

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

CESÁRIO VERDE: A APRENDIZAGEM DA POESIA

PEDRO MEIRELES

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS PORTUGUESES NA ÁREA DE
ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

2019

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

CESÁRIO VERDE: A APRENDIZAGEM DA POESIA

PEDRO MEIRELES

TESE DE DOUTORAMENTO EM ESTUDOS PORTUGUESES NA ÁREA DE
ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA ORIENTADA PELA
PROFESSORA DOUTORA ANA NASCIMENTO PIEDADE

2019

Resumo

A poesia de Cesário Verde constitui o «grau zero», para citar uma expressão de Eduardo Lourenço, da poesia portuguesa contemporânea.

Cesário é também considerado um dos maiores poetas portugueses, sendo a sua poesia lida como exemplo para defesa de várias teses: assinala a passagem entre o romantismo e o realismo com uma perfeição formal parnasiana; representa o binómio contrastante do campo e da cidade; descreve a mulher como lugar de sossego e de desassossego.

O presente trabalho, partindo destes pressupostos, pretende chegar àquele que Lourenço enuncia. Para isso, descrever-se-á um caminho de aprendizagem do dizer poético, caminho feito nos poemas «Nevroses», «Num Bairro Moderno», «Cristalizações» e «Noitada», avançando-se depois para «O Sentimento dum Ocidental» e «Nós».

Do resultado desta aprendizagem, poder-se-á dizer que aqueles poemas instauram um idioma que permite colocá-los em diálogo com outros *graus zeros* da poesia contemporânea e mostrar que a poesia transmite, mais do que conhecimento, modos de ver.

Palavras-chave: Cesário Verde, poesia, poema, modernidade, contemporâneo.

Abstract

Cesário Verde's poetry is the «zero degree» of contemporary Portuguese poetry, quoting Eduardo Lourenço.

Cesário is also considered one of the greatest Portuguese poets, and his poetry is read as an example for the defense of several theses: it marks the passage between romanticism and realism with a formal parnassian perfection; it represents the contrasting binomial of the countryside and the city; it describes the woman as a place of rest and restlessness.

The present work, starting from these assumptions, intends to reach the one that Lourenço enunciates. For this, we will describe a way of learning the poetic saying, the path made in the poems «Nevroses», «Num Bairro Moderno», «Cristalizações» and «Noitada», then moving on to «O Sentimento dum Ocidental» and «Nós».

As a result of this learning process, we can say that these poems establish a language that allows them to dialogue with other *zero degrees* of contemporary poetry and can show that poetry conveys, rather than knowledge, ways of seeing.

Key words: Cesário Verde, poetry, poem, modernity, contemporary.

Resumen

La poesía de Cesário Verde es el «grado cero», por citar una expresión de Eduardo Lourenço, de la poesía portuguesa contemporánea.

Cesario también es considerado uno de los más grandes poetas portugueses, y su poesía se lee como un ejemplo para la defensa de varias tesis: marca el paso entre el romanticismo y el realismo con una perfección parnasiana formal; representa el binomio contrastante del campo y la ciudad; describe a la mujer como un lugar de descanso e inquietud.

El presente trabajo, a partir de estos supuestos, pretende llegar al que enuncia Lourenço. Para esto, describiremos una forma de aprender el dicho poético, el camino hecho en los poemas «Nevroses», «En un barrio moderno», «Cristalizaciones» y «Noche cerrada», luego pasando a «El sentimiento de un occidental» y «Nosotros».

Como resultado de este aprendizaje, se puede decir que estos poemas establecen un lenguaje que les permite dialogar con otros cero grados de poesía contemporánea y mostrar que la poesía transmite más que formas de ver el conocimiento.

Palabras Clave: Cesário Verde, poesía, poema, modernidad, contemporáneo.

Aos que me ensina(ra)m a arte do olhar.

Nota prévia

A edição dos poemas e cartas de Cesário Verde tomada como referência para o presente trabalho é a de Teresa Sobral Cunha, publicada em 2006 pela Relógio d' Água Editores e intitulada *Cânticos do Realismo e Outros Poemas. 32 Cartas*.

Esta publicação prolonga o caminho editorial iniciado por Joel Serrão na Portugália Editora em 1964 com a publicação da *Obra Completa de Cesário Verde* e mantido até 2003 pela Editora Livros Horizonte.

A edição e o percurso editoriais aqui tomados como referência têm o seu ponto de partida nos problemas apresentados por Luís Amaro de Oliveira na obra *Cesário Verde (Novos Subsídios para o Estudo da sua Personalidade)*, publicada em Coimbra pela Editora Nobel, em 1944, relativamente às duas edições (1887 e 1901) dos poemas de Cesário Verde organizadas por António José da Silva Pinto.

Outro trabalho de fixação de texto aqui observado é o de António Barahona. Intitula-se *O Livro de Cesário Verde 1873-1886* e foi publicado pela Assírio & Alvim em 2004. Embora não seja tomado como a obra de referência neste estudo, foi usada por se manter fiel à primeira edição comercial, a de 1901. Como esta apresenta variantes e emendas relativamente à primeira, de 1887, também foi consultada para confronto de variantes textuais.

ÍNDICE

Nota prévia.....	vi
Introdução	1

Parte I

Caminhos da Crítica e da Edição.....	13
1. Os primeiros degraus	15
2. «o que é o 34 na realidade?»	21
3. «Para além dele temos 35, 36, 37, 38, [...]»	29
4. O caminho da edição.....	72

Parte II

A Aprendizagem do Idioma.....	97
1. «Nevroses», 1876.....	110
2. «Num Bairro Moderno», 1877.....	125
3. «Cristalizações», 1878.....	141
3.1. Superfícies planas.....	142
3.2. As pederneiras	148
4. «Noitada», 1879.....	164

Parte III

O Idioma Ocidental	179
I. Do Mar e da Terra.....	192
II. Vigilância e Punição.....	214
[...]. «Entro». «E saio».....	233
III. Mercadoria	244
IV. Parafuso	258

Parte IV

Uma Possível Passagem	273
1. «aos bocados».....	275
2. Os «bocados».....	284

Parte V

Ouvir um Idioma Maior	298
1. Um idioma maior	300
2. A invenção de um idioma	312

Parte VI

«isto»	330
1. A Rua dos Fanqueiros	331
2. «A minha produção última, final»	345
3. O meio	355
3.1. «as crianças /como os poetas/ falam a verdade»	356
3.2. «Mas despona já o dia! Esperei e vi-o chegar»	369
4. O fim	382
Conclusão	393

Bibliografia

Bibliografia Ativa	424
1. Poesia e cartas	424
2. Traduções	427
Bibliografia Passiva	428
Bibliografia Geral	444

Introdução

Quanto menos compreendemos um poeta, quanto mais é compulsivamente mal interpretado e exageradamente simplificado, quanto mais é forçado a dizer o contrário do que de facto disse, maiores são as possibilidades de que ele seja verdadeiramente moderno; isto é, diferente daquilo que – erradamente – pensamos que somos.

Paul de Man, *O Ponto de Vista da Cegueira*

Situar o início de um caminho depois de se o ter dado como concluído é o fim de qualquer introdução, lugar onde se revela o percurso que se irá apresentar sem procurar revelar o lugar da conclusão. Significa, este último passo que aparece como primeiro, ter saído daquilo que motivou a procura de coincidência entre o que se lê, o que se pensa e o modo como se consegue comunicar esse intervalo entre uma coisa e outra.

Tentando ver o texto que virá a partir desta «porta envidraçada» [«A Débil»], procurei responder a esta questão: como pode um poema revelar um sentimento ocidental que ainda é deste tempo e como pode um poema tentar ficcionar um sentimento oriental que, também, ainda é deste tempo? Refiro-me aos poemas «O Sentimento dum Ocidental» e «Nós». Se naquele poema, «ao anoitecer», se encontra descrita a cidade de Lisboa, «massa irregular» banhada por «marés de fel», neste ainda se procura, pela «manhã» e pela «memória», a hipótese de um sentimento oriental que a terceira parte do poema revelará constituir uma ficção inútil.

Foi por estes dois poemas que comecei a ler Cesário, do fim para o princípio, enquanto via (ou pensava ver) o modo como ia revelando a aprendizagem de modos de dizer «coisas». No princípio, estas eram «coisas sepulcrais» [«Ironias do Desgosto»]; no fim, as coisas eram as mesmas, ainda que ditas de outra maneira, porque Cesário já as conhecia em 1875: «Vai-nos minando o tempo, o tempo – o cancro enorme» [«Ironias do Desgosto»]. A diferença não estará entre um princípio e um fim, mas no meio, no mesmo sentimento que permanece e que Cesário passou à linguagem, a nossa, pela linguagem porque foi aprendendo um idioma, com as palavras que havia no século XIX, para criar uma voz contemporânea.

Contudo, há outra imagem de Cesário dada por alguns leitores. Saber porque motivo Cesário, com uma obra tão breve como a de Jean-Arthur Rimbaud, Camilo Pessanha, António Nobre, tão bem situado no terceiro quartel do século XIX, tão arrumado na casa do realismo, tão bem posto entre o campo «que dava uma aquarela» [«De Tarde»] e a cidade cheia de pessoas «impuras» [«O Sentimento dum Ocidental»], tão dado a leituras que o veem impressionista em quadros de Courbet, procurou-se saber, no início, o que fazer com este

bonito «ramalhete rubro de papoulas» [«De Tarde»] colocado pela crítica sobre o poeta.

O «ramalhete» é desfolhado no capítulo I ao longo dos séculos XX e XXI. A leitura de Cesário no século XIX já havia sido feita por Fátima Rodrigues, tendo trabalhado a «Recepção literária no século XIX» [1998: 31] e dado um «Breve conspecto sobre a leitura crítica de Cesário no século XX» [*id.*: 9], pelo que não valeria a pena repetir aquele percurso. Este sumário [*conspectus*] sobre este século é bastante útil por permitir conhecer o caminho dos que passaram por Cesário. E, aqui, o primeiro ponto a observar é o do peso da História, visível em algumas leituras – a linearidade, as coisas que vêm umas após as outras, o novo entendido como aperfeiçoamento, – sobre a leveza das ideias – formas de pensamento que mostram outros modos de pensar o tempo.

O primeiro ponto pode ser pensado a partir da pessoa civil de Cesário: está todo no século XIX. Nasce a 25 de fevereiro de 1855, dia de S. Cesário, recebendo do santo o terceiro nome próprio, depois de José Joaquim, e morre a 19 de julho de 1886, no Largo da Ermida, no Lumiar, «arrebalde onde o viticultor Manuel Cabaço, seu antigo sócio no negócio dos vinhos, possuía uma casa» [Figueiredo, 1986: 166].

O segundo ponto pode ser pensado a partir da pessoa literária de Cesário: está todo depois daquele século. A primeira edição comercial dos seus poemas, que receberam vários títulos, sendo o mais conhecido *O Livro de Cesário Verde*, é de 1901 e a segunda é de 1911. Será por estas edições que Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa o reconhecem como «precursor» e como «Mestre» e terá de se esperar depois por José Régio para reconhecer estes dois poetas para depois vir Cesário, o que significa que a sua leitura vai sendo adiada, pelo que «a bibliografia cesária entre 1914 e 1940 é, de facto, pobre» [Rodrigues, 1998: 10].

É aqui, pela década de 40, que começam, «em linha, os calceteiros, / Com lentidão», a calçar «de lado a lado a longa rua» [«Cristalizações»] e tanto sucesso tiveram que, hoje, «a longa rua» é já uma «larga rua macadamizada» [«Num Bairro Moderno»], desdobrando-se num «ramalhete». Este «ramalhete já

teve igualmente o seu tempo, como o escreve Stephen Reckert em *Um Ramalhete para Cesário*, num hoje que permanece:

Hoje, provavelmente, a apologia da *Quellenforschung* já não seria necessária. À estafada obsessão com as «fontes» sobreveio a caça aos topoi, seguida da previsível reacção; pode ser que agora a via esteja finalmente livre para a modesta reabilitação não só de uma *Toposforschung* menos triunfalista mas até de uma *Quellenforschung* devidamente escarmentada.

(Reckert, 1987: 40)

Reckert escreve sobre a «rua» que parece sempre a mesma. O nosso ontem começa pelo ano de 1949, ano em que surge, no *Hospital das Letras*, de David Mourão-Ferreira, uma das leituras que ainda hoje se revela magistral: de um lado, o campo; do outro, a cidade. Em 1957, Joel Serrão junta-se-lhe em *Cesário Verde – Interpretação, Poesias Dispersas e Cartas*, seguido, em 1975, por Helder Macedo com *Nós. Uma Leitura de Cesário Verde*. Em 1986, no ensaio que publica na *Colóquio/Letras* no número dedicado ao centenário da morte de Cesário, ainda se refere àquele dualismo, repetindo-o em 2007 quando escreve o seguinte:

Para ilustrar a presença do mítico no realismo de Cesário bastará considerar [...] alguns dos tópicos analisados nas secções anteriores com referência a três conjuntos temáticos fundamentais: o erotismo e a cidade; a intervenção do campo na cidade; e a visão reformulada do campo.

(Macedo, 2007: 102)

O desejo de Reckert por uma «*Quellenforschung* devidamente escarmentada» não se concretiza. Na mesma década em que publica aquela obra, surge o *topos* da mulher fatal e do erotismo, outra dualidade explorada por Helder Macedo, que falará de uma «sexualidade perversa» [1986: 20], caminho por onde seguirão Cabral Martins [1988], Janet Carter [1989] e Carlos Ceia [2015].

Vários são os caminhos pelos quais poderemos seguir, mas a perspetiva assumida nestas leituras será sempre a de olhar Cesário de cima, a partir de sistemas, de épocas, de autores como Taine, de periodologias literárias como

se fôssemos «um *dandy* tão ao corrente das últimas modas como das últimas ideologias»:

Quase todos os poemas de Cesário são monólogos internos de um «eu» cuja caracterização nem sempre permite – e frequentemente impede – uma identificação autobiográfica com a pessoa real do poeta. Essa «persona» fictícia do poeta ora é uma vítima de humilhações sociais e eróticas («Humilhações»), um fetichista grotesco, indiferente às condições sociais («Esplêndida»), um assalariado a caminho do emprego («Num Bairro Moderno») ou um típico intelectual burguês lisboeta abastado e satisfeito, um *dandy* tão ao corrente das últimas modas como das últimas ideologias («De Verão»).

(Macedo, 1999: 24)

Ora, «Quase todos os poemas de Cesário» podem ser outra coisa para além do que Macedo escreve. É de caminhos que trata o primeiro capítulo deste estudo, daquilo que se colou à pele que são os poemas de Cesário, apresentando-se em panorama essa colagem, não propriamente com o objetivo de estabelecer um estado da arte, mas antes de saber por que lugares poderia seguir quando começasse, de facto, a avançar. Uma possível ideia poderá consistir em os considerarmos como a «luneta de uma lente só» [«O Sentimento dum Ocidental»] que vê poemas, lendo-se naquela luneta a perspectiva de uma época na forma como ela própria se lê.

O princípio deste caminho, o seu capítulo primeiro, situa-se aqui: «Na floresta [Holz] há caminhos que, o mais das vezes sinuosos, terminam perdendo-se, subitamente, no não trilhado.» [Heidegger, 2002: 3]. A afirmação que aquele que escreve este estudo pode perder-se, «subitamente, no não trilhado», que «quanto mais» Cesário «é compulsivamente mal interpretado [...] maiores são as possibilidades de que ele seja verdadeiramente moderno; isto é, diferente daquilo que – erradamente – pensamos que somos» [Man, 1999: 207], terão, estas duas afirmações, de ser igualmente consideradas como advertências à leitura deste texto. Mas esta é uma decisão que assumo, a de sair de um «Bairro Moderno» com os vários lugares macadamizados, abandonando caminhos saudáveis – «Como é saudável ter o seu conchego» [«Num Bairro Moderno»] – em busca de outra coisa.

Será este o ponto de partida do presente estudo, embora ainda se tenha de atravessar a questão editorial, outra pele que se coloca sobre os poemas de Cesário.

Ainda nesta primeira parte, aprendo que os poemas de Cesário nunca terão uma edição única, mas duas, com poemas diferentes, com poemas incluídos numa e omitidos noutra, com estrofes truncadas, com variantes. Contudo, defendo que a edição usada deverá ser aquela que Joel Serrão iniciou na Portugália Editora [1964], embora lhe preferisse o título usado na edição que antecedeu aquela, *Poesias Dispersas* [1961], e que depois foi continuada por Teresa Sobral Cunha [2006]. A outra opção, a de Silva Pinto, sustentada no seu testemunho sobre aquilo que Cesário lhe teria pedido, acabará por me revelar uma opção mais limitada para se poder ver o modo como o poeta foi aprendendo a fazer ouvir a sua voz. A edição do poeta António Barahona [2004] é a mais paciente justificação de defesa das opções de Silva Pinto. Para lá da escolha que aqui assumo, o valor da amizade que Silva Pinto consagrou a Cesário nos primeiros anos em que o conheceu e que depois retomou quase no fim da vida do poeta e o facto de nenhuma carta dirigida a Cesário ter sobrevivido – «Recebi e agradeço a tua carta. Cá vou vivendo cheio de trabalho comercial» [Verde, 2006: 170] – justificam que vá, ao longo deste texto, apresentando a sua versão dos poemas de Cesário.

Descrita a primeira parte, preferi errar – é sempre a hipótese de erro que motiva um deslocamento no modo como os poemas são olhados –, em lugar da possível «Larga rua», «pelos cais a que se atacam botes» [«O Sentimento dum Ocidental»], pelos textos que não partem de sistemas – a mulher, o impressionismo, o realismo – que legitimem o motivo pelo qual ainda se mantém um poeta num « pilar » [«O Sentimento dum Ocidental»].

Um desses «botes» intitula-se «Os dois Cesários», texto publicado por Eduardo Lourenço em 1991, nomeando Cesário como o «grau zero da nossa modernidade» [1991: 969]. Escreve Lourenço:

Sem originalidade excessiva, aí colocava Cesário no ponto exacto em que a modernidade – a nossa – a si mesma aparece no primeiro deslumbramento e inocência. O deslumbramento poético da nossa

modernidade extenuou-se, cumprindo-se. A inocência brilha cada vez mais, à medida que a sua pura luz escurece.

(Lourenço, 1991: 969)

Será este o ponto de partida do presente estudo, aquele por onde começa o caminho não trilhado, a partir daquilo que Eduardo Lourenço escreveu, na segunda parte. A tese a defender pode formular-se assim: a «modernidade» chega à poesia com Cesário. No princípio, ainda de manhã, ainda nos seus primeiros poemas sobre Lisboa, surge com um «primeiro deslumbramento e inocência». Depois, considero que esse deslumbramento vai caindo, anoitecendo, antes de escurecer e aí, ainda hoje, permanece.

Para mostrar esse caminho, dividi a segunda parte em quatro partes, propondo ler quatro poemas em quatro momentos: «Nevroses» [1876]; «Num Bairro Moderno» [1877]; «Cristalizações» [1878]; «Noitada» [1879].

Defendendo que cada poema possui uma singularidade que permite considerá-lo como lugar com luz própria, há, todavia, na passagem de um para outro, uma aprendizagem dada sobre aquilo que é a poesia. Apresentarei, deste modo, quatro lições que me são dadas a ver por Cesário e que poderei apresentar como se de metonímias se tratassem: a paixão pela poesia; tudo poderá ser um tema poético; o poema como procura de uma coincidência que resulta em algo «alegremente exacto»; a poesia como lugar onde se instaura a ferida da paixão, esse lugar «exacto» onde se é e pelo qual se começa a ver o mundo pelo lado de fora.

Ao longo deste capítulo, dar-se-á a ver aquela aprendizagem que resulta de um movimento que nasce a leste, a oriente, de manhã [«Num Bairro Moderno»], e que irá avançar até ao momento em que anoitece, «próximo ao sol-posto» [«Noitada»], descrevendo-se esse movimento segundo a imagem de um astro. A sua queda [*occidens*] acontecerá em «O Sentimento dum Ocidental» [1880], lugar onde cai a noite na poesia de Cesário, sem haver uma manhã, e pelo qual cai também Cesário naquele tempo porque da luz daquele poema resultou um eclipse, uma presença que não foi vista.

A aprendizagem de um idioma naqueles quatro poemas conduz-me à proposta de intitular a terceira parte com a expressão *O idioma ocidental*. É neste

poema que Cesário instala a poesia portuguesa na «modernidade – a nossa» [Lourenço, 1991: 969]. Em «O Sentimento dum Ocidental», no qual Cesário trabalhou cerca de seis meses, logo depois de «Noitada», dividi a sua leitura em quatro momentos, mantendo a divisão do próprio poema, havendo lugar a uma dada pela elipse quando o poeta entra e sai de uma cervejaria e que constitui «uma espécie de charneira ou dobradiça que une os dois painéis em que por esta via o poema se organiza» [Gusmão, 2010: 211].

O poema revela também outra coisa, revela a (minha) hipótese de cegueira, a incapacidade em (se) conseguir ver aquele que diz o tempo em que vivemos quando olho para aqueles que (não) estiveram com Cesário aquando da publicação do poema. «O Sentimento dum Ocidental» foi publicado em *Portugal a Camões* na cidade do Porto a 10 de junho de 1880, uma «Publicação Extraordinária do Jornal de Viagens». Neste suplemento publicaram Ventura Ruiz Aguilera, Narciso de Lacerda, Rosalía de Castro, Jayme Filinto, Zófimo Consiglieri Pedroso, Alberto Pimentel, João de Deus, Cândido de Figueiredo, Tomás Rodríguez Pinilla, Alexandre Braga, Gomes Leal, Bulhão Pato, Francisco Sousa Viterbo, Teófilo Braga, Oliveira Martins, Gonçalves Crespo, António Vasco de Melo (9.º Conde de Sabugosa), Francisco Adolfo Coelho, Camilo Castelo Branco. Nesta lista, que não apresenta todos os nomes que escreveram no suplemento, mas que é constituída por autores que representam a poesia, a narrativa, o pensamento da época, «Ninguém escreveu, ninguém falou, nem num noticiário, nem numa conversa comigo; ninguém disse bem, ninguém disse mal!» [Verde, 2006: 212]. Dito de outro modo, ninguém viu o que se encontrava na página número seis, ninguém viu o poema que ocupa a quase totalidade da página, o que me fará pensar na questão de saber o que é contemporâneo.

A «falta de aptidão» [*id.*: 210] confessada por Cesário ao diretor da publicação, Emídio de Oliveira, coloca a questão neste ponto: escrever mal, porque «hacen malíssima figura en aquellas páginas impregnadas de noble espíritu nacional» [*id.*: 212], significa, e esta é a leitura que apresento, conseguir apropriar-se da língua para criar um idioma do qual, creio, ainda não teremos saído, e que no início poucos terão sabido ouvir. Esse é o objetivo da terceira parte, ler, com alguma demora, um poema dedicado a um momento de

celebração do Tricentenário da morte de Luís de Camões. Penso que Cesário lhe dedica a primeira parte do poema e que intitulei Da Terra e do Mar, por descrever a cidade terrestre que ainda poderá funcionar como uma metonímia de uma tradição marítima. Na segunda parte, ainda com o rosto a olhar para partes do passado, aponto uma cidade dedicada à vigilância e punição, seja usando cadeias e igrejas, seja consagrando o «noble espírito nacional» como uma forma única de pensar Camões como estratégia política.

O terceiro momento corresponderá ao percurso mais arriscado deste caminho, pensando no momento em que o olhar abandona o poema para se colocar apenas sobre a elipse que ocorre entre a II e a III partes do poema, entre um movimento de saída [«Entro»] e um momento de entrada [«saio»].

Num quarto passo, leio o valor da mercadoria e penso que a lente monocular do moderno se encontra no valor económico. Finalmente, na quinta parte, que intitulo «Parafuso», defendo que a nossa modernidade se encontra neste verso: «Um parafuso cai nas lajes, às escuras».

Esta descrição do terceiro momento deste trabalho é demasiado breve para que daqui se consiga extrair o caminho feito de modo a tornar «de fibra suculenta» [«Nós»] estas afirmações. Contudo, o que procuro defender é que Cesário construiu um idioma, uma língua «menor» [Deleuze e Guattari, 2003: 38] dentro de uma língua maior. Para isso, teve de desaprender tudo o que esta língua lhe tinha dado para, deslocando-a, colocando a língua em rotação, dar a ver outra coisa dentro dela. E fê-lo «apesar do sol» vindo daqueles nomes que acima citei, cuja presença «fere a vista», cujo conhecimento, e notoriedade públicas, «dourava o céu» [«Num Bairro Moderno»] da época de Cesário. E, no entanto, só pelo sentimento de Silva Pinto escapa a um muito possível desaparecimento.

Entendo este processo de aprendizagem da poesia ou de construção de uma língua «menor», não no sentido de uma linearidade, não no sentido que se entende por aquilo que é moderno, enquanto algo que se conquista e que se acumula, mas como uma revolução, pelo que distingo as palavras moderno e modernidade. Uso esta palavra como imagem do movimento de uma coisa que dá uma volta de um lado a outro [*revolutio*], como um astro. Neste sentido,

quando se aprende uma coisa, lugar que se faz pelo coração «que se enche e se abisma» [«O Sentimento dum Ocidental»], perde-se outra, caminhando-se para uma pobreza crescente porque, apesar de se saber tudo – «De nada lhe valeu o seu saber: a ferida era incurável» [Ovídio, 2014: 250] –, nunca se consegue regressar àquele estado de inocência. Por isso escreve Lourenço que Caeiro «já não podia fazer mais do que simular com génio a inocência perdida, esse primeiro olhar que nos dá o mundo antes de saber que somos, como Pessoa o glosou até à náusea, olhar do mundo» [Lourenço, 1991: 970].

Entendi do mesmo modo Cesário. Houve uma aprendizagem que começou pela inocência daquela língua maior, da língua em que falavam João de Deus, Guilherme de Azevedo, Gomes Leal, Guerra Junqueiro, Coelho de Carvalho, António Feijó, Jayme de Séguier, na poesia. Depois, houve «Balzac» e a «Metálica visão que Charles Baudelaire / Sonhou e pressentiu nos seus delírios mornos» [«Humorismos de Amor»], tal como terá havido Eça de Queirós – Stephen Reckert [Reckert, 1987: 61-80] defende sair daqui o poema «Num Bairro Moderno» – Camilo Castelo Branco, Prosper Mérimée, Pierre Zacconne. Contudo, a «sua revolução é outra» [Lourenço, 1991: 975] porque é «o leitor quem completa o que lá não está, esse *vazio* de sentido que é a grande invenção de Cesário» [*id.*: 976]. Encontra-se nesta formulação uma consequência semelhante à dada pelo verso «Um parafuso cai nas lajes, às escuras». Talvez seja este verso «a grande invenção de Cesário», a grande síntese do seu idioma e daquilo que pelo seu idioma diz.

Escreve Eduardo Lourenço:

O mundo não é para ele uma trama unida, orgânica, de sentido perceptível, e ainda menos transcendente, é uma trama *rota*, esburacada, reflectida por um *eu* que se não é ainda esse colar de instantes sem fio dentro, à Pessoa, já é uma espécie de calçada desnivelada que o Poeta, ao contrário dos seus calceteiros meticulosos, desarticula em vez de unificar.

(Lourenço, 1991: 976)

O que Cesário dá a ver não será, e é por aqui que me desvio de caminhos conhecidos, um «fenómeno real e concreto [que] se converte em significante, a

metonímia em metáfora» [Reckert, 1987: 25], mas um movimento contrário, uma passagem que se inicia pela metáfora em direção à alegoria porque apenas esta figura permite dizer que o «mundo não é para ele uma trama unida, orgânica, de sentido perceptível» [Lourenço, 1991: 976].

Este será o caminho da quarta e quinta partes, a existência de uma possível passagem entre uma coisa e outra, entre um amor pela literatura que começou pelo lado de fora e que se lhe instalou pelo lado de dentro, temendo que a «Triste cidade» lhe avive «Uma paixão defunta» [«O Sentimento dum Ocidental»]. E esse caminho faz-se por uma «trama *rota*», apresentando o modo como vários leitores foram passando por este lugar, mostrando como poemas de Cesário os interpelam e como procuram responder a essa solicitação da voz.

Contudo, depois de aprendido o idioma ocidental, Cesário escreve «Nós». Será este poema lido na sexta parte, lugar onde ouço um outro idioma, de início oriental, construído sobre a memória e onde o poeta se encontra sozinho, mas depois ocidental de outra maneira, como se o movimento do astro se tivesse fechado: «El círculo se ha cerrado» [Paz, 2010: 257]. O poema leva-me a passar pelo mesmo lugar para dizer outra coisa, leva-me a repetir que talvez seja este outro verso «a grande invenção de Cesário», a grande síntese do seu idioma. Refiro-me a este verso: «Eu vinha de polir isto tranquilamente».

Será na parte final do poema, a terceira, quando a morte se encontra ao lado de quem escreve, que virá a revelar uma outra maneira de dizer as coisas. Por isso, em lugar da alegoria, figura que usei para ler «O Sentimento dum Ocidental», proporei, em sua substituição, «isto» [«Nós»]. É neste poema que se dá a ver um outro caminho, um outro trilho que vai para lá daquele poema. Agora, é a própria linguagem que se vê reduzida na sua capacidade de nomear o mundo, incapaz para o dizer e reduzida à sua expressão possível, um deítico que não possui um lugar para onde possa apontar.

Aquilo que Cesário virá a desprezar é aquilo que ele é, os «seus amados versos», recusando a «literatura» enquanto possibilidade de alguma coisa. Como Octavio Paz escreveu, repito, «El círculo se ha cerrado». Esta foi a última aprendizagem de Cesário, a sua última perda. Agora, sabe que a linguagem se

diz simulando-se, não garantindo nada, embora dê voz a um permanente desassossego, sendo apenas isso.

É chegada a altura de silenciar esta introdução, de abrir a «porta envidraçada» [«A Débil»] do «botequim» onde me encontro, «Sentado à mesa» [«A Débil»], e de sair, terminando. Enquanto o faço, ainda vou a tempo de dizer que o idioma de Cesário foi ouvido por outros poetas que partilham aquelas perdas e por esse motivo os convoco para este texto. Estão quase todos no século XX e XXI, possíveis companhias para quem cria poemas que tocam naquilo que enunciam. Contudo, falando-se de literatura, falar de séculos é limitar um caminho já longo porque o sentimento ocidental começa assim, da mesma maneira:

“Oh! se eu pudesse morrer no teu lugar, ou então contigo!
Mas já as leis do destino me impedem, estarás sempre
comigo e ficarás nos meus lábios que jamais te esquecerão.
[Cantar-te-á a lira ao tocar, cantar-te-ão as minhas canções.
Flor da nova espécie, imitarás os meus gemidos com letras.
E virá também o tempo em que o valorosíssimo herói
se fará esta flor, e o seu nome será lido na mesma pétala”.]
(Ovídio, 2014: 250-251)

Parte I
Caminhos da Crítica e da Edição

Por uma encosta de sementeiras, pastos, olivedos e amendoaes em flor vae um loiro peregrino adolescente, d'olhos ingénuos e extasiados no alvor da estrella da manhã.

Guerra Junqueiro, *Os Simples*

Holz [madeira, lenha] é um nome antigo para Wald [floresta]. Na floresta [Holz] há caminhos que, o mais das vezes sinuosos, terminam perdendo-se, subitamente, no não trilhado.

Chamam-se caminhos de floresta [Holzwege].

Cada um segue separado, mas na mesma floresta [Wald]. Parece, muitas vezes, que um é igual ao outro. Porém, apenas parece ser assim.

Lenhadores e guardas-florestais conhecem os caminhos. Sabem o que significa estar metido num caminho de floresta.

Martin Heidegger, *Caminhos da Floresta*

1. Os primeiros degraus

Executar um estado da arte sobre as leituras que a poesia de Cesário Verde recebeu corresponde a um exercício que implica, necessariamente, um modo de começar olhando em redor. Por isso, o primeiro passo aqui dado para ler Cesário consistirá na escuta de ensinamentos sobre caminhos percorridos por quem já aqui esteve.

O passo inicial encontra na palavra eco [*echo*] um modo de apresentação que parece claro: permite dizer que irei repetir e citar palavras e ideias, convocando memórias de outros caminhantes enquanto instituo a linearidade temporal como forma de organização do texto. Penso ainda na ninfa homónima, procurando não ser condenado a apenas poder repetir as últimas palavras que ouço, como no-lo diz Ovídio:

‘Sobre a tua própria língua, com a qual me enganavas’, disse,
‘ser-te-á outorgado diminuto poder e brevíssimo uso da voz.’
E confirma a ameaça com actos. Eco passou tão-só a duplicar
as palavras do fim das frases e a devolver os termos que ouve.
(Ovídio, 2014: 94)

A passagem de um ensinamento para uma aprendizagem decorrerá num caminhar lento, decorrente da procura de uma libertação daquela condenação. Caminhando por esses trilhos que nos conduzem pela pequena floresta de quarenta e um poemas de um «loiro peregrino adolescente» [Junqueiro, 1892: 9], de um «loiro e divino irregular Cesário Verde» [Almeida, 1914: 161], mestre de um outro poeta, «o Caeiro louro sem cor, olhos azuis» [Pessoa, 1986: 229], entrarei, em passo próprio, «subitamente, no não trilhado» [Heidegger, 2002: 3].

Neste momento, é apenas este o desiderato: ser capaz de percorrer o trilho dos caminhantes, daqueles que abriram caminhos a propósito da poesia de Cesário Verde, com a finalidade de, pelo menos, o poder vir a deixá-los, não

necessariamente pela abertura de um novo trilho, mas na tentativa de lhe acrescentar uma outra hipótese de leitura.

Para companhia deste percurso cito outros «lenhadores», poetas cujo caminho se pode aproximar do de Cesário, embora cada um siga «separado, mas na mesma floresta», mas ainda não será o momento de os convocar.

Deste modo, o primeiro passo a dar respeita um preceito da Academia¹ – e assumo assim uma necessidade em começar pelo lado de fora. Para isso, irei apresentar os caminhos construídos por outros leitores enquanto seguiam guiados em nome da poesia e pela poesia de Cesário, citando e misturando nessa citação a voz deste texto. Tal gesto, implica que irá esta voz agradecer-lhes a companhia, prestando-lhes homenagem, mesmo que deles depois me afaste, como é próprio daqueles que peregrinam [*per agros*] nos campos ou na floresta da poesia.

Tentarei, mais tarde, afastar este ensaio da construção de epigramas críticos porque procuro criar uma cartografia a partir do trabalho realizado sobre o trabalho poético de Cesário. Quando isso acontecer, serão outros já os companheiros de viagem, aqueles que não escreveram sobre Cesário, mas sobre poesia ou sobre aquilo que a poesia dá a ver. É este o momento que assinala a passagem da voz deste texto quando se suspende entre o fim do trilho existente na floresta e o início do «não trilhado». Esse *saio* e *entro* [«Sentimento dum Ocidental»] assinala o momento em que o percurso (cesárico ou agrafado aos que o vão construindo) se torna o caminho de um leitor como aquele que escolhe [*lectus*] por onde pensa ir.

É esta a possibilidade da poesia: convocar pela sua voz o indeterminável, o imprevisto, aquilo que nunca ficará dito, furtando-se à fixidez imposta pelo discurso (um artigo, um ensaio, uma tese) que a transforma em qualquer coisa pela qual vive e da qual se afasta. Todos os textos poéticos são essa presença dita como uma imagem, sabendo-se que o leitor é também escolhido, aquele «que justamente não sabe ainda o que sabe» [Derrida, 1995b: 12], passível de uma segunda condenação, a de Narciso.

¹ «Bem te importavas tu que a Academia te discutisse a legitimidade d'um termo, quando esse termo exprimisse, n'um barbarismo insólito que fosse, a cambiante de sensação fina e moderna que tu pertendias [*sic*] dar n'um verso teu!». [Fialho, 1914: 161].

Depois da apresentação destes dois arquétipos, outros se podem mostrar agora sobre o trabalho poético de Cesário, lugar que permite o possível. No lugar de formas ou trilhos da sua poesia (penso, por exemplo, nas formas dadas por palavras como «cidade», «mulher», «alexandrinos»), poder-se-á pensar em linhas (rizomas) de intensidade, incertas, inacabadas, cruzando-se com outras raízes, vivendo no interior da linguagem.

Gilles Deleuze usa a palavra «rizoma» [Deleuze, 1997a: 126] para substituir a imagem cartesiana da árvore, pondo em seu lugar raízes que irrompem como linhas abertas, linhas de intensidade: «rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência» [Deleuze & Guattari, 1997: 80].²

Contudo, são numerosas as *árvores* (ou as formas) que permanecem na floresta de Cesário, árvores que se tornaram canónicas e mantidas com zelo por bons guardas-florestais, e muito poucos os rizomas. Uma delas consiste em duas datas e no trabalho construído sobre essas datas penso em João Pinto de Figueiredo como o seu amigo mais dedicado. Escreve Octavio Paz que a «conciencia de la historia parecía ser la gran adquisición del hombre moderno [Paz, 2010: 264] e essa consciência manifestou-se, tal como no III centenário da morte de Camões, nos anos de 1855 e de 1886, datas de onde germinaram as celebrações de dois centenários, robustas em folhagem onde se reuniram artigos e ensaios sobre o poeta.

Em 1955, o tempo era ainda muito jovem para Cesário, cujos lenhadores de então procuravam editar com esmero, tendo sido celebrada a data do seu nascimento no 147.^o número, de dezembro, na *Vértice. Revista de Cultura e Arte*.³ A da sua morte foi acolhida, em 1986, em três publicações. Uma, no 93.^o número, de setembro, pela *Colóquio/Letras*,⁴ datado de setembro e intitulado

² Cito esta passagem por causa do termo «Intempestivo», que será recuperado posteriormente a propósito do termo «contemporâneo» usado por Agamben: «Nietzsche opõe a história, não ao eterno, mas ao sub-histórico, ou ao sobre-histórico: o Intempestivo, outro nome para a hecceidade, o devir, a inocência do devir (isto é, o esquecimento contra a memória, a geografia contra a história, o mapa contra o decalque, o rizoma contra a arborescência)» [Deleuze e Guattari, 1997: 83].

³ Sobre Cesário, publicaram neste número Joel Serrão; Luis Eugénio Ferreira; José Ferreira Monte; Orlando da Costa; Henrique do Amaral; Luisa Dacosta.

⁴ A publicação da *Colóquio* dividiu-se entre uma «Homenagem» escrita por Joel Serrão; oito ensaios, da autoria de Hélder Macedo, Georg Rudolf Lind, Stephen Reckert, John Laidlar, Alfredo Margarido, Helena Carvalhão Buescu, David Mourão-Ferreira; José Carlos Seabra Pereira; sete poemas, escritos por Sophia de Mello Breyner Andresen, Salette Tavares, Eugénio de Andrade,

Homenagem a Cesário Verde. Outra, no 12.^o número da *Prelo*, pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda.⁵ Por fim, a organizada por Pedro da Silveira e intitulada *Cesário Verde – Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário da Sua Morte*, na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Em 2005, o colóquio *Cesário Verde – Visões de artista*, realizado a 17 e 18 de novembro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,⁶ nascido de comunicações proferidas a propósito dos cento e cinquenta anos do seu nascimento, constitui a terceira e última árvore de grande porte sobre o poeta.

A intenção de subtrair à ruína, ao fragmento, à voracidade amnésica do tempo os poemas do autor prolongou-se também na tentativa de se estabelecer uma edição *ne varietur*. Desse trabalho ocuparam-se Luís Amaro de Oliveira, João Cabral de Melo Neto, Joel Serrão, Pedro da Silveira, ofício que até hoje se vem prolongando com Teresa Sobral Cunha ou Richard Daunt.

No entanto, a ruína parece definitiva. A sua materialização pode ser visualizada na fotografia, sem indicação de autor, apresentada no interior do artigo da autoria de Vergílio Ferreira intitulado «Relendo Cesário», não numerada e situada entre as páginas 56 e 57 da *Colóquio/Letras*, n.^o 31, de maio de 1976, e que apresenta a casa onde viveu Cesário, em Linda-a-Pastora, e o poeta Carlos Queiroz [1907-1949] – sobrinho, permita-se esta curiosidade biográfica, da destinatária das cartas de amor de Fernando Pessoa –, o pintor Bernardo Marques [1898-1962] e o escultor Hein Semke [1899-1955].

O cânone crítico procura, naturalmente, remendar aquilo que se encontra em falta ou que se encontra em falha, procurando construir um pé direito de uma

António Manuel Couto Viana, António Ramos Rosa, Henrique Segurado e Pedro Tamen; onze respostas a um inquérito, dadas por Albano Martins; Alexandre Pinheiro Torres; António Barahona da Fonseca; António Gedeão; Armando Silva Carvalho; Armindo Rodrigues; Fernando Echevarría; Fernando J. B. Martinho; Luís Miguel Nava; Nuno Júdice; Pedro da Silveira.

Este número publica ainda uma carta inédita de Cesário para Silva Pinto, datada de 1875, cedida por Alberto de Serpa.

⁵ O número dedicado a Cesário Verde é composto por artigos da autoria de Maria Filomena Mónica, José Carlos Seabra Pereira, Clara Rocha, Silvina Rodrigues Lopes, Isabel Oliveira e Silva, Júlio Brandão e Jorge Custódio.

⁶ O Colóquio reuniu contributos de Ana Jardim; Ana Luísa Alves; Ana Santos; Duarte Drumond Braga; Fátima Rodrigues; Fernando Cabral Martins; Fernando Pinto do Amaral; Gabriel Magalhães; Helder Macedo; Helena Carvalhão Buescu; Inês Cordeiro Silva Dias; Isabel Rio Novo; João Minhoto Marques; José Carlos Seabra Pereira; Luís Mourão; Maria das Graças Moreira de Sá; Nicola Cooney; Paula Morão; Teresa Cristina Cerdeira.

casa (a forma, a árvore) da poesia a erguer, sob a ilusão da totalidade, isto é, da finitude da leitura.

Eu, pela minha parte, aceitarei que o lugar a habitar (a poesia como a casa do ser, em eco de Heidegger, como o espaço onde se acolhem amigos) se poderá construir sobre as ideias de ruína, de fragmento e de diálogo, trilhos que irei apresentar como hipótese de caminho pela floresta. Por isso, uso esta fotografia para apresentar algumas formas de medição [*kanon*].

A primeira é dada pelos cinco degraus e pela laje posta em face da porta e sobre a qual se encontram aqueles três homens e que hoje dá acesso a nenhum lugar. O caminho da poesia inaugurada por Cesário vem revelar a mesma ideia, que a linguagem (os degraus) já não nos eleva (a poesia), antes institui a sua intensidade rizomática e um movimento subterrâneo, invisível, e que, por vezes, irrompe.

A segunda medida consiste em questionar a relação existente entre uma breve escadaria (quarenta e um poemas e trinta e oito cartas) e a sua relação com a ideia alojada nas palavras ou expressões «obra completa», volume, tomo, *ne varietur*, em que o valor da literatura se mede pela gramagem do papel (peso com que se alimenta a finitude sonhando a totalidade quando aquilo que a poesia instaura é a leveza da linguagem).

Encontro o terceiro cânone na posição em que se encontram aqueles que se encontram na casa de Cesário, nessa visita que é uma homenagem. Todos estão de costas para a casa [a biografia] e, desse acaso, surge a ideia que do tempo contemporâneo de Cesário não valerá a pena esperar encontrar companheiros de percurso poético, mas procurar antes aqueles que lhe são contemporâneos, aqueles que fraturam o tempo. Entre aquele e este houve, como se sabe, um desencontro.

O quarto é dado pelo modo como olham, sozinhos (tal como eu, aquele que olha para a fotografia, ou aquele que, ausente da imagem reproduzida, segura a máquina e estabiliza o instante com o disparo), para um horizonte que ali não está, para outra casa, a do Ser abrigada na poesia. Aqueles são os primeiros – há outros – que, procurando Cesário, chegaram demasiado tarde a um encontro

ao qual só poderiam faltar, vivendo a coincidência ou a ruína biográfica possível.
A falta, a falha e a sua consciência são o contemporâneo:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. [...]. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

(Agamben, 2009: 65)

Avanço, portanto, para o perigo e o fascínio da floresta: ouvir vozes e persegui-las, atrás do rosto que queremos ver, sabendo que é esse fracasso que permitirá a chegada a uma «velhice avançada» [Ovídio, 2014: 94]⁷ – e à ignorância. E aqui anuncio e suspendo a possibilidade de usar a poesia [voz] como o cânone, o diálogo como leitura da poesia, pondo a poesia a ler a poesia, sem uma origem e sem um fim, sem estar presidida pelo absoluto da linearidade temporal. Por exemplo, desta maneira:

A língua é a casa do Ser.
Hölderlin e Heidegger

Língua, Casa do Ser que lá não mora,
E, se chama, não está por morador,
Que só em nós o verbo se demora
Como sombra de sol e eco de amor.

Abrigo sim, porém sem tecto, fora
De torre ou porta, os muros no interior:
Assim a Casa essente rompe à aurora
Para se incendiar com o sol-pôr.
(Vitorino Nemésio, 1989: 311)

⁷ «Deu-lhe o nome de Narciso. Ora, consultado sobre o menino, / se chegaria a ver os longos anos de uma velhice avançada, / o profético vate respondeu: 'Se não se conhecer a si próprio'.» [Ovídio, 2004: 94].

2. «o que é o 34 na realidade?»

Para um poeta remetido ao silêncio pela sua época – silêncio que não foi absoluto devido a breves críticas que recebeu dos seus contemporâneos e aos obituários que assinalaram o seu passamento⁸ –, Cesário Verde foi claramente ouvido pelos séculos onde alguns dos seus poemas se encontram quando os escreveu, os séculos XX e XXI. E os leitores que o encontraram foram em número suficiente para nos permitirmos a uma referência a uma história da sua crítica literária, se escolhermos o critério de ordenação cronológico, ou a uma história de filiações temáticas, se o critério for o de ordenação de leitores por assunto.

Não sendo o objetivo deste estudo uma inventariação, paráfrase e comentário de todos os que sobre Cesário escreveram, penso ser útil a citação de alguns para estabelecer uma ideia sobre a liberdade de leitura que os seus poemas instituíram e que permitem a presença de vários trilhos.

Revela a História que aquilo que se institui como cânone consiste num reconhecimento tardio relativamente a um nascimento. E também se sabe que o que sobra do tempo é o que um verso soube dizer às gerações seguintes, cabendo-lhe libertar da lei da morte a voz e aquilo que a voz dá a ouvir. A condenação humana à cegueira ou à surdez dever-nos-ia ensinar a humildade ou a prudência na criação de cânones [literários, críticos], condenados que somos a um critério temporal que está por vir e do qual poderemos não ver o rosto.

Daqui resulta o exemplo de Cesário: os produtores da sua canonização não foram os seus contemporâneos, mas os seus extemporâneos, os que, desde o início do século XX, nunca mais deixaram de aparecer. Aliás, alguma da nova crítica literária e da nova poesia portuguesas continuam a demonstrá-lo.

⁸ «O que ele foi sempre, coitado, foi o Sr. Verde empregado no comércio. O poeta nasceu depois de ele morrer, porque foi depois de ele morrer que nasceu a apreciação do poeta» [Soares, 1998: 133].

O século XIX não se revelou diferente no caso da poesia, ainda demasiado verde para ler Cesário enquanto lugar onde a linguagem se transfigurou,⁹ o que, dados «os limites da nossa existência individual e das autoridades institucionais» [Steiner, 1993: 66], até nos convém porque «precisamos de nos pôr de acordo quanto a certas economias» [*id. ibidem*].

Essas economias passam por não referir todas as leituras, embora não as ignore e procure cumprir com o preceito de totalidade na bibliografia. Passam ainda por escolher as que preparam o caminho que pretendo vir a percorrer. Assim, uso o cajado da citação e da ordenação cronológica para poder começar o caminho, guardando pensamentos alheios.

Começemos por esta. Nos dias 11 de novembro e 3 de dezembro de 1873, num periódico de Lisboa e noutro do Porto, o *Diário de Notícias* e o *Diário da Tarde*, inicia-se a leitura pública de Cesário. E, ao longo da sua vida, será na imprensa – de Coimbra [*Mosaico, A Evolução, Revista de Coimbra*], de Lisboa [*Diário de Notícias, Em Folha Solta, Ocidente, Novidades*], do Porto [*Diário da Tarde, Harpa, A Tribuna, Jornal da Tarde, O Porto, Renascença, Cancioneiro Português, Portugal a Camões*] e de Paris [*A Ilustração*] – que a poesia de Cesário vive.¹⁰

A outra leitura, mais intimista e, na altura, menos pública, sobreviveu em trinta e oito cartas dirigidas a oito pessoas: seis a João de Sousa Araújo [1848 - ?]; dezasseis a Silva Pinto [1848 - 1911]; dez a Macedo Papança [1852 - 1913]; uma a Carrilho Videira [1845 - 1905], a Bettencourt Rodrigues [1843 - 1923], a Mariano Pina [1860 - 1899] e a Emídio Oliveira [1853 - ?]; e duas a Augusto Francisco Vieira, datadas, a sua maioria, de 1871 [cinco], 1872 [uma], 1875 [onze], 1876 [duas], 1877 [cinco], 1879 [seis], 1880 [duas], 1884 [três] e 1886 [três].

⁹ Não se trata de uma condenação ou de um ato de sobrançeria aquilo que se afirma, mas antes revelar que estamos postos sobre um tempo que nem sempre é capaz de conhecer o imprevisto ou aquilo para o qual não (se) sabe ainda olhar. Dito de outro modo, também este século (e qualquer século) é demasiadamente verde (ou, pelo contrário, está demasiadamente maduro para perceber a intensidade daquilo que lhe parece demasiadamente verde), condenado a olhar para a cinza e a reuni-la, quando ao lado alguém opera o movimento de roubar o fogo, sem que o vejamos.

¹⁰ Ao longo dos séculos XIX e XX, a imprensa foi, muitas vezes, o primeiro espaço onde se publicou textos literários.

Eis o Cesário todo, completo: quarenta e um poemas e trinta e oito cartas.¹¹
Em vez de o dizer, cito Ricardo Reis porque o diz de forma exata, mesmo referindo-se a outro poeta:

A vida de Caeiro não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida. Em tudo mais não houve incidentes, nem há história.

(Pessoa, 1972b: 330)

Da parte de Cesário e para as «economias» que procuro é tudo, remetendo para a dedicação cordial de João Pinto de Figueiredo, que coligiu dados biográficos do poeta, e para o rigor de Joel Serrão, ocupado a restituir o rosto da edição dos textos poéticos, paixões a que regressarei mais tarde.

Sobre breves «incidentes», nos quais «nem há história»¹², poder-se-ia citar o texto de Ramalho Ortigão [1836-1915] ao poema «Esplêndida», datado de 22 de março de 1874, que publicou no volume XXIII de *As Farpas – Crónica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes*;¹³ a confissão de Teófilo Braga a Henrique das Neves [1841-1915] a propósito do mesmo poema; o diferendo entre Cesário e Angelina Vidal, cuja notícia é dada na carta que dirige a José Carrilho Videira a 17 de julho de 1879; a «Declaração» dada por Cesário em *A Voz do Povo*, de 7 de outubro de 1878, a propósito de «Em Petiz», poema publicado no *Diário de Notícias* a 29 de setembro de 1879; o relembrar da

¹¹ Teresa Sobral Cunha não inclui na sua edição as seis cartas «escritas dos dezasseis para os dezassete anos» [Serrão, 1975: 144] por Cesário Verde e dirigidas a João de Sousa Araújo, noivo da irmã de Cesário, Júlia Verde.

¹² Devo referir que merece algum cuidado o uso destas duas expressões colocadas entre aspas. É sobre Literatura que estamos aqui a falar e, por isso, falo de breves «incidentes», nos quais «nem há história» que interesse à poesia. Os destinatários das cartas de Cesário [Silva Pinto; Macedo Papança; Carrilho Videira e, por aqui, Angelina Vidal; Bettencourt Rodrigues; Mariano Pina; Emídio Oliveira] e aqueles que Cesário nestas cita – trabalho já realizado por Teresa Sobral Cunha no índice onomástico da sua edição da obra de Cesário [Cunha, 2006: 313-320] são suficientes para ilustrar outros lugares onde «há história», seja ela republicana, da imprensa, literária, política, científica, artística, ou, de um modo menos institucional, vidas movidas por sentimentos e valores [em defesa dos pobres, da verdade, da igualdade, do desenvolvimento, do humanismo, do amor] e que, por vezes, encontrou em verso ou em prosa a sua expressão. Aliás, a maioria dos destinatários de Cesário publicava e participava na vida cultural e política da época. Contudo, merece ser repetido que esta vida não integra a de Cesário.

¹³ Lisboa, Vol. XXII: Março – Abril de 1874: 79-83.

confissão de Teófilo Braga quando Henrique das Neves escreve, a propósito do poema «De Verão»:¹⁴

No Martinho, certa tarde ao tomarmos café e lendo-me ele uma composição em verso da manhã desse dia, confessei-lhe não lhe sentir poesia. Amuou. Questionámos.

(Neves, 1911: 176)

Em suma, a mesma condenação ouvida a propósito de «Esplêndida», expressa nas *Farpas*, cinco anos antes, manter-se-á em 1878, em 1879 e depois em 1880, agora com «O Sentimento dum Ocidental», «poesia que foi imensamente discutida e caluniada», como escreveu Mariano Pina no artigo «Cesário Verde» [Cunha, 2006: 274].

Estes «incidentes» ficaram na história quase com a mesma relevância que a vigésima oitava e vigésima nona cartas de Cesário, datadas de 10 e 18 de agosto de 1884 e dirigidas ao comerciante Augusto Francisco Vieira, encontradas por João Pinto de Figueiredo e por ele publicadas em *Álbum de Cesário Verde* em 1979. Aquela, porque no «Cais da Areia houve há dias uma confusão estabelecida pelos seus carroceiros, carregadores e não sei quem mais com respeito ao embarque de 20 pacotes de madeira» [*id.*: 215]. Esta, ainda na consequência daquela, afirmando que «tenho dado superiores provas intelectuais em muitos ramos da arte, da filosofia e da ciência e seria curiosíssimo se eu, que entendi as estâncias de Lord Byron, não entendesse uma estância de madeiras» [*id.*: 216].

Outros «incidentes» se podem nomear por citarem Cesário. Silva Pinto escreve uma recensão a «Num Bairro Moderno», poema do verão de 1877; na obra *Controvérsias e Estudos Literários*, ainda de Silva Pinto, publicada um ano depois, também se lhe refere; sobre o mesmo poema, um texto de Fialho de Almeida publicado em *In memoriam de Fialho de Almeida*; a atenção que lhe foi

¹⁴ Sobre a sua inclusão na edição de Cunha posposta a «O Sentimento dum Ocidental», argumenta Teresa Sobral Cunha que essa opção se deve à mera sucessão dos meses. Aquele poema é publicado em junho, surgindo este e o poema «De Tarde» depois por adequação à temporalidade agrícola com base nestes versos: «Quanto me alegra a calma das debulhas»; «O sol abrasa as terras já ceifadas». Deste modo, as «debulhas» ou o campo são também critérios para a organização da obra de Cesário.

devotada por Guerra Junqueiro [1850 – 1923] e que legou aos leitores de Cesário a ideia de que este é um poeta do campo.

Pode-se não compreender a breve atenção que lhe foi dispensada,¹⁵ mas foi a suficiente para que hoje possamos estar a falar dele, constituindo este, a meu ver, o grande mérito dos que se lhe referiram porque, devido a terem sido os maiores da literatura à época e devido à amizade de outros,¹⁶ não o deixaram desaparecer. Mas, por isso, sabemos-lo só, sem grupos, sem escola, sem retrato¹⁷ ou movimento, o que permite formular a ideia de um poeta que, por motivos alheios à sua vontade, se viu forçado ao exílio de todos esses lugares.

Esta ausência de companhia, de que não sofreram os primeiros nem os segundos nem os terceiros nem os quartos modernistas (respetivamente, os futuristas chamados modernistas pelos presencistas; os surrealistas; o intervalo que foi o neorrealismo; e, finalmente, os experimentalistas) só voltará a encontrar eco em nomes que partilham a mesma falta de cartão de um *círculo de leitores* de uma escola literária, como Carlos de Oliveira, Ruy Belo, Herberto Helder, Fiama Hasse Pais Brandão, Joaquim Manuel Magalhães ou, mais recentemente, Inês Dias, José Miguel Silva, Manuel de Freitas.

Muito resumidamente, tudo terá começado, *de facto*, com uma frase de Mário de Sá-Carneiro, onde apelida Cesário de futurista, termo que Óscar Lopes reforçará quando escreve que «Cesário assimila certa arte queirosiana de adjetivar, adverbializar, circunstancializar significativamente e leva-a até descobertas já ‘interseccionistas’» [Lopes, 1987: 466].

Fernando Pessoa escreve a seu propósito o primeiro texto crítico¹⁸, onde o considera um mestre, a par de Antero de Quental e de Camilo Pessanha, por ter fundado «entre nós a poesia objetiva [Pessoa *apud* Cunha 2006: 225], «the clearest vision of things and their real presence» [*id.*: 241]. Considera-o também

¹⁵ Um trabalho de leitura sobre a atenção que lhe foi dispensada no século XIX foi já realizado por Fátima Rodrigues em *Cesário Verde. Recepção oitocentista e poética* [Rodrigues, 1998: 194-262]. Fê-lo ainda sobre o século XX, até à data da publicação do seu estudo [*id.*: 9-30].

¹⁶ A primeira edição contou duzentos exemplares, dedicados a familiares e amigos.

¹⁷ Sem retrato feito em vida, Cesário recebe-o *post mortem*. Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) retratou Mariano Pina, Bulhão Pato, o Grupo do Leão, Fialho de Almeida, Teixeira de Pascoaes, Oliveira Martins, Raúl Brandão, Eduardo Brazão. Cesário recebe-o *post mortem*.

¹⁸ Teresa Sobral Cunha inclui-o em *Cânticos do Realismo e outros Poemas. 32 Cartas* [Cunha, 2006: 224-243].

«'um precursor inconsciente' do sensacionismo» [*id. ibidem*], sendo os seus três heterónimos «todo o movimento» [*id. ibidem*], embora também incluía Cesário quando redige «Estes quatro» [*id. ibidem*].

E a sua presença na poesia de Pessoa revela esse reconhecimento. Alberto Caeiro, «Ao entardecer, debruçado pela janella», lê «até me arderem os olhos / O Livro de Cesário Verde» [Caeiro, 2015: 32] porque «o modo como dava pelas pessoas, / É o de quem olha para árvores, / E de quem desce os olhos [...]» [*id. ibidem*].¹⁹

Álvaro de Campos falará «Das ruas ao cahir da noite, ó Cesario Verde, ó Mestre, / Ó do 'Sentimento dum Ocidental!'» [Campos, 1990: 78], «Como um mendigo de sensações impossíveis / Que não sabe quem lh'as possa dar...» [*id.*: 79].

São vários os poemas de Campos que se referem a «Cesário, que conseguiu / Ver claro, ver simples, ver puro» [Campos, 1993: 120], referindo a cidade que trouxe à literatura: «Com certeza que tu, Cesario Verde, o sentias» [Campos, 1990: 106]. Bernardo Soares explica-se também através de Cesário porque «tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele» [Soares, 1998: 47].

Ricardo Reis também foi um dos seus leitores, usando a sua poesia como poética a propósito do sentido da arte:

A arte deve dar o material, mas tornado imaterial. O verso de Cesario. Isso é *photográfico*, não *pictural*. E a *photographia* não é arte porque reproduz exactamente a materia. Só é arte pela *escolha* (do assumpto, da posição, etc.) porque a arte é escolha.

(Reis, 1990: 468-470)

Al Berto, referindo-se a Cesário, di-lo deste modo:²⁰

¹⁹ Na edição da Ática, o verso é este: ««o modo como dava pelas coisas» [Caeiro, 2006: 25].

²⁰ Outro trilha que se me apresenta é este, iniciado por Ricardo Reis e que continua por Al Berto e pelo verso «a memória poderá reconstruir tudo a partir das imagens» [*Trabalhos do olhar*, 1982, poema "5" da série «Filmagens»]. Rosa Maria Martelo em *Cinema e Poesia*, no estudo dedicado a Cesário, avança por este caminho.

O Cesário [Verde, 1855-1886] para mim é importantíssimo. É um poeta – fotógrafo. Ele é fotográfico. Há fascínio pela fotografia quando releio o Cesário. Há de facto qualquer coisa de empatia com aquilo tudo e com a cidade, embora o meu olhar sobre a cidade seja outro, seja muito mais noturno do que propriamente diurno [...].

(Al Berto *apud* Guimarães, 2016: 36)

Mas estou apenas a referir poetas. José Régio, também crítico, será, em 1925, um dos primeiros a ler os poemas de Cesário como resultantes de uma prática oficial. Destaca ainda o balancear entre um mundo exterior e interior, caminho que Gaspar Simões irá manter na sua leitura.

Será na década de 40 que surgirão «Amaro de Oliveira, Adolfo Casais Monteiro, David Mourão-Ferreira, Vitorino Nemésio, Óscar Lopes, Feliciano Ramos e João de Barros» [Rodrigues, 1998: 10] e Jorge de Sena, situando-se aqui o nascimento de linhas de leitura que ainda hoje nos acompanham. Por exemplo, Casais Monteiro afasta-se do termo realismo para falar de Cesário e aproxima-se do de surrealismo, permanecendo no mesmo lugar; Jorge de Sena acompanha-o, falando de impressionismo, diálogos que hoje ainda permanecem.

David Mourão-Ferreira escolhe, em 1949, a célebre cesura cidade/campo como um nó central da poesia do autor, nó apertado por Joel Serrão, em 1957. Óscar Lopes mantém-se com Monteiro e Sena, caminhando de um realismo cesárico para a ideia de o poeta ser um precursor do modernismo, que prefiro nomear como modernismo cesárico. Encontro em Jorge Listopad um auxílio para esta nomeação porque, quando pretendeu traduzir Cesário e não encontrou no romantismo e no realismo as palavras de que necessitava para o fazer, escreve que foi necessário «recorrer à matéria poética, liberta das correntes da poesia do século XIX» [Listopad, 1968: 67].

Margarida Vieira Mendes [1979] acrescenta-lhe a dicotomia morte/vida e Hélder Macedo reanima a outra proposta por David Mourão-Ferreira enquanto insufla os *topoi* da mulher e do erotismo observados pela *farpa* do século XIX, em percurso continuado por Fernando Cabral Martins [1988], Janet Carter [1989] e Carlos Ceia [2015].

O trilho dos arquétipos surge nos anos 80 com Helder Macedo, associando a imagem de uma Idade de Ouro ao campo e a imagem de uma Idade do Ferro à cidade, apostando na mesma dicotomia que o orientou na primeira obra que dedicou a Cesário. Cabral Martins usa as fichas de leitura da dupla Eros e Tanatos e Andréa Crabée Rocha entra na poesia de Cesário pelo mito de Anteu.

Sem pretender continuar por uma sintética – e claramente superficial – enumeração, até porque este trabalho já se encontra realizado por Pedro da Silveira [1986] e por Fátima Rodrigues [1988], penso ser suficiente esta rememoração para revelar dois dos principais trilhos abertos pela crítica ao longo do século XX: o da classificação de Cesário recorrendo a períodos estético-literários ou a determinados temas.

Eis os principais ecos dados a ouvir. Outros se lhes juntarão, antes deste. Mas nenhum se conseguirá eximir a isto, a hipótese de se ser mais um:

«Olhe, Caeiro... Considere os números... Onde é que acabam os números? Tomemos qualquer número — 34, por exemplo. Para além dele temos 35, 36, 37, 38, e assim sem poder parar. Não há número grande que não haja um número maior. . .»

«Mas isso são só números», protestou o meu mestre Caeiro.

(Pessoa, 2012: 315)

3. «Para além dele temos 35, 36, 37, 38, [...]»

Permaneço agora um pouco em algumas leituras que podem funcionar como possibilidades para outros caminhos.

Começo por introduzir um proposto por Jacinto do Prado Coelho, em 1969, intitulado «O verso e a frase em “*O Sentimento dum Ocidental*”» [Coelho, 1996: 179-186].

Prado Coelho segue uma linha onde apresenta uma ligação ou uma dependência mútua entre forma e sentido do poema, na sequência de estudos formalistas-estruturalistas. Assume que «a estância constituída por um decassílabo e três alexandrinos» são úteis para dizer o «teor descritivo», uma «visão do circunstante», «um gosto do exato» [id.: 179]. Dito de outro modo, metro «e sintaxe vão colaborar para uma comunicação sóbria, incisiva, calculada, antioratória» [id. *ibidem*].

Com a destreza de um anatomista, o corpo a dissecar é o da linguagem do poema para lhe observar de que modo funcionam os órgãos ou a mecânica que fazem movimentar este objeto de estudo. Quase que poderei dizer que o naturalismo está para a literatura como o seu estruturalismo para a crítica.

Apresento um exemplo: «35 frases independentes ou coordenadas compostas por um só verso» [id.: 180]. Resultado: uma estrutura «estrófica [...] típica, ajustada ao fragmentarismo de Cesário» [id. *ibidem*]. Segue-se outro: 43 frases de 2 versos, 4 de 4 versos. Resultado: amplificação de um estilo poético oratório. E há ainda as frases muito raras «que não abrangem um verso inteiro» [id.: 182]. Após a dissecação, pode-se formular a lei: «coincidência entre fim de verso e fim de frase» [id. *ibidem*].

O segundo momento deste estudo é dedicado à entoação porque a frase exclamativa serve para produzir um «frémito de emoção» [id.: 184].

Depois, avança para as rimas «em eco» [id.: 185] ou das que nascem da associação de «palavras com o mesmo sufixo» [id. *ibidem*] ou possuidoras de categoria gramatical idêntica. Contudo, atendendo a que as palavras que dão tom às rimas pertencem a variados campos semânticos, conclui que o

«vocabulário poético de Cesário» [*id. ibidem*] é «bastante disperso» [*id. ibidem*] para, logo a seguir, recuperar a ideia de «impressão de uniformidade» [*id. ibidem*] da tonalidade. Para este processo, afirma, contribui também as rimas internas.

Não o dizendo ou não tendo sido capaz de o entender, Prado Coelho termina o ensaio reforçando a solidariedade entre «forma e sentido» [*id.*: 186] sem, infelizmente, desenvolver a ideia de que forma a forma amplia o sentido. Sobra a ideia de Cesário ter inaugurado uma poesia narrativa envolvida num modelo clássico e a de uma unidade fónica que permitirá destacar uma colocação da voz em relação a uma determinada enunciação, em processo dramático.

Merece ainda referência um outro texto que publicou em 1976, na obra *Ao Contrário de Penélope*, «Cesário Verde, poeta do espaço e da memória» [Coelho, 1976: 195-198]. Aqui, destaco a palavra inaugural, não apenas por ser a primeira, o adjetivo «consciente», na expressão «consciente da sua arte» [Coelho, 1976: 156].

Esta expressão revela duas ideias. A primeira, ao defender que Cesário está ciente de um processo de intelectualização da poesia. A segunda é dada pelo determinante possessivo, «sua», mostrando um desdobramento ou pluralização da palavra poética que marca a singularidade de Cesário Verde, ao inscrever na tradição poética portuguesa a «sua arte».

Citando o verso do poeta onde associa a pintura à escrita [«Pinto quadros por letras, por sinais»], o crítico vai usar os seguintes termos para descrever o trabalho de pintura de quadros por grafemas: «quadros»; «perspetiva»; «planos sucessivos»; «notações espaciais»; «movimentos da câmara [...] que se desloca» [*id. ibidem*].²¹

O vocabulário usado parece-me mais próximo da área do cinema do que do da pintura, podendo-se parafrasear o verso de Cesário por algo como filme «quadros por letras, por sinais».

²¹ Para além de Rosa Maria Martelo [Martelo, 2012: 70-88], também Manuel Gusmão [Gusmão, 2010] caminha por aqui.

A ideia de que o vocabulário escolhido pelo crítico sugere permite relacioná-la com o título do seu ensaio. O tom descritivo constrói um espaço que pode ser um outro nome para memória (terei que deixar para depois a clarificação desta associação) e o modo como esse tom é apresentado pelo seu leitor demonstra a existência de uma consciência de uma arte feita de movimento a partir de um *trabalho do olhar*. Dizendo-o de outro modo, de uma arte feita de quadros, de imagens em movimento.

Por isso, escreve Prado Coelho que verbos como «*sair, errar, embrenhar-se, seguir*», usados na primeira pessoa, caracterizam esta poesia itinerante» [*id.*: 196] ou cinematográfica.

A utilização destes verbos e o seu uso na primeira pessoa do singular inscrevem o pintor-cineasta no espaço que apresenta. Esta inscrição, aliada a uma dicção do poeta e à citação de outras vozes, graficamente representada pelo uso de aspas, revela um aspeto singular que merece um estudo próprio, não tendo aqui lugar para o poder fazer.

Saindo de um domínio estativo, dado pela pintura, e passando para um campo dinâmico, dado pelo movimento, Prado Coelho introduz uma terceira noção, a de tempo, usando-a a propósito de «O Sentimento dum Ocidental», escrevendo que este poema «está saturado de tempo» [*id. ibidem*].

O tempo de que está saturado é identificado como um «presente [iterativo]» [*id. ibidem*], ou seja, Prado Coelho reenvia, entre parênteses, para a importância do valor aspetual dos verbos utilizados, o que permite pensar na forma como uma situação de enunciação perspetiva uma realidade.

Não segue por aqui, no entanto. Afirma antes que esse presente «traduz experiências idênticas ou complementares que se vão justapondo» [*id. ibidem*], sendo o tempo experienciado pelas «percepções e sentimentos do poeta» [*id. ibidem*]. Estas funcionariam como um recetáculo de impressões de Lisboa «pelos anos de 1880» [*id. ibidem*] para as enunciar sobre si através do pronome pessoal na forma dativa em verbos como «despertam-me» ou «enjoa-me», em circularidade temporal, segundo Prado Coelho. O dativo sugere-me outra coisa ainda, que será vista aquando da leitura do poema que acolhe aqueles verbos [«O Sentimento dum Ocidental»].

Termina aqui o primeiro momento do artigo, onde se falou de espaço, de movimento e de tempo, iniciando-se depois um discurso sobre o tópic da memória, de «um passado coletivo» [*id. ibidem*] e de um «passado pessoal» [*id. ibidem*]. Contudo, é aquele o momento que interessa destacar por causa da expressão «saturado de tempo». Como modo de pensar o poema a que a expressão se refere, o tempo implica a dimensão que sucede às dimensões clássicas usadas para medir a terra: «baixo» e alto, norte e «Sul», leste e «ocidental». Também estas têm sido as medições (altitude, latitude, longitude) aplicadas à terra de Cesário.

O poema «O Sentimento dum Ocidental», de onde se retiraram as palavras anteriormente citadas, vem instaurar uma quarta dimensão e que me permite apresentar a ideia de diálogo, de vozes que coincidem, por exemplo, numa *quarta dimensão* (eco de Luíza Neto Jorge). Ainda por aqui entraria a ideia escrita por Pessoa na sua «Tábua Bibliográfica», «drama em gente, em vez de em actos» ou drama em vozes, em poemas tomados como «actos», podendo-se, talvez, dizer deste modo:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção [...]. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...].

(Pessoa, 1973: 112)

Antes de avançar nesta direção, cito agora Hélder Macedo, uma referência na medição da latitude em Cesário, a propósito de «Cesário Verde e o *bucolista do realismo*». Este texto situa-se na linhagem (e reconhece-o) de David Mourão-Ferreira e de Joel Serrão quando afirma a centralidade do contraste cidade/campo na obra de Cesário e que tanto viço encontrou nos estudos do ensino não superior ao poeta dedicados.

Macedo segue o trilho de Mourão-Ferreira, datado de 1949 [«Notas sobre Cesário Verde: III. Da Cidade para o Campo»], e de Joel Serrão, de 1957 [*Cesário Verde: Interpretação, Poesias Dispersas e Cartas*]. E enquanto aquele,

na síntese do que Macedo escreve, se desenamora da cidade para se virar para o campo após o poema de 1880, Serrão afirma que o movimento é exatamente o contrário. Acrescento que, olhando para os dois lados, não se sai do mesmo lugar, da medição de uma latitude (o norte industrial e o sul agrícola) e de uma longitude (um passado auspicioso e um presente em ocaso), embora já se tivesse ultrapassado o conceito de altitude próprio a uma concepção romântica da escrita, para a qual os versos «prosaicos» e «banais» [«Nós»] não são poesia.²²

Para lá destes desencontros, Hélder Macedo dispensa o pó ou a lama das estradas que unem o campo à cidade ou a cidade ao campo para se deter «ao nível da significação de cada um deles» [Macedo, 1986: 20] e, na leitura que fez, datada de 1975 (*Nós: Uma Leitura de Cesário Verde*), manteve um dualismo adjetivado: a má cidade e o aprazível campo.

Argumenta o binómio com um léxico de aroma religioso («a confinadora Babel»; «o tempo-espaço ideal», *id.*: 21]) citando o poema «Setentrional» e colando-o a uma longa tradição pastoril que remonta a Teócrito, nascido no século IV antes de Cristo, também contrapondo a bucólica Sicília natal à urbana Alexandria da idade adulta. Naturalmente, os binómios excluem-se ou revelam-se antinómicos, mas possuem a necessidade dessa desunião para existirem.

Elogia depois Mourão-Ferreira por, no estudo mencionado, ter remetido esse contraste para uma tradição que situa em Sá de Miranda, figura que permite dizer que «o contraste cidade-campo não corresponde já a um tema literário, imitado dos antigos» [*id.*: 22].

Nesta linha antinómica inclui Macedo «A Débil» e «Num Bairro Moderno», representando o campo «uma ordem normativa oposta à cidade real» [*id. ibidem*], descrita «como anormal» [*id. ibidem*]. A anormalidade é exemplificada por «um frígido erotismo da humilhação» [*id. ibidem*], oposto ao amor campestre, citando «Esplêndida», «Deslumbramentos», «Frígida» e «Humilhações», para

²² Em 1944, na altura em que David Mourão-Ferreira e Joel Serrão escrevem, Carlos Parreira publica um artigo sobre Cesário, com fotografia de Horácio Novais [1910-1988], mantendo viçosa a linguagem do tempo de Castilho, revelando como Mourão-Ferreira e Serrão, tal como Cesário, não representam o cânone da sua época. Cito a forma como se refere ao irmão de Cesário, como exemplo: «acabou por o levar da vida, aos setenta e três anos, todo sacudido de um longo soluço, como uma ramada de salgueiro, dobrada ao açoite das ventanias» [Parreira, 1943: 31].

lhe associar a expressão «sexualidade perversa», «imagem bíblica da serpente que serve para descrever a Mulher Fatal» [*id.*: 23] e que depois alegoriza com a palavra «Inglaterra». Completando-lhe o raciocínio, o binómio seria agora o do Portugal-campo-paraíso e o da Inglaterra-cidade (di-lo-á na página 24).

Em dois parágrafos que se sucedem, os poemas que atrás citei como exemplo do argumento da anormalidade são descritos como «quadros dramáticos ou ficções narrativas naturalistas» [*id.*: 22], sendo «Noite Fechada»²³ e «O Sentimento dum Ocidental» exemplos da «estética realista de Cesário» [*id.*, *ibidem*].

Embora o adjetivo «realista» possua uma carga semântica estabilizada, o peso dessa carga mereceria uma demora que permitisse ao leitor perceber com mais leveza o que se procura dizer quando se cola essa palavra à poesia de Cesário.

Contudo, o poema de 1880 marca, para Macedo, o limite (usa a expressão *até este momento*) em que «o campo continua a ser um contraste idealizado da cidade» [*id.*: 23]. Melhor teria sido dizer um intervalo porque depois refere o poema «Nós» para «contrapor à cidade um campo caracterizado como uma alternativa no mesmo plano do real» [*id. ibidem*], a cuja organização estrutural considera possível regressar, pela similitude, a «Setentrional».

Na leitura que faz de «Nós», regressa também ao peso de termos como «concepções proudhonistas», «determinismo histórico-positivista», «darwinismo social», «cientifismo organicista», «ideias de Spencer» e, claro, o «eco bíblico-pastoril» [*id.*: 24]. E aqui está uma leitura naturalista, procurando demonstrar a perícia e autoridade com que Cesário executou uma leitura profunda de todos estes conceitos.

A mesma capacidade de originalidade encontra-se em «Provincianas». Escreve Macedo que o «encontro» (palavra que vai buscar a Mourão-Ferreira) entre Cesário e Sá de Miranda permite «até que se consiga fazer uma razoável montagem poética em que chega a ser difícil distinguir imediatamente quais são as cinco quintilhas tiradas de ‘Provincianas’ e quais as cinco tiradas da égloga

²³ O título «Noitada» corresponde a «Noite Fechada» na edição de 1887, da autoria de Silva Pinto.

‘Basto’» [id.: 25]. Pelo meu lado, dispenso-me de comentar a afirmação de que «a linguagem poética de ambos os poetas é a mesma, a indignação a mesma, os tópicos arcádicos os mesmos» [id.: 26], causada pelo amor que os poetas solicitam.

Macedo conclui que Cesário Verde é um poeta bucólico «na medida em que é um poeta moderno», sendo um «mestre exemplar do bucolismo moderno» [id.: 27].

Esta última tese parece-me revelar uma leitura do poema feita pela lente de uma idealização romântica do espaço e do conceito de exotismo (isto é, do que está do lado de fora ou para lá do que se vê) e apresenta um cambiante da cor de um binómio de leitura iniciado em 1949 por Mourão-Ferreira.

Em vez de trilhar um caminho próprio, repisa o dos dois professores que o iniciaram, para o manter limpo e livre de ervas que, entretanto, o possam ter coberto, tarefa que executou com sucesso.

Outro leitor de Cesário, Georg Rudolf Lind começa com uma declaração: «ignoro quase por completo a literatura crítica sobre Cesário Verde» [Lind, 1986: 29]. Fixado o ponto de partida, cita-lhe duas frases, uma dirigida a Silva Pinto, «Eu sou frio», e outra ao Conde de Monsaraz, «Eu sou simplesmente frio». Daqui parte para a «atitude submissa» da atração pelas *femme fatale* e *fragile*, «a mulher etérea, angélica e quase santa, o ideal dos pré-rafaelitas ingleses» [id.: 32], procurando-as em «Flores Velhas», «A Débil», «Manhãs Brumosas», «Cristalizações», passando depois para o conflito «entre as estratificações sociais» [id.: 35] que «Desastre» e «Noite Fechada» exemplificam.

Aproveitando este poema para estabelecer uma ponte temática com a «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos, termina a sua deambulação pela poesia de Cesário afirmando que ler «O Sentimento dum Ocidental» «equivale a ler um Eça de Queirós transformado em poeta» [id. *ibidem*], o que «significa entrar em contacto com uma poesia realista» [id. *ibidem*].

Lind afirma que Cesário «não se abandona a especulações filosóficas» [id. *ibidem*] porque tudo «se apresenta nitidamente nessas imagens» [id. *ibidem*], embora possua «as simpatias e antipatias ideológicas daquela época» [id.: 36], nomeadamente o «socialismo em formação» [id. *ibidem*] e o «anticlericalismo»

[*id. ibidem*], comparando «O padre que parou para te ver» [«Noite Fechada»] com o Padre Amaro, de Eça de Queirós.

Baudelaire também é convocado à reunião para dizer que falta a Cesário «os bêbedos e os cegos, as velhas grotescas e os mendigos desfigurados do poeta francês» [*id. ibidem*] porque Cesário é um «positivo e um utilitarista» [*id. ibidem*]. Aliás, «foi o primeiro a descobrir a poesia do comércio» [*id. ibidem*], como o escreve Campos na «Ode Marítima»: «Venham dizer-me que não há poesia no comercio, nos escritórios» [Campos, 1990: 106].

Também afirma Cesário como precursor do sensacionismo, argumentando que Pessoa se refere a «O Sentimento dum Ocidental» quando elabora o programa dessa escola.

Num movimento panorâmico sobre a poesia de Cesário, escreve agora que, se o poeta é de Lisboa, também o poderia ser de Linda-a-Pastora, juntando-se a Mourão-Ferreira, Serrão e Macedo, ressaltando que o campo em Cesário não é dado a bucolismos, mas a um realismo social constituído por trabalho, miséria e pragas.

Como conclusão, escreve que a morte precoce o impediu de se decidir por um caminho dos vários que percorreu: «passam do ultra-romantismo pela poesia social, até à aliança entre o “real e a análise” que caracteriza as suas melhores produções» [Lind, 1986: 40].

Por trilha semelhante avança, Stephen Reckert, no seu ensaio intitulado «O mistério da Rua das Trinas», lugar para um *Bairro Moderno*. Aqui começa por apresentar um jogo de leitura que consiste em colocar no mesmo plano discursivo um conjunto de expressões de vários autores, organizado segundo uma tipologia textual narrativa e que exige um leitor que reconheça os dados do jogo para que nele possa participar.

O jogo consiste em revelar que, se o sujeito de «Num Bairro Moderno» for substituído por uma voz narrativa heterodiegética, é possível construir uma textualidade ou, melhor dizendo, uma tessitura, que permita associá-lo à descrição de uma burguesia lisboeta corporizada nas figuras de Jorge e de Luísa no romance *O Primo Basílio* [1878].

Simulado o jogo, que aposta nas coincidências verificadas entre textos que privilegiam o papel do narrador e a descrição de um espaço social semelhante, Reckert leva mais longe a sua leitura quando introduz nela um pronome indeterminado, «qualquer», que usa para qualificar «um Bairro Moderno» [*id.*: 42], e para inserir nesta história de um Bairro Moderno a família Verde porque «iria morar poucos anos depois na Rua das Trinas do Mocambo» [*id. ibidem*]. Convoca assim a presença da biografia como suporte de construção de uma realidade poética.

De seguida, expõe as regras de construção do seu jogo intertextual, salvaguardando que um autor «de um “signo” literário só é dono do respetivo significado» [*id. ibidem*], mas que os significantes passam para o domínio público.

Avança então para estudos onde analisou a apropriação por Cesário de significantes de Baudelaire para a escrita de «A Débil» e «Num Bairro Moderno», nomeadamente «Les Sept Vieillards». Mais uma vez, ouve-se um eco persistente que funciona como cajado da crítica da poesia de Cesário: a sua necessidade de imitação. Assim, «À une Mendiante Rousse» está para a vendedora de «Num Bairro Moderno» como «Le Soleil» está para a luz que transfigura o mesmo poema. E *O Primo Basílio* vem depois para completar o quadro.

Para um poeta que sempre andou à margem do meio literário, não deixa de ser irónico ser agora acompanhado por dois escritores que integram o cânone literário ocidental. Contudo, para quem foi empregado do comércio, viver do crédito alheio significa, geralmente, falência num breve prazo. No campo poético, a situação é a mesma, mas é por aí que Reckert segue, deixando-o continuar a afastar-se enquanto me detenho por aqui.

Por fim, vai buscar a Helder Macedo o «quadro arcimboldesco» [*id.*: 44], considerado central ou considerado como «foco semântico do poema» [*id. ibidem*] para lhe descobrir nos dedos rubros das cenouras uma semelhança com os rubis que Luísa usava. Julgo que a leitura padece da mesma transfiguração que se revela no poema de Cesário.

Assim, penso que em vez de se falar de realismo fotográfico se deveria falar de surrealismo citacional. Segundo Reckert, Cesário, à falta de forma de dizer, socorre-se de outros para o dizer e, assim, «o que Cesário está a praticar é uma técnica de *impasto*» [*id.*: 45].

Finalmente, vem explicar o mistério de ter usado a palavra «mistério» no título do seu ensaio. Para isso, irá arrumar «um pouco à toa as peças do *puzzle* que já se encontram no tabuleiro» [*id. ibidem*].

O mistério consiste em saber como Cesário consegue ter conhecimento do romance de Eça antes deste o ter tornado público. À falta de dados biográficos que permitam explicar a escrita de um poema concluído com a menção de «Lisboa, Verão de 1877» e publicado no *Diário de Notícias* em 1878 com um romance publicado em fevereiro de 1878, Reckert socorre-se de Ramalho Ortigão para explicar como Cesário teria conhecido o romance de Eça.

Para lá deste mistério, a lembrar o da estrada de Sintra, da Rua das Trinas, terminamos aqui: estamos a ler Baudelaire, Eça e Archimboldo pela voz de Cesário.

A questão da vizinhança entre poetas revela-se um caminho que considero bastante promissor para a leitura da poesia, para não dizer um dos mais incontornáveis. É por aqui que vai Sílvio Castro, que viu nessa vizinhança ou *afinidade eletiva* aquilo que permitiu a Cesário passar do convencionalismo de uma primeira fase para «o lugar de uma voz autónoma» [Castro, 1990: 43]. E essa vizinhança estabeleceu-se com Baudelaire «como citação, como imitação, como poema» [*id.*: 44], centrando-se o texto *O Percorso Sentimental de Cesário Verde* nessa relação entre os dois poetas que inauguraram a modernidade poética em França e em Portugal ou, para ser menos topográfico, na poesia contemporânea ou que diz este tempo.

Baudelaire, segundo o crítico, deve entender-se como aquele que transforma um discurso romântico «em palavras de coerente modernidade» [*id. ibidem*]. E essa modernidade consiste na concretização dos ensinamentos de Schiller, de Schlegel e de Schelling que, muito sucintamente, a descrevem como a paixão que se procura exprimir de forma desapaixonada para que, a partir dela, o poeta crie a sua própria mitologia.

Esse procedimento, essa capacidade de expressar uma singularidade por intermédio de palavras fez-se com «a modernização da metáfora» [*id.*: 38] e com as conhecidas «correspondências», para além da menção da sinestesia como a sua melhor descrição retórica, a que se deve acrescentar ainda a fortuna das expressões *poète maudit* ou «Sinistro e mal trajado» [«Esplêndida»].

Castro propõe que essa singularidade nasce de um percurso a que chamou «constante romântica» [*id.*: 36] e que nomeou como «primeira fase verdeana» [*id. ibidem*], como caminho necessário para a libertação lírica de Cesário. Essa reduplicação de temas e estruturas formais manifesta-se pela escolha de «determinados modelos da tradição romântica portuguesa» [*id.*: 16], revelando-se, deste modo, uma intencionalidade poética ou uma primeira afirmação de que a reduplicação não se pode considerar ingénuo, mas sentimental.

Neste caso, estaria a referência explícita a João de Deus, invocado no verso «Ó bom João de Deus, ó lírico imortal», publicado sob o título *Cadências Tristes*, no jornal *A Tribuna*, em dezembro de 1874. Talvez se possa salientar também o elogio reiterado ao autor de *Flores do Campo* ao longo do poema: «Ó pensador suave, ó lírico imortal»; «E ó meigo visionário, ó meu devaneador»; «Ó bom João de Deus, ó meu devaneador».

É na afirmação das afinidades eletivas que se pode verificar o que Cesário escolheu e, cumulativamente, o que deixou de lado. E, neste caso, terá recolhido a dicção dita «timidamente» [*id. ibidem*], contemplativa «e crente» [*id. ibidem*] a propósito de «um plácido ideal» [*id. ibidem*]. Ou a ideia de um «pensador suave» e de «cândido lirismo» [*id. ibidem*].

A influência do «Poeta da mulher» [*id. ibidem*] resulta, segundo Castro, no lugar que o «amor ocupa [na] posição privilegiada nas composições dessa fase incipiente do poeta» [Castro, 1990: 24]. E, segundo o crítico, esse amor dirige-se «à mulher amada» [*id. ibidem*], idealizada e «quase inacessível» [*id.*: 25], justificando essa leitura com os poemas «Responso», «Setentrional» e «Ironias do Desgosto».²⁴

²⁴ Na edição utilizada, o poema «Setentrional» aparece intitulado como «Cantos da Tristeza» e «Responso» como «Caprichos».

Se considerarmos as datas de publicação e a ordem em que os poemas foram citados, 22 de março e 14 de fevereiro de 1874 e 26 de setembro de 1875, estamos perante a primeira fase da poesia de Cesário. E, segundo o crítico, o tema do amor liga-se à ideia «da recuperação da natureza – conforme o conceito de Schiller» [*id.*: 26] e o da morte a um contexto cultural próprio ao Romantismo.

Pela manifestação do Romantismo nos primeiros poemas de Cesário, deve entender-se uma escrita que «não atinge ou traduz a experiência real» [*id.*: 24] ou, apenas, a manifestação de um conhecimento dos temas do cânone literário. Assim, «Eu e Ela» (3 de dezembro de 1873), «Heroísmos» (7 de fevereiro de 1874), «Cantos da Tristeza» (14 de fevereiro de 1874) e «Responso» (22 de março de 1874) apresentam-se como poemas reveladores de uma integração numa escola literária e de uma fase de aprendizagem.

Datado de 4 de dezembro de 1874, Castro considera «Flores Velhas»²⁵ como o anúncio de «um dos grandes líricos da língua portuguesa do século XIX» [*id. ibidem*], conseguido com o surgimento da singularidade da sua voz poética, apesar de o léxico ainda ser o do romantismo, exemplificado em palavras como «ósculos», «castos madrigais», «haurir», «cáliz da ventura».

Verifica-se, «nesta primeira fase da obra poética verdeana, uma instabilidade expressiva» [*id.*: 38] provocada pelo uso de um léxico tomado do Romantismo, ao mesmo tempo que ocorre uma «valorização do real e do mundo objetivo» [*id.*: 39]. Lido assim, os anos de 1873 e de 1874 podem ser entendidos como ensaios de uma forma de aprendizagem. O mesmo será dizer que, embora seja conhecedor de uma formulação do mundo já consolidada, os poemas desta primeira fase revelam pequenos *pontos luminosos* e que nos permitem, ainda hoje, subtraí-los a um mero epigonismo.

Defendendo um caminhar tranquilo na maturação poética de Cesário, a esta primeira fase suceder-se-ia «Frígidas» e «Contrariedades».²⁶ E esta evolução deve-se à influência de Baudelaire, «porém sem qualquer mitização

²⁵ Na mesma edição de Teresa Sobral Cunha, o poema está intitulado como «Melodias Vulgares».

²⁶ Novamente, na edição usada, o título «Humorismos de Amor» é escolhido em lugar de «Frígidas» e «Contrariedades» é substituído por «Nevroses».

[...] para finalmente chegar à pura dimensão afectiva constantemente recordada, porém já não mais exteriorizada» [*id.*: 37].

A abertura que Cesário encontrou em Baudelaire encontra-se na poetização de um vocabulário que não possuía os traços necessários para expressar o idealismo romântico. Deste modo, o poeta reconhece que as palavras com que constrói uma realidade se mostram desadequadas. Ou, como Castro escreve, dá-se a «modernização da metáfora e o alargamento do procedimento analógico» [*id.*: 38] através das célebres *correspondências*.

A presença do autor de *Poèmes en Prose* situa-se, segundo Castro, na forma de citação direta («Metálica visão que Charles Baudelaire / Sonhou e pressentiu nos seus delírios mornos», «Frígida») e na referência explícita de pessoas e de cidades: Balzac em «Frígida»; Zaccone em «Contrariedades»; Herbert Spencer em «Nós»; «Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo» em «O Sentimento dum Ocidental»; na referência ao «tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto!» em «Cristalizações»; em *topoi* do poeta que se podem ver no verso «Mas se vivemos, os emparedados», em «Horas Mortas»; em «soluções imagistas» [*id.*: 50] como «E tem a lentidão duma corveta fina / Que nobremente vá num mar de calma» em «Deslumbramentos»; na dualidade vida e morte; na adesão e na repulsa da *capital maldita*.

A superação do modelo dará origem «ao nascimento de uma inovadora linguagem impressionista» [*id.*: 53] que permite ao poeta exprimir «a realidade das coisas» [*id. ibidem*] e simultaneamente realizar um testemunho dessa expressão, fazendo de Baudelaire «somente memória» [*id. ibidem*].

Aqui, Castro desvia-se da modernidade que enuncia para se deter em dois «motivos velhos» [*id.*: 55] da poética de Cesário: a morte experienciada numa dimensão ontológica e o amor como desejo de participação na vida, considerando-os «dois motivos centralizantes» [*id. ibidem*]. E, neste caso, «a mulher é, ao mesmo tempo, realidade possuída e possibilidade de não-conquista» [*id.*: 58].

Depois, regressa ao tema da representação da realidade através de «duas dimensões: A) dimensão dos significantes; B) dimensão dos significados» [*id.*: 59].

No caso da primeira dimensão, destaca a ausência de intenções metafísicas, privilegiando Cesário o materialismo e a expressão racional do poema, visível a partir do seu «pequeno-grande universo de suas experiências objetivas, de seu tempo real e histórico» [id.: 60]. Destaca também a utilização de um «autobiografismo estético» [id.: 61] como forma de apreensão do real, exemplificando-o com o poema «Contrariedades».

Mas a poética de Cesário encontra-se, segundo o autor, na estética proposta por Schiller relativamente aos poetas ingénuo e sentimental e que «conduz a uma específica forma poética» [id.: 63] onde o significante se sobrepõe ao significado.

O ponto mais importante sugerido por Castro encontra-se naquilo que designa por «inter-relação entre prosa-poesia» [id.: 64], modo como define a nova tonalidade. E essa nova tonalidade passa por um novo léxico e também pelo uso de um procedimento adotado por aquilo que se entende por escola realista e que consiste em inserir no texto referentes reconhecíveis da realidade histórica, a par do uso de uma linguagem coloquial, por vezes apoiada na ironia e no humor de carácter reflexivo.

Assim, a poesia deixa de se afirmar como a construção de um mundo divergente ou ideal para se tornar o lugar onde o quotidiano ganha um novo espaço para existir de modo menos inflamado. E Cesário fá-lo através da renovação de um léxico, de uma sintaxe e do uso de uma proposta realista e que consiste em fazer referência a elementos que existem fisicamente, sejam eles individualidades públicas ou lugares geograficamente localizáveis, o emprego de estrangeirismos ou o uso de vocábulos ou expressões coloquiais.

Castro acrescenta ainda a esta enumeração a ironia que descreve como «verdadeiro humorismo criador» [id.: 68], adquirindo o tom reflexivo que se dá a ler em «A Débil», «Noite Fechada» e «Cristalizações», por exemplo.

Quanto à forma, o crítico destaca o «sábio uso da sinalefa, do “enjambement”, do hipérbato, comparações, metáforas e metonímias de imagens» [id.: 70] que, aliado ao uso do alexandrino, permite «um ritmo compacto de liberdade expressiva» [id.: 71].

Estamos, deste modo, na presença de uma «poesia plástica» [id.: 74] que se traduz numa modernidade que Castro considera existir «entre o musical e o plástico na forma poética» [id. *ibidem*]. Plástico no sentido em que a sua poesia pode ser entendida como imagem verbal que dá a ver («volume, cromatismo, de representação das linhas, signos, de especialidade compositiva» [id.: 75]), considerando que o seu impressionismo literário antecipou o pictórico e também o Simbolismo, no que este preservara «da lição do Realismo» [id.: 76].

Quanto à dimensão dos significados, sendo a sua poesia «ligada ao seu tempo» [id.: 77], Castro assume que a sua objetividade «se livra de toda e qualquer constrição realista» [id. *ibidem*]. No entanto, não se livra, segundo o autor, da «chave da dialéctica ontológica vivida pelo poeta» [id.: 78] e que consiste na dicotomia campo-cidade e que, resumidamente, categoriza como «predisposição burguesa» [id.: 79], no caso daquela, e de «"grande burguês"», no caso desta. Daqui parte para a enunciação de Balzac como um grande exemplo de um *grande burguês*, criando uma linha entre Engels, que considera aquele tipo de escritor como o que melhor pode revelar a conflitualidade social, para chegar à «estética marxista de Lukács» [id. *ibidem*].

Castro apresenta alguma da poesia de Cesário como uma denúncia e um ato de solidariedade para com as classes mais desfavorecidas, exemplificando esta ideia com o poema «Noite Fechada». Designa-a como uma arte «embebida de um amplo ideal de justiça social» [id.: 87], tornando-a política. Depois, avança por uma dicotomia, usando o termo «dimensão dinâmico-dramática» [id. *ibidem*] aplicado à cidade, por oposição a um «movimento dinâmico-lírico» [id. *ibidem*] experienciado no campo e entendido como o lugar onde «o equilíbrio, a unidade, a estabilidade da sua consciência do universo» [id. *ibidem*] se recompõe.

Uma ideia que me parece demasiado totalitária surge quando escreve que «o ponto de partida é sempre autobiográfico» [id.: 89], devido à presença do advérbio «sempre» e devido à ausência da respetiva fundamentação. Talvez se possa dizer em seu lugar, e a propósito de toda a poesia e citando Ortega y Gasset, *eu sou eu e a minha circunstância*.

Em vez disso, afirma que «o poeta da dimensão sentimental, tendo perdido a consciência da natureza, luta para recuperá-la» [id. *ibidem*]. Novamente,

parece-me ser a consciência da inutilidade dessa luta ou a sinceridade que é devida à poesia um motivo para que não se possa atender a essa intenção de «[...] cuperar» novamente [«re-»] a unidade que já não lhe pertence porque se é ocidental.

Em suma, afirma Castro que «estilemas» [*id.*: 113] românticos se mantêm ao longo da sua produção poética, mas que, superado Baudelaire, se afirmou como o fazedor de um real através de uma linguagem prosaica usada como modo de expressão. O que não se superou foi a latitude mencionada atrás.

Castro não caminhou sozinho pelo trilho das categorias de estilo, de época e de período. Apesar de serem categorias possíveis para construir uma moldura enquadadora de uma obra ou um painel contextualizado onde se coloca um autor, não me parece que, para lá do campo dos estudos culturais ou históricos, seja determinante para o dos estudos sobre literatura. Até porque se sabe que é a própria obra literária, devido à sua singularidade, que permite a multiplicação de leituras que sobre ela se constroem *ad infinitum*, que projeta uma luz retrospectiva e prospetiva e que, não nos permitindo fechar os olhos a esse tempo que a viu nascer, vem iluminar o nosso.

Apesar disso, a poesia de Cesário tem sido alvo de várias tentativas para enquadrá-la numa determinada moldura, numa determinada «valência cognitiva das categorias estilístico-periodológicas» [Pereira, 2007: 37-45].

A expressão é retirada do artigo «A antecipação fenomenológica em Cesário», da autoria de José Carlos Seabra Pereira, para exemplificar de que modo se podem usar *categorias estilísticas* e *periodológicas* como forma de acesso à poesia.

A conjunção copulativa com que dividi agora a expressão de Seabra Pereira serve para verificar se a um dado período histórico e literário corresponderá um determinado estilo ou escolhas estilísticas que permitam a hifenização dos dois adjetivos. Esta possibilidade já havia sido assumida em 1995 quando intitulou, no volume VII da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, o capítulo destinado a Cesário, o segundo, como «Cesário Verde e o destino do modelo realista» [Pereira, 1995: 77-97].

Começo por referir este artigo destacando a superlativação do destino do modelo realista associada à fortuna poética de Cesário. Dito de outro modo, ver-se-á de que forma Cesário contribuiu para a consolidação de um programa académico alicerçado sobre o termo «Realismo».

Na introdução, Seabra assume essa primeira forma de lealdade para com uma espécie de realidade quando afirma que Cesário nunca se pautou «pelos padrões de comportamento dos literatos» [*id.*: 79]. Nesta afirmação reconheço que a identidade civil de Cesário não era dada a trejeitos de classe, que Eça muito bem descreveu em *Os Maias* [1888], ressentindo-se da marginalidade, como o revelou em cartas, a que foi votado pelos representantes do cânone romântico, ultrarromântico, realista, parnasiano. E temos ainda uma obra que sofreu a interferência de Silva Pinto, também não realista ou mais sensível à sensibilidade romântica.

Dito de outro modo, a *intelligentsia* literária e o amigo tentaram, ambos, enquadrá-lo ou, melhor dizendo, torná-lo legível segundo um paradigma literário. Contudo, o que revelaram foi a precocidade e a resistência à catalogação de um trabalho feito no campo da poesia. Nesse sentido e se o compararmos com Eça de Queirós e apenas no termo que preside agora a estas linhas, a de se saber o que é o Realismo, Cesário revela poemas mais *irrealistas*.

Seabra refere-se depois ao trabalho oficial de Cesário. Ilustra-o com várias cartas (cartas a Macedo Papança, em 1875 e 1877; a Silva Pinto, em 1879; e uma outra a Silva Pinto após a publicação do poema maior, em 1880, por exemplo) para apresentar uma determinada contextualização histórica. Convoca de seguida vários poemas para apresentar posicionamentos estéticos relativamente a autores como João de Deus, Honoré de Balzac ou Charles Baudelaire, apresentando uma poética que é pensada e expressa no interior do próprio poema.

É sobre estas premissas que Seabra coloca a locução conclusiva «Por isso» [*id.*: 80] – sem que eu perceba a relação entre aqueles parágrafos e este que se lhe segue – para defender uma tese: o «esforço» [*id. ibidem*] de Cesário na busca de uma «autenticidade anti-retoricista» pode definir-se como «realismo lírico» e este aspeto faz do poeta uma «réplica poética do realismo irónico

queirosiano» [*id. ibidem*]. Dito de este modo, Eça está para a narrativa como Cesário está para a poesia, embora o termo «réplica» me pareça impróprio.

Depois, acrescenta-lhe, a esse realismo lírico, um «Realismo insatisfeito e inquieto» [*id. ibidem*] cujo termo maiúsculo facilmente se poderia substituir por poesia. E, talvez por isso, reconheça o crítico que, no período finissecular, Cesário foi um poeta do tempo dos que queriam um neorromantismo, dos que queriam um «esteticismo decadentista» e, depois, dos que o queriam futurista.

É esta abertura de, estando civilmente ancorado num tempo, conseguir ser apropriado por outros poetas como companheiro que me parece uma correta observação realista, pensando na utilidade que haverá em lhe atribuir uma cátedra periodológica.

Os primeiros a reconhecê-lo como poeta maior, como no-lo indica Seabra, foram Fialho de Almeida («Num Bairro Moderno» excedia tudo o que eu lera em poesia impressionista», Almeida *apud* Seabra: 81), Alberto de Oliveira e João de Barros, representante da corrente vitalista do Neorromantismo, e os primeiros a não o ver foram «saudosistas e lusitanistas» [*id. ibidem*], o que é revelador e igualmente promissor do que a poesia de Cesário *não* é.

Citando João de Barros, revela Seabra o que me parece ser uma descrição substantiva daquilo que depois poderá ser adjetivado como realista: «descrição detalhada da paisagem para melhor vincar a sua observação da vida» [Barros *apud* Pereira, 1995: *id. ibidem*]. A palavra descrição convoca a de narração e estes são termos que precisariam de ser pensados de forma mais demorada, até pelo modo como o Realismo se socorre de elementos descritivos para se poder erguer.

Regressemos a Barros. Destaco, repetindo o procedimento de Seabra, a ideia de que o poeta nada guardou do anterior lirismo e «da poesia futura tudo anunciava» [*id.*: 82]. Isto dito em 1941. Deste modo, quando logo a seguir Seabra cita aquilo que Sá-Carneiro, Pessoa e Álvaro de Campos disseram sobre Cesário pode-se pensar em duas ideias. A primeira: o seu Realismo pode ser lido por Sá-Carneiro como futurismo e por Pessoa como sensacionismo. A segunda: sendo Cesário um poeta apropriado por poetas que o trazem para o seu tempo, estes *ismos* que lhe foram colados continuarão por outras épocas, sendo todas.

É neste momento que Seabra termina a sua introdução para regressar à sua tese: o destino do modelo realista. Fala de Cesário para o situar como poeta na década de 70 do século XIX, atribui-lhe uma fase possuidora de «laços insofismáveis com o Romantismo» [*id.*: 81], destaca-lhe os temáticos, nomeadamente o amoroso, expresso sobre um fundo «idealizante e melancólico» [*id.*: 82], e de «teor paródico ou de palinódia humorística» [*id. ibidem*].

Da menoridade «atinge a maioridade poética» [*id. ibidem*] e essa maioridade deve-se, «sem dúvida», à estética realista e à «decisiva impregnação» com que escreveu os seus poemas. Mas, mais uma vez, Seabra reconhece que Figueiredo [1986] fala de um impressionismo e Lopes [1987] de um interseccionismo e o próprio Seabra Pereira [1988] avança para um expressionismo, pelo que se pode concluir da dificuldade em classificar esta poesia quando se assume a periodologia literária como critério.

Um dos modos como, na opinião de Pereira, a poesia realista se referiu ao mundo originou «um veio tematológico» [*id.*: 83] – cuja linhagem é representada por David Mourão-Ferreira, Joel Serrão, Hélder Macedo, Stephen Reckert – que joga num sistema de oposições entre campo e cidade, entre passado e presente, entre «humilhação sexual/libertação amorosa, morte/vida» [*id. ibidem*]. E, por aqui, se introduz no termo Realismo a expressão «perspetiva social» [*id. ibidem*] e que Pereira afasta como proposta hermenêutica, embora não lhe negue o fascínio dessa atitude crítica quando se refere à chave hermenêutica que Carter [1989] afirma ter encontrado.

Outro dos veios que apresenta é o da ironia e o do grotesco, a par dos da «temática do amor e da mulher» [*id.*: 84] e que justificam a aproximação a Baudelaire, proposta muito fecunda «como horizonte de leitura» [*id. ibidem*].

Ao nível da expressão, destaca Seabra Pereira «o estranhamento imagístico, [...] os processos de iteração paratáctica e [...] as conexões métrico-sintáticas» [*id. ibidem*] propostas por Oliveira [1980], Coelho [1961, 1977] e Macedo [1986], modos como se pretende aceder à descrição de uma técnica impressionista e à sua aproximação à pintura, justificando-se aqui o recurso a uma análise comparatista.

No ponto que enumera como o terceiro, Seabra Pereira recupera o termo «realismo onírico» [Lourenço, 1991] como significando «duas perspectivas culturais» [*id.*: 85] de uma realidade pensada ainda em binómio, nos pares natural/artificial ou campo/cidade.

O que considero ser de destacar é a ideia de que esse realismo se funda «sobre uma experiência» que é considerada como «dialéctica perceptiva e de elaboração expressionista do real» [*id. ibidem*].

Parece-me estar aqui uma forma para entender mais claramente o termo Realismo. Há uma coincidência temporal entre o que é enunciado e o que é visto, daqui resultando uma temporalidade que não é idealizada. E, em movimento paralelo ou sobreposto, «o eu da poesia de Cesário afirma-se redundantemente para [...] tudo nele polarizar» [*id. ibidem*], o que, segundo Pereira, contraria o modelo sobre o qual se funda o Realismo, segundo o qual se deveria esconder a opinião do narrador para que daí resultasse uma transparência própria a um observador. Nesse sentido, também Eça padeceria da mesma enfermidade técnica, apresentando-nos um realismo imperfeito.

Aproximamo-nos da singularidade do termo Realismo e do seu destino. A presença do eu, a forma como é introduzido no discurso, exige uma apropriação singular que o termo, enquanto categoria supra-individual, parece não poder abarcar. Neste caso, estamos perante a certeza de podermos usar o termo Realista para determinados procedimentos do autor e de, no momento em que o fazemos, reconhecer que o mesmo termo se mostra insuficiente para o poder dizer. Como se, no momento em que falamos, nos apercebêssemos da rigidez [*rigor*] da maneabilidade da leitura realista. Esta, sempre que toca na pele do poema, provoca-lhe uma descida de temperatura [*algor mortis*] apenas para o conservar numa suficiente rigidez que permita a tranquilidade daquele que opera a máquina discursiva. Pelo contrário, existindo um breve movimento do corpo a fotografar, em vez da exatidão da linha haverá uma imagem fantasmática.

A proposta de Pereira para ultrapassar esta dificuldade é a de afirmar que «estamos perante uma presença do real que, fenomenologicamente, depende da integração no campo da consciência cognoscente» [*id.*: 86]. Dito de outro

modo, trata-se de citar o real para o recriar numa realidade que apenas existe no interior da própria poesia de Cesário.

No quarto ponto do seu capítulo, Pereira regressa a 1874 para afirmar que a opção poética do escritor, à época, ainda é inserível no Romantismo porque decide manter três vetores: um emotivo, um vidente e um outro evasivo. Seguidamente, recusa uma aproximação a um realismo à João Penha, de que seriam exemplo os quatro poemas de «Ecos do Realismo», o soneto «Heroísmos», os tercetos «Cinismos», «Arrojos» e «Vaidosa». Em seu lugar, defende antes uma leitura que compreende a tessitura destes com os poemas «Ele», «O Voto Negro» (perdido), «Cantos de Tristeza», «Setentrional» como proto-decadentistas. Os poemas «Fantasias do Impossível – Caprichos» ganhariam o estatuto de pré-simbolistas, acompanhados de «Responso», «Esplêndida», «Flores Venenosas» e «Meridional», por um lado. Por outro, sugere a sua leitura «na sequência da tradição de humorismo romântico (de Byron e Jean-Paul até Heine)» [*id. ibidem*].

A fronteira entre esta aproximação a um Romantismo e a sua superação através de um «realismo lírico» (expressão que Pereira vai buscar a W. Preisendanz) acontece com o poema «Num Bairro Moderno». E é neste momento que o termo Realismo ganha contornos mais precisos, mas que Pereira enuncia entre parênteses: a temática nasce de uma experiência comum, termo que eu substituiria por vulgar, no sentido latino de *vulgus*; uma referência a coordenadas espaço-temporais que nos permite colocar essa experiência sob o conceito de tempo histórico, sem maiúscula; uma junção, a despeito da vontade de Aristóteles, dos conceitos de trágico e de cómico e do sublime e do grotesco; e acrescento ainda a inserção da coloquialidade, no sentido de falar com alguém que partilha um mesmo presente de enunciação, no discurso poético.

Daqui conclui Pereira que o «realismo lírico» de Cesário se centra em «motivos emocionais», o que, segundo Eça, em *A correspondência de Fradique Mendes*, seria o catalisador de um terceiro romantismo.

Seja um terceiro romantismo ou um «realismo lírico», os traços mencionados no parágrafo anterior poderão ser úteis como forma de leitura da

poesia de Cesário. Deles sublinho a noção de experiência não elevada, a ancoragem a uma realidade potenciadora da ilusão mimética permitida pelo discurso poético, a mistura da elevação trágica com efeitos cômicos e, finalmente, a expressão poética aproximável de uma coloquialidade, mostrando-se uma descida à terra, uma proximidade, uma inversão do que seria elevado, dadas pelo abandono da ideia de transcendência.

Por fim, surge o quinto e último ponto do artigo de Pereira. Superado o romantismo e caminhando paralelamente às tentativas poéticas descritas como parnasianas e naturalistas, distante de um esteticismo paganizante e de uma narratividade empenhada na citação cultural, «avessos à impassibilidade e ao objetivismo» [*id.*: 88], os poemas de Cesário parecem que apenas podem ser ditos sobre o primado do realismo, tomado como antecessor do modernismo. Assim, para os que procuram ver traços parnasianos no «apuro formal e [n]o culto do rigor», Pereira atribui antes essa leitura ao «modelo baudelairiano» [*id. ibidem*] e a «traços de fradiquismo» [Mourão, 1984; Serrão, 1985], o mesmo fazendo com a «estruturação temática-formal», devido à criação de uma nova linguagem poética e autorreflexiva que geraria um «ascendente [...] em boa parte da poesia portuguesa contemporânea» [*id.*: 89] e um «influxo exercido sobre o Modernismo de *Orpheu*» [*id. ibidem*].

Em 2007, o mesmo crítico volta a assumir a defesa de uma linha de leitura que encontra na periodização literária um «potencial hermenêutico» [Pereira, 2007: 37] e também um grau de abertura que permite integrar os «novos esforços hermenêuticos» [*id. ibidem*], estruturando o seu artigo em cinco pontos, como fizera no anterior.

É este o segundo disparo feito por Seabra Pereira sobre Cesário: a sua poesia é indissociável do Realismo e dos valores temático-formais desta categoria literária. Ferido o corpo, cabe-lhe o repouso, depositado depois do Romantismo e antes de «rumos e realizações pós-realistas» [*id.*: 38], para ser reconhecido no panteão das coisas sérias.

A modernização desse depósito ou a sua transladação consiste na transição para termos como impressionismo ou «superação da óptica naturalista» [*id. ibidem*], para a modernista palavra «interseccionismo», proposta

por Óscar Lopes, ou para o termo surrealismo. Apesar de Sá-Carneiro o nomear como «futurista Cesário», este poeta não monta uma máquina discursiva para dizer que se refere àquilo que vive, que aguarda pelo devir e que permanecerá depois de nós.

Eis a máquina discursiva, uma forma de «Ode Triunfal», que procura resolver os emperros do seu mecanismo. Como Seabra reconhece, o emperro encontra-se na «própria dêixis pronominal» [*id. ibidem*] que continuamente inverte a origem da representação do real: em vez de ser o real o motor, o eu enfraquece esse primado epistemológico, «experenciado num 'andar errante' que diríamos da antecipação da fenomenologia» [*id.*: 40]. O modo como o faz é através da associação livre de imagens, «de uma livre dissociação ou deslocação de percepções» [*id. ibidem*].

Repetindo o que já dissera em 1995, a novidade da sua proposta de leitura aparece quando escreve que a poesia de Cesário «encaminha para uma recepção em chave fenomenológica» [*id. ibidem*] devido ao modo como enuncia o seu fazer poético «sob essa perspetiva da consciência cognoscente husserlianamente intencional» [...] e husserlianamente constituinte» [*id. ibidem*], ali quando escolhe o que quer mostrar, aqui quando opta pela forma como o quer fazer.

Optando agora por uma leitura mais aproximada da poesia de Cesário, refere vários traços oficinais: a deambulação pela qual entra uma forma de o mundo ser perspetivado, dito com formas verbais pronominalizadas («Muram-me»; «afrontam-me») e a utilização do verbo «surgir», que filia na poesia anterior e na ideia de expressar o «vir dos entes à existência» [*id. ibidem*]. E esses traços oficinais resultam num processo de afirmação de uma individualidade enunciadora que resultaria em «illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits» [Baudelaire *apud* Pereira: 41].

Deste modo, o termo «realismo lírico» já não é suficiente. Assim, também terá de se lhe aduzir «a antecipação fenomenológica no interior da experiência» [*id.*: 41], incluindo-lhe uma «linha de fuga expressionista» [*id. ibidem*] e recuperando o termo «Realismo insatisfeito e inquieto» [*id. ibidem*], enunciado em 1986» [*id.*: 42].

Finalmente, no quinto ponto, cita a «estesilogia de M. Merleau-Ponty» para se referir àquilo que se vê dito pelo olhar de quem vê e que nesse olhar se inclui. Contudo, o seu discurso avança demasiado rapidamente para ser claro quando sobrepõe termos como «devir pós-husserliano» [*id.*: 43], «deriva schelleriana» [*id.*: 44], «manifestação poética proto-heideggeriana dos elementos estruturais do *Dasein*» [*id. ibidem*] e «revelação ôntica em situação» [*id. ibidem*].

Afinal, o destino do modelo realista revela-se inconcluso e o discurso que o monta lembra este verso de Álvaro de Campos: «Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r-r* eterno!» [Campos, 1990: 66].

O mesmo Campos, recordando a morte do seu mestre Caeiro (que recordara a morte do seu mestre Cesário), lembrava um episódio a propósito de Wordsworth e da palavra «primrose». Cito a resposta que Campos regista:

O que esse seu poeta inglês queria dizer é que para o tal homem essa flor amarela era uma experiência vulgar, ou uma coisa conhecida. Ora isso é que não está bem. Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exactamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes.

(Pessoa, 2012: 313)

Outro dos trilhos da floresta mais pisados tem sido o da exploração da representação da figura feminina. Fernando Pinto do Amaral mostra-o falando de arquétipos que possuem a qualidade da grandeza [Amaral, 1997: 195-205].

Começo por descrever um primeiro: a bela-frágil-assustada-fraca-louraterra-imaculada-natural-branca-esbelta-fina-embaraçada-tímida-quieta-recatada-grega-pobre²⁷-dócil-recolhida mulher. De modo encadeado, apresenta-se aqui uma primeira mulher que não sei se será um arquétipo, porque ela é, em

²⁷ Pinto do Amaral cita a edição de 2001 de Joel Serrão, publicada pela D. Quixote. As de Teresa Sobral Cunha e de Ricardo Daunt, no penúltimo verso da última quadra, têm «ténue» no lugar de «pobre».

suma, “débil”. Mas débil de uma forma singular, porque o determinante que antecede este nome e que constitui o título do poema, «A Débil», singulariza-a.

A debilidade é o que a distingue, constituída por uma soma de atributos e que é perspectivada sobre um desejo de transparência, «de cristal».

Amaral atribui a este poema a representação de uma figura colocada «num convencional lugar de submissão à virilidade do sujeito» [*id.*: 196], leitura que me parece pouco argumentada. Primeiro, porque o próprio sujeito poético fala em estima [«Quero estimar-te»] e não em amor; segundo, porque a mulher aparece como a que o poderia salvar de um café devasso e até de si próprio, tornando-o «prestante, bom, saudável»; terceiro, porque a salvação residiria num «ninho de sossego», dando-lhe em troca e posteriormente as suas qualidades de «hábil, prático, viril».

De facto, esta mulher, «quase isenta de marcas de sexualidade» [Amaral, 1997: 196] (referir-se-á o advérbio a que parte do corpo feminino?) afigura-se mais como uma promessa de uma «existência honesta, de cristal», pacificadora, do que como uma promessa amorosa. Talvez se devesse falar aqui de um amor fraternal e de uma assexuada família, como a que é celebrada no poema «Eu e Ela».

Duas estrofes de «O Sentimento dum Ocidental» assemelham-se ao poema anterior: «castíssimas esposas / Que aninhem em mansões de vidro transparente! / [...]. Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas / Numas habitações translúcidas e frágeis.» [Verde *apud* Amaral, 1997: 197].

O ponto que Amaral bem destacou é o da diferença entre um presente e um outro presente desejado, em que a união assexuada²⁸ «permaneceu sempre projetada num horizonte utópico» [*id. ibidem*]. Ou da tentativa de o sujeito poético desejar uma família pautada pelo signo do vidro, exposta sem mácula.

O segundo arquétipo proposto por Amaral, «do meu ponto de vista o menos relevante» [*id. ibidem*], corresponde menos a uma mulher do que a um

²⁸ Gostaria de compreender o que justifica a afirmação «aspectos quase incestuosos, se nos lembrarmos da ternura que Cesário sentia pela irmã» [Amaral, 1997: 197], que Amaral relembra referindo-se a Helder Macedo. O discurso crítico deveria ser mais transparente ou então seguir o conselho de Wittgenstein.

elemento feminino definido a partir de uma visão de conjunto subordinada a uma profissão e a um espaço não doméstico: «regateira», «varinas», «engomadeira».

Aqui, a mulher é definida pelo que faz, pelo modo como participa na vida da cidade, como os homens. E discordo de Amaral quando escreve que estamos «aqui perante um imaginário invertido em relação ao primeiro modelo, em que era o sujeito a manifestar a sua robustez e o seu vigor» [*id.*: 198] porque a «pobre vida» de um frequentador de cafés que bebe absinto exige a presença de alguém que, «com a sua robustez e o seu vigor», dito sob a ideia de debilidade, o salvasse de uma vida sem transparência, sem transcendência e sem um horizonte permitido por ambas.

Se quisermos manter a palavra arquétipo, pode-se falar da prática de uma ironia a propósito do título «A Débil» (ela é assim fisicamente descrita). Pelo contrário, se o arquétipo for o da moralidade e não o da mulher ou o do seu estatuto social, então não estaremos perante um segundo, como escreve Amaral, mas perante o mesmo. Talvez não possua uma destreza semelhante em códigos sociais ou em traços físicos (a «Débil» é «fraca e loura»), mas as varinas são «hercúleas», semideusas que os tempos permitem «Nesta Babel tão velha e tão corruptora» e que possuem os filhos como uma coroa de louro, que levam «à cabeça». E nem se compreende como se pode ler este poema pelo óculo da classe social para associar o «declínio da resistência física partilhado pelo seu grupo social (Amaral fala do poeta ou do empregado de comércio e agricultor quando escreve «seu grupo social»? [*id. ibidem*]), cada vez mais minado pela doença, em comparação com as saudáveis qualidades do povo» [*id. ibidem*], em tonalidade mais adequada a um neorromantismo crítico, ainda que argumentada com a citação de duas estrofes de «Nós»: «Pobres da minha geração exangue / De ricos! [...]».

O «terceiro modelo feminino [...], aquele que – pelo menos do ponto de vista erótico – parece avultar como o mais importante» [*id. ibidem*] é constituído, para o «burguês tendencialmente republicano» [*id. ibidem*], pelas «mulheres frias, impassíveis e distantes» [*id. ibidem*].

Para lá da hermenêutica proposta por Helder Macedo e que Amaral cita, quero destacar aquilo que me parece ser a síntese deste arquétipo: «um retrato

de mulher sempre distante ou inacessível ao sujeito» [*id.*: 200]. Mas, sendo assim e se observarmos os arquétipos ou modelos anteriores, não poderemos dizer que estamos sempre perante a mesma inacessibilidade? Parece-me que sim. A novidade aqui parece estar no destaque dado a uma «pulsão erótica» [*id. ibidem*], a «uma ambivalência erótica assente numa sexualidade perversa e por vezes sado-masoquista» [*id.*: 200-201]. Noto que o adjetivo «perversa» volta a sublinhar a presença e o olhar do crítico no texto.

Apontando para a junção que procurei dizer com a palavra inacessibilidade, Amaral, como Macedo e Cabral Martins, usa a expressão «absurdo desejo de sofrer» [*id.*: 201], «pelo menos no que toca à sua atitude perante as mulheres e o amor» [*id. ibidem*].

Mais uma vez me tenho de desviar dessa linha. Não me parece que o desejo de sofrer seja o pretendido, mas antes o de perspetivar num futuro uma forma de desvio do presente e que nunca consegue concretizar. E quanto «à sua atitude perante as mulheres e o amor», no lugar da copulativa colocaria a disjuntiva, «perante as mulheres» ou «o amor», porque a mulher de «A Débil» e as representantes de profissões não manifestam essa aproximação.

Também Carlos Ceia avança pelo que Amaral propôs como o terceiro arquétipo, ao publicar um texto intitulado «A *Scientia Sexualis* de Cesário Verde». Aí afirma que a poesia de Cesário «contém uma prática discursiva fortemente centrada no sexo» [Ceia, 1995: 77], isentando desta temática os poemas «De Tarde», «De Verão», «Nós» e «Provincianas».

O advérbio «fortemente», contudo, acaba por se resumir ao abraço, ao beijo, à «sedução do olhar e o gesto das mãos dadas» [*id.*: 78], como verifica o autor quando escreve que «quase diríamos que não há verdadeiramente sexualidade» [*id. ibidem*] ou motivo para o uso desse advérbio, posição com a qual concordo.

Atribuindo a Foucault a ideia de que «o homem ocidental se tornou um animal confessor» [*id. ibidem*], escreve que a consequência desse ato confessional resulta numa *scientia sexualis* tipicamente ocidental, ao contrário de uma *ars erotica* oriental.

Avançando sobre a leitura de Foucault, Ceia afirma que Cesário se confessa à poesia num «discurso sexual que vem de baixo» [*id.*: 80], independente de «um mestre soberano» [*id. ibidem*] num ato de escrita «enquanto confissão violentada» [*id. ibidem*].

No entanto, o termo confissão aparece deflacionado na sua relação com o conceito de verdade de um sujeito quando o crítico escreve que «se trata efetivamente de uma simulação» [*id.*: 81], palavra que aproximo do conceito de fingimento de Pessoa e que se pode ler na expressão «falsa arte erótica» de Cesário [*id.*: 82].

A propósito do poema «Cadências Tristes» e do verso «num beijo, num olhar, um plácido ideal», Ceia cria um tríptico (curiosa semelhança com o artigo de Amaral) onde irá apresentar a sua argumentação, considerando-o os «três pilares dessa *scientia*».

Começa pelo «plácido ideal» e pela expressão «A poesia feminina de Cesário» [*id. ibidem*], explicando imediatamente que por esta entende a que se destina ao «objeto feminino» [*id. ibidem*].

Daqui parte para a relação entre o seu ato de escrita como uma forma de «coita amorosa masculina» [*id. ibidem*], dedicando-se à filologia quando escreve que coita mais não é do que *cogitare*, isto é, ficar a cismar. E daqui conclui que Cesário tem poucas e pouco inovadoras «posições sexuais» [*id. ibidem*] se pensarmos nas cantigas de amor da Idade Média.

Neste sentido, a poesia feminina de Cesário, como a denomina, mantém códigos daquele lirismo, obedecendo «religiosamente ao código de cortesia» [*id. ibidem*] e, de todos os que enumera, como a *coita*, o *afan*, a *ren*, o *ben talhada*, o *ensandecer*, sobrepõe-lhes o da *mesura*, o da «honorabilidade da amada» [*id.*: 83]. Deste modo, Ceia destaca a curvatura ou a vénia desta poesia feminina pois «nunca o feminismo concentrou em si tanto poder significante» [*id. ibidem*].

Merece referência a ideia de desejo de um objeto que não se expressa pela posse. E, conseqüentemente, «não há *jouissance*» [*id.*: 84]. Neste sentido, a poesia de Cesário revela uma imaterialidade e uma transcendência pouco comum para tempos com valores firmados na tangibilidade, no que resulta uma poesia «profundamente retórica» [*id.*: 85].

Assim, assegura Ceia que Cesário mantém na sua poesia uma mulher de concepção romântica ou um modo de escrita romântico sobre a mulher, ao contrário da descrita por Baudelaire. Mas essa concepção ou «plácido ideal» revela também «um tipo particular de perversão» [id.: 86] que se pode aproximar «da humilhação sexual e social legível em “Esplêndida”» [id. *ibidem*], ou seja, numa espécie de prazer que nasce de um masoquismo moral, «a melhor explicação da natureza da sexualidade na poesia de Cesário Verde» [id. *ibidem*].

Contudo, adiante escreve que, em «rigor, em todas as situações de discurso amoroso a que assistimos [...] perdeu-se a sexualidade» [id.: 87] porque nunca há o «acesso à *jouissance* feminina» [id.: 88]. E daqui parte Ceia para «a sugestão da própria impotência psíquica de Cesário» [id. *ibidem*], ou seja, de falta de «poder fálico» [id.: 89].

Resta então ao poeta um masoquismo feminino em forma de «phantasias sexuais» [id. *ibidem*], justificando essa leitura com os poemas «*Proh Pudor!*», «Caprichos», «Esplêndida», «Arrojos» e «Humorismos de Amor» e com leituras de Sigmund Freud, nomeadamente em *Três ensaios sobre a sexualidade*. Por aqui apresenta a ideia de que «todas as atenções estão viradas» [id.: 91-92] para o poeta e de que as fantasias são «mecanismos phantásticos de auto-recompensa» [id.: 92].

Revela o crítico que em todos os poemas citados a mulher não está presente, mas apenas o desejo dessa presença, o que os torna autoeróticos e que esta é a forma de sexualidade aqui presente, tornando o poeta um ator e revelando uma «sintaxe da satisfação do desejo» [id.: 93]. Depois, destaca o «*fetiche*» [id.: 94] presente em «vestidos afogados», «sempre descrito como uma perversão sexual» [id.: 95], repetindo a expressão de Amaral.

Em conclusão deste «plácido ideal», Ceia escreve que «parece não haver feminino fora da poesia» [id.: 99] e que a mulher é apenas vista em parcelas (as mãos, o cabelo, os pés, «aos bocados» [«Num Bairro Moderno»]). E assim acaba por existir uma *jouissance* em parcelas onde «tudo fica na *preclusão do desejo*» [id.: 100] ou numa atitude «sempre de imensa generosidade viril para com as mulheres e o povo» [Lopes, 1969a: 199], uma outra forma de dizer «*preclusão do desejo*».

Na sequência dos trilhos campo, cidade e mulher e pensando no título do poema «Na cidade»²⁹, Ana Nascimento Piedade refere-se a «A cidade de Eça, Cesário e alguns do ‘Orpheu’: da topografia d/escrita à transfiguração poética» como um «cenário textual privilegiado» [s/d: 195], situando em Baudelaire o nascimento da modernidade pela forma poética como aquela foi integrada na literatura.

Passando pela leitura que apresenta sobre Eça, para quem a cidade se revelou como sinónimo de Civilização e sendo Lisboa o espaço privilegiado dos seus romances, detenho-me nas páginas que dedica a Cesário Verde.

Revela que prefere «focar o lado subjetivo, mais especificamente literário, dessa utilização [dita] realista de Lisboa, com o intuito de detectar algumas particularidades estético-estilísticas» [*id.*: 200] em Eça e Cesário.

A primeira *particularidade* surge pela partilha de uma visão poética e visionária da cidade, exemplificando-a com o texto «Lisboa», publicado em *Prosas Bárbaras*, onde se toma a cidade como matéria que é trabalhada de uma forma que a trans-figura. Destaco o prefixo colocando-lhe um hífen para evidenciar uma deslocação da descrição como procedimento de escrita que consiste num movimento da visão da cidade para uma figuração que implica uma visão ou uma leitura por onde entra o subjetivismo do seu autor.

Este subjetivismo revela-se através de uma junção da ironia com uma estética singular onde se deteta «o intercâmbio estabelecido entre coisas e qualidades e vice-versa, ou a incorporação no discurso de modos próprios da oralidade» [*id.*: 201].

Sendo a matéria com que se constrói o texto escrito a língua, Ana Nascimento Piedade destaca o uso da metáfora, do adjetivo e do advérbio como instrumentos que permitem a criação de um texto «poético» [*id.*: 202] e a subtração da cidade da «indiferença e da banalidade quotidianas» [*id.*: 204].

Este procedimento permite tornar visível uma imagem da cidade distinta da cidade original, transfigurando-a ou duplicando-a. Melhor dizendo, criando uma nova cidade e uma nova *verdade*, deste modo: «ó meu Cesário, apareces-me e

²⁹ «Na Cidade» é o primeiro título do poema. O manuscrito foi encontrado no interior do exemplar n.º 101 da primeira edição de *O Livro de Cesário Verde*. O n.º 147, de dezembro de 1955, da *Vértice – Revista de Cultura e Arte* menciona o acaso.

eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, à única verdade que é a literatura» [Soares, 1998: 264].

Estamos, portanto, perante a criação de uma cidade, «traço de fundo que revolucionou a poesia fazendo-a moderna» [*id. Ibidem*], reiterando elementos referenciais que permitem ao leitor situá-la em determinado espaço localizável, como «a Rua dos Douradores, a da Prata, ou a dos Fanqueiros» [*id.*: 418].

Mas talvez seja este o jogo proposto, o da instabilidade entre uma referencialidade de matriz realista e uma outra, irrealista, situando-se no espaço intermédio a abertura de um lugar simultaneamente outro (a-real) e que dá abrigo a um sujeito de escrita. E cito novamente Soares para o exemplificar: «A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim» [*id.*: 357]. Frase que se poderia aplicar, naturalmente, a Cesário e a Eça.

Por fim, refiro o parágrafo final do ensaio porque também se poderia referir a Cesário, embora se constitua como resposta à pergunta sobre o que *quer Orpheu*: «Precisamente, o corte com o passado, a sua renovação vigorosa e imediata, a expressão sarcástica de um europeísmo paradoxal [...], por entre o gregarismo desumano das grandes cidades» [*id.*: 213].

Menciono um último caminhante. Tal como Ana Nascimento Piedade, Manuel Gusmão mencionará o «mapa ou os mapas de Lisboa que Cesário Verde produziu» [Gusmão, 2010: 198] em *Tatuagem & Palimpsesto* [2010]. Neste livro, organizado em grafemas (A, B e C) e algarismos (do 1 ao 4), cabe a Cesário o número «1», que partilha com a obra *Fausto*, de Fernando Pessoa.

O acaso dessa enumeração revela-se auspicioso por considerar que seria de clara justiça, quando gostamos de ordenar as coisas que fazem a literatura em épocas ou movimentos estético-literários, sentar Cesário numa *mesa de amigos*, para lembrar o título de uma obra de Pedro da Silveira, com Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, a lembrar procedimento semelhante de Óscar Lopes na sua obra *Entre Fialho e Nemésio*. A resistência a considerá-lo como situando a modernidade no final do século XIX (com Pessanha) deve-se ao poder que a concepção histórica e biográfica do tempo possui na nossa ocidental forma de estruturar o tempo, submetendo-o mais a datas do que a factos, como se fosse um modo de tornar o século XX mais presente face ao século XIX. Não

que não possa ser uma forma de o fazer, mas penso que no presente caso esse dado se constitui como uma evidência, seja pelo que inaugura na poesia portuguesa, seja pela data de publicação das quatro primeiras edições não destinadas a amigos e conhecidos do poeta, e que datam de 1901, 1911, 1919 e 1926. E, claro, poderei acrescentar, não fosse dar-se o caso de não nos ser permitido escolher o ano em que morremos.

Regresso ao texto de Gusmão que escolhe, para falar *da poesia em alguns poetas e poemas*, o título «Cesário Verde: o ‘cartógrafo’ e a temporalização dos mapas» [2010: 193], centrando o seu ensaio na leitura de «O Sentimento dum Ocidental». Pretende «determinar o que faz a singularidade desse poema» [...] «como se fosse um mapa» [*id. ibidem*] e aludir aos «percursos de poetas que atravessarão Cesário na construção dos seus poemas» [*id. ibidem*].

Começa por um primeiro subtítulo, «Dos poemas enquanto mapas: o cartógrafo Cesário» [*id.*: 193-201], citando Carlos de Oliveira e o poema «Mapa», publicado em *Micropaisagem* [1968]. A seguir, Manuel Gusmão formula um raciocínio sobre a palavra «cartografia» e que me parece luminoso. Funda-o sobre dois possíveis significados: poderá ser uma «representação plana [...] ou uma carta geográfica ou celeste» [*id.*: 193]. E digo-o luminoso pela forma como encadeia as palavras para as libertar nos possíveis caminhos por onde nos podem conduzir, demonstrando que a porosidade é necessária porque é de literatura que se está a falar.

A clareza do seu texto permite caminhar tranquilamente. Por exemplo, escreve *daimon* como realização gráfica da «singularidade de cada coisa» [*id. ibidem*] e simultaneamente, sem o escrever, institui a inescapabilidade presente nessa «coisa», afirmando a sua razão relativa, não absoluta.

Logo de seguida, opõe-lhe o termo «condenação» [*id. ibidem*], isto é, aquilo ou aquele que dará à coisa a sua forma última. No caso dos mapas, acrescenta, a condenação virá do «inescapável achatamento do mundo representado» [*id.*: 194].

Esta ideia sugere que o leitor se vê também condenado a este movimento duplo. Primeiro, tentará subtrair a obra às leituras concluídas, procurando, o melhor que pode e que sabe, absolvê-la (e absolver-se) do que já está instituído.

O problema está em que o procedimento que irá utilizar levá-lo-á, mesmo com a humildade de afirmar que o seu trabalho será apenas uma afirmação da inescapabilidade de uma absolutização de um sentido, a pôr à prova a sua tentativa de fuga a um «achatoamento».

De seguida, Gusmão revela que o achatamento implica «a condenação à página» e à «especialização do tempo» [*id. ibidem*], correspondendo a «uma determinada métrica e diferentes protocolos» [*id. ibidem*], a «um pequeno dicionário das convenções que asseguram a sua legibilidade e a sua função representacional» [*id. ibidem*].

A limitação que é imposta pela inerente qualidade daquilo que se pode designar como mapa poderá dar apenas a ler «um elemento ou um exemplo de uma classe que é a dos quadros do mundo a que chamamos mapas» [*id. ibidem*]. Vendo-o assim, talvez se possa pensar no mapa *poesia* para, lendo os mundos que representa, pensar em outros *mapas* agrupáveis num mapa maior e representado sob a palavra Arte ou «*artifício*, ou, como diria Aristóteles, [...] *prova retórica* acerca da existência de um mundo» [*id.*: 195].

Citando o poema «Mapa» e das várias considerações que sobre este Gusmão faz, quero destacar a ideia de arquipélagos marinho e celestial por haver sempre uma mancha num determinado espaço que ganha a sua força enquanto individualidade ou realidade que é, naturalmente, exponenciada se vista numa visão de conjunto, fazendo do poema algo «igual e diferente de si mesmo, mundo e mapa do mundo» [*id.*: 196].

Assim e na leitura que faço das suas palavras, Cesário será a mancha que deverá ser pensada no mundo em que se encontram outras manchas luminosas, possuidoras de luz própria, e todas, apesar de diferentes tempos de gestação, permitindo uma leitura que permita ao leitor, «ave errante» [*id.*: 197], orientar-se para lugares ainda não vistos.

Uma outra distinção é também útil para a leitura de Cesário: é «impossível a um mesmo mapa representar ao mesmo tempo e da mesma forma o espaço e o tempo» [*id.*: 197], como a «primrose» citada por Campos e lida por Caeiro. A temporalidade associa-se à sua «génese tecnológica e histórica» [*id. ibidem*], no que se poderia incluir a geometria dos versos com que Cesário constrói os seus

poemas. Mas o espaço que estes inauguram são como uma abertura *no acender de outras luzes*, como o são as de Rimbaud, Ponge e Carlos de Oliveira, como o escreveu Gusmão, a que acrescentaria nomes de poetas que começaram a publicar a partir da década de 90 do século XX porque me parece que, como Cesário, instituem essa *quarta dimensão* e que consiste numa determinada «especialização do tempo» [*id.*: 194] que permite situá-los nessa proximidade.³⁰

Gusmão avança agora sobre o «mapa ou os mapas de Lisboa que Cesário Verde produziu» [*id.*: 198], apontando alguns dos seus traços.

O primeiro consiste no desarmamento [«desarmam», *id. ibidem*] da noção periodológica dos «movimentos estilísticos ou estéticos» [*id. ibidem*]. E di-lo negativamente, afirmando que Cesário chega demasiado tarde ao romantismo e demasiado cedo ao neorromantismo. Nega-o enquanto naturalista e positivista, «embora homenageie Taine» [*id. ibidem*], e ainda como parnasiano, apesar da sua mestria técnica. O mesmo acrescenta sobre o simbolismo e o decadentismo. E, sem certezas, socorre-se do advérbio «talvez» para o dizer como poeta realista, tendo como «seu limite interno a alucinação» [*id. ibidem*].

O segundo traço ou linha consiste em ter lido para lá de Baudelaire, afastando-se da sombra do poeta francês onde permaneceram os poetas seus contemporâneos.

O terceiro nasce da invenção da «mais elaborada configuração do *topos* literário da cidade moderna, mercantil e industrial» [*id.*: 199] e que desaguou, após «Nevroses» [1876], «Num Bairro Moderno» [1878], «Cristalizações» [1879], «O Sentimento dum Ocidental» [1880], em conjunto com a construção de um sujeito «enquanto personagem de autor e operador de poética» [*id. ibidem*].

Ainda neste terceiro traço, «Nós» [1884] permitirá repensar as tradicionais relações entre a cidade e o campo, enquanto as figuras femininas «podem indiciar polarizações do espaço urbano enquanto lugar social» [*id. ibidem*].

No quarto traço refere que «a sobrepoetização desnecessária e parasitária» [*id.*: 200] foi conseguida com «uma correlação cronotópica, a organização anatómica ou composicional do poema e a renovação prosódica obtida por processos de uma prosificação» [*id. ibidem*]. Para isso, deflacionou o

³⁰ Outro caminho possível, também apontado por Rosa Maria Martelo [2017].

pathos, trouxe à poesia vocabulário que lhe era recusada por outros companheiros de profissão, fazendo ouvir entoações do quotidiano.

Finalmente, o quinto consiste na autorrepresentação do poeta «em cena» [*id. ibidem*], o que poderá permitir falar de uma poesia de tom dramático: «um actor que fosse também o encenador» [*id. ibidem*], em que o que regista e comenta é tratado como «matéria e projeto poemático» [*id.*: 201], tornando-se simultaneamente sujeito e objeto.

Gusmão avança depois para «Um poema épico» [*id.*: 201-206] de género breve, ideia apresentada por M. S. Lourenço em *Degraus do Parnaso* [2002]. Subscrevendo-a, desenvolve-a quando afirma ser o poema uma «combinação entre uma miniaturização da ação e do espaço-tempo da epopeia ou do poema épico e uma ampliação daquilo que é susceptível de (ou merece) ser objeto da narração» [*id.*: 202]. E estabelece uma comparação dessa viagem por Lisboa com «dois exemplos óbvios: o do *Ulisses* de Joyce, no romance e, na poesia, o do poema “Zone” de Apollinaire» [*id. ibidem*].

Neste caso, destaca a caotização associável ao uso instável «das formas pronominais de inscrição do sujeito» [*id. ibidem*] e à multiplicação de «referências espaciotemporais obtida por um processo de explosão e fragmentação praticado sobre um outro espaço-tempo» [*id. ibidem*].

Dito de outro modo, a epopeia clássica, marcada por uma viagem com fins estabelecidos e movida por elevados princípios e sentimentos, é substituída por um percurso sem fins e conduzida por um sujeito sozinho de companheiros porque deixou de existir uma motivação ou um desígnio elevado a alcançar. O tempo reduz-se a um ciclo de vinte e quatro horas e a um mesmo palco (uma subtil memória da *Poética* insinua-se) e, quer em Zola quer em Cesário, a cidade capital constitui o mundo a descrever. A diferença com o antecessor clássico está na deflação de momentos elevados de conflito que permitiriam pontuar ou estabelecer uma notação mais forte na ação, antecipando a vitória consumada com um regresso glorioso a casa, sendo a ação marcada por uma forma discreta e sem sobressaltos de viagem deambulatória.

No poema de Apollinaire, informa-nos Gusmão que a viagem começa de manhã e termina no «alvorecer do dia seguinte» [*id.*: 203], com um regresso a

casa, sendo estes dois elementos «uma espécie de cronotopia de base» [*id. ibidem*].

A base cronotópica é quebrada ou alargada com referências a outras cidades e a outros tempos, criando-se uma «outra cronotopia, mais descontínua e caleidoscópica» [*id. ibidem*], na qual o sujeito do poema é o herói da viagem.

No caso do poema de Cesário, a referência temporal é situada entre o fim da tarde e o anoitecer e uma noite que não termina, que «*evita a manhã*» [*id.:* 205] e que evita também o regresso a casa. Aqui poderia dizer que, ao contrário de «Zone», não haveria abrigo onde o poeta se pudesse recolher, como se não existisse um mundo para onde pudesse regressar, condenado a vaguear por Lisboa e desejando que a noite não tivesse fim.

Gusmão relembra depois que a aproximação da representação da hora crepuscular poderia ser feita com o poema de Baudelaire, «Crépuscule du Soir», mas já Fernando Pessoa revelara a distância entre esses dois poemas, dita «no tipo de espaçamento, de segmentação das localizações topográficas» [*id. ibidem*] que «Crépuscule du Soir» não diz.

Partindo destas observações, o poema de Cesário situa-se entre o de Apollinaire e o de Baudelaire e esse intervalo «é simultaneamente formal e histórico» [*id. ibidem*] porque a narrativa que institui liricamente revela uma «mutação particular do épico» [*id.:* 206]. Aqui, não só por causa da insinuação das leis aristotélicas, mas também pela estrutura formal com que a constrói. E ainda porque o «fio central [...] entrança-se irregularmente com outros fios e com outros tons discursivos» [*id. ibidem*].

Com o título «Da arte dos versos» [*id. ibidem*], Gusmão começa por afirmar que o resultado artístico de «O Sentimento dum Ocidental» é conseguido com o entrelaçar da geometria estrófica e rítmica (remetendo para o trabalho de Paula Morão já realizado sobre o assunto em *Retratos com Sombras. António Nobre e os seus Contemporâneos*) com «procedimentos de salto [...] e de montagem» [*id. ibidem*], a par da clara dicção, de uma integração de uma rapsódia musical e de colagens ao cubismo, antecipando «a montagem cinematográfica» [*id.:* 207].

A máquina do poema (esta formulação lembra-me «Ode Triunfal») consiste em quatro ciclos que Gusmão aproxima à música quando usa a palavra «andamentos» e à pintura quando escreve a palavra «quadros», alternando a aproximação com a conjunção disjuntiva «ou», possuindo cada ciclo onze estrofes de quatro versos. Por fim, em movimento gradativo de aproximação, cada quadra desenvolve-se maquinalmente em um decassílabo e em três alexandrinos.

Depois desta descrição, o ensaísta inicia a viagem pelo poema, lendo-o em andamento ou em quadro e relembrando as análises já feitas por Jacinto do Prado Coelho e por David Mourão-Ferreira. Também destaca outros elementos constituintes da máquina: o ritmo sintático, os «nós e os ecos das aliteraões e assonâncias, assim como a métrica, o ritmo silábico e acentual» [*id. ibidem*], como se fosse uma imagem das «rodas», das «engrenagens», «dos mecanismos em fúria» [Campos, 1990: 66] do poema. A forma com que Gusmão descreve a primeira estrofe desse poema, de forma assindética, revela essa velocidade própria das máquinas: uma «estrofe, uma só frase, três preposições, em que as duas primeiras delimitam o primeiro dístico e a terceira se alonga pelo segundo» [*id.*: 208].

Depois, refere que o primeiro alexandrino possui uma estrutura binária que já não se dá a ler nos outros dois e, conjugando esta informação com a repetição das consoantes oclusivas surda /t/ e sonora /d/, afirma que «é este verso que introduz esse estranho desejo de que o poema é também uma hipótese de mapa» [*id. ibidem*] para o verso «Despertam um desejo absurdo de sofrer.»

Esse mapa assinala coordenadas espaço-temporais e também figura uma paisagem interior, marcada pela «melancolia» e por aquele «desejo», formulando-se uma «correlação ou um composto de sujeito e objeto» [*id. ibidem*], entrelando-se tudo se desrespeitarmos a ordem da frase destacando «a movência das polaridades» [*id.*: 209] permitida pelo primeiro e últimos versos e pelas rimas da estrofe.

Assim, o verso «Despertam um absurdo desejo de sofrer», se tomado como mapa, pode ser lido «como um *novum*» [*id. ibidem*] e traduzido por «nevrose». Ou por uma libertação do «sentimentalismo ruralizante» [*id.*: 210]. Ou ainda pela

instituição de um *efeito de real* «que passa pela hipotipose e pela sinalização auto-irônica do observador que escreve» [*id. ibidem*].

Gusmão regressa novamente à ideia de construção do poema no subcapítulo «O espaço do poema» [*id. ibidem*], dividindo-o em dois painéis: o primeiro corresponde às duas primeiras sequências e o segundo às duas últimas. A dobradiça (Gusmão chama-lhe também «efeito de *raccord*» [*id.*: 211]) que une os dois painéis encontra-se no verbo entrar («Entro na *brasserie*») e sair («E saio»).

Outra distinção que suporta esta divisão baseia-se na acumulação de indicações cronotópicas no primeiro quadro, que não se revela no segundo.

Uma segunda organização proposta é constituída pelo II e III grupos. A similitude apresentada encontra-se em espaços de «internamento ou de encarceramento» [*id.*: 212] e por neles surgirem «dois breves esboços ou “perfis” do sujeito enunciador» [*id.*: 213].

Finalmente, Gusmão apresenta a sua proposta final: os grupos I e IV. Aqui, o ponto de contacto faz-se com as primeiras estrofes das duas sequências dado «pelo relevo atribuído à dimensão climática ou emocional do poema, acentuando-se da primeira para a última a implicação do sujeito» [*id. ibidem*]. Pode-se concluir, portando, que a estrutura do poema permite arranjos plurais, tendo suficiente flexibilidade para se re-ordenar em vários movimentos de leitura.

Com o título «Em louvor e simplificação de Camões. O épico de outrora agora» [*id.*: 216], em eco do romance de Augusto Abelaira, situa o aparecimento da primeira referência a Camões na I sequência e a segunda e última na II. Para isso, cita Miguel Tamen que vê nessas referências «uma angústia perante o grande concorrente» [*id.*: 217], neutralizada pela segunda referência. Tamen afirma que Cesário se mostra incapaz de contemplar o poeta, embora Gusmão afirme que se «torna difícil a determinação segura da invisibilidade de Camões» [*id.*: 217-218], vendo o verso “Um épico d’outrora ascende, num pilar.” Destaca, citando ainda o autor de *Ensaíos Portugueses*, a cesura provocada pela vírgula e, acrescento-o aqui, reforçada pela elipse do verbo «estando» ou «posto» num pilar. No entanto, a ideia é a mesma, ou seja, «Camões não ascende ao Parnaso» [Tamen *apud* Gusmão, 2010: 218].

Gusmão propõe ler a própria cidade «nessa construção de um lugar público de homenagem» [*id.*: 219] e socorre-se da carta dirigida a Emídio de Oliveira por Cesário, datada de 14 de abril de 1880, onde escreve que Lisboa «parece um cadáver de cidade», expressão sobre Lisboa que não é única.

A dimensão da historicidade associada a um significado político preciso e presente na celebração do tricentenário da morte de Camões conduz Gusmão a afirmar «a coexistência de dois fenômenos típicos do espaço urbano» [*id. ibidem*], os quais servirão de título à fase seguinte do seu texto: «A espacialização do tempo e temporalização do espaço» [*id. ibidem*].

É por aqui que regressa à palavra «cronotopia» [*id.*: 220]. E organiza esse título através da presença de «um movimento [quase] inverso» [*id. ibidem*] e que se pode dizer da seguinte forma: o tempo transmutado em espaço e o espaço transmutado em tempo.

Uma primeira instância do primeiro movimento, o tempo transmutado em espaço, lê-se na arquitetura do poema (Gusmão chama-lhe «anatomia», [*id. ibidem*]), imagem de um corpo e da sua flexibilidade. Depois, a referência ao real ou a presença de elementos da cidade serve para mostrar que Cesário convoca vários tempos num mesmo espaço, como o sublinharam M. S. Lourenço e Paula Morão.

Essa interseção de vários séculos dada por ruas, edifícios, sons aparecem «obrigados à linha, à rede ou ao reticulado do mapa em poema» [*id.*: 221]. Eu acrescentar-lhe-ia um nivelamento temporal dado pelo movimento deambulatório do poeta e que «introduz o movimento que é um correlato do tempo» [*id. ibidem*].

A este dado há ainda que acrescentar três ideias a propósito do sujeito: ele é agente da escrita, é também o objeto desta e ainda é o «operador do poema que configura a deambulação» [*id. ibidem*].

A deambulação configurada é apresentada por uma errância, «pela intermitência de certas imagens, temas e motivos» [*id. ibidem*] e pela alteração da função social dos edifícios que refere, o que implica a reconfiguração dos mapas habituais da cidade observada diacronicamente. E também da questão das influências que Cesário ultrapassou, porque a noite do seu poema não é,

como escreveu Gusmão, a mesma de «Recueillement», de Baudelaire, nem a «Matinée d'ivresse», de Rimbaud.

A noite serviu para conduzir a um espaço fechado e enclausurado e é ela própria um mapa ou um território que se procura mapear, transformando-se numa espacialização do tempo.

O segundo movimento, o da temporalização do espaço, inicia-se agora, «na construção poemática desse mapa» [*id. ibidem*]. Primeiro, através da inserção do poeta como encenador do texto e como «observador, que a si próprio se vê observando» [*id. ibidem*]. Segundo, por um movimento diacrónico e simultaneamente sincrónico ou duplamente horizontal e vertical quando Cesário corta o seu tempo para introduzir o tempo da «Idade Média» ou o do «terramoto». Ou, como escreve Gusmão, o que «este poema mostra [é] a transformação da espacialização em temporalização histórica» [*id.*: 225].

Outra singularidade que aponta ao poema é a sua adjetivação marítima e a diversidade dos que a habitam. Para isso, enumera substantivos, «Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado» [*id. ibidem*], e continua povoando o palco em que se transformou a cidade com velhas, crianças, clero, patrulhas de cavalaria, pelo que «não há *nada de parecido* em Baudelaire» [*id.*: 226]. E a dissemelhança verifica-se na diversidade de personagens apresentada, na classe social a que pertencem e nos «distintos valores do ver e do ouvir» [*id. ibidem*], por um lado. Por outro, porque Gusmão refere que a visão e o olhar se socorrem de uma habilidade de escuta.

Desenvolvendo esta linha de leitura, a construção desta cronotopia afirma-se pelo «desejo de fuga do lugar» [*id. ibidem*]. E só pode haver o desejo de fuga de um lugar onde existe uma vivência de encarceramento. Gusmão usa a palavra «emparedados», citada do poema, referindo que mesmo a hipótese de o mar poder ser usado como uma abertura se revela, ao contrário dos poemas agrupados em *Mensagem*, de Fernando Pessoa, numa «figura da moderna noite urbana» [*id.*: 227].

A ser assim, este aspeto revela-se claramente inaugurador de uma leitura divergente da palavra «mar» pela literatura portuguesa, instaurando uma outra linha de leitura. Neste sentido, o presente de enunciação de Cesário não poderá

corresponder à atualização de um presente histórico porque essa realidade épica se revela desprovida de sentido, como se a poesia resistisse a si própria enquanto verdade se enunciasse aquilo que não poderá já, nesse tempo, ser. Neste tempo – refiro-me ao do poeta – as naus já não serão uma visão, mas uma deformação provocada pela incapacidade de ler o tempo como uma formulação de futuro. E, se se mantivesse nesse registo épico, participaria da formulação de um tempo sem consequências. O discurso da contemporaneidade de Cesário revela um vazio do qual o poeta se apercebe. E apercebe-se de que não consegue falar como se estivesse calado, construindo um discurso ao qual possa atribuir uma noção épica para dizer o tempo que lhe coube viver. Procura, mesmo assim, atualizá-lo e a figura que mais se aproxima para o evocar são as figuras das varinas porque serão estas que lhe permitem a abertura que lhe conseguirá garantir uma hipótese de futuro daquilo que escreve. Poderão ser figuras menores ou epicamente deflacionadas, mas, sendo o poeta um sismógrafo do tempo, este não o poderia dizer de outro modo.

Por aqui se denuncia a mão de Silva Pinto. O seu espírito combativo, a sua credulidade nos valores românticos, as suas visitas a Camilo e a S. Miguel de Seide, a sua crença que a poesia ainda possuía palavras que se escreviam com maiúscula levam-no a escrever «Dor humana» [*id.*: 227], tornando-a um resquício ou um resto do romantismo ao transformá-la num «falso nome próprio» [*id. ibidem*], mostrando que não soube ler a modernidade da formulação de Cesário. É esta descida à terra ou esta aproximação à imanência que se revela também um traço singular deste poema.

Ao reconhecimento de um espaço épico destruído por um presente que o proclama, Cesário propõe-lhe uma hipótese de reconstrução e de sobrevivência. E assim consegue, para usar os termos de Gusmão, uma temporalização do espaço que pode ser traduzida ou tornada equivalente a uma atualização do discurso que permite a conceptualização e a compreensão do espaço, tornando «a espacialização do tempo e temporalização do espaço [...] uma experiência que refiro como plenamente histórica» [*id.*: 228].

Por fim, em «Os emparedados e a utopia; realismo e alucinação» [*id. ibidem*], Gusmão aproxima a palavra cidade da ideia de sentimento de um mapa

interior de uma outra e que se pode nomear como *spleen*, «tédio ou, no fundo, metamorfose da melancolia no começo da modernidade estética» [*id. ibidem*].

A palavra que quero destacar é «começo», início, ponto de partida. E destaco-a porque me irá servir para procurar afirmar e tentar compreender a resistência da inclusão da poesia de Cesário ao lado da de um outro poeta nascido trinta e três anos depois, Fernando Pessoa. Porque, a bem dizer, parece haver algum pudor em afirmá-lo como modernista, talvez por o termo lhe ser biograficamente anacrónico.

Sendo Cesário um poeta realista, como tantos leitores o dizem, Gusmão, citando M. S. Lourenço, reconhece-lhe «um poderoso sentido auditivo» [*id. ibidem*] compensatório da visão que a noite deflaciona. Neste sentido, a realidade da cidade entra pelos ouvidos e ganha uma estereofonia que exacerba a captação do real, como se viesse de todo o lado.

O crítico procura na própria construção do poema a «diversidade do ritmo dos versos e da sua modulação prosódica» [*id. ibidem*]. Fá-lo com a duplicação da estrofe dois do IV grupo, repetindo-lhe, não as palavras do poeta, mas a classe gramatical a que pertencem. Procura, deste modo, ver sob as palavras uma estrutura dita enquanto classe de locuções, nomes e verbos, com apenas um adjetivo, «sangrentos».

A nível prosódico, destaca no verso «Um parafuso cai nas lajes, às escuras:» a harmonia da alternância das vogais baixas e altas [/a/ – /u/] e a sua qualidade tónica.

Por fim, quero destacar apenas mais uma hipótese de leitura de Gusmão: a possibilidade de a finitude expressar o desejo de infinito no célebre verso «Se eu não morresse nunca» e que Gusmão relaciona com «um aforismo de poética de René Char: XXX – *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir*» [*id.*: 232], por um lado. Por outro, aproxima-a à ideia de «a perfeição das coisas» em Pessoa, sendo «necessário ir até ao século XX, a poetas do século XX» [*id. ibidem*] para lhe encontrar um eco e uma outra formulação. Dito de outro modo, as coisas existem sem nós, o «inextinguible réel incréé» [*id.*: 233], como escreveu René Char.

Outros leitores falam da poesia de Cesário³¹ e são vários os caminhos que percorrem, nascendo desta polifonia textos que a expandem, em diálogo. E, às vezes, tenho a fortuna de ouvir outros que, dele não falando, são úteis naquilo que dizem porque abrem hipóteses de leitura que permitem situar a altura e o tom desta voz.

A primeira parte deste trabalho, breve *cânone crítico*, pretendeu lembrar alguns caminhos demasiadamente pisados, não permitindo que nada cresça, apenas se levantando, com novos caminantes, o pó que há-de voltar a pousar sobre a terra. Neste sentido, anuncia o seu fim e mistura-se com as pegadas dos vários leitores enquanto declara uma abertura a todos os cânticos que podem não se referir explicitamente aos poemas de Cesário, mas a um tipo de tangibilidade que lhe está próxima.

Será este o diálogo que se procurará ouvir, o arquipélago que se tentará mapear, algo que a poesia de Cesário solicita e à qual e pela qual devo responder. E os mapas ou as vozes podem surgir de modo imprevisto. Podem surgir, por exemplo, a partir da leitura do prefácio escrito por Óscar Lopes à *Poesia Completa. 1940-1980* de João Cabral de Melo Neto, intitulado «Das coisas e do seu avesso (Sobre a Poética de Melo Neto)» [Lopes, 1986: 7-30]: «É possível esboçar uma linhagem de poetas que ostensivamente tomam o partido das coisas tangíveis» [Lopes, 1986: 9].

Em suma: há uma mão que toma «o partido das coisas tangíveis» e que encontra modos de dizer que são mapas do mundo. A aprendizagem a fazer será esta: saber ver as mãos e o seu movimento pondo também a poesia a ler poesia.

³¹ Refiro, por exemplo, Fernando Cabral Martins, Lindeza Diogo, Eduardo Lourenço e Silvina Rodrigues Lopes, que serão convocados posteriormente.

4. O caminho da edição

Pensei, quando primeiro me foi entregue a empresa de publicar estes livros, em fazer um largo estudo crítico e excursivo sobre a obra de Caeiro e a sua natureza e natural destino. Porém não pude fazer estudo algum que me satisfizesse.

Pesa-me que a razão me compila a dizer estas nenhuma palavras (este pouco de palavras) ante a obra do meu Mestre, de não poder escrever, de útil ou de necessário, mais que disse, com o coração, na Ode (...) do Livro I meu [...].

Dou a obra, cuja edição me foi cometida, ao acaso fatal do mundo. Dou-a e digo:

Alegrai-vos, todos vós que chorais na maior das doenças da História!

O grande Pã renasceu!

*Esta obra inteira é dedicada
por desejo do próprio autor
à memória de
Cesário Verde.*

Ricardo Reis, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*

A leitura de Cesário Verde continua a ser feita pelo lado de fora. No capítulo anterior, a imagem que usei para o mostrar foi buscá-la a Heidegger, apresentando caminhos sobre como se procura encontrar uma forma de ensinamento ou de orientação a leitores por vir. Essa forma pode ter o nome de parque – a natureza arrumada, classificada, com caminhos limpos e largos, às vezes sem saída, pronta para se estender a toalha teórica, como se se estivesse em um «*pic-nic* de burguesas» [Verde, 2006: 139].

A natureza é outra coisa, pura irrupção, sem entrada nem saída, permitindo a errância, vendo-se sempre as coisas pela primeira vez, forma de presente que nos interpela, que nos desassossega (angústia), como um simples «ramalhete rubro das papoulas» [*Id. ibidem*].

A palavra unidade é outra possível para descrever o ensinamento recebido das leituras de Cesário. Apesar dos vários trilhos lembrados, predomina o cuidado em colocá-lo numa determinada linha. Por isso, mencionei a questão periodológica porque cita Cesário como exemplo deste ou daquele movimento estético-literário; referi o chapéu temático, termo que peço emprestado à Linguística, porque se procura construir uma morfologia temática que permita construir uma sintaxe que arrume a sua poesia como exemplo de tratamento de temas como o campo, a cidade, a mulher; não referi o cajado, porque iria apenas ilustrar com outro exemplo a mesma ideia, pouco lhe acrescentando, a procura de uma unidade ou semelhança entre a poesia e a pintura impressionista de finais do século XIX.

Nesta parte do ensaio, ensaio o início de um percurso pelos caminhos da edição. O procedimento a adotar, a partir deste momento, passará a ser o da defesa da proposta da substituição da palavra parque pela palavra natureza. Esta não pretende reforçar, anular ou negar a presença daquela, mas insinuar que se constitui como uma forma de olhar que, se bem feita, levará a uma outra aprendizagem.

Os caminhos da edição oscilam entre a procura da unidade e o imprevisto da vida de Cesário e revelam a primeira aparição da natureza. É pela edição dos seus textos que se abre a primeira brecha, aquilo que não se consegue reduzir

à unidade. Esta categoria torna-se inútil para ler a obra poética e epistolar e sugere-me esta passagem:

Ora, todo o potencial de diferenciação que o movimento da errância põe em marcha é duplicado de indiferenciação: a passagem dá-se quando há pontos de comunicação e nessas brechas, que permitem a conexão de fluxos, o ponto de vista se torna insustentável. Insustentabilidade que no texto se exprime em primeiro lugar na sua fragmentação: sem ponto de vista uno e sem a diferenciação de um plural de pontos de vista não há texto uno ou plural, há um texto que perde os seus limites no que está antes, no que está depois, no que obliquamente o intercepta, nas suas próprias diferenças interiores.

(Lopes, 2013: 37)

Avanço por um caminho que obriga a voltar para trás. Esse é também o ensinamento dado por uma história dos textos de Cesário que resulta na aprendizagem de que o «antes» e o «depois» se tornam categorias frágeis para os considerarmos como acesso ao que «obliquamente o intercepta».

Na verdade, aquele caminho fende-se num segundo, mas o resultado será o mesmo: dois pontos de vista. Deles sobra uma passagem marcada pela paixão, primeiro a de Silva Pinto, a mais recente, a de Teresa Sobral Cunha. Desta passagem entre um e outro caminho, «o ponto de vista se torna insustentável», levando à «fragmentação» daquilo que deveria ser uno, havendo um corpo textual que «perde os seus limites», interceptado pela vida que o rodeia.

Novamente, combate-se a paixão com a sombra da unidade entendida como princípio científico – estamos no interior da vara da Academia –, unidade que se diz com as expressões *princeps* ou *ne varietur*. A procura da instauração de um cânone relativamente àquilo em que se pensa ser a sua obra – para quem remeterá este determinante possessivo – constituiu e constitui o trabalho de muitos leitores.

Reconhece-se que esse sossego editorial não foi nem é fácil e estará irremediavelmente aberto a novas hipóteses de ordenação. Para lá de circunstâncias quotidianas – a falta de reconhecimento público e o tempo exigido

pelos negócios de família; as mortes precoces na família Verde e o incêndio que consumiu o provável espólio do autor; o desaparecimento dos papéis que escrevia aos amigos, com a exceção de algumas cartas³² –, os factos que me são dados a observar levam-me a escrever que, materialmente, Cesário é constituído por uma brevidade de documentos escritos.

Estes documentos escritos, que Teresa Sobral Cunha [2006] ancorou a circunstâncias históricas precisas, mostram, apesar do fio cronológico com que se procura tecer as suas publicações, que as sucessivas edições se constituem como tentativas de atribuição de um plano editorial a textos que, publicados de um modo fragmentário por necessidade de paginação do jornal ou sem um plano de publicação concretizado, lhe resistem.

O modo fragmentário de publicação apresenta-se sob um diferimento espacial e temporal. Divide-se entre quatro cidades, – Porto, Lisboa, Coimbra e Paris –, dezasseis periódicos – *Diário da Tarde*, *Harpa*, *A Tribuna*, *Jornal da Tarde*, *O Porto*, *Renascença*, *Cancioneiro Português*, *Portugal e Camões*, *Diário de Notícias*, *Em Folha Solta*, *Ocidente*, *Novidades*, *Mosaico*, *A Evolução*, *Revista de Coimbra*, *A Ilustração* –, no que resulta a publicação de cerca de dois poemas por periódico, e treze anos.

A resistência à unidade resulta ainda de uma outra situação. A ausência de um centro autoral, o qual selaria uma autoridade incontestada do que se supõe ser a vontade do autor na determinação dos textos que pretendeu publicar e aqueles que consideraria de menor valor poético e que, por esse mesmo motivo, deveriam ser remetidos ao esquecimento, constitui o maior abalo à questão primordial no estudo da coisa literária: o desconhecimento da origem instaura a hipótese de uma dupla autoria e permite a instabilidade de um texto final, definitivo.

É por aqui que se irá começar, pelo modo como o aparato crítico que envolve a edição dos seus poemas procurou, pela unidade, resolver este desassossego e combater a unicidade de um conjunto de circunstâncias que revelam publicações dispersas no tempo, apresentadas em diferentes periódicos

³² «Durante annos escreveu-me centenaes de páginas», escreveu Silva Pinto na edição de 1887 [Pinto, 1887: XII].

de várias cidades, modos que revelam uma situação alheia à vontade do poeta e dos seus leitores e que indiciam a seguinte fratura: como produzir sentido sem um texto repousado no conceito unitário?

A primeira pedra no caminho para esta resposta surge-nos no que se dá a ler na capa das sucessivas edições do livro onde os seus poemas se encontram. O registo exterior a que me refiro é o título que dá nome ao livro que reúne o *corpus* de Cesário e cuja autoria não lhe pertence: *O livro de Cesário Verde*. E o que o título anuncia, isto é, o que proclama para lá do que se dá a ler, é uma frase como esta: *estes são os poemas escritos por Cesário Verde e reunidos num livro, «O livro de Cesário Verde», que não possui um título da responsabilidade do autor, que possui o nome do autor no título e, por isso, eu sou o mensageiro que primeiro o anuncia aos que vierem depois de mim.*

Um dos mecanismos de apropriação do sujeito consiste na sua possibilidade de possuir um nome. O título *O Livro de Cesário Verde* evidencia que Cesário não lhe deu título porque não pensaria nessa publicação (quando pensou em fazê-lo chamou-lhe *Cânticos do Realismo*), talvez por três motivos: a casualidade de ter morrido; ter sempre publicado os seus poemas em periódicos; o «desdém» que lhe merece a «literatura» [«Nós»].

Por isso, a sua perspetiva própria consiste apenas no que publicou. Mas este lugar coube e cabe também a Silva Pinto, não só por emendar versos, mas por decidir colocar o seu nome no título do *Livro* – em gesto semelhante ao do dedo do fotógrafo –, título que bem poderia ser este: *poemas de Cesário Verde organizados em livro por Silva Pinto e divididos em «Crise Romanesca» (seis poemas) e «Naturaes» (dezasseis poemas).*

Este facto provocou e ainda provoca – e nada faz supor que este movimento seja alguma vez interrompido – um estremecimento ou uma instabilidade na forma como se pretende apresentar os poemas que regularmente são alvo de edição, instabilidade que é denunciada pelos prefácios que se apresentam como justificação e defesa da opção editorial adotada.

Eis o primeiro passo, o da escolha de um dos dois caminhos. Começo pela edição *princeps*, a de Silva Pinto, datada de 1887. O título que escolheu revela três pontos que me merecem alguma demora e cito-o sem a vénia que as

maiúsculas enobrecem nem o itálico com que se reveste o valor de autoridade da citação: o livro de Cesário Verde.

O que estas palavras confessam pela mão de Silva Pinto é, por um lado, a ausência de um título, revelando que o poeta nada deixara escrito sobre o *nome* que pretenderia dar às suas composições. Por outro, expõem a incapacidade ou o pudor do autor de *O Padre Maldito* [1873] em conseguir criar um que funcionasse como elemento organizador ou que se constituísse como radical de todos os poemas que nessa edição surgiram, incapaz de lhes dar uma unidade.

E sugere ainda um paradoxo que redundava numa confissão. Silva Pinto afirmou ter recebido de Cesário a estrutura que queria dar ao seu livro, mas, sendo assim, dever-lhe-ia o poeta ter-lhe deixado, naturalmente, um nome para a coisa poética.

Graficamente, o que a capa desta primeira edição insinua é um enorme espaço em branco que o amigo do poeta procura preencher para a subtrair a essa ausência testamentária. Para isso, tranca graficamente essa página com a forma de um /z/ maiúsculo, como se fosse o final de uma ata: «1873-1886» / «O Livro de Cesário Verde» / «Publicado por Silva Pinto».

A capa inscreve a presença do seu editor no *Livro* quando lhe inclui também o seu nome através da atribuição da sua posse a Cesário pelo uso de uma preposição com valor genitivo.

Neste caso, este livro inicia-se, em novidade absoluta e até hoje sem seguidores, com uma capa que possui uma autoria que é contestável. Será este o capuz – *cappa*, aquilo que se colocava sobre a cabeça – de Cesário, este corpo estranho que para sempre lhe será próximo. E será esta uma das poucas certezas que se poderá afirmar sobre a publicação destes poemas.

Esta dualidade da presença de dois nomes sugere-me o título *Roland Barthes par Roland Barthes* [1976]. A sugestão que procuro apresentar deve-se à questão de uma dupla autoria e que, neste caso e usando o título de Roland Barthes como guia, me permite escrever uma dupla hipótese de título. *Cesário Verde por Cesário Verde* constitui um dos caminhos, havendo outro possível, *Cesário Verde por Silva Pinto*.

Eis o primeiro passo, a primeira aprendizagem: «Leio até me arderem os olhos / O livro de Cesário Verde.» [Caeiro, 2015: 32], não aquele que recebeu Alberto Caeiro, morto em 1915,³³ não aquele que veio depois da morte de «o próprio Fernando Pessoa» [Campos, 1980: 267], a 30 de novembro de 1935, mas aquele que foi publicado em 1948, data da primeira edição de *O Livro de Cesário Verde por Cesário Verde*.

O que se segue a este duplo caminho é um exercício que pode ser aplicado nas edições seguintes. Para isso, bastará substituir a expressão *por Silva Pinto* pelo nome de todos os que lhe sucederam nessa tarefa.³⁴ Ou, em seu lugar, resolvendo a questão como o fez Ricardo Reis a propósito dos poemas de Caeiro: «herdando-os para publicar, com todos os outros, reuni sob a designação, que Álvaro de Campos me sugeriu bem, de *Poemas Inconjuntos*» [Pessoa, 1972b: 329-330].

Volto à edição *princeps*. Não é apenas na autoria da capa que Silva Pinto se mostra presente. Há outro facto que o torna uma figura obrigatoriamente citável no campo literário³⁵ e que consiste, simplesmente, em ter sido próximo de Cesário.

Introduzo aqui o *Evangelho segundo S. João* por me permitir estabelecer uma comparação com a relação existente entre o autor e o organizador dos

³³ «Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa a (...) de Abril de 1889, e nessa cidade faleceu, tuberculoso, em (...) de (...) 1915. A sua vida, porém, decorreu quase toda numa quinta do Ribatejo (?); só os últimos meses dele foram de novo passados na sua cidade natal. Ali foram escritos quase todos os seus poemas, os do livro intitulado «*O Guardador de Rebanhos*», os do livro, ou o quer que fosse, incompleto, chamado «*O Pastor Amoroso*», e alguns, os primeiros, que eu mesmo, herdando-os para publicar, com todos os outros, reuni sob a designação, que Álvaro de Campos me sugeriu bem, de «*Poemas Inconjuntos*.» [Pessoa, 1972b: 329-330].

³⁴ Eis o exercício: *O Livro de Cesário Verde por* Cabral do Nascimento; Joel Serrão; David Mourão-Ferreira; Ema Tarracha Ferreira; Ângela Marques; Fernando Pinto do Amaral; António Barahona; Annabela Rita; Leyla Perrone-Moysés; Ricardo Daunt; Helena Carvalhão Buescu.

³⁵ Sabendo que o tempo aplanava a memória das figuras e das épocas, António José da Silva Pinto [1848-1911] sobrevive ainda hoje por causa do seu «amigo *exclusivo, único e excepcional Cesário Verde*» [Cunha, 2006: 193], apesar de haver publicado várias obras e de ter colaborado em várias revistas. Cito, como exemplo, *Os homens de Roma, Drama em quatro atos* [1875], *Contos Fantásticos* [1875], *Combates e críticas, Coletânea de artigos da imprensa* [1875-1881], *Realismos* [1880], *A queimar cartuchos* [1906]. Em 1878, dedicou a Cesário Verde *O Padre Gabriel, Drama original em três actos*.

Escreveu ainda para a *Revista de arte e de crítica* [1878-1879], *Ribaltas e gambiarras* [1881] e *Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada* [1899-1914].

poemas: «Estava no mundo, e o mundo foi feito por ele, e o mundo não o conheceu» [Jo. 1: 10: 1609].

Com a devida liberdade, poder-se-ia dizer que Cesário *estava no mundo* [1855-1886] e *o mundo poético foi feito por ele* [1873-1886], um mundo original e por isso indeterminável na sua leitura, mas aquele «mundo não o conheceu». Esse papel coube a António José da Silva Pinto: «Não era ele a luz; mas para que testificasse da luz [...]» [Jo. 1: 8].

É esta a união que jamais deixou de ser referida pelos editores que procuraram vir ocupar o lugar de Silva Pinto, figura que testemunhou e permitiu dar a conhecer uma luminosidade poética singular. A questão editorial nasce quando a esse testemunho se recusa a veracidade da execução testamentária feita pelo testamenteiro e para a qual não se conhece nenhum documento que a legitime.

Estamos, em síntese, a discutir heranças e partilhas e, neste caso, vamos aproximando mais de uma obra como o *Processo do Código Civil*, sabendo-se que a família do autor não se manifestou pela prescrição dos direitos da herança ou contra ela. E, assim sendo, verifica-se uma indiscernibilidade autoral na organização do *Livro*.

Como escreveu Silva Pinto no prefácio à edição de 1887, datado de 20 de julho de 1886, um ano e um dia depois da morte de Cesário, «Encontrámo-nos e ficámos amigos – para a vida e para a morte» [Pinto, 1887: XI]. Por isso, «tenho de fallar de mim se eu pretendo fallar de Cesario Verde» [*id. ibidem*].

Sobre as flores escolhidas, Silva Pinto afirma ter respeitado a escolha de Cesário. Pelo menos, é essa a confissão por si apresentada quando justifica porque, na sua edição, não se encontram os poemas indicados nos segundo e terceiro parágrafos das «Notas». Escreve que «Outros versos foram condemnados pelo autor e a condenação foi hoje respeitada: entre eles citaremos a *Satyra* ao Diário Ilustrado, as poesias *Vaidosa*, *Subindo*, *Desastre* e algumas outras composições de menos folego» [Pinto, 1887: 104], num total de dezoito poemas ausentes desta edição.³⁶

³⁶ E coube-lhe ainda encontrar uma estrutura bipartida e depurada. Sob o número “I” abrigou seis poemas com o título “Crise Romanesca” («Deslumbramentos»; «Septemtrional»; «Meridional. Cabellos»; «Ironias do Desgosto»; «Humilhações»; «Responso»); e sob o número II, “Naturaes”,

Ora, não será sempre este encontro do leitor com o corpo de Cesário, a sua poesia e as suas cartas aquilo que se repete com todos os que o publicam? Porque, assim o creio, todos falam de si, nos prefácios à sua obra, quando pretendem falar de Cesário, quando pretendem, alguns, como Joel Serrão, afirmar ter sido Silva Pinto um testamenteiro que se autoneomeou; ou como António Barahona que defendeu não ter havido delito por parte do seu primeiro editor e que tudo o que este disse corresponde à verdade dos factos; ou como João Pinto de Figueiredo que procurou construir uma biografia do poeta próxima da transparência de uma vitrine.

Um outro aspeto que merece ser destacado consiste na designação de *livro* e naquilo que esta palavra pode revelar se a aproximarmos da de *obra*. Há diferença significativa entre um livro e uma obra? Poderá um único livro constituir uma obra? Porque Silva Pinto escreve, no prefácio que dedica a Jorge Verde, que não «hesita em vincular o meu nome á promessa de um tributo que a *obra* de Cesario Verde está reclamando» [1887: XIV] e que terminou deste modo:

Pensei, quando primeiro me foi entregada a empresa de publicar estes livros, em fazer um largo estudo crítico e excursivo sobre a obra de Caeiro e a sua natureza e natural destino. Porém não pude fazer estudo algum que me satisfizesse.

(Pessoa, 1972: 331)

Talvez possa manter o uso que Reis faz das duas palavras, «livros» e «obra», resolvendo assim a questão, em que a «obra» corresponde a uma soma de «livros».

Escreve João Pedro Machado que livro significa, citando a *História Natural* de Plínio, «a parte da casca das árvores em que outrora se escrevia»; escrito composto por várias folhas, livro (...)» [Machado, 1989, v. III: 433]. A propósito de obra, «trabalho, actividade ao serviço de alguém ou de alguma coisa, serviço (...)» [Machado, 1989, v. IV: 233].

acolheu outros catorze («Contrariedades»; «A Debil»; «N'Um Bairro Moderno»; «Crystalisações»; «Noites Gelidas. Merina»; «Sardenta»; «Flores Velhas»; «Noite Fechada»; «Manhans Brumosas»; «Frigida»; «De Verão»; «O Sentimento D'um Occidental»; «De Tarde»; «Em Petiz»; «Nós»; «Provincianas»), num total de vinte e dois poemas.

Por aqui teríamos uma distinção que talvez fosse produtiva, ensaiando os sucessivos títulos propostos para o *Livro* como representações de critérios e de opções pessoais, em que o poder de decisão do que deve ser ou não ser publicado respeita apenas a vontade do responsável pela edição. Eis a condenação lançada sobre Cesário e expressa por Silva Pinto: «tenho de fallar de mim se eu pretendo fallar de Cesario Verde».

Deste modo, assiste-se à multiplicação de uma obra em várias *casca de árvores*, procurando cada uma «fallar de Cesario Verde» da melhor forma possível: *O Livro de Cesário Verde*, *O Livro de Cesário Verde seguido de poesias dispersas*, *Obra completa de Cesário Verde*, *Obra poética e epistolografia*; *Obra poética integral de Cesário Verde*, *Cânticos do Realismo e outros poemas*; *Cânticos do Realismo: O Livro de Cesário Verde*.

Nesse caso, os trabalhos poéticos de Cesário podem flexionar-se no singular como *obra*, um «fallar de Cesario Verde», e as edições podem flexionar-se no plural como *livros*, um «fallar de mim». Consequentemente, não poderei evitar esta circunstância.

A diferença entre aqueles títulos encontra-se também nas flores que se escolhem para os preencher e na forma como se arrumam na jarra que colocam sobre a mesa. As edições (ou os livros) variam entre as vinte e duas poesias da de Silva Pinto [1877] e da de António Barahona [2004]; as trinta e seis da de Ângela Marques [2001]; as trinta e sete e posteriormente quarenta e uma da de Cabral do Nascimento [1948; 1975]; as trinta e nove de Ricardo Daunt [2013]; as quarenta de Joel Serrão [1969]; as quarenta e uma de Teresa Sobral Cunha [2006]. A opção que escolhi foi a de querer o absoluto possível, tudo o «que me foi possível acumular» [Verde, 2006: 214].

Aproveito para registar aqui outra proximidade editorial com o caso de Pessoa. Deixando agora as coincidências editoriais entre Cesário e Caeiro, observo outras com Bernardo Soares. Pode-se referir o uso da palavra *Livro* – *O Livro de Cesário Verde*; *Livro do Desassossego* –, como ainda se lhe pode acrescentar a mesma dificuldade em estabelecer uma edição capaz de resolver essa instabilidade.

A propósito desta, escreve Pizarro que o «*Livro*, que teve três autores (um real, Pessoa; e dois fictícios, Guedes e Soares), já teve mais de seis editores [...], e, por isso, quando nos referimos ao *Livro*, há uma pergunta que se impõe: a que *Livro* aludimos?» [Pizarro, 2016: 290]. Substituindo algumas expressões, a mesma frase poderia ser transposta para Cesário.

Houve outros dois professores que realizaram o mesmo processo de sublimação. Em 1995, David Mourão-Ferreira efetuou desvio semelhante, avançando ainda mais nesse processo quando escolheu e organizou para a coleção *Brevíssima*, dirigida por Manuel de Brito, Pedro Moura Bessa e João Carlos Alvim, da Contexto Editora, um livro intitulado *Cesário Verde. Pequeno Livro*, os seguintes treze poemas, retirados da edição de Silva Pinto: «Lúbrica»; «Deslumbramentos»; «Frígida»; «Contrariedades»; «A Débil»; «Num Bairro Moderno»; «Sardenta»; «Cristalizações»; «Noitada»; «Manhãs Brumosas»; «O Sentimento dum Ocidental»; «De Tarde»; «Nós».

Dez anos depois, em 2005, Leyla Perrone-Moisés, reincide neste desvio ao escolher o claro título de *Melhores Poemas*, editados pela Global Editora, de São Paulo, num total de vinte e oito. Os *Melhores* são «Impossível»; «Lágrimas»; «*Proh Pudor!*»; «Manias»; «Heroísmos»; «Cinismos»; «Esplêndida»; «Arrojos»; «Vaidosa»; «Flores Venenosas – (Cabelos)»; «Flores Velhas»; «Deslumbramentos»; «Humorismos do Humor»; «Desastre»; «Nevroses»; «A Débil»; «Humilhações»; «Num Bairro Moderno»; «Merina»; «Sardenta»; «Cristalizações»; «Noitada»; «Num Álbum», «Em Petiz», «Manhãs Brumosas»; «O Sentimento dum Ocidental»; «De Verão»; «Nós». Os *piores* serão os restantes.

Regresso à edição de 1887 para referir que foi mantida em 1911, 1919, 1926³⁷ e 1945. Nesse ano, a Ática e a Minerva editam a 5.^a e 6.^a edições, inaugurando uma linhagem até hoje mantida e que poderá ter resultado de, também em 1945, Luís Amaro de Oliveira haver apresentado uma leitura que questiona a opção editorial de Silva Pinto. Ao fazê-lo, abriu uma ferida no *Livro*

³⁷ A 3.^a e 4.^a edições da obra de Cesário (J. A. Rodrigues & C.^a Editores) parecem assinalar momentos fúnebres. Em 1911, data da 3.^a, morre Silva Pinto; em 1919, data da 4.^a, a vida de papel de Cesário desaparece no incêndio da casa de Linda-a-Pastora.

que nunca mais cicatrizou e que situa esta pergunta de Pizarro, caso estivesse a falar de Cesário: «a que *Livro* aludimos?» [Pizarro, 2016: 290].

Em 1948, Cabral do Nascimento repete esse questionamento quando coloca na capa da sua edição o nome do autor anteposto ao título e quando lhe acrescenta a expressão «seguido de algumas poesias dispersas»³⁸ («Impossível!»; «Lágrimas»; «*Proh Pudor!*»; «Manias!»; «A Força»; «*Num tripúdio de corte rigoroso,*»; «*Ó áridas Messalinas*»; «Eu e Ela»; «Lúbrica»; «Heroísmos»; «Cinismos»; «Arrojos»; «Esplêndida»; «Cadências Tristes»; «Loira»), apontando o autor de *As Três Princesas Mortas Num Palácio em Ruínas* (1916) várias «inclemências dos tipógrafos e revisores» [Nascimento, 1952: 10] sofridas pelos versos do poeta.

Eis os *Poemas Inconjuntos* que Ricardo Reis anunciava. O trabalho poético de Cesário possui agora uma continuidade em «algumas poesias dispersas», procurando Cabral do Nascimento suturar, com a palavra «seguido», a amputação do corpo poético.

A incompletude regressa ainda com o uso do determinante indefinido «algumas». Esta palavra assume a incompletude da edição relativamente à obra do poeta, revelando a presença de um corpo ainda desmembrado ou de um *Livro* que não é seguido por todas *as poesias dispersas*.

Finalmente, o adjetivo «dispersas», posposto à palavra «poesias», revela um conjunto que possui como estrutura textos escritos em verso aos quais falta melhor designação para os nomear e ordenar. Não estão desarrumados, porque disso se ocupou Cabral do Nascimento, mas encontram-se simplesmente dispostos numa sequência de corpos singulares, como se fossem flores sem par. São, por isso, poemas livres, «inconjuntos», textos avessos a uma estrutura que vá para lá do limite do último verso.

Nesta linha, a editora Ática, na coleção *Poesias*, dirigida por Luís de Montalvor, edita, em 1945 e em 1959,³⁹ *O Livro*, título que regressa à sua forma

³⁸ A 13.^a edição [s/d] do *Livro* editado pela Minerva e que respeita a 12.^a, de 1975, acrescenta mais quatro poemas *dispersos*: «Vaidosa»; «Desastre»; «Ele», «Num Álbum», num total de 41 poemas.

³⁹ Esta fidelidade a Silva Pinto manter-se-á até à edição de 1999. Em 2002, a editora Nova Ática mantém a mesma fidelidade.

original, procurando evitar a ideia de *poesias dispersas* da edição de Cabral do Nascimento.

É por aqui que duas linhagens inauguradas por dois homens de *Orpheu* se confrontam. O fundador das revistas *Orpheu* [1915] e *Centauro* [1916] parece obedecer ao primado do florilégio na coleção que dirige enquanto Cabral do Nascimento parece respeitar o princípio da totalidade ou da *opera omnia*.

Estas duas linhagens têm seguidores. Na primeira, a de Silva Pinto e com menor número, filiam-se Montalvor, Vitorino Nemésio e António Barahona, apoiando este a sua edição na discussão que teve com Caetano Teixeira de Aragão e Herberto Helder [vide Barahona, 2004: 154]; na segunda, a que prefere a ideia de totalidade, incluem-se Joel Serrão, que também se socorreu da colaboração de Eugénio de Andrade e de Carlos de Oliveira, Ângela Marques, Teresa Sobral Cunha e Ricardo Daunt.

Poder-se-iam resumir estas duas linhagens entre os que privilegiam os *melhores poemas* e os que os ordenam na procura de uma ordem que permita criar uma forma de completude que sossegue a presença de um vazio causado pela ausência de uma estrutura que permita uma leitura inserida num pensamento sujeito à ideia de um conjunto ordenado e completo como se fosse uma coleção:

O que é esta 'completude'<?> É uma grandiosa tentativa de superar o carácter totalmente irracional de sua mera existência através da sua integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção.

(Benjamin, 2009: 239)

Ou entre escritores que dividiram o seu tempo entre escrita e editoras e professores e estudiosos de Cesário que procuram colocar em cima da mesa o maior número de dados possível.

Montalvor parece-me que se situa entre estas duas hipóteses. Primeiro, recorre à duplicação do número canónico de divisões da obra: no lugar de duas, quatro. Os poemas – que menciona como «Os versos» – dispõem-se entre *Crise Romanesca*, *Naturais*, *Ecos do Realismo* («Impossível»; «Lágrimas»; «*Proh*

Pudor!»; «Manias! I» e *Vária* («A Forca»; «*Num tripúdio de corte rigoroso,*»; «*Ó áridas Messalinas*»; «Eu e Ela»; «Lúbrica»; «Heroísmos»; «Cinismos»; «Arrojos»; «Esplêndida»; «Cadências Tristes» e «Vaidosa»⁴⁰).

Depois, parte dos erros apontados por Nascimento para os desenvolver, dando-lhe o título «Variantes» [vide Nascimento, 1959: 195-211].

Quem se inclina pela segunda hipótese é Joel Serrão. Em 1961, na obra *Cesário Verde. Interpretação, poesias dispersas*, ainda mantém a expressão de Cabral do Nascimento e traz a novidade de publicar cartas e vinte e dois poemas ou «poesias não incluídas ou publicadas incompletas no *Livro de Cesário Verde*» [Serrão, 1961: 266]. Doze cartas são dirigidas a Silva Pinto, uma a Mariano Pina e dez a António de Macedo Papança.

Contudo, em 1964, procura desviar-se da estrutura de Silva Pinto e do título escolhido por Cabral do Nascimento ao apresentar um que procura instituir a ideia de um conjunto coerente e completo do corpo cesárico, como o revela quando intitula o seu trabalho como *Obra completa de Cesário Verde*.⁴¹

Uso o termo desvio porque esta edição ainda não representa um corte com a estrutura da primeira. Dividiu-a em «Poesias publicadas em *O Livro de Cesário Verde*» [1975: 29-134] e em «Poesias não incluídas em *O Livro de Cesário Verde*» [*id.*: 135-165], respeitando parcialmente a estrutura bipartida.

Na edição de 1975, ao contrário da de 1969, inclui os poemas «Impossível!», «Lágrimas», «*Proh Pudor!*» e «Manias» sob o título «Ecos do Realismo» [*id.*: 145-148].

No entanto e no primeiro caso, elimina os títulos «Crise Romanesca» e «Naturaes», ordenando os poemas por datas (1873-1874: «Setentrional»; «Responso»; «Meridional»; «Flores Velhas»; «Ironias do Desgosto»; 1875-1876: «Deslumbramentos»; «Frígida»; «A Débil»; «Humilhações»; «Contrariedades»; 1877-1880: «Num Bairro Moderno»; «Noites gélidas»; «Sardenta»; «Manhãs Brumosas»; «Noite Fechada»; «Em Petiz»; «Cristalizações»; «O Sentimento dum Ocidental»; 1881-1886: «De tarde»; «De Verão»; «Nós»; «Provincianas»)

⁴⁰ Este último poema não aparecia na edição anterior de Cabral do Nascimento.

⁴¹ Esta obra de Joel Serrão foi alvo de várias edições (1964, 1969, 1975, 1983), sendo a mais recente a de 2003.

ou, como lhes chamou o autor, em «um esquema cronológico-dedutivo» [Serrão, 1969: 10].

Por fim, inclui quatro cartas escritas por Cesário, destinadas a João de Sousa Araújo, a Silva Pinto, a António de Macedo Papança e a Mariano Pina.

Observa-se, portanto, um alargamento do conceito de *livro* ao de obra entendida como «suma cesária» [*id.*: 7], nesta incluindo-se textos não poéticos, autoria partilhada com os investigadores Armindo Rodrigues, Jacinto do Prado Coelho, Óscar Lopes e Pedro da Silveira, o que contribuiu para tornar esta edição um livro canónico para o estudo de Cesário.

No mesmo ano de 1964 surge uma outra edição que «comemora – com involuntário atraso – o primeiro centenário do nascimento de Cesário Verde» [Nemésio, 1964: 13], pela Estúdios Cor, mantendo-se Vitorino Nemésio fiel à opção de Silva Pinto.

Em 1986, Pedro da Silveira dará novo impulso a esta questão reafirmando a incompletude do trabalho já realizado, ao escrever que «é de notar que, não obstante o já feito por investigadores como Luiz Amaro de Oliveira – o pioneiro –, Joel Serrão, Alberto Moreira e João Pinto de Figueiredo, nem toda a sua poesia foi ainda posta a salvo nem (sobretudo) se conhece senão uma parte mínima das suas cartas» [Silveira, 1986: 7].

É a expressão adverbial «a salvo» que merece ser destacada, expressão que parece não ter sido atendida quando, dois anos depois, em edição não datada das Publicações Europa-América, surge já *O Livro de Cesário Verde e Poesias Dispersas*, regressando-se à edição de 1887.

No entanto, respondendo ao desejo de Pedro da Silveira, observa-se a publicação de trinta e uma cartas: seis dirigidas a João de Sousa Araújo, datadas de 1871-1872; catorze a Silva Pinto, datadas de 1875-1879; dez a António Macedo Papança, datadas de 1875-1886; uma carta a Mariano Pina, datada de 1879.

Será quarenta anos depois do ano das edições de Nemésio e de Serrão, em 2004, que a opção de Silva Pinto receberá, na edição de António Barahona, «que se pretende exaustiva e *ne varietur*» [Barahona, 2004: 146], a mais recente tentativa de defesa do amigo de Cesário. Aliás, o uso dos termos «recuperação

(reconstituição)» [*id. ibidem*], tendo o segundo uma intenção reiterativa ou de relevo da linha que irá seguir relativamente ao primeiro, apresenta logo a ideia de voltar a ter a posse do que foi perdido [*recuperatio*]. E, depois, a vontade de constituir novamente, após essa posse, a única forma de acesso, na opção deste leitor, a Cesário, para o colocar a salvo: aceitar Silva Pinto como o executor testamentário de *O Livro*.⁴²

Acrescento que esta opção recupera ainda, nesta fidelidade ao autor de *Contos Fantásticos* [1875], as datas lapidares ou próprias da lápide poética, 1873-1886, já presentes nas capas das primeiras edições. E, por isso, Barahona segue a segunda edição por ter sido revista por Silva Pinto, «com variantes e emendas, em geral muito significativas, sobretudo no Prefácio passado a Posfácio» [*id.*: 153].

O autor de *Capelas Imperfeitas* [1965] procura voltar a ter na sua posse um livro que «sofreu tratos de polé e desfigurações lamentáveis» [*id.*: 151] nos trabalhos de Ângela Marques [1999]⁴³ e de Joel Serrão [2001] porque não respeitaram a sua «unidade intrínseca» [*id.*: 152], defendendo que Cesário, «com o concurso do seu Amigo de poesia, o planeou e organizou» [*id.*: 153]. E, assim sendo, regressa à opção anterior à edição de Cabral do Nascimento, eliminando as *poesias dispersas*. Ou, dizendo-o de outra forma, afirmando que dos quarenta e um poemas, apenas vinte e dois textos correspondem à escolha de Cesário para os publicar.

Como argumento cita ainda ter Cabral do Nascimento rotulado como «*mediocre* o que não consta da edição de Silva Pinto» [*id.*: 155], recuperando o adjetivo quando escreve que a opção cronológica como forma de organizar o *Livro* leva a que o «incipiente e mediocre se misturem ao genial» [*id.*: 156].

⁴² Esta e a outra filiação mantêm-se até hoje e possuem, igualmente, os seus defensores entre os críticos. Naquele caso situa-se, por exemplo, Fernando Cabral Martins [Martins, 2007: 67-78]; neste Fátima Rodrigues [Rodrigues, 2007: 149-161].

⁴³ No caso desta edição, *Cesário Verde – Obra Poética e Epistolografia*, dá-se a novidade do aparecimento fantasmático de um poema, apócrifo, atribuído a Cesário, datado de 1878, *Loira*, cuja «curiosidade» João Luís Barreto Guimarães esclarece: «Ora, a curiosidade deste poema reside no facto de se tratar de um FALSO Cesário. Como refere uma nota à edição, “Este poema foi encontrado por Jorge de Sena, num Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro, no Brasil, e posteriormente Joel Serrão pesquisou a sua autenticidade, tendo concluído que se tratava de um apócrifo e escrito pelo Dr. João de Meira, especialista em imitar versos das nossas maiores individualidades». Texto disponível em <<http://poesiaillimitada.blogspot.com/2005/12/um-falso-cesario-verde.html>>. Consultado em 10 de fevereiro de 2018.

Barahona usa ainda outros argumentos, como a presença de uma estrofe no poema «Melodias Vulgares» que não se encontrava no texto publicado no *Jornal da Tarde* ou «a não menos notória influência da arte poética de Baudelaire na organização de *O Livro*» [*id.*: 158].

Em contraponto [*punctos contra puntum*], Teresa Sobral Cunha, em 2006, discorda de Barahona e afirma ter Joel Serrão feito, «há muito, a denúncia da grande maioria dos passos e dos *faux pas* com os quais Silva Pinto forcejou legitimar a sua autoridade de editor [...] colmatada na simulação de directizes autorais» [Cunha, 2006: 20-21].

Penso que a melhor síntese de todo este percurso aqui apresentado pode ser resumida com a citação das palavras «embróglio editorial» [*id.*: 21], concluindo Cunha que o «que hoje parece de concluir é que o editor largamente exorbitou a sua intervenção e, ainda, que ele o procurou dissimular» [*id.*: 27].

Contudo, apresenta uma novidade relativamente a este longo percurso quando presta homenagem à vontade de Cesário em publicar uma obra sob o nome de *Cânticos do Realismo*.⁴⁴ E, lembrando a opção de Cabral do Nascimento, acrescenta-lhe a expressão e *outros poemas*, mantendo a ideia de uma obra cujo corpo poético revela cisões ou, pelo menos, a cisão de não haver título para estes.

Acrescenta também ao título a expressão *32 cartas* – dezasseis cartas dirigidas a Silva Pinto; dez a Macedo Papança; uma a Carrilho Videira, Bettencourt Rodrigues, Mariano Pina e Emídio Oliveira e duas a Augusto Francisco Vieira –, arrumando a obra – poemas e cartas – de Cesário num conjunto cronologicamente ordenado, embora sem incluir todas as que estão presentes na edição de 2003 da Livros Horizonte de Joel Serrão.

A questão está em saber a que *outros poemas* se refere Teresa Sobral Cunha porque surgem inominados nessa categoria e no índice que apresenta [Cunha, 2006: 7-10] indica apenas a enumeração dos quarenta e um poemas. Assim, esta edição apresenta *Cesário Verde por Cesário Verde com título de Teresa Sobral Cunha*. Fica-se a saber que não serão todos *Cânticos* porque, nesse caso, o título seria *Cânticos do Realismo e Outros (Cânticos)*. E também

⁴⁴ Conforme notícia publicada no *Diário Ilustrado*, a 13 de novembro de 1873.

não serão realistas nem românticos nem terão qualquer outro adjetivo. São simplesmente poemas aos quais sobra a data como princípio organizativo «com vista a obter o melhor proveito da dinâmica recíproca dos corpos poético e prosaico colocados em sucessão» [Cunha, 2006: 29].

Ainda a propósito da palavra *outros*, surge nesta edição o poema «*Per Amica Silentia...*». A sua inclusão agudiza ainda mais a indeterminação da autoria, tendo de convocar o pronome «quem» aplicado a esta pergunta: quem é o autor deste poema? Sabe-se que «vem publicado, anónimo e sem data, na p. 126 da revista lisboeta *Artes e Letras* de Agosto, 1873» [Cunha, 2006: 247], justificando Cunha a sua inclusão em *O Livro ao amor de Cesário* «pelo canto e pela “boca musical”» [*id.*: 248], «por Vítor Hugo» [*id. ibidem*] e pela «magnífica plasticidade daquele alvorecer indistinto da mulher auroral que o arrebatava» [*id. ibidem*].

Sem ser necessário avançar com a minha dúvida, responde a isto tudo Cunha com o advérbio «talvez»: «talvez se justifique a atribuição autoral do poema» [*id. ibidem*]. Estamos assim num campo dominado por *cânticos*, pelo determinante indefinido *outros* e pelo advérbio que indica uma dúvida ou incerteza, *talvez*.

Continuemos a caminhar.

Em 2013, Joel Serrão e Barahona verão a sua tentativa em estabelecer o cânone poético *ne varietur* de Cesário repetida na edição de Ricardo Daunt e na sua *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)*.

Daunt não intitula a sua edição *poética* como completa, optando pela palavra «integral», o que vem a dar ao mesmo, e acrescenta-lhe a imodesta ou comercial fórmula «texto definitivo», lembrando uma outra, a de 1926, que usa a expressão «edição definitiva». E vê-se obrigado à já habitual construção de um demorado álibi [Daunt, 2013: 39-43] que possa, *a priori*, justificar a opção assumida.

Deste álibi, quero destacar três afirmações.

A primeira: «diversos poemas, com ou sem o consentimento do autor, foram relegados» [*id.*: 39]. Resolve-se numa frase a questão que originou um paralelo trilho: o da defesa de uma verdade situada na vontade do autor

comunicada pelo editor (a testemunha); o da defesa de uma verdade situada na vontade do autor que nada comunicou ao editor e que apenas nos textos deve ser encontrada (o testemunho documental).

Uma segunda ideia que quero destacar é a defesa da existência de uma «estrutura da obra» [*id.*: 40] que é corrompida por um critério que se revela «asneira grave e imperdoável» [*id. ibidem*] de outros editores.

Na sequência do que escrevi atrás, não pretendo tomar posição sobre a forma menos ou mais impura, menos ou mais pecadora com que se arruma os poemas de Cesário. A citação desta passagem deve-se apenas ao facto de Daunt sugerir a existência de critérios reveladores da existência de uma «estrutura da obra»⁴⁵ quando o que procuro defender é a dificuldade em se encontrar um centro para essa estrutura. Os cais habituais onde se procura ancorar o navio da poesia – o autoral, o periodológico, o editorial, o cronológico, o temático – são possibilidades a que os poemas de Cesário se mostram avessos, em perversão.

A terceira nota que quero destacar refere-se à questão da versão do poema escolhido para a edição: «o que temos com certeza, em raros poemas, repita-se, é a data de *uma* versão que pode ser a única, a primeira, a segunda, a terceira... ou a última» [*id.*: 41]. Assim, o critério seguido será o mesmo de edições anteriores: «ordenação cronológica de publicação (para os poemas impressos antes da morte do poeta) e de ordenação conforme semelhança formal e temática com os poemas impressos em vida do autor (para aqueles que ficaram inéditos até à morte de Cesário Verde)» [*id. ibidem*].

A novidade surge com o texto «Provincianas», considerado como «documento literário» [*id.*: 8] e não como poema, pelo que aparece «num corpo mais pequeno e marginalmente à obra poética» [*id.*: 43] por estar inacabado.

Ainda situado do lado de fora da floresta ou no interior de um parque, constato como a obra de Cesário possui a indisciplina e a diversidade próprias à natureza, numa multiplicidade de formas. Esta é a sua unicidade: edições com um número variável de poemas; edições com títulos distintos; um poema

⁴⁵ «Até provas em contrário, devemos concluir que Cesário Verde não deixou um livro organizado ou sequer esboçado» [Serrão, 1961: 130].

truncado («Cantos da Tristeza»); um poema inacabado ou um documento literário («Provincianas»); um poema-talvez («*Per Amica Silentia...*»); um poema perdido («Voto Negro»); poemas com mais do que um título («Cantos da Tristeza» ou «Setentrional»; «Caprichos» ou «Responso»; «Flores Venenosas» ou «Meridional»; «Melodias Vulgares» ou «Flores Velhas»; «Humorismos de Humor» ou «Frígida»; «Nevroses» ou «Contrariedades»); poemas com variantes (que mais adiante referirei); um poema com quatro subtítulos («Ave-Maria»; «Noite Fechada»; «Ao Gás»; «Horas Mortas») ou sem subtítulos.

Poderia concluir dizendo que a base textual sobre a qual se caminha é instável, indisciplinada e diversa. A mais recente edição, à data da realização deste trabalho, a de Helena Carvalhão Buescu, vem revelar a sua renovação.

O caminho pretendido por Buescu consiste em pacificar a questão juntando as duas tradições de arrumação do corpo poético de Cesário: *Cânticos do Realismo: O Livro de Cesário Verde*. O título *Cânticos do Realismo* anuncia a linhagem de Serrão e de Cunha. Os dois pontos introduzem a presença de Silva Pinto e de Barahona, resultando nisto: *Cesário Verde por Cesário Verde e por Silva Pinto e com título de Helena Carvalhão Buescu*.

Neste caso, este livro parece pretender encerrar a questão, reunindo os dois caminhos. E, finalmente, encontram-se os dois na capa, Cesário Verde e Silva Pinto, cumprindo-se o que este escrevera: «Encontrámo-nos e ficámos amigos – para a vida e para a morte» [Pinto, 1887: XI].

Depois deste percurso, sinto que se voltou ao ponto de partida desta questão. Não quero aqui discutir as opções escolhidas porque tudo redundaria em poemas *inconjuntos* postos em fila sobre a sucessão dos anos e porque pouco adiantaria para o que quero aqui apresentar.

Seja qual for o resultado deste processo de busca da verdade dos factos, Silva Pinto conseguiu demonstrar que a sua vida e a do poeta ficariam ligadas. Até porque, quando não se conhece a data de redação atribuída pelo autor ou uma data credivelmente conjeturada, é à «datação imposta pelo primeiro publicador» [Cunha, 2006: 29] que, por exemplo, Teresa Sobral Cunha regressa.

O que as sucessivas edições revelam é a presença fantasmática de Silva Pinto e a tentativa de uma arrumação alternativa que substitua a do primeiro

editor por outras que funcionem como um exorcismo – até hoje fracassado – desse espírito que se procura ligar ao corpo de Cesário.

Neste momento, este é o lugar que pouco me auxilia na tomada de uma decisão. Sobra, claro, uma saudável produtividade e pluralidade de opções editoriais, mas pouco mais do que isso, para além do improvável caso de num qualquer alfarrabista se encontrar um novo poema ou uma amarelada carta.

Contudo, o aspeto que considero importante é demonstrar a ausência de unidade de tudo «isto» [«Nós»]. Disse-o assim Joel Serrão:

A unidade de Cesário? Isso é outro problema, que só uma edição crítica das suas poesias, divididas em ciclos cronologicamente rigorosos, poderá desfazer para nos levar, homens dos meados do século XX, e, logo, com diversa perspectiva, a uma outra visão.

(Serrão, 1961: 137)

É este o principal aspeto que a edição dos textos de Cesário revela. Que a um movimento que se quer circular, de procura de uma completude, as sucessivas edições dos poemas e/ou dos textos epistolares do autor vêm demonstrar um movimento que se desdobra e que se sobrepõe, revelando, em lugar de um enclausuramento numa edição definitiva, um dinamismo imparável devido à falta de um centro. Poderia referir as tentativas de ordenação que o autor procurou usar para conseguir uma estrutura para a sua obra, mas por aqui também não se vai a lugar nenhum.

Eis o ponto de partida: a constatação do carácter instável e fragmentário do conjunto dos textos de Cesário, cabendo-me aceitar a «incerteza filológica» [Perrone-Moisés, 2005: 7] resultante de não termos disponíveis todos os manuscritos do poeta, sejam estes poéticos ou epistolares. Disse-o também Alberto de Monsaraz:

Cartas de Cesário, tinha meu Pai maços delas; mas foi-as distribuindo de ano em ano, à medida que a glória do Poeta se ia firmando, aos seus inúmeros devotos, ambiciosos de relíquias.

(Monsaraz, 1956: 8)

Perante a confirmação desta falta de acabamento e de totalidade, o caminho que me é permitido seguir é aquele que a palavra fragmento sinaliza, caminho que, afinal, ainda não comecei. Também Mallarmé nunca conseguiu concluir *Le Livre*, no que foi acompanhado por Pessoa (com a excepção de *Mensagem*) e na ideia de a poesia (e a sua leitura) poder ser associada à imagem de um *relâmpago* (Luís Miguel Nava), a uma potência que provoca um clarão ao qual não se consegue fixar limites.

Assim, perante tantos organizadores de um *livro*, poemas publicados em periódicos, títulos alterados, variantes, contagem de sílabas e rastreamento de elisões, tudo iluminado por um incêndio, talvez só me reste ou só possa afirmar como restos a ler aquilo que são os próprios poemas de Cesário, vendo as próprias datas de publicação mais como circunstâncias que numeram um tempo cosmológico do que como linhas organizadoras de um percurso.

Deste modo, sobra-nos, no meio desta ausência de uma ordem primeira, poemas que, por comodidade de consulta, estão num livro. E, nesse livro, todos os poemas podem ser organizados segundo várias combinações sem que nenhum se veja despossuído de sentido.

Começa, portanto, a aprendizagem a fazer, a procura de um caminho, dentro da organização dos poemas que foi criada desde 1887, aprendizagem que me permita pensar os poemas de Cesário. E essa vou buscá-la a um artigo de Jerónimo Pizarro intitulado «Narciso Ciego, Iluminado por Lisboa (De Cesário Verde a Fernando Pessoa)».

O gatilho para a organização de uma forma de pensar a sua poesia para lá da questão cronológica que organiza os seus poemas dá-se a ler na seguinte ideia e a propósito do texto pessoano: o *Livro do Desassossego* pode-se considerar como dois livros porque «el gran descubrimiento de Pessoa, cuando retomó un proyecto abandonado durante casi diez años, fue Lisboa» [Pizarro, 2016: 36]. E acrescenta ter sido Lisboa o que assinala uma nova fase no *Livro do Desassossego*, «después de 1928» [*id. ibidem*] ou «desde el fragmento 169, escrito en el año 1929» [*id.*: 39].

O crítico continua depois a defender a divisão do *Livro* em livros do *Desassossego* citando várias passagens onde Cesário surge claramente, afirmando:

No me parece gratuito que el primer texto de la segunda fase que Pessoa publicó en vida sea, en últimas, un altísimo homenaje a Cesário Verde.

(Pizarro, 2016: 39)

Deste modo, o que procurarei demonstrar é que Cesário, tal como Pessoa, quando descobriu poeticamente a cidade que é Lisboa, abandonou «escenários vagos, lejanos, exóticos, heráldicos, improbables, atemporales y, en últimas, decadentistas» [Pizarro, 2016: 37]. O *Livro* que nasce dos desassossegos de Cesário e de Silva Pinto são, por isso, dois. Um sem Lisboa e o outro com Lisboa.

Este seria constituído por «Desastre», 1875; «Nevroses», 1876; «Num Bairro Moderno», 1877; «Cristalizações», 1878; «Noitada», 1879; «O Sentimento dum Ocidental», 1880. Neste grupo entraria ainda «Esplêndida», 1874; «Arrojos», 1874; «Humilhações», 1875; «Deslumbramentos», 1875; «A Débil», 1875; «Manhãs Brumosas», 1877.

Aquele seria constituído pelos poemas onde se encontram «escenários vagos, lejanos, exóticos, heráldicos, improbables, atemporales»: «*Per Amica Silentia...*», 1873; «A Força», 1873; «*Num tripúdio de corte rigoroso,*», 1873; «*Ó áridas Messalinas*», 1873; «Eu e Ela», 1873; «Lúbrica...», 1873; «Impossível!», 1874; «Lágrimas», 1874; «*Proh Pudor!*», 1874; «Manias», 1874; «Cantos da Tristeza», 1874; «Vaidosa», 1874; «Cinismos», 1874; «Caprichos», 1874; «Flores Venenosas», 1874; «Melodias Vulgares», 1874; «Ironias do Desgosto», 1875; «Humorismos de Amor», 1875.

O ensinamento poético recebido por Cesário é visível quando escreve *cílio, adamantino, tripúdio, nefando, execrando, luculiano, áulico, escandecida, mélico, dusaque, rúbido, coturnos, chula, messe, cálix, perlibar, fátua, precitos, arrebol, bátrato, haurir, célica*, poemas sem a cidade. São estes os ecos do *romantismo*, condenado, o poeta, a repetir as últimas palavras de um tempo no qual acreditou.

A sua aprendizagem da poesia, aquilo que vem dar a ver depois de desaprender (deixar de ouvir os ecos para procurar ver o seu próprio rosto), é feita com *quarteirões da Baixa, cervejaria, Moda, peixe frito, armazém de vinhos, cal e areia, tabaco, obras, bebedeira, maços de cigarros, ácidos, sopas, lama, alexandrinos, estendal, pão, engomadeira, crime, facas, estilhaços*. Entre uma coisa e outra, no meio, surge a cidade e um processo que Caeiro disse assim:

O essencial é saber vê,
Saber vê sem estar a pensar,
Saber vê quando se vê
[...]

Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
(Caeiro, 2015: 50)

Ao lado desta proposta situam-se oito poemas: «Em Petiz», 1878; «Sardenta», 1878; «Merina», 1878. «Num Álbum», 1879; «Nós», 1884; «Provincianas», 1886; «De Verão», s/d; «De Tarde», s/d. Aqui não se pode falar de um ensinamento, mas de uma outra aprendizagem que irei deixar para a parte final deste estudo.

O *relâmpago* ou a *iluminação* surge com esta esta frase dita a propósito de Rimbaud: «Una cosa son las fechas en que fueron escritos los poemas y otra su lugar en la obra» [Paz, 2010: 256]. Em lugar de Baudelaire, é o seu contemporâneo Rimbaud [1854-1891] que me sugere um outro percurso, também ele com uma obra breve e de difícil arrumação. E penso em outra ideia. Cada poema de Cesário bastar-se-á singularmente, constituindo-se como uma hipótese de um livro por causa destes dois versos de Caeiro: «[...] Nenhumas vezes / Ha duas arvores eguaes, uma ao lado da outra» [Caeiro, 2015: 44].

Em suma, sobra-nos, disto tudo, pouca coisa. Assentado o pó levantado por este percurso por um jardim editorial e barroco, em que um caminho se divide e volteia, surge, afinal, Lisboa e um processo em que se desaprende. E, com este, a hipótese de um «desdém» [«Nós»] pela Literatura – também executado por Rimbaud –, por todos os poemas que não são ainda Cesário, mas exercícios

em que procura começar a falar e que coincidem, quase todos, com aqueles que terá pedido a Silva Pinto para não publicar, com aqueles em que acha que não é ainda a sua voz que ali está. Poemas que Sá-Carneiro e Pessoa não necessitaram de ler para o conseguirem ver. Esta é a prova da desnecessária *obra integral* porque basta, muitas vezes, como disse atrás, um verso para dizer uma época. Geralmente é isso o que sobra.

Parte II

A Aprendizagem do Idioma

A nossa época [...] tem por «mito» a própria «modernidade» [...]. Contudo, [...] é Cesário o que primeiro escreve já àquela luz [...]. A poética que subjaz à sua escrita, e que ele de texto para texto procurou explicitar é, grosso modo, a que por todo o século XX tem prevalecido.

Luís Miguel Nava, *Ensaio Reunidos*

Custa-me imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo.

Eduardo Lourenço, *Fernando, Rei da Nossa Baviera*

Há, como se sabe, continuadores do trabalho de Silva Pinto. Quero dizer com esta frase que há quem pretenda a construção de uma totalidade ou de pequenas totalidades que resultam da apresentação de vizinhanças temáticas na obra de Cesário como uma confortável forma – «Como é confortável ter o seu conchego» [«Num Bairro Moderno»] – para atribuir uma estrutura à sua coisa poética.

Não nego a pertinência dessa possibilidade de leitura, obviamente. E, por isso, o percurso tem sido lento e este é o objetivo da nova parte deste caminho: propor que se possa escolher entre a aceitação do lugar «confortável» de grandes grupos de poemas ou procurar dizer, em alternativa, uma aprendizagem que Cesário, «de texto para texto» [Nava, 2004: 56], vem dar a ver, custando-me imaginar «que alguém possa um dia falar melhor de» [Lourenço, 1993: 9] Cesário Verde «que ele mesmo» [*id. ibidem*].

O lugar de partida para a dupla hipótese consiste na convocação de quatro poemas que irão ser lidos neste capítulo: «Nevroses», 1876; «Num Bairro Moderno», 1877; «Cristalizações», 1878; «Noitada», 1879». Esta sucessão textual pode ser pensada como uma totalidade ou uma estrutura, visível num possível conjunto temático ou, desviando-me desta proposta, posso pensar naqueles quatro poemas como uma aprendizagem de um idioma que se faz sempre como se fosse feita pela primeira vez, como se se olhasse pela primeira vez, e que se dará a ouvir pela mesma maneira e na sua forma mais intensa (à falta de melhor palavra) na sua obra-prima – «O Sentimento dum Ocidental» [1880].

Pelo caminho da totalidade ou do conjunto iria dar ao rossio da cidade, a cidade de Lisboa, embora não seja por aqui que vejo o «conchego». Claro que há figuras que se repetem, que há lugares e vocabulário «prosaicos» [«Nós»] e outras coisas que se assemelham, mas coloco a hipótese de cada poema ser um só, aprendido pela primeira vez.

Em vez de pensar no achatamento dos mapas, para convocar a voz de Manuel Gusmão, causado pelo peso da estrutura que pesa «brutalmente, às costas» [«Nós»], e que se diz segundo as figuras da evolução ou da sucessão,

penso que Cesário mostra que «Tudo tem certo espírito secreto» [«Nós»] dado a ler depois de um polimento tranquilo da linguagem.

Por isso, aquilo que poderia ser uma repetição evolutiva consiste numa diferença. Cesário, vendo o mesmo, vê em si essa diferença, ele é a diferença que o mesmo lhe dá a ver, como se fosse visto, numa forma de ardência que o leva ao nomadismo (ou a um nomadismo) visual e que Caeiro também viu porque lia Cesário até lhe arderem os olhos porque passava pelo mesmo outro *Livro* como Cesário passava pelas mesmas outras ruas de Lisboa.

O *Livro de Cesário Verde*, as ruas, os poemas, sendo sempre vistos pela primeira vez, nunca podem ser uma memória coincidente. A diferença surge porque não coincide com esse primeiro momento e é ela que conduz à ardência do olhar e que revela a impossível última leitura. A primeira leitura é, logo de início, uma primeira e definitiva cesura, um olhar sobre a água dos versos que nos devolve uma imagem que nunca conseguiremos dizer bem. Não há lugar – torre (Hölderlin) ou biblioteca (Borges) – para onde se possa fugir disto, deste corte, apenas restando o nomadismo, caminho iniciado com Homero e com Ovídio e que Cesário (ou a sua modernidade) veio repetir na sua forma negativa, de descrença numa salvação ou em qualquer ponto de chegada.

Sobre esta descrença, situa-se a linguagem, aquilo que recomeça e que pode seguir por um lado, por outro, recuar, começar, calar-se (extinguir-se). A linguagem, a matéria da poesia, coincide na sua itinerância com a voz de Cesário, mostrando como a vai aprendendo em cada poema, um a um. O «andarilho» [Al Berto, 2000: 586] lisboeta vai vendo, lentamente, surgir o rosto do seu tempo em cada poema, uma vez após outra, como uma perda. Cada um daqueles quatro poemas vem reiterar essa crença na descrença – o primeiro «desdém solene» pela imprensa literária quando ainda crê em alguma literatura, em «Nevroses»; as «tonturas» na chegada ao «emprego», em «Num Bairro Moderno», quando ainda recebe um «Deus lhe dê saúde!»; os «rapagões, morosos, duros, baços» que constroem a cidade, mas que também desempenham o seu «papel na peça», em «Cristalizações»; a intensidade em sentir «o que tu és!» não sendo Cesário essa mesma coisa para «quem» existe, em «Noitada» – até ao desnudamento que mais o cerca («Cercam-me») pelo

lado de fora que se lhe conhece, com «O Sentimento de um Ocidental».⁴⁶ Reconhece que pouco se pode sustentar ou fixar com as mãos (as estruturas, as generalizações), desaprendendo o que lhe havia sido ensinado pelo seu outro [pseúdos] nome, Margarida, quando ainda tinha um «Mestre» [«Cadências Tristes», 1874⁴⁷], João de Deus.

A ardência dos olhos de Caeiro era provocada pelos vinte e dois poemas da edição de Silva Pinto⁴⁸, lendo naquela palavra a verbalização da primeira das lâminas ou das navalhas presentes na poesia portuguesa contemporânea,⁴⁹ a primeira que nos instala no corpo o que arde [acer], o que é penetrante, o que é pontiagudo [acer] e que nos conduz à servidão

porque
as coisas, as pessoas, os livros, os trajectos, as palavras, tudo à volta,
são segredos de um segredo, e só isso os sustenta no vazio do tempo
[...].

(Helder, 2014: 638)

A aprendizagem que Cesário faz, o lugar por onde vai passando, é o do amor que se manifesta na e pela escrita, não a do seu modelo de referência – que Teófilo Braga reuniu em longo volume e que publicou em 1896 com o título de *Campos de Flores* –, mas o de um modelo literário que não sei onde encontrar num tempo anterior ao seu, com a excepção possível de Baudelaire.

⁴⁶ Um outro idioma desdobrar-se-á dentro deste idioma de perda. O poema que o vem reiterar numa outra forma de desnudamento que mais cerca Cesário pelo lado de dentro é «Nós». É neste poema que se manifesta o segundo «desdém» pela «literatura» toda, incluindo a sua, sendo «Nós» o poema que inicia a presença do dedo indicador [*deiksis*; *digitus*] na literatura portuguesa e que, neste poema, aponta para um lugar para o qual o poeta sabe que perdeu todos os referentes para dizer as coisas, sobrando-lhe «isto». Herberto di-lo assim como se falasse de «Nós»: «que eu aprenda tudo desde a morte, / mas não me chamem por um nome nem pelo uso das coisas» [Helder, 2014: 540].

⁴⁷ Publicado no n.º 52 de *A Tribuna*, a 27 de dezembro de 1874. Parafrazeando Cunha, a atribuição da autoria do poema a Cesário só aconteceu quando Silva Pinto, a 21 de julho de 1886, enviou esse desnudamento ao *Correio da Manhã* [Cunha, 2006: 260].

⁴⁸ Vendo-lhe apenas a ordem na edição de 1887, leio aqui o sétimo [«Contrariedades»], o nono [«Num Bairro Moderno»], o décimo [«Cristalizações»] e o décimo quarto [«Noite Fechada»].

⁴⁹ Escreve Al Berto: «a linha do horizonte é uma lâmina» [Al Berto, 2000: 580].

O «beijo» [«Cadências Tristes»] que Cesário ouve de João de Deus dá-o, nesse mesmo ano, no verso «Devolve-te os beijos que me deras» [«Cantos da Tristeza»]. João de Deus di-lo assim:

Seria o beijo
Que te pedi,
Dize, a razão
(outra não vejo)
Por que perdi
Tanta afeição?
(Deus, 1896: 30)

Como escreveu Pessoa, é «depois de ler essas obras que se deve ler Cesário» [Cunha, 2006: 226], comprovando-se esta afirmação com este outro beijo, em «Noitada»:

Nos nossos lábios retiniu em coro
Um vigoroso e estrepitoso beijo!
(Verde, 2006: 130)

O modelo ou a medida [*modus*] daquilo que incendeia «os segredos de um segredo», pondo de lado o «albatroz empalhado» [Al Berto, 2000: 586] com que se procura fixar Cesário relativamente a Baudelaire, vou encontrá-lo numa ardência próxima nestes versos:

sou eu que te abro pela boca,
boca com boca,
metido em ti o sôpro até raiar-te a cara,
até que o meu soluço obscuro te cruze toda [...]
(Helder, 2014: 540)

Por aqui pode-se seguir pela «rude intenção de violentar-te / [...] como um animal» [«Noitada»], seguindo, «imbecilmente» [*id. ibidem*], para estes outros versos de Herberto Helder:

por trás das coxas,
por entre as ancas,
onde o sangue se desmancha e de onde te alcança toda [...]
(Helder, 2014: 541)

O amor ou a relação amorosa ou a correspondência (cor-respondência) com as palavras é o que se aprende, permitindo o imprevisto da passagem (sob a forma de leitura) pelos mesmos lugares (a forma fixa, gráfica do poema) de forma sempre diferente.

Este é o caminho que pretendo continuar a percorrer e que agora suspendo para apresentar outro. Este outro, tal como o do campo e o da cidade, é outra pequena totalidade («Muram-me as construções rectas, iguais, crescidas», «O Sentimento dum Ocidental»). Surge com a apresentação da ideia de vizinhanças ou achatamentos temáticos entre os poemas, reduzindo-os a conjuntos. Por aqui apresento Fernando Cabral Martins [1988], que nos guiará na leitura que fez, embora não nos devamos esquecer do ensinamento dado por Caeiro:

Não me importo com as rimas. Raras vezes
Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.
(Caeiro, 2006: 42)

Sigo os passos de Cabral Martins, que propõe como «conchego» para as suas totalidades a palavra «séries» Martins, 1988: 33]. O termo [*series*] implica a construção de divisões nas quais se classifica um objeto,⁵⁰ ideia que Martins ouve de João Pinto de Figueiredo. Deste modo, «vai seguindo atrás dele» [Ovídio, 2014: 94] e repete, como Eco, «de entre muitas, as últimas palavras» [*id.*, *ibidem*]: «Lúbrica..., Frígida, Sardenta, Vaidosa, Esplêndida» [Martins, 1988: 33].

A sedução de que, como Eco, sofre fá-lo pensar na hipótese de que «poderíamos fundar outra série [...]: «*Setentrional* [...], *Flores Velhas* e *Noite Fechada* [...]» [*id. ibidem*]. E «quanto mais o segue, mais [...] a chama [...] [o] inflama» [*id.*, *ibidem*] porque, «para reduzir o inesperado de um poema como *Heroísmos* [...], poderíamos incluir experimentalmente esse poema sobre o mar, *Heroísmos*, numa série que teria outro elemento em *Meridional* [...]», unindo mar

⁵⁰ Sem justificar o motivo para escolher esta palavra para a sua criação de categorias para juntar poemas de Cesário [«Chamemos-lhes séries.» Martins, 1988: 33], Martins poderia ter invocado o facto de a palavra se ter popularizado no século XIX com a publicação de histórias em folhetins que se sucedem regularmente na imprensa, em vez de serem publicadas de uma só vez em livro. Por aqui poderia ter tornado mais desafiante a sua leitura.

e cabelo. Ou outra «ainda, a série dos poemas de «deambulação pela cidade» [Martins, 1988: 34]. Ou a «dos poemas ‘de campo’» [*id. ibidem*]. Ou «uma outra série [que] nos irá interessar de imediato», [*id. ibidem*] a «série da ‘dama fatal’» [*id. ibidem*], a única de que se ocupará no livro *Cesário Verde ou a Transformação do Mundo* [1988].

A forma «para reduzir o inesperado de um poema» consiste em conduzir os poemas para palavras como «homologia» [*id. ibidem*] ou «grande homogeneidade formal e figurativa» [*id.*: 34], modos como Martins, depois de apresentar os «poemas de Cesário tomando em conta o seu modo histórico de produção» [*id.*: 33], resolve aproximar-se daqueles [«aproximar-nos»] usando «uma lente convexa, d’aumentar» [«Nós»] que me parece ter o efeito oposto ao pretendido.

Caminho um pouco mais ao lado de Martins para ver aonde iria dar por este percurso. Usando «o mais clássico dos exemplos, o dos poemas «‘de campo’» [Martins, 1988: 34], opero a proposta por si nomeada como «série textual» [*id. ibidem*] e vejo como vergaria o texto poético ao peso de um vocabulário agrícola que, ceifado pela foice da «grande homogeneidade», resulta neste conjunto ou neste espigueiro «textual»: «silvados», «borboletas», «messe», «ribeiros», «murta», «relvas» [«Cantos da Tristeza»]; «as redes, a manteiga, os queijos, as choupanas» [«Manhãs Brumosas»]; «bezerrinhas», «tetas», «turinas», «leite», «bilhas», «pastos», «pobrezinhos»,⁵¹ «boiadas» [«Em Petiz»]; «burraco», «granzoal»; «papoulas» [«De Tarde»]; «ermida», «bois», «leiras», «eiras», «debulhas», «saloios», «olivais», «barretadas», «ribeira», «ramagens», «pastagens», «azinhaga», «espigas», «formigas», «bichos», «uvas», «sementes», «insectos», «chocas», «carros»; «outeiro» [«De Verão»]; «eiras», «lezírias», «prados», «fruta», «talhões», «latadas»; «laranjal», «socalcos», «courelas», «cereais», «foros», «pitósporos», «pevide», «vinha», «encosta», «noras», «tanque», «ulmeiros», «piteiras», «restevas», «pomos»; «hortas», «batatais», «boal», «ferral», «pássaros», «enxames», «bagos», «podar», «abelhas», «besoiros», «toiros», «vespa», «zângão», «caule», «pinheiro»,

⁵¹ A cidade inaugura os termos «mendigo» e «trapeiro».

«tonel», «"Dedos-de-dama"», «"Tetas-de-cabra"», «adegas», «dornas», «lagar», «enxós», «enxadas», «prego», «filoxera» [«Nós»].

Repito o exercício com a «série da 'dama fatal': Esplêndida, Deslumbramentos, Humilhações» [*id. ibidem*], mulher de «directa inspiração baudelaireana» [*id.*: 52], caracterizada por uma «grande homogeneidade formal e figurativa que deverá convir à noção de série textual» [*id.*: 34]. Para isso, e ignorando a «asfixia [d]a combustão das brasas» [«Nevroses»], passo palavras «com o ferro aceso» [«Nevroses»] e arrumo-as em três cómodas «textuais»: «sedas», «cetim», «peles», «chapéus», «colarinho» [«Esplêndida»]; «seda», «espartilhos», «veludo», «rendas», «fraque» [«Humilhações»]; «toilettes», «Moda», «pêlo», «regalo», «cetim», «brilhante», «farrapos» [«Deslumbramentos»].

É esta «forma estável, ignorante» [«Nós»], que mais parece «caixitas bem dispostas / Como as passas de Málaga e Alicante» [«Nós»], que me levam a ouvir Cesário e Herberto quando escrevem:

Ah! Ninguém entender que ao meu olhar
Tudo tem certo espírito secreto!
(Verde, 2006: 154)

são segredos de um segredo, e só isso os sustenta no vazio do tempo [...].
(Helder, 2014: 638)

Ter «um certo espírito secreto» parece-me o contrário de «séries textuais». Contudo, aceito jogar a proposta de Cabral Martins a propósito do «evidente proveito» da «série» da cidade:

Poderíamos, com evidente proveito lançar, ainda, a série dos poemas de «deambulação pela cidade»: *Num Bairro Moderno, Cristalizações, Noite Fechada, O Sentimento dum Ocidental*.

(Martins, 1988: 34)

Eis é a proposta que irei colocar à prova, com um pequeno desvio e com uma justificação que apresentarei a seguir. Mantendo a «série» de três poemas

de Martins – «Num Bairro Moderno», «Cristalizações», «Noite Fechada» ou «Noitada» –, desvio-me um pouco porque lhe retiro «O Sentimento de um Ocidental» por considerar que este poema, tal como os outros, não pertence a nenhuma série. O desvio é pequeno, porque coloco no seu lugar o poema «Nevroses», mantendo a série numérica.

É Manuel Gusmão que me faz aceitar, justificando, aquela «série» porque coloca a questão de outra maneira. Afirmando que «Cesário é um daqueles poetas que desarmam [...] a integração pacífica na sequência e na simultaneidade parcial dos movimentos estilísticos ou estéticos» [Gusmão, 2010: 198], propõe a seguinte sequência:

Cesário inventa para a poesia em português a mais elaborada configuração do *tópos* literário da cidade moderna, mercantil e industrial. Tal invenção é a construção de uma cronotopia complexa que terá em «O Sentimento dum Ocidental» (de 1880) a sua realização mais fulgurante, mas que foi sendo preparada desde logo nos poemas que funcionam como ampliações de pormenores da vida urbana [...] – «Nevroses/Contrariedades», (1876); «Num Bairro Moderno» (1878); «Cristalizações» (1879).

(Gusmão, 2010: 199)

Aproveitando a proposta de Martins – «Num Bairro Moderno», «Cristalizações», «Noite Fechada» ou «Noitada» – e reunindo-a à de Gusmão numa sequência de quatro poemas – «Nevroses»; «Num Bairro Moderno», «Cristalizações», «Noitada» –, usando a cidade de Lisboa como o espaço de uma «cronotopia complexa [...] que foi sendo preparada», irei procurar apresentar o modo como Cesário me conduz para uma «aprendizagem de desaprender», como escreve Caeiro [Caeiro, 2015: 50], e que me conduzirá a este lugar: «Leio até me arderem os olhos» [*id.*: 32].

Para além da cidade, há outra forma para desaprender mostrada por Cesário e que coincide com a série do campo de Martins, de Macedo, de David Mourão-Ferreira. Se pretendo começar em 1875 e com «Nevroses» a «aprendizagem de desaprender» a propósito de Lisboa, há uma outra que Óscar Lopes apresenta e que situa em 1878 com o poema «Em Petiz»:

Agora que vimos Cesário atingir e já transpor o terreno naturalista, vamos, finalmente, percorrer os poemas da sua maturidade, que cronologicamente dataremos de «Em Petiz». É a fase em que ele acaba de descobrir a poesia de Lisboa no seu tempo, para além da poetização da cidade moderna por Baudelaire; e em que, correlativa e simultaneamente, descobre também a poesia de uma vida rural sem idealismo, dura, prática, dir-se-ia que irremissivelmente prosaica (ou *corná*, como ele diz em calão num verso).

(Lopes, 1987: 465-466)

Este é já um outro caminho e que terá de ficar para depois. Mas tenho ainda de mencionar um outro ponto, antes de começar. Talvez o possa iniciar pela circunstância que rodeia o surgimento de cada poema, apoiado nos estudos de João Pinto de Figueiredo e de Teresa Sobral Cunha, em breve paráfrase do trabalho meticoloso e dedicado que realizaram e que resultou em recolher os «seixos e burgaus» [«Nós»] possíveis do rio da vida para permitir contextualizar a vida literária dos textos de Cesário.

Poderia colocar-se por aqui uma das possibilidades permitida pela palavra *série*: a apresentação de uma estrutura da poesia de Cesário pela data e pelos acidentes de publicação dos seus poemas enquanto sucessão de coisas que surgem uma após a outra. Este critério, mesmo no campo da edição, é discutível, mas não deixa de ser um critério. Contudo, mais frágil se torna se o quisermos usar na leitura de poemas, colocando-os demasiado perto do lugar do rio de onde foram recolhidos e sabendo que a publicação dos quatro poemas sobre a cidade de Lisboa é intercalada por «Manhãs Brumosas», de 1877, e por «Sardenta», «Merina» e «Em Petiz», de 1878.

Mostro-o com um pequeno exercício. Cunha considera o poema «Nevroses» um «Instantâneo do meio social urbano» [Cunha, 2006: 264] e um «manifesto sócio-literário» [*id. ibidem*], subordinando o poema à apresentação de um quadro de exclusão social «que o autor analisa de acordo com *Critiques de Taine*» [*id.*: 265]. Vendo-o assim, o poema resultaria da aplicação, em verso, daquilo que Hippolyte Taine escreveria em prosa, mas isso não garante poema algum.

Quanto ao termo «manifesto», parece-me excessivo o seu uso perante o que se dá a ler no poema, a não ser que reduza o sentido permitido pela palavra, entendendo-a como aquilo que se vai apresentar motivado por um determinado acontecimento. Neste caso, Cesário manifesta-se contra a banalização da literatura enquanto comércio literário, banalização em que participa algum jornalismo interessado por temas literários quando critica e repudia *coisas medonhas*.

O poema «Num Bairro Moderno», «poesia da hortalíça» [Sérgio de Castro *apud* Cunha, 2006: 266], dedicado a Manuel Ribeiro e apresentado como um «*Brinde aos senhores assinantes do Diário de Notícias em 1877*» [*id. ibidem*], é lido por Sérgio de Castro deste modo:

Não é romantismo nem *realismo*; é uma coisa medonha, informe, caprichada com requinte, ridícula no *ensemble*, dispartada nas minudências e que entende uma escola pelo seu lado ridículo.

(Sérgio de Castro *apud* Cunha, 2006: 266)

Castro parece-me ter alguma razão. Não é já romantismo e também não é realismo. Talvez possa ser, de facto, essa «coisa medonha», capaz de assombrar, e «dispartada», ou seja, algo contrário ao *bom senso e bom gosto*. Neste ponto, Castro diz o que virá a escrever Manuel Gusmão:⁵²

Cesário é um daqueles poetas que desarmam as categorias periodológicas [...]. Já não é um romântico, mas também não é um neo-romântico, nesse sentido periodológico-escolar. Não é um naturalista nem um positivista, embora homenageie Taine [...]. Não é um parnasiano embora seja elevada a sua autoconsciência técnica. Não é um simbolista embora seja dotado para a música dos versos e possa ser um simbolizador eficaz. Não é um «decadente» [...].

(Gusmão, 2010: 198)

⁵² E também Fernando Pinto do Amaral e Rosa Maria Martelo. Escreve Amaral que «a permanente atenção ao exterior [...] tem contribuído para que Cesário seja habitualmente considerado um poeta realista, embora se torne difícil enquadrá-lo numa classificação rígida» [Amaral, 2004: 8].

Mais recentemente, Rosa Maria Martelo escreve que «a interpelação do social e as preocupações de carácter político convocam esse termo especialmente ambíguo que é *realidade*, o qual, por sua vez, atrai a não menos evasiva noção de *realismo*» [Martelo, 2017: 176].

O texto de Gusmão confirma a primeira oração de Castro, podendo-se resumir a restante citação do jornalista à ideia de que Cesário «Pôs-se a fazer uma coisa fora de moda, uma coisa animal» [Helder, 2014: 608].

Penso que não valerá a pena ir por aqui. Os acidentes biográficos dos textos poéticos, «seixos e burgaus» [«Nós»], revelam outra forma de ver Cesário, mas não será por este caminho que se poderá vê-lo pela primeira vez. Aquilo que vêm revelar são a «raiva» que Cesário confessa a Bettencourt Rodrigues, a quem dedica o poema «Cristalizações», «aborrecido contra esta gente da cidade a que tenho raiva como a um marreco» [*id.*: 208].⁵³ Aliás, já um ano antes radicalizara suavemente Eça de Queirós essa raiva sobre Lisboa:

— Ha um anno que a minha oração é esta: Meu Deus, manda-lhe outra vez o terramoto! Pois todos os dias leio os telegrammas a ver se o terramoto chegou... e nada! Algum ministro que cahe, ou algum barão que surge. E de terremoto nada! [...] — E sorria, vagamente reconhecido a uma nação, cujos defeitos lhe forneciam tantas pilherias.

(Queirós, 1878: 601)

No lugar da «raiva», coloco o amor e a relação amorosa que Cesário manifestou com a poesia. Chega, assim, o momento de começar, de colocar à prova o caminho que brevemente apresentei.

⁵³ Sobre outras raivas, lembro-me do que escreve Alberto Moreira a propósito de Lisboa: «Sinceramente convicto, não hesitamos afirmar que a glória de Cesário Verde está ligada ao Porto, pois foi nos periódicos desta cidade que veio a lume a maior parte das suas poesias, e foi a Imprensa portuense que primeiramente soube aquilatar o brilhante e original Poeta, saudando-o fraternalmente e tecendo-lhe os mais justos louvores» [Moreira, 1963: 9].

1. «Nevroses», 1876

Se tu quisesses imaginar o estado do meu cérebro, dos meus nervos!

Cesário Verde, Carta a Silva Pinto

*Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.
Sigo o fumo como uma rota própria,
E gozo, num momento sensitivo e competente,
A libertação de todas as especulações
E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar
[mal disposto.*

Álvaro de Campos, «Tabacaria»

Como uma ferida que permanece, a leitura deste poema – e dos outros que se lhe seguirão – assenta na sombra provocada pela cisão da voz do autor original, ferida que a contínua sucessão de reedições reabre, também condenadas à dupla voz. Sobre esta condenação, cito, por exemplo, a infecunda tentativa de Cabral Martins:

O primeiro título «Nevroses», está umbilicalmente ligado ao seu tempo positivista, bem como ao sabor da moda decadentista que se instala a partir de Baudelaire, ao passo que «Contrariedades» introduz uma luz de raciocínio que nada esclarece mas tudo carrega com uma espécie de mistério. [...]. A inversão deste movimento, substituindo o título «Contrariedades» pelo primitivo «Nevroses», é um erro e uma deturpação que se querem dar como recuperação e restauro.

(Martins, 2007: 71)

Como a águia que come o fígado que voltará a renascer, esta nevrose pela busca do autor levou-me, agora, a olhar para trás apenas para dizer que evitarei regressar a esta questão que passa por colocar no texto argumentos de um e do outro lado dos dois campos editoriais e que se situam em testemunhos e em *pedacinhos de ossos* pacientemente arrumados por Barahona [Barahona, 2004: 145-252] e por Cunha [Cunha, 2006: 245-310].

Embora pouco possa dizer para além do que escrevi na primeira parte deste estudo e do que declarei na «Nota Prévia», quero ainda mencionar a questão do testemunho porque continua a dizer-se assim, no século XXI, como se estivéssemos em finais do século XIX:

Eis-nos frente ao segundo ponto crucial do comentário a *O Livro*: a nossa confiança na palavra do seu editor [Silva Pinto], exaltada personalidade romântica, que prezava a sua honra de escritor acima de tudo. Deste ponto em diante, a intuição nos guiará [...].

(Barahona, 2004: 157)

Barahona testemunha a «confiança» na «palavra» de Silva Pinto, fazendo-a depender de uma «exaltada personalidade romântica», tão romântica como a sua, que se deixa conduzir pela «intuição».

Recuando ao século XIX, aquela «exaltada personalidade romântica» irritou-se com Camilo Castelo Branco⁵⁴ em 1874, mas, tal como Cesário previra, «Lembra-te de que a gente se arrepende hoje do que fez ontem e naturalmente se arrependerá amanhã» [Verde, 2006: 167]. E, deste modo, os dois exaltados, Pinto e Camilo, acabam por coabitar em S. Miguel de Seide, na companhia de Narciso de Lacerda [1858-1913], sossegando-se a «exaltada personalidade romântica» a propósito das «expansões da magnanimidade» do autor de *A Brasileira de Prazins* [1882] deste modo:

Grande sempre, sempre generoso, sempre o Grande Romântico nos seu [sic] ajustes de contas violentas, como nas expansões de magnanimidade. Esse coração foi tão grande como o talento [...].

(Pinto, 1895: 12-13)

Pelo contrário, já se conhece a imagem que Cesário devolve de si próprio – «Eu sou frio, pausado, calculista» [Verde, 2006: 173] – e a que dá de Silva Pinto – «És ardente, imaginoso, excessivo» [*id. ibidem*] –, mas por aqui se vê como saímos do caminho dos textos para o das pessoas que criam textos, entrando na questão do testemunho.

A questão do testemunho constitui a primeira bifurcação do caminho que se inicia e que agora não irei percorrer, embora tenha aqui de voltar depois por causa do poema «Nós» e por uma azinhaga.⁵⁵ Embora «Nevroses» permita tornar indistintas as fronteiras entre os textos poético, histórico e autobiográfico por neste local coexistirem os *pedacinhos de ossos* de Cesário em ambiente mais próprio a um romantismo cultural ou a uma história literária que se poderá reduzir a um verbete biográfico, esse percurso já foi feito por Barosa [Barosa, 1995: 246] ou por Rosa [Rosa, 2013: 21; 89].

Pelo contrário, estando este trabalho centrado nos seus poemas, e embora possa convocar a presença de uma ética – própria ao testemunho – literária que se afasta da metonímia presente no nome «Zaccone», o que me

⁵⁴ Sobre as polémicas de Camilo, *vide* CABRAL, Alexandre (1981-1982), *Polémicas de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Livros Horizonte.

⁵⁵ Uso a palavra azinhaga por solicitação do poema «Nós», o que explicarei posteriormente.

interessa pensar é aquele que, pelo texto, «atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso» [Agamben, 2008: 27].

Dito de outro modo, Cesário, em «Nevroses», testemunha a vida de uma engomadeira pelo lado de fora e dá testemunho de uma vivência biográfica pelo lado de dentro, como o fará em «Nós». Deixo esta diferença – o que se testemunha, como a vida da engomadeira ou a vida da irmã, e o testemunho que se dá, como aquilo que atravessamos ou nos atravessa⁵⁶ – para mais tarde.

Contudo, não é apenas o testemunho do poeta nem aquilo que testemunha o que faz o poema. Neste caso está o poema «Uma vítima» [1879: 91] de Barros de Seixas [1853-1881],⁵⁷ em que, para «além da identidade da situação narrativa, os motivos da composição da personagem são os mesmos» [Rodrigues, 1998: 139] que os verificados em «Nevroses».⁵⁸ Guilherme de Azevedo, em *A Alma Nova* [1874], também avançara por aqui no poema «As Victimas»:

São aquellas gentis e pobres costureiras
De peito comprimido; anemica expressão;
Que passam a tossir, cansadas, com olheiras,
Ganhando em todo o dia apenas um tostão.
(Azevedo, 1874: 54)

O que procuro dar a ver é que apenas o texto se testemunha a si próprio e disso dá testemunho. E se todos os textos testemunham alguma coisa, apenas alguns dão testemunho da poesia. Por isso, aceitemos que há factos, «confiança», «exageros», «nevroses» ou «contrariedades», pelo que a única opção que me parece possível manter ou testemunhar será a de colocar neste

⁵⁶ A palavra grega para testemunho ou para o ato de recordar é mártir [*martyros*], depois apropriada pelo cristianismo sob a imagem daqueles que são perseguidos por causa do testemunho [*martirium*] da fé que os atravessa.

⁵⁷ Barros de Seixas dedica a Cesário o poema «Os Degredados» publicado em *Cantos Modernos* [1879].

⁵⁸ Rodrigues [Rodrigues, 1998: 140-144] compara os dois poemas, «Nevroses» e «Uma vítima», usando os seguintes indicadores: profissão, identificação da doença, sinais físicos da doença, trabalho escravo, ligação entre trabalho e avanço da doença, fome, solidão e abandono, morte, desprezo da sociedade, indícios espaciais, indícios temporais, traços físicos, luta, atitude subjetiva do poeta. Esta comparação constitui aquilo a que se pode chamar a prática do arquivo.

trabalho e a partir deste momento a presença de duas versões poéticas antes de saber qual delas testemunha Cesário.

Para isso, separo a versão que prefiro, a de Cunha [2006], colocando-a em primeiro lugar, da que não prefiro, a de Barahona [2004], colocada sob aquela, recebendo a indicação da estrofe e do verso,⁵⁹ em parênteses retos. E prefiro aquela porque, relativamente ao poema «Nevroses» e vendo-o pelo lado de fora, Barahona procura desatar os nós das variantes na sua edição de *O Livro de Cesário Verde*, mas acaba por reconhecer uma «Emenda de S.P.» [Barahona, 2004: 203] no primeiro verso da primeira quadra; acaba por considerar «errado» [*id. ibidem*] a expressão «a conta à botica»; acaba por mencionar a «gralha» [*id.:* 204] na referência em minúscula à Crítica, possível abreviatura de *Essais de Critique et d'Histoire* [1858], de Hippolyte Taine. E, no meio desta e de outras incertezas, guiado pela «intuição» e pela «honra» de Silva Pinto, reconhece que o verso «Soluça um sol-e-dó. Chuvisca.» é «o verso certo» [*id. ibidem*] e não o da edição de 1887, onde se lê «Um sol-e-dó soluça. Chovisca.»

Esta incerteza é apenas um motivo da minha preferência pela voz de Cesário dada a ler em Cunha. A «intuição» que me guia nesta escolha resulta na inversão ou na transposição [*hyperbaton*] dos adjetivos que escreve no fragmento de uma carta⁶⁰ datada de 1877 sobre si e sobre Silva Pinto:

Eu sou frio, pausado, calculista, como todas as organizações criadas neste meio comercial. E tu não. És ardente, imaginoso, excessivo, e isto leva a imensas decepções e a imensos desgostos.

(Verde, 2006: 173)

Os termos invertidos ou transpostos resultam em considerar que a poesia de Cesário é «ardente», *imaginosa*, *excessiva* ou, alguma dela, mais dada a nevroses e a escrita de Silva Pinto é *fria*, *pausada*, «calculista» [*id. ibidem*] ou

⁵⁹ As numerações romanas e árabe indicam a estrofe e o verso.

⁶⁰ Carta encontrada por Alberto Moreira [1963] num jornal da cidade do Porto e dirigida a Silva Pinto.

mais atenta a contrariedades. Para o mostrar, apresento primeiro a ferida que permanece ou a dupla voz:

Nevroses – Contrariedades

E agrado a pouca gente!
Consecutivamente [I, 4];

Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes
Sofre de faltas d'ar; morreram-lhe os parentes [III, 3]

Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas!
/[...]/
Lidando sempre! E deve a conta à botica!
Mal ganha para as sopas...

Pobre esqueleto branco, entre as nevadas roupas!
/[...]/
Lidando sempre! E deve a conta na botica!
Mal ganha para sopas [IV, 1; 3-4]

O obstáculo ou depura ou torna-nos perversos;
/[...]/
Por causa d'um jornal me rejeitar, há dias,

O obstáculo estimula, torna-nos perversos;
/[...]/
Por causa dum jornal me rejeitar, há dias [V, 1; 3]

Mais d'uma redacção, das que elogiam tudo,
Mais duma redacção, das que elogiam tudo, [VI, 3]

A crítica segundo o método de Taine
A Crítica segundo o método de Taine [VII, 1]

Deu meia-noite, e em paz pela calçada abaixo,
Soluça um sol-e-dó. Chuvisca. O populacho

Deu meia-noite; e em paz pela calçada abaixo,
Soluça um sol-e-dó. Chovisca. O populacho [VIII, 2-3]

Eu nunca dediquei composições nenhuma,
Senão, por deferência, a amigos ou a artistas.

Eu nunca dediquei poemas às fortunas,
Mas sim, por deferência, a amigos ou a artistas. [IX, 1-2]

Um prosador, aqui, desfruta fama honrosa,
Obtém dinheiro, arranja a sua *coterie*;

Um prosador qualquer desfruta fama honrosa,
Obtém dinheiro, arranja a sua «coterie»; [XI, 1]

Nem pão no armário, ó Deus! Chama por ela a cova.
/[...]/
Ouço-a a cantarolar uma canção plangente
D'uma opereta nova!

Mantém-se a chá e pão! Antes entrar na cova.
/[...]/
Oïço-a a cantarolar uma canção plangente
Duma opereta nova! [XIV, 1; 3-4]

Que vida! Coitadinha!
Que mundo! Coitadinha! [XVII, 4].

Olhando os dois poemas, ambos coincidem na representação de um autor de «Um folhetim de versos» que, sentado, irá descrever o percurso entre uma nevrose, a sua, e uma contrariedade, a «clorose» [Seixas, 1879: 91] de uma engomadeira, em duas histórias que se hão de reunir através de uma «opereta nova».

Naquilo em que não coincidem é na intensidade com que aquela representação é dita. A diferença não se encontra na métrica nem numa apurada sintaxe, mas em saber que a relação com a escrita é «exigente», «ardente», é uma nevrose que nos leva a fumar «três maços de tabaco» «consecutivamente» – poderia ser de outra forma? –, advérbio desnecessário e correto na métrica que o verso exige. A relação com «os versos» é um ato de amor [«amo insensatamente»] que leva o poeta a amar «os ácidos, os gumes», o fio dos objetos cortantes [*acumen*], as lâminas e que me lembram estes outros versos:

Não dormi, estou até demasiado desperto,
a olhar para mim sem me ver. É curioso,
ou chega quase a sê-lo: são precisos
mais de vinte cigarros e uma garrafa inteira
de whisky para escrever um poema

que de sublime terá a intenção - ou nem isso.
(Freitas, 2001: 45)

Sendo «Nevroses» o primeiro texto onde Cesário confirma a sua lição em «lançar originais e exactos» os seus alexandrinos, é no seu último poema que busco outra ideia original e exata: «O meu ânimo verga na abstracção» [«Nós»]. Por vezes, uma vírgula pode comprometer o hemistíquio do alexandrino, como se pode ler no verso «Nem pão no armário, ó Deus! Chama por ela a cova.» [«Nevroses»], mas a abstracção presente nos versos «Mal ganha para sopas...» [«Contrariedades»] ou em «Lidando sempre! E deve a conta na botica!» [*id. ibidem*] revela uma pose fria, pausada, distante, própria do cálculo, que não se encontra nestes outros versos: «Mal ganha para as sopas...» [«Nevroses»]; «Lidando sempre! E deve a conta à botica!» [*id. ibidem*].

Para lá desta «intuição», sei que este poema não me apresenta um percurso, ou um caminhar pela cidade, embora possa começar por descrever um movimento descendente de energia, um movimento em que, quando o sujeito escreve, no primeiro verso, «Eu hoje estou cruel, frenético, exigente», avança para um outro, no primeiro verso da última quadra, «passou-me a cólera». Os próprios versos finais do poema terminam com a imagem de um derradeiro sopro ou expiração, ditos em reticências, que duas exclamações não parecem suficientes para sustentar a intensidade dramática com que o poema se iniciara, antes substituída por uma ironia que deflaciona todo o poema: «É feia... / Que vida! Coitadinha!».

É neste julgamento dado pelo verso final que se pode encontrar outro argumento para ouvir a voz de Cesário e, também, a sua poética. «Nevroses», embora testemunhe sobre o caso da engomadeira, que sofre o martírio provocado pela necessidade de ganhar «para as sopas», não procura o estabelecimento da justiça, constatando apenas aquela situação escrevendo «Que vida!» [«Nevroses»]. Pelo contrário, o «mundo» de «Contrariedades» é outro, mostrando-se mais como um poema «perfeitamente sintonizado com a filosofia social da Geração de 70» [Lourenço, 1991: 975], um mundo que prefere o verso «Mantém-se a chá e pão» [«Contrariedades»], afastando-se dos

«prosaicos» e «banais» [«Nós»] versos «Nem pão no armário» e «Que vida!» [«Nevroses»]. Por isso se lê «estou melhor», aquilo que a expressão «Que mundo!» [«Contrariedades»] não permite, quer porque manteria o tom com que o poema fora iniciado quer porque expressa uma ação de coisa julgada [*actio iudicati*] que Cesário, ao contrário de Azevedo e de Seixas, não procura.

Talvez se possa entender a expressão «perfeitamente sintonizado» de Eduardo Lourenço por ter usado na sua leitura o poema «Contrariedades», mas disso o próprio ensaísta se dá conta quando considera Cesário, se pensado unicamente por aquela sintonia, um «Dickens em atraso» [*id. ibidem*] e alguém «de uma *revolta* e de um *revolucionarismo* bem mais ostentatórios» em Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro ou Gomes Leal.

Em Cesário e em «Nevroses», a «sua revolução é outra» [*id. ibidem*] e situa-se na literatura que dá a ver por intermédio de duas janelas. A primeira, a do poeta, permite ver a segunda, a da engomadeira que vive «defronte», durante vinte versos. Os restantes quarenta e oito versos referem-se a quem agrada «a pouca gente» ou a quem fumou «três maços de cigarros».

Apesar da divisão do espaço textual entre um poeta e uma engomadeira, a sua proximidade verifica-se em vários momentos. A primeira dá-se pela presença de duas narrativas cuja coincidência ou ponto de contacto se resume à janela que se supõe situada em frente «à secretária» e por onde se olha.

Uma outra proximidade, decorrente daquela, supõe uma duração que extravasa a do poema e que permite considerar a «secretária» como o lugar habitual de observação do que se passa «defronte». E dessa observação que extravasa o poema resulta uma história que se vinha acompanhando de uma mulher magra [«esqueleto»], doente [«os dois pulmões doentes»]; «O doutor deixou-a»; «tísica»], pobre [«E deve a conta à botica»], trabalhadora [«E engoma para fora»; «Lidando sempre!»], só [«morreram-lhe os parentes»].

A terceira proximidade que apresento entre uma e outra janela julgo poder avistar-se a partir de uma coincidência manual entre essas duas figuras: a prática de engomar. Cada uma das figuras engoma, seja roupa ou versos, lendo-se uma primeira referência na poesia de Cesário à sua prática de

engomador da poesia, dita pela tentativa de escrever alexandrinos sem vincos, sem dobras, apenas «originais e exactos».

Para além da prática de meter goma no tecido textual, ambas engomam para fora. E é este para fora que motiva as «nevroses» do poeta «Por causa d'um jornal me rejeitar, há dias, / Um folhetim de versos» por não virem engomados com uma figura que, sofrendo o martírio do amor, do trabalho, da pobreza ou da doença, não revelam uma literatura semelhante a estes versos de Junqueiro:

Enjeitadinhos, rotos, sem pão,
Tremem maleitas d'olhos no chão

[...]

Olha, fumegam tectos e lares ...
Fumo tão lindo! ... branco, nos ares! ...
(Junqueiro, 1892: 103)

O intervalo ou o espaço que medeia entre as duas janelas ou entre duas formas como a literatura olha para a «vida» pode formular-se ainda a partir das palavras que são a matéria do poema. De um lado, lê-se uma forma de modernidade da linguagem que pensa o ofício do poeta; do outro, uma forma *ingénua* de linguagem que pensa o ofício da engomadeira como fonte para o uso da poesia como lugar de intervenção cívica. O confronto parece-me tão claro que julgo poder falar aqui de uma espécie de presença de duas formas distintas de engomar as palavras que nomeiam a «vida». Um sugere-me uma prática que posso incluir numa tradição que se apelida de romântica; outras sugerem-me uma prática que, à época, não possuem tradição alguma. Assim, este poema inaugura uma linguagem lida assim por Eduardo Lourenço:

Através dela instala-se entre nós uma *fractura* na percepção poética do real, em suma, uma *poética do imprevisível*, alicerçada na coexistência de planos insólitos na ordem da percepção espacial ou temporal. E com essa poética de *ruptura* a maresia excitante e melancólica da Modernidade

penetra nas nossas letras. Esse é o privilégio único daqueles poemas que não são só Cesário, mas Cesário todo.

(Lourenço, 1991: 973)

Começo pela «*fractura*» entre uma percepção romântica do real e «uma coexistência» de planos insólitos que se dão a ver num modo de construção do poema. Para a expor, regresso à descrição da engomadeira, corpo onde vive a literatura contemporânea de Cesário – «Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes»; «Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas! / Tão lívida!»; «Mal ganha para as sopas...»; «Nem pão no armário, ó Deus! Chama por ela a cova.»; «Ouço-a cantarolar uma canção plangente / D'uma opereta nova!»; «A pobre engomadeira ir-se-á deitar sem ceia? / Vejo-lhe luz no quarto. Inda trabalha. É feia... / Que vida! Coitadinha!» – para a contrapor à do poeta – «cruel, frenético, exigente», «livros mais bizarros», «três maços de cigarros», «ácidos, os gumes / E os ângulos agudos»; «raivas frias».

É aqui, no texto, que surge um intervalo entre formas de nomear ou de conceber poeticamente o mundo, um mundo à Cesário e um mundo à «Zaccone», mostrando-se a diferença entre as «Nevroses» – «Que vida!» – que o poeta vivencia e as «Contrariedades» ou cloroses – «Que mundo!» – que Silva Pinto ou Barros de Seixas testemunham. Por isso, são duas as formas aqui presentes. Esta recebe cinco estrofes: a terceira, a quarta, a décima terceira, a décima quarta e a décima sétima. Aquela, as restantes doze.

Vendo-as assim, nota-se que as restantes doze fazem pender o poema para uma modernidade literária, funcionando as restantes cinco como uma assinatura «ingénua» de uma forma de comércio literário.

Sobre a modernidade vocabular, vários são os versos que se poderiam citar, mas prefiro partir da seguinte ideia: todos orbitam as questões de se saber o que é poesia, onde reside o seu valor e se aquele que escreve «Nevroses» será poeta. E o que despoleta as «raivas frias» do poeta deve-se ao valor atribuído por «um jornal». Ou a vários, pois «Mais d'uma redacção, das que elogiam tudo, / Me tem fechado a porta».

Premido o gatilho, o verso «O obstáculo ou depura ou torna-nos perversos» bem poderia tomar-se como uma máxima, cuja resposta é dada na

nevrose do próprio poeta. E a dupla conjunção parece funcionar como a lâmina presente na palavra «gumes», uma espécie de fio capaz de, operando um corte, separar.

No seu caso, «insensatamente», «os gumes» tornam-no perverso, «cruel, frenético, exigente», intolerante [«Nem posso tolerar»], fá-lo fumar, adoce-o [«Dói-me a cabeça.»], desespera-o em «desesperos mudos», provoca a destruição [«Rasguei uma epopeia morta / No fundo da gaveta.»]; «Juntei numa fogueira imensa / Muitíssimos papéis inéditos.». Isso, porque quem o lê ignora «A crítica segundo o método de Taine». Ou, então, porque é necessário ser «Independente!» e porque se deve recusar uma lógica de mercado que submeta a poesia proposta para publicação à colagem a uma fórmula de sucesso dilatada pelo número de assinantes: «Receiam que o assinante ingénuo os abandone».

O mesmo desprezo é devolvido à imprensa, que «Vale um desdém solene» e que lhe merece somente «o epigrama». E o resultado desta incompreensão resulta em *nevroses* que o poeta experiencia e se manifestam pelo fogo no martírio de «três maços de cigarros» fumados, diferente da «combustão das brasas» do «ferro aceso» que a engomadeira «Ignora», embora se finem, ambos, «ao desprezo».

Deste modo, o poema permite-me falar de uma oscilação entre duas formas de expressão ou de ação sobre aquilo que a literatura permite: montar palavras para dizer a vida. Pensando na construção do poema e no movimento pendular que instaura, ocorre-me pensar que, se lhe retirássemos as cinco estrofes que dedica à história da engomadeira e o deixássemos reduzido a doze, este funcionaria na sua mecânica, dispensando a que «Ali defronte mora» e mostrando como é inútil para este poema. E até poderia avançar que as reticências colocadas no fim do quarto verso da décima segunda quadra a encaminhariam para a primeira palavra da décima quinta:

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

[...]

[...]

Perfeitamente.

(Verde, 2006: 108)

O exercício inverso – manter apenas a história da engomadeira – já me parece menos defensável. A terceira e quarta estrofes podem ser lidas desligadas das anteriores, mas a interrogação «E a tísica?» introduz esta narrativa no poema que, sem «a vizinha», terminaria como um manifesto, como apontou Cunha.

A inclusão desta história merece-me outra observação. Trata-se do momento em que o poeta introduz no poema o tempo e o espaço:

Deu meia-noite, e em paz pela calçada abaixo,
Soluça um sol-e-dó. Chuvisca. O populacho
Diverte-se na lama.

Para lá desta referência narrativa, o que procuro destacar é a expressão, entre soluços, de uma música fácil que diverte o «populacho», tal como a poesia ou a prosa fácil obtêm o mesmo resultado. A engomadeira também participa desse «sol-e-dó»:

Esvai-se; e todavia, à tarde, fracamente,
Ouço-a cantarolar uma canção plangente
D'uma opereta nova!

Esta observação pretende aproximar a história que se apresenta da palavra que dá outro título a este poema: «E a mim, não há questão que mais me contrarie / Do que escrever em prosa». Contudo, se aceitarmos a ideia de ironia assente na forma como descreve a engomadeira, talvez se possa usar a palavra melodrama. E, por aqui, observar que a música ouvida à «meia-noite»,

em que se «Soluça um sol-e-dó», não andar­á esteticamente longe de uma «canção plangente», em lamento, podendo aproximar-se do tom com que Eça de Queirós apresenta em *O Primo Basílio* a criada Juliana:⁶¹

A voz de Juliana, plangente, disse [...].

[...]

Se os amos tinham um dia de contrariedade, ou via as caras tristes, cantarolava todo o dia em voz de falsete a "Carta Adorada"!

[...]

– Como se sente? – perguntava Juliana com uma voz plangente.

(Queirós, 1878: 71; 97; 101)

Ora, são estes pequenos dramas que motivam os leitores que «Deliram por Zaccone», encontrando-se aqui outra proximidade entre a figura da engomadeira e a literatura doméstica «que se destina ao grande público [...], que esteriliza ao colocar a diversão como substituta da estranheza, tornando-se eficaz na rejeição do humano para o nível mais triste da vida animal – a domesticação» [Lopes, 2003: 23].

É um processo de domesticação da literatura aquilo que aqui se dá a ler, sofrendo-se de uma «asfixia» dada pela «combustão das brasas» alimentada pela «*coterie*», por uma sociedade popular que «Soluça ao sol-e-dó», pela «*blague*», pela «imprensa», havendo apenas «lugar para o novo numa apologia generalizada da paródia» [*id.*: 24]. Por isso se podem ler as palavras finais do poema – «É feia... / Que vida! Coitadinha!» – como uma forma de paródia, assumindo «o carácter ‘folhetinesco’ do melodrama miserabilista que está evocando» [Lourenço, 1991: 974], ditas num lamento final suportado em reticências e exclamações e que garantiria também ao poeta «a sua *coterie*» e que talvez lhe permitisse ser «rico e noutros climas».

Deste modo, recupero o verso «O obstáculo ou depura ou torna-nos perversos» para dizer uma depuração dupla operada com este poema. Primeiro, acaba por revelar a sua poética através da inclusão de uma história

⁶¹ Observe-se a descrição de Juliana: «Devia ter quarenta annos e era muitissimo magra. As feições, miudas, espremidas, tinham a amarellidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, n'uma curiosidade, raiados de sangue, entre palpebras sempre debruadas de vermelho.» [Queirós, 1878:11].

de uma engomadeira como metáfora de um tipo de literatura que, cumprindo a sua função num momento melodramático ou folhetinesco, se extingue depois de posta no «estendal». Depois, porque Cesário conclui o poema dizendo «Estou melhor», como se dissesse «Na cadeira, aonde me recosto, esqueço a vida que me oprime. Não me dói senão ter-me doído» [Soares, 1998: 273].

«Nevroses» revela, portanto, a primeira aprendizagem que a literatura exige porque não terá o favor dos «nossos literatos», não conseguirá «a sua *coterie*», assumir-se-á como testemunha de uma ética literária porque não empregará «a *reclame*, a intriga, o anúncio, a *blague*».

A aprendizagem (ou a depuração) consiste em saber que a sua janela é outra. O seu testemunho é dado em nome da literatura e não em nome de qualquer engomador social. E esse amor ou martírio pela literatura, de que este poema se mostra como lição inaugural, confirmar-se-á no último poema inaugural, «Nós», e também no testemunho da própria vida de Cesário porque «esta poesia pede um editor que pague / Todas minhas obras...».

2. «Num Bairro Moderno», 1877

*O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...*
Alberto Caeiro, «O Guardador de Rebanhos»

*They are rattling breakfast plates in basement kitchens,
And along the trampled edges of the street
I am aware of the damp souls of housemaids
Sprouting despondently at area gates.*

*The brown waves of fog toss up to me
Twisted faces from the bottom of the street,
And tear from a passer-by with muddy skirts
An aimless smile that hovers in the air
And vanishes along the level of the roofs.*

T. S. Eliot, «Morning at the Window »

Iniciando de modo diferente a leitura deste poema,⁶² começo por procurar revelar a sua arquitetura, sugerida por uma sucessão de pormenores e pela descrição de uma história ocorrida numa parte moderna da cidade de Lisboa apresentada por alguém que desce a caminho do emprego. E tal como o empregado dá a ver essa sucessão, sendo surpreendido por uma vendedora ambulante de legumes e frutos,⁶³ tento construir o edifício de leitura suportando-o em cem versos arrumados em vinte estrofes e pensando em hipóteses de diálogo com outros bairros [textos] modernos.

A proposta de arquitetura começa por assumir as primeiras duas estrofes como o «*Rez-de-chausée*» do poema. Tal como se lê no primeiro verso de «O Sentimento dum Ocidental», embora em diferente sequência, «Num Bairro Moderno» começa por uma interseção espaço-temporal:

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

(Verde, 2006: 110)

⁶² Ao contrário de «Nevroses», as variantes presentes em «Num Bairro Moderno» revelam ser este poema menos nevrótico para os seus editores do que o anterior, somente mais acometido por elisões de vogais, pela discussão entre «vívida» e «vívuda» e pela grafia de «Agosto» ou de «agosto».

Retomo o procedimento adotado anteriormente, sendo o primeiro verso retirado da edição de Cunha e o segundo da de Barahona.

- Pelos jardins estancam-se as nascentes, – Pelos jardins estancam-se os nascentes, [I, 3];
- E d'um ou d'outro, em quartos estucados, – E dum ou doutro, em quartos estucados, [II, 3];
- Aonde agora quase sempre chego – Aonde agora quasi sempre chego [III, 4];
- Com as tonturas d'uma apoplexia – Com as tonturas duma apoplexia [III, 5];
- Que no xadrez marmóreo d'uma escada, – Que no xadrez marmóreo d'uma escada, [IV, 3];
- Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos; – Pôs-se de pé: ressoam-lhe os tamancos; [V, 2];
- Se ela se curva, esgadelhada, feia, – Se ela se curva, esguedelhada, feia, [V, 4];
- Atira um cobre ignóbil, oxidado, – Atira um cobre lívido, oxidado, [VI, 4];
- São tranças d'um cabelo que se ajeite; – São tranças dum cabelo que se ajeite; [X, 3];
- Eu acerquei-me d'ela, sem desprezo; – Eu acerquei-me dela, sem desprezo; [XIV, 1];
- Que brotam d'um excesso de virtude – Que brotam dum excesso de virtude [XV, 4];
- Ou d'uma digestão desconhecida. – Ou duma digestão desconhecida. [XV, 5];
- D'uma janela azul; e, com o ralo – Duma janela azul; e, com o ralo [XVII, 2];
- D'uma desgraça alegre que me incita – Duma desgraça alegre que me incita [XIX, 3];
- E, como as grossas pernas d'um gigante, – E, como as grossas pernas dum gigante, [XX, 1].

⁶³ «Vendeuse Ambulante de Légumes et Fruits – Dans un quartier moderne », na tradução de Jorge Verde [1921].

Na primeira estrofe, Cesário descreve a «larga rua macadamizada» em que se situa a «casa apalaçada» para, na segunda, invadi-la pela janela para a descrever com o olhar porque se abrem algumas «persianas», colocando o poema dentro de «quartos estucados» e por «entre a rama dos papéis pintados» onde «Reluzem, num almoço, as porcelanas».

A terceira comenta as duas anteriores, com as palavras «saudável» e «vida fácil», marcando uma pausa na descrição. Serve igualmente para inserir aquele que diz «eu» no poema, referindo o motivo pelo qual ali se encontra:

Como é fácil ter o seu conchego,
E a sua vida fácil. Eu descia,
Sem muita pressa, para o meu emprego,
Aonde agora quase sempre chego
Com as tonturas d'uma apoplexia.
(Verde, 2006: 110)

Este conjunto de três estrofes constitui o cenário onde irá decorrer a história, cabendo a duas copulativas, que iniciam a quarta e quinta estrofes, introduzir duas personagens.

Ao contrário da visão apresentada no poema «Morning at the Window» [1914], de T. S. Eliot, dada a partir do interior de uma casa por onde se descreve «Twisted faces from the bottom of the street», Cesário retira o olhar do interior dos «*Rez-de-chausée*», regressa à rua e «Subitamente» nota [*notare*] «de costas uma rapariga» e «Subitamente» examina-a [*nota bene*]:

E [...]
Notei de costas uma rapariga [...].

[...]

E eu, apesar do sol, examinei-a.
(Verde, 2006: 110)

A sexta, a décima terceira e a décima quinta estrofes introduzem no poema o discurso direto através de «um criado», de «uma rapariga» e daquele que «descia / Sem muita pressa». No meio, entre a sétima e a décima segunda, o poema entra pelo lado de dentro do poeta, escapando a todo este quadro narrativo para se contar uma «visão» dentro da história através da metamorfose de uma figura feminina em um «novo corpo orgânico». Por fim, entre a décima sexta e a vigésima, enquanto a «rapariga» sobe e o empregado desce, surge um segundo quadro moderno de um «Bairro Moderno».

Vendo o poema assim, mostro como «repousam sossegados» os seus vários momentos, apresentando a simplicidade deste olhar sobre a arquitetura que o texto enuncia. Contudo, talvez não seja por aqui, através da apresentação de um processo de arrumação das suas partes, como se lidasse a *ménage* do texto «entre as gelosias», em procedimento doméstico, que se pode encontrar a melhor forma de neste entrar. Afinal, continuo, como o poeta, descendo a rua do poema, «Sem muita pressa», quando o que procuro saber é se também se poderá entendê-lo como uma forma de preparação de «O Sentimento dum Ocidental», lembrando a proposta de Gusmão [Gusmão, 2010: 199].

Pensando na descrição do lugar, Cesário apresenta pormenores – «persianas», «quartos estucados», «papéis pintados», «porcelanas» – de um quadro que se alarga numa «larga rua macadamizada». O seu olhar é diferente do apresentado em «Morning on the Window» ou daquele que Camille Pissarro pinta em *Boulevard des Italiens, Morning, Sunlight* [1897]. A visão do pintor retrata uma outra larga rua macadamizada, mas o seu olhar perspectiva-a de cima e numa diagonal descendente sobre uma multidão em movimento, tornando as figuras indistintas porque pretende dar a ideia de um panorama.

Cesário representa de modo diferente. Esquece a rua que se prolonga e dela apresenta um pormenor. Escreve também o seguinte verso: «O sol dourava o céu». Eliot coloca outra luz no poema com o verso «The brown waves of fog toss up to me», enquanto Pissarro preenche a tela a óleo apenas com a cidade, consequência da perspectiva com que olha e cujo chão reflete o sol matinal. Neste quadro, o sol encontra-se no chão e naquele poema o olhar não sobe acima dos telhados.

Ao contrário da citação do poema de Eliot, a convocação da companhia de Pissarro a Cesário deve-se à habitual ascendência impressionista que se lhe atribui⁶⁴. Sem querer avançar por este campo, pode-se verificar que é a nitidez, dada pelo sol, a perspetiva e a proximidade do olhar que distinguem os três artistas.⁶⁵

A presença solar é também o lugar por onde se vê outra ascendência sobre Cesário, a de Baudelaire. Reckert menciona, no ensaio intitulado «O Mistério da Rua das Trinas», o poema «Le Soleil» como «passando a servir a paleta onde Cesário vai buscar as tintas» [Reckert, 1986: 43], embora o poeta proceda «logo à modernização e aburguesamento do decrépito *faubourg* parisiense» [*id. ibidem*].⁶⁶

O que significa «modernização» e «aburguesamento»? No texto, uma «casa apalaçada» cuja arquitetura revela uma forma nova de entender o espaço social. A forma «apalaçada» permite criar, num «patamar» de valores, um nível intermédio entre «um palácio em face de um casebre» [«O Sentimento dum Ocidental»], revelando a presença de uma condição nascida sob o signo do dinheiro [«cobre ignóbil»] legível enquanto forma moderna ou burguesa de construção da cidade. A «larga rua macadamizada» contribui igualmente para o quadro, tal como «uma ou outra campainha» que «Toca, frenética, de vez em quando».

⁶⁴ Gabriel Magalhães sintetiza cronologicamente alguns estudos onde a «relação da poesia de Cesário com a pintura é um dos lugares mais frequentados pela crítica que se lhe tem consagrado» [Magalhães, 2007: 137], referindo a presença de David Mourão-Ferreira, Jacinto do Prado Coelho, Cruz Malpique, Margarida Vieira Mendes, Ana Paula Fernandes Andrade, Jorge Luiz Antonio, Alexandre Pinheiro Torres.

⁶⁵ Há, pelo menos, uma coincidência a referir entre os contemporâneos Cesário [1855-1886] e Van Gogh [1853-1890]: ambos saíram do *atelier* para a rua. Pissarro pinta a partir da janela de um hotel e Eliot a partir da janela de um edifício.

⁶⁶ Na sequência do que escreve Reckert, merece ser citado Fialho de Almeida pela descrição que faz de Lisboa a propósito deste poema e também de «O Sentimento dum Ocidental»: «Ao tempo quase nenhum dos novos bairros estava sequer na planta camarária: apenas o Estefânia começava a esquadriar desencontradamente, a cavaleiro da Bemposta, a Quinta Velha, e Lisboa mantinha matronicamente o seu feitiço antigo, a vida concentrada na Baixa, a gente rica habitando casas de azulejos e esses desamparados casarões do século XVII e século XVIII, que são hoje fábricas colégios, hospícios ou quartéis, para os lados de Santa Apolónia, Costa do Castelo, Campos de Sant'Ana e Santa Clara, Alcântara e outros pontos há doze anos considerados arrabaldes. O Bairro Moderno, o bairro luxuoso da colina estrangeira e dalguns indígenas de gosto, era pois Buenos-Aires; esse que inspira os versos atrás citados, e por onde Cesário, como mais longe direi, cruzava muita vez» [Fialho de Almeida *apud* Cunha, 2006: 42-43].

Depois deste enquadramento geral do bairro burguês visto pelo lado de fora, dá-se a descrição de pormenores, o que revela a proximidade de quem olha rente às coisas. Para isso, introduz-se o olhar no interior das habitações como se fossem de «vidro transparente» [«O Sentimento dum Ocidental»]. Aliás, o olhar do poeta consegue mesmo avançar para o registo de que «os transparentes / Matizam uma casa apalaçada». E, depois, dá a ver «quartos» e «fumos de cozinha». E, deste modo, percorre as divisões da casa.

Baudelaire, pelo contrário, descreve assim o «vieux faubourg»:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés [...].
(Baudelaire, 2003: 188)

Ao contrário do «vieux faubourg», Cesário descreve um Bairro Moderno. Talvez fosse a última quadra deste *tableau parisien* – e que Maria Gabriela Llansol verte para *instantâneo parisiense* – o que permite a Reckert apresentar a sua presença em Cesário:

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.
(Baudelaire, 2003: 188; 190)

Para lá das «*persiennes*» e da presença do «*soleil qui frappe*» ou do sol que «cai a pique» [Baudelaire vertido por Llansol, 2003: 189] «como sendo de ascendência baudelairiana» [Reckert, 1986: 44], o que me parece incluir Cesário na companhia de Baudelaire ou Baudelaire na companhia de Cesário é o facto de Walter Benjamin ter dado este título a um ensaio que escreveu sobre o autor de *Les Fleurs du Mal* [1857]: «A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire» [Benjamin, 2006: 9].

Procuro dizer com a citação deste título que Benjamin atribui a Baudelaire uma singular criação literária da cidade de Paris, passando a estar presente na literatura e pela literatura de um outro modo. Kafka fê-lo com Praga, Joyce com Dublin e Cesário com Lisboa, na cidade que irá partilhar com Campos, Pessoa e Soares.

Por isso, não nego o conhecimento e, naturalmente, a influência de Baudelaire em Cesário – «Felizes!» [«O Sentimento dum Ocidental»] os que a reconhecem e utilizam⁶⁷ –, mas procuro simultaneamente diminuir o valor desmedido dado ao «cobre [...] oxidado» que a crítica afirma ter Cesário recebido de Baudelaire.

Baudelaire, naquele poema, fá-lo pela presença do sol e do poeta quando escreve «Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes». E, igualmente, fá-lo Cesário quando, tal como um poeta que «descia, / Sem muita pressa» pela cidade, «À luz do sol», depois de se *introduzir em todas as casas apalaçadas*, avança por outro caminho ou por outra «visão de artista», tão possível como o primeiro. Neste sentido, «He is completely objective, as no poet has been before him [...] » [Pessoa *apud* Cunha, 2006: 237],⁶⁸ tão objetivo como «um melão» ou como «o ramo de hortelã» conseguem ser.

Aliás, sobre o tema da dívida por pagar por causa de um «cobre [...] oxidado» já escreveu Paul Valéry na sua introdução às *Flores do Mal*, em 1926:

Nem Verlaine, nem Mallarmé, nem Rimbaud teriam sido o que foram
sem a leitura que fizeram das Flores do Mal, numa idade decisiva. Seria fácil

⁶⁷ Penso, aqui, no caso de Mário de Sá-Carneiro a propósito do poema «Simplesmente», datado de *Paris – fevereiro de 1913*: «Em frente dos meus olhos, ela passa / Toda negra de crepes ltuosos. / Os seus passos são leves, vigorosos; No seu perfil há distinção, há raça. // Paris. Inverno e sol. Tarde gentil. / Crianças chilreantes deslizando... / Eu perco o meu olhar de quando em quando, / Olhando o azul, sorvendo o ar de abril. // ...Agora sigo a sua silhueta / Até desapar'cer no boulevard, / E eu que não sou nem nunca fui poeta, / Estes versos começo a meditar. // Perfil perdido... Imaginariamente, / Vou conhecendo a sua vida inteira. / Sei que é honesta, sã, trabalhadeira, / E que o pai lhe morreu recentemente. // (Ah! como nesse instante a invejei, / Olhando a minha vida deplorável – / A ela, que era enérgica e prestável, / Eu, que até hoje nunca trabalhei!...) // A dor foi muito, muito grande. Entanto / Ela e a mãe souberam resistir. / Nunca devemos sucumbir ao pranto; / É preciso ter força e reagir.»

Cito ainda outra estrofe, pela sua proximidade a «Num Bairro Moderno»: «Para um bairro longínquo e salutar, / Uma casa modesta e sossegada; / Seis divisões (a renda é limitada), / Mas que gentil salinha de jantar...» [Sá-Carneiro, 1996: 145-146].

⁶⁸ A fixação do texto dos fragmentos em inglês foi feita por Teresa Sobral Cunha e por Jeronimo Pizarro.

mostrar nesta recolha poemas cuja forma e inspiração prefiguram tal ou qual peça de Verlaine, de Mallarmé ou de Rimbaud. Mas essas correspondências são tão claras [...].

Enquanto Verlaine e Rimbaud continuaram Baudelaire na ordem do sentimento e da sensação, Mallarmé prolongou-o no domínio da perfeição e da pureza poética.

(Valéry *apud* Baudelaire, 2003: 371)

Reckert, no mesmo ensaio, continua a exercitar essas oxidações. Encontra a figura da «rapariga» de Cesário em outro poema de Baudelaire, «À Une Mendiante Rousse», aproximando «os tamancos» dos «sabots lourds» [Reckert, 2003: 190], mantendo-se dentro de uma sobreposição de motivos espaciais e de figuras da cidade, que desloco aqui para uma nota de rodapé.⁶⁹ Pelo contrário, prefiro aproximar este bairro da ideia em que o «sol dourava o céu» através do poema «Le coucher du soleil romantique»:

Que le soleil est beau quand tout frais il se lève,
Comme une explosion nous lançant son bonjour !
— Bienheureux celui-là qui peut avec amour
Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve !

Je me souviens !... J'ai vu tout, fleur, source, sillon,
Se pâmer sous son œil comme un cœur qui palpite...
— Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon !

(Baudelaire, 1991: 189)

Assim, o sol ainda vai a caminho do seu zénite, pelo que pouco me sobra ou pouco encontro que me permita estabelecer entre este poema, tal como com «Nevroses», um campo de aproximação a «O Sentimento dum Ocidental», com a óbvia exceção «no domínio da perfeição e da pureza poética» [Valéry *apud* Baudelaire, 2003: 371]. Ou, vendo este processo em movimento inverso, nenhum poema me parece possível de aproximar deste, em que:

⁶⁹ Desço para esta parte inferior da página em movimento semelhante ao de Reckert que, em nota de rodapé, indica o «soneto 'À une passante' como modelo de 'A Débil'» [Reckert, 2003: 42] e «Les sept vieillards» [*id.*: 198; 200; 202] como modelo de «Num Bairro Moderno».

Subitamente, – que visão de artista! –
Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnis?!
(Verde, 2006: 111)

Claro que outro modo de aproximar ou de aglomerar poemas pode ser falando da figuração do feminino relacionando-a com atividades populares. Temos uma engomadeira, uma vendedora de vegetais, varinas, profissões, afinal. Temos, ainda, traços físicos comuns entre a vendedora e as varinas na sua força própria de heróis clássicos ou entre a vendedora e a engomadeira, aquela «rota, pequenina, azafamada», «esgadelhada, feia», com «bracinhos brancos», esta «lívida» e «feia».⁷⁰

Por fim, há ainda o desprezo a que são votadas, porque a engomadeira «fina-se ao desprezo» e a vendedeira vê «um cobre ignóbil, oxidado, / Que vem bater nas faces d'uns alperces».

Este caminho já foi percorrido. Fialho de Almeida viu no poema «um Baudelaire gestado numa infantil cabeça de humorista» [Almeida *apud* Cunha, 2006: 43] e Fernando Cabral Martins seguiu a proposta de João Pinto de Figueiredo quando cita o soneto «La Géante», de Baudelaire, como modelo de «Num Bairro Moderno», como se viu na leitura de «Nevroses». Quer Fialho quer Martins consideram este texto um «rompante [...] novo» [Cunha, 2006: 43] e um «poema de viragem» [Martins, 1988: 67] – e, por aqui, igual na viragem que «O Sentimento dum Ocidental» virá a provocar.

Fialho descreve o poema como

⁷⁰ Num processo de ordenação numa temporalidade linear que se pode ver sob a ideia de ampliação em busca de uma completude, Óscar Lopes entra por aqui para ver o conjunto de figuras femininas presentes em Cesário. O crítico traça uma linha que começa em 1874, com o poema «Espêndida», onde o poeta vai «corcovado», avança para uma «amada distante [que] tende a reduzir-se a um simples tipo nórdico» [Lopes, 1987: 464] e a uma «irlandesa rural e masculinizada» [*id. ibidem*], considerando os poemas «A Débil», «Contrariedades» e «Num Bairro Moderno» de 1875, 1876 e 1877, respetivamente, um território textual de transição entre a figura de «devoção ironicamente canina à grande Cortesã por uma ternura quase fraterna para com uma rapariga frágil, *muito natural*, por vezes doente, honesta, trabalhadeira e pobre ou modesta (a engomadeira, hortaliçeira, a namorada pequeno-burguesa, mais tarde prima, mais tarde ainda a irmãzinha falecida havia muitos anos)» [*id. ibidem*].

aguarela realista e alucinada, excessivamente moça e lírica que fazia ao tempo o andaime da poesia contemporânea (que ou parodiava Junqueiro ou parodiava João de Deus) [e que] cortou com a indecisão que me enublava o entusiasmo por Cesário.

(Almeida *apud* Cunha, 2006: 42)

Por seu lado, Martins prefere usá-lo como ilustração do título «Duas personagens, a mesma mulher. Contrariedades» para o mostrar como o lugar de onde nascem elementos positivos para curar o poeta da sua *nevrose* ou das suas *tonturas*. Pisa depois o caminho de Fialho para, avançando por uma azinhaga, apresentar a seguinte ideia:

Este «novo corpo» de *Num Bairro Moderno* desencadeia, assim, a imaginação da infância, que surge depois quase invariavelmente em Cesário associada ao campo: desde *Em Petiz* até *Provincianas*. O «espírito secreto» das coisas (*Nós*) é essa qualidade que conservam de uma memória de origens [...].

(Martins, 1988: 75)

Em lugar do «novo corpo» que faz surgir «a imaginação da infância», vejo antes três linhas que talvez possam permitir aproximar «Nevroses» e «Num Bairro Moderno». A primeira corresponde à presença de uma narrativa dita numa linguagem nova; a segunda introduz o poeta no interior da própria história, na qual participa; a terceira resulta do cruzamento de diferentes planos.

No entanto, considero que frágeis ou finos são os fios que me permitem coser os dois poemas se os mantiver apenas entretecidos em categorias – o feminino, a cidade, o «cobre ignóbil». E, «Subitamente», penso em duas ideias que os poderão aproximar. A primeira pode-se intitular como ferida, sugestão que me surge pela palavra que o poeta usa no quarto verso da primeira estrofe a propósito do sol: «E fere a vista». A segunda, pela expressão «*Rez-de-chausée*» por me permitir associá-la à ideia de poesia que anda rente ao chão ou próxima das coisas.

A marca [*nota*] da ferida entra pelo confronto entre uma cidade prevista, previsível, legível, regular e «macadamizada» e um processo de transformação

[*nota bene*] que surpreende, imprevisto, criando, dentro do quadro de um quotidiano realista, um quadro do quotidiano dado pela linguagem na capacidade de representar a alucinação ou de dar a ver para lá do real.

A palavra *alucinação*, já usada por Fialho, expressa a ideia daquilo que traz luz [*lux*] e ação [*-ar*] a uma determinada história. E, por aqui, introduzo o sol como o elemento que transfigura, tão diferente do gás que ilumina a cidade.⁷¹

Desde o início do poema que a luz se revela excessiva e, por causa do excesso de nitidez, provoca uma alteração de cor [«matizam»] e desconforto. São vários os momentos em que esse excesso de luminosidade é revelado. Na primeira estrofe, e apesar das «Dez horas da manhã», «A larga rua macadamizada» «fere a vista, com brancuras quentes». E, no segundo momento do poema, aquando da entrada da «pequenina» vendedeira, o poeta examina-a, «apesar do sol».

O mesmo sol é o que lhe permite expressar o seguinte desejo:

Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnis?!
(Verde, 2006: 111)

É esta a abóboda que cobre o poema – «O sol dourava o céu» – e que, enquanto elemento que permite ver, permite também *trans-ver* «Um novo corpo orgânico, aos bocados».

Deste modo, o poeta revela-se um elemento semelhante ao sol «Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes» [Baudelaire, 2003: 188]. Tal como aquele permite o crescimento de frutos e legumes, «père nourricier» [*id. ibidem*], este apresenta-se igualmente transformador. E, para manter a comparação, também o poema possui a capacidade de ferir a previsibilidade de leitura.

⁷¹ Sobre a presença do «sol» e do «gás» na literatura portuguesa, remeto para o capítulo «Noite Natural e Noite Técnica» escrito por Joel Serrão [Serrão, 1978: 13-58].

É esta recomposição – «E eu recompunha, por anatomia» – feita sobre o existente, através de um processo em que «Achava os tons e as formas», que permite a criação de um outro ser, de «Um novo corpo orgânico», que Reckert associa a Archimboldo.

Neste sentido, não são os temas que me guiam, mas o próprio poema, pensado como uma forma para experienciar a poesia naquilo que permite convocar ou trazer à sua companhia. Dito de outro modo, o processo de recordar e recompor (aquilo que constitui a leitura) passa por descolar Cesário da ideia de ser sucessor de Baudelaire ou de Pissarro ou de ser antecessor de Eliot – o «cobre [...] oxidado» dispensado pela crítica que lhe bate nas «faces» – para o deslocar para o campo daquilo que Baudelaire, Pissarro e Eliot instituíram. Essa deslocação consiste em pensar no lugar por onde o humano se introduz no poema, lugar que o subtrai a um tempo que a novidade apaga sob a superfície do moderno e de que a «campainha» que toca «frenética, de vez em quando» é imagem.

O momento ou o lugar do poema dá-se no encontro de quem desce com a «regateira» e no encontro da «regateira» com quem desce, quando se lhe dirige. É o encontro aquilo que cria o presente ou o lugar porque nos mostra o ser [esse] que se nos coloca diante ou sob os olhos [*prae-*], presente ou lugar que [nos] interpela no lugar onde estamos.

O que se colocou diante ou sob os olhos a propósito daquele encontro foi a ideia de o poema apresentar uma forma dramática no seu ato de duas cenas. Eis o que nos interpela: as hipóteses que o poema institui, sendo esta a sua capacidade inaugural, esta capacidade para permitir a possibilidade do possível ou para repetir sempre um presente, são aquilo que aproxima Cesário, Pissarro, Eliot e que os temas – o real, o objetivo, o imagismo, o impressionismo – mostram pelo lado de fora, por aquilo que não é presente, mas apenas memória exercitada pela citação.

Regresso à arquitetura do poema para procurar sustentar aquela hipótese. Usando as duas primeiras estrofes como uma descrição de um cenário, penso na sexta, na décima terceira e na décima quinta estrofes para as associar a uma forma de poema dramático, deste modo. A primeira cena começa em

silêncio. A «rapariga» ajoelha-se, pousa «a sua giga». Depois, «Pôs-se de pé» e assinala o momento em que o diálogo começa ressoando «os tamancos» «no xadrez marmóreo d'uma escada». O «criado», já disposto no palco, um pouco mais elevado por se encontrar no «patamar», um pormenor humano semelhante na função ao estuque que embeleza «quartos», diz, em discurso direto:

«Se te convém, despacha; não converses.
Eu não dou mais».

(Verde, 2006: 110-111)

Depois, «Atira um cobre» e a «regateira», aceitando-o e nada respondendo, vende «a sua fresca alface» e junta-lhe «o ramo de hortelã». O «criado» desaparece do palco e a «rapariga» permanece «no xadrez marmóreo d'uma escada».

Terminando a primeira cena, inicia-se a segunda, em que o sujeito que desce a rua é convidado a participar no pequeno drama a pedido da própria «rapariga»: «Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?!...». Para isso, tem de entrar no «xadrez marmóreo d'uma escada» para a ajudar a levantar do «chão de pedra» a sua «giga».

Este instantâneo lisboeta que se inicia com «transparentes» que «Matizam uma casa apalaçada» move-se através de uma mão descansada [«muito descansado»] que se prolonga num «cobre ignóbil, oxidado» que vai bater nas «faces d'uns alperces» que vai bater na «visão de artista» e que faz sentar o leitor enquanto vê este pequeno drama. Só quando a «pitoresca e audaz» rapariga se afasta é que penso num episódio vulgar de um quotidiano de Lisboa que me permite falar de uma «poesia do quotidiano, onde de certa maneira sobressai um real que sucessivamente chega até nós, dessa forma humilde e comezinha que convém à realidade» [Belo, 2000: 19]. Esta é uma possibilidade para ver este poema. A forma como Cesário apresenta a «humilde» «rapariga» e o modo como denuncia a forma «comezinha» como é

atirado o «cobre ignóbil, oxidado» em troca de uma «fresca alface» constitui outro lugar por onde se pode olhar para aqui.

Seja com aquela ou com esta hipótese, o que o poema «Num Bairro Moderno» permite é a presença de uma *boca bilingue* em que o poema fala para lá daquilo que sobre ele possamos dizer. Então, a linguagem, essa boca, tal como o «sol», transforma «os simples vegetais», as palavras, «Num ser humano que se» move e existe, ganhando corpo, movendo-se sob a pele das palavras e convocando, «Subitamente», associações impensadas. Se o adjetivo «oxidado» é a pele do tempo nas coisas – os temas, as categorias, aquilo que oxida a linguagem –, a «fresca alface» é uma circunstância que conduz a outra circunstância que me reenvia para estes versos:

Simples questão de tempo és e a certas circunstâncias de lugar
circunscreves o copo. Sentas-te, levantas-te
e o sol bate por vezes nessa frente aonde o pensamento
– que ao dominar-te deixa que domines – mora.

(Belo, 2000: 158)

A boca bilingue dos poemas de Cesário e de Ruy Belo mostra que uma «questão de tempo» como o «calor de agosto» ou «de lugar» como uma «larga rua» ou de «sol [que] bate por vezes nessa frente aonde mora o pensamento» faz coincidir «certas circunstâncias» que inauguram uma linguagem cheia «de belas proporções carnis».

A partir do momento em que o poema cria um presente – a experiência de um instante – cria também uma memória. E a memória de um primeiro corpo circunscrito ao lugar do quotidiano num quadro lisboeta de uma «regateira», que se ajoelha [«Sentas-te»] e se põe de pé [«levantas-te»] mistura-se com outras presenças, gerando «Um novo corpo orgânico», em que a [des]ordem com que lemos poemas nos faz encontrar tons e formas [«Achava os tons e as formas»].

Esse é o movimento que é dado a ver por quem desce a «rua» para o seu «emprego». O empregado da poesia, carregado com os significados que transporta na giga da linguagem poética que lhe ensinaram, ajoelha-se, a troco

de um «cobre» e vende «a sua fresca alface». Depois, como se dissesse «Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?!...», alguém que desce ajuda-o a levantar a linguagem – «cabeça»-«melancia», os «repolhos seios», as «azeitonas-tranças», «que ao chão de pedra resistia» –, alguém que, segundo Reckert, terá sido aquele que lhe trouxe os instantâneos parisienses. Esta é a sua aprendizagem: pega na linguagem, cria um idioma e depois, como se fosse um «tomate», coloca-a no interior da giga poética «entre /As hortaliças».

Depois de levantada a «giga», pode Cesário despedir-se daquilo que criou dizendo que «ao longe rodam umas carruagens» e guardando as quatro estrofes finais para voltar a descrever o Bairro Moderno onde «um canário», as «estrelas», «nuvens alvas», «raios de laranja destilada», enfim, uma «infantil chilrada» poética toma lugar. E pode despedir-se porque se deu a abertura do poema a um idioma que leva a ouvir outra voz que diz que «O que é preciso é dar lugar / aos pássaros nas ruas da cidade» [Belo, 2000: 57], ao que é «infantil».

O infantil é o puro acontecer, é o presente [*prae-* esse], experiência de vida sem passado [«giga»] porque não há ainda memória [«legumes»] que nos exproprie da insensatez dada por uma «visão». Ver como se se visse pela primeira vez é aquilo que as crianças possuem e os poetas reconhecem, um momento em que a entidade, sem espaço para a identidade, é um absoluto real.

Regresso agora à «giga» de Martins:

Este «novo corpo» de *Num Bairro Moderno* desencadeia, assim, a imaginação da infância, que surge depois quase invariavelmente em Cesário associada ao campo: desde *Em Petiz* até *Provincianas*. O «espírito secreto» das coisas (*Nós*) é essa qualidade que conservam de uma memória de origens [...].

(Martins, 1988: 75)

Ao contrário de Martins, considero que a aprendizagem de um idioma por Cesário se encontra num poema tomado pelo sol e por «hortaliças», distante

da pesada palavra «campo» [Martins, 1988: 75] ou de uma memória da infância [«Em Petiz»]⁷².

A infância aqui é outra. Não consiste na recitação de um passado, mas na ideia daquele que, vendo o mundo, precisa de descobrir a linguagem para o poder mostrar. Essa é a história de quem aprende a falar pela primeira vez [*infans*]. E essa é a aprendizagem que é dada pela leitura: recordar e recompor como quem aprende a falar, como quem «desce os olhos pela estrada por onde vae andando» [Caeiro, 2015: 32], trazendo um idioma ao coração [*re-cordi*] e que também se diz assim:

De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes penses brûlants une tiède atmosphère.
(Baudelaire, 2003: 188)

⁷² «Em Petiz» ouve-se «contos de província» ditos por «ingénuas criaditas» sobre «Quadrilhas assaltando as quintas mais bonitas / E pondo a gente fina, em postas em salmoira»; ouve-se histórias de valentia de quem se «expunha contra as vacas» para proteger a sua «companheira», mas que «Fugia com terror dos pobrezinhos»: «Os velhos»; «Os mandriões»; «os cegos»; os que «pedincham», em suma, «os monstros que eu lamento».

3. «Cristalizações», 1878

A classificação dos processos ou systemas de trabalho artístico, de que dispõe e pôde fazer uso a Secção photographica, está desenvolvidamente especificada [...].

José Júlio Bettencourt Rodrigues, A Secção Photographica ou Artistica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodesicos no dia 1 de dezembro de 1876

*E os charcos brilham tanto que eu diria
Ter ante mim lagoas de brilhantes!*

Cesário Verde, «Cristalizações»

3.1. Superfícies planas

Uma coincidência deste poema com os anteriores reside na presença de variantes que remeto para uma nota de rodapé.⁷³

Outra consiste em «Cristalizações» manter o mesmo número de versos presente em «Num Bairro Moderno», cinco, e o mesmo número de estrofes, vinte. Pelo contrário, «Nevroses» possui dezassete quadras. Quanto às sílabas métricas, os primeiros três versos deste poema são alexandrinos e o quarto um heroico quebrado, enquanto «Cristalizações» possui um primeiro alexandrino seguido por quatro decassílabos, sendo esta a medida das quintilhas de «Num Bairro Moderno».

«Num Bairro Moderno» já se pode incluir num conjunto que David Mourão-Ferreira arrumou deste modo:

[...] das restantes vinte, aparecem-nos sete exclusivamente escritas em decassílabos ('Setentrional', 'Responso', 'Deslumbramentos', 'A Débil', 'Num Bairro Moderno', 'Noite Fechada', 'De Tarde') e seis exclusivamente em alexandrinos ('Meridional', 'Flores Velhas', 'Ironias do Desgosto', 'Frigida', 'Noites Gélidas', 'Manhãs Brumosas').

(Mourão-Ferreira, 1986: 75)

⁷³ O poema apresenta doze variantes. Primeiro, indica-se a edição de Cunha [2006] e depois a de Barahona [2004]:

Faz frio. Mas, depois d'uns dias de aguaceiros, – Faz frio. Mas, depois duns dias de aguaceiros, [I, 1];

E uns quintalórios velhos, com parreiras – E uns quintalórios velhos com parreiras [III, 5];

Não se ouvem aves; nem o choro d'uma nora! – Não se ouvem aves; nem o choro duma nora! [IV, 1];

Partem penedos. Voam-lhe estilhaços. – Partem penedos; cruzam-se estilhaços. [V, 3];

E engellem muito embora, os fracos, os tolhidos, – E engellem, muito embora, os fracos, os tolhidos, [X, 1];

E um gordo, o mestre, com um ar ralasso – E um gordo, o mestre, com um ar ralaço [XII, 4];

E os cavadores descansam as enxadas – E os cavadores pousam as enxadas [XII, 3];

D'onde ela vem! A actriz que eu tanto cumprimento; – Donde ela vem! A actriz que tanto cumprimento [XVI, 1];

Mas fina de feições, o queixo hostil, distinto, – Mas, fina de feições, o queixo hostil, distinto, [XVIII, 1];

Encaram-na sanguínea, brutaemente; – Encaram-na sanguínea, brutaemente: [XIX, 3];

Sobre as botinas de tacões agudos. – Sobre as botinhas de tacões agudos. [XIX, 5];

Com seus pezinhos, rápidos, de cabra! – Com seus pezinhos rápidos, de cabra! [XX, 5].

Deste emaranhado métrico que oscila parcialmente entre composições escritas em decassílabos e em alexandrinos, pode-se concluir que Cesário também não procurou aqui uma outra forma de unidade, pelo que não será pela composição que antecipa «O Sentimento dum Ocidental». Aliás, neste texto, o modo como conjugou um decassílabo com três alexandrinos faz deste um poema «*único* em toda a sua produção» [*id. ibidem*], sendo «de facto um caso singular» [*id.*: 77]. Contudo, o mesmo se pode dizer a propósito de «Nevroses» porque o modo como conjugou três alexandrinos com um heroico quebrado faz deste poema também um caso *único em toda a sua produção*.

Avancemos. Uma terceira coincidência entre os três poemas resulta em possuírem dedicatória. Se «Nevroses» é dedicado a Joaquim José Coelho de Carvalho [1855-1934]⁷⁴ e «Num Bairro Moderno» a Manuel Ribeiro,⁷⁵ «Cristalizações» cabe a António Maria Bettencourt Rodrigues [1854-1933],⁷⁶ «meu amigo».

Esta apresentação de amigos de Cesário permitiria a hipótese da *série* dos poemas dedicados. Aliás, do conjunto dos seus poemas, poder-se-ia iniciar a *série* pelo «Mestre» João de Deus [«Cadências Tristes», 1874]; pelo vestígio do corpo mantido por grafemas maiúsculos [«S.», em «Deslumbramentos», 1875; «A. de S. V.», em «Nós», 1884]; pelo batimento cardíaco em «*De todo o coração – a Silva Pinto*», [«Humilhações», 1875]; pela dedicatória «A Guerra Junqueiro» em «O Sentimento dum Ocidental».⁷⁷

Esta cadência conclui-se com o empregado do pai de Cesário e primeiro diretor do Diário de Notícias, Eduardo Coelho⁷⁸ [«De Verão», não datado]⁷⁹, num total de oito ou de nove dedicatórias, conforme a edição preferida.

⁷⁴ Vide Cunha, 2006: 287-288.

⁷⁵ Nome sem qualquer biografia.

⁷⁶ Vide Cunha, 2006: 283-284.

⁷⁷ Na primeira versão impressa, a dedicatória a Guerra Junqueiro é inexistente. Contudo, em «O Dez de Março, *Gazeta da Tarde* de 11 Jun. 1880 e n' *A Folha Nova* de Emídio de Oliveira, Porto, 19 Dez. 1881» [Cunha, 2006: 290], a dedicatória a Guerra Junqueiro surge.

⁷⁸ Escreve Cunha sobre o seu sogro: «Tendo estado, pouco mais de quatro anos, numa loja de ferragens na Rua dos Capellistas, [...], passou em seguida para a de outro comerciante da rua dos Fanqueiros, Jose Anastacio Verde (pae do fallecido poeta Cesario Verde) cujo estabelecimento ficava na loja do prédio hoje occupado pela casa Henry Burnay & C.^a, próximo á rua Nova da Alfândega» [Cunha, 1891: 23-24].

⁷⁹ Joel Serrão inclui o poema entre os anos de 1881 e 1886 enquanto David Mourão-Ferreira o situa entre os anos de 1877 e 1880. Vide Mourão-Ferreira, 1986: 80.

O que estes textos, breves referências a corpos civis colocados antes do poema, sem outra ficção que não a de dizer de cor (com o coração) um nome, trazem à superfície é um Cesário civil, um Cesário fora de *Cesário*. E trazem também ao campo do literário a sinceridade, palavra solar, plana, rara, à qual se pede que, ao contrário da ficção, não se multiplique em vozes que instituem sombras.

As oito dedicatórias de Cesário funcionam como uma lápide, uma pedra [*lapis*], situadas entre um título e o corpo de um poema. Inscrevem no texto uma determinada circunstância privada e tatuam-no a uma biografia. Uma silenciam-se, como a de Manuel Ribeiro, outras permanecem e tornam-se públicas. Todas são regidas pela preposição /a/, forma de envio preciso a um destinatário, havendo a registrar uma dupla exceção na intensidade com que são gravadas. Uma exceção coube a Silva Pinto, obrigado a aceitar a confissão cordial de Cesário, e a outra a Bettencourt Rodrigues, destinado a ouvir a declaração pública «meu amigo», o que os faz sobressair daquele conjunto.

A dedicatória a Silva Pinto revela uma amizade que se sobrepõe a qualquer distância literária. Por isso, lhe pede Cesário, numa carta datada de 1879, que levante «monumentos de grandes linhas arquitecturais, que possam vir a ter um aspecto secular e que sejam duma destinação boa, elevada» [Verde, 2006: 205]. No caso de Rodrigues, «meu amigo» sugere, no lugar de uma «destinação», o reconhecimento de que o coração é mútuo, apontando para a raiz da palavra *amare*.

As dedicatórias, como os poliedros, podem ser consideradas como superfícies planas ou «Cristalizações». São um lugar onde aquele que escreve se coloca a nu, *mon coeur mis a nu*, procurando fechar o texto a um tempo e a uma circunstância de lugar, a um sentimento preciso, naquilo que seria a forma de um diário íntimo reduzido a um *haiku*, a um breve sopro do coração dito pelo nome que se convoca, dado na forma de uma entrega ou de uma confissão privadas.

O sopro do nome, em «Cristalizações», coube a Bettencourt Rodrigues, apesar de a carta que anuncia o poema ter sido endereçada a Silva Pinto,

datada de maio ou junho de 1879.⁸⁰ Silva Pinto é o nome que pela edição sempre estará presente no *Livro*, enquanto Bettencourt Rodrigues surge no *Livro* porque a epígrafe maior que me parece que Cesário lhe dedica é o próprio título do poema.

«Subitamente», penso na seguinte hipótese. Sendo o poema dedicado a António Maria Bettencourt Rodrigues [1854-1933], o uso do título ou da ideia de se usar o poliedro como um meio para dar a ver sugere-me antes o trabalho desenvolvido pelo seu irmão, José Júlio Bettencourt Rodrigues [1843-1893].⁸¹

Esta é a possibilidade da dedicatória, a de instituir uma superfície plana à linguagem. Enquanto Cesário usa a linguagem para nela fazer refletir o mundo – «E as poças de água, como um chão vidrento, / Refletem a molhada casaria» –, a dedicatória funciona como «poças de água» que «Refletem», numa forma de metonímia, os nomes e as vidas que evocam. A de Júlio Rodrigues sugere-me a coincidência de usar também a luz para conseguir um outro reflexo da realidade porque trabalhou num método conhecido como fotolitografia, um processo de «impressão pela fotografia do desenho [...] sobre pedra, utilizando gelatina bicromatada e atintamento com tintas gordas seguido da revelação da imagem» [Jardim, Costa, Peres, 2007: 6], processo que exige uma pedra plana.⁸² Outro método usado consistiu na exposição ao sol de uma placa de cobre com uma camada de gelatina através do cliché ou desenho que se queria

⁸⁰ Constitui o ano de 1879 o início de um silêncio maior de Silva Pinto para com Cesário, já denunciado pelo poeta numa carta datada de 1877, quando escreveu: «E é verdade, eu receio até mandar-te cartas compridas, pode ser que não as leias. Para mim, são tão pequenas as que fazes, que parece que pensas em todas as coisas, menos em mim» [Cunha, 2006: 195].

Em 1886, sabe-se que os dois se separaram «no Chiado, 'sem um aperto de mão'» [Silva Pinto, *Noites de vigília: apontamentos pela vida fora*, Libânio da Silva, 1896-1897, *apud* Figueiredo, 1986: 116], o que não impediu um *aperto de mão* dado em abril de 1887 por Silva Pinto aos textos do poeta.

⁸¹ Vide Jorge Eduardo de Abreu Pamplona Forjaz e José Francisco Leite de Noronha, *Luso descendentes da Índia Portuguesa* (2003), Lisboa, Fundação Oriente, volume III; 428-431.

⁸² José Júlio Bettencourt Rodrigues publicou o resultado de alguns «poliedros»: «Descrição do processo fotozincographia, usado pela secção photographica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos» in *Jornal de Ciências Mathematicas, Physicas e Naturaes*, Lisboa, 1873; *Vários esclarecimentos comprehendendo a photographia aplicada aos trabalhos geographicos e processo de impressão photographica com tintas gordas*, Lisboa, 1875; *A Secção Photographica ou Artística da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos no dia 1 de dezembro de 1876*, Lisboa, 1876; *Procédés photographiques et méthodes d'impression aux encres grasses employés à la section photographique et artistique de la direction générale des travaux géographiques au Portugal*, Paris, 1879; *Projecto summario de regulamento dos trabalhos e serviços do Laboratorio de Chimica Mineral da Escola Polytechnica de Lisboa*, Lisboa, 1880.

gravar, num processo designado como heliogravura, à «luz do sol» [«Num Bairro Moderno»].

Não é a descrição destes processos químicos que aqui me interessa apresentar, mas mostrar como cada *amigo*, com a sua presença civil, participa na construção de um pensamento destinado a apresentar uma realidade invisível, uma realidade que se liberta da memória daquele que a experiencia para a constituir como um objeto autónomo. E fazem-no, Cesário e Rodrigues, olhando e dando a ver, cada um com o seu «poliedro», uma possível realidade. Este é o elemento que distinguem Rodrigues e Cesário de Silva Pinto. E, neste sentido, ambos são contemporâneos de um tempo que ainda é este, aquele em que escrevo. Sobre Silva Pinto, já a leitura pode ser esta:

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

(Agamben, 2009: 59)

A superfície plana que procurei apresentar consiste na sumária lápide que Cesário dedica a António Maria Bettencourt Rodrigues para dar a ver a cristalização possível de uma amizade. Outro seu contemporâneo, José Júlio Rodrigues, apresenta com outra linguagem uma forma de pensamento do contemporâneo que é a ciência [«quisera eu que o real e a análise mo dessem», «O Sentimento dum Ocidental»] quando, por exemplo, com «um conjunto de trabalhos onde utilizou a luz eléctrica em vez da do Sol», constatou que tinha obtido «uma nitidez e um detalhe maior» [Jardim, Costa, Peres, 2007: 8]. A literatura, porventura com Cesário, terá constatado a mesma mudança, quando «utilizou a luz» do «gás» [«Ironias do Desgosto»; «Noitada»; «O Sentimento dum Ocidental»] «em vez da do Sol» [*Id. ibidem*] para mostrar um outro tipo de nitidez na poesia ocidental.

O caminho termina aqui. A luz que permitiu a Rodrigues uma «nitidez maior» não entrou nos poemas de Cesário, tendo de ser chamado Álvaro de Campos para a mostrar num poema:

Tem graça: não tens luz eléctrica.
Ó candeeiros de petróleo da minha infância perdida!
(Campos, 1993: 153)

Claro que estamos em campos e em linguagens diferentes, embora na presença da mesma chama, dessa forma de interpelação a que procuramos responder. E apesar de a dedicatória pouco revelar sobre o poema dá-se a ver o acaso de uma entrada de um químico na poesia de Cesário, Bettencourt Rodrigues, que se junta à presença de Silva Pinto, duas nítidas «Cristalizações» no seu corpo textual.

Variantes, vários modos de compor poemas, amigos do poeta, eis as superfícies planas por onde se procura uma unidade e que mais me lembram «pedacinhos de ossos» [Pessanha, 2000: 38] amontoados aos quais se procura dar um determinado sentido ou colocá-los segundo uma determinada sequência, mas que, colados à pele do poema, pouco nos dizem sobre a sua chama.

3.2. As pederneiras

*Rudes e breves as palavras pesam
mais do que as lajes ou a vida, tanto,
que levantar a torre do meu canto
é recriar o mundo pedra a pedra;
mina obscura e insondável, quis
acender-te o granito das estrelas
e nestes versos repetir com elas
o milagre das velhas pederneiras;
[...]
ó palavras de ferro, ainda sonho
dar-vos a leve têmpera do vento.
Carlos de Oliveira, «Soneto»*

A poesia, essa *incerta chama*, também trabalha com a luz e o fogo para mostrar qualquer coisa mais que o poema procura cristalizar, à espera de repetir «o milagre das velhas pederneiras» [Carlos de Oliveira, 1998: 161]. Esse milagre [*miraculum*] cabe ao poeta em «Cristalizações» quando escreve:

E eles descalçam com os picaretas,
Que ferem lume sobre as pederneiras.
(Verde, 2006: 124)

A admiração pelo lume dado a ver [*mirari*] por um meio que é a linguagem [*-culum*] mostra o instante de um presente que resulta de encontrar tudo «alegremente exacto», e que se pode dizer deste modo:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo.
(Agamben, 2009: 65)

Talvez Cesário ainda não tenha aqui passado pela paixão, aquilo que mostra o «escuro do presente» (adiante esclarecerei melhor o modo como uso a palavra), porque neste poema o dia ainda nasce e no anterior, «Num Bairro Moderno», ainda se assiste à manhã iluminada pelo sol.

Continuo a manter o exercício de aproximação entre poemas, o que poderá estar mais próximo de uma prática mais panorâmica do que de uma leitura sobre a *chama* que é a linguagem porque «com esta resposta nada explicámos, apenas *juntámos factos a outros factos*» [Pessoa, 1993: 410], manhãs a outras manhãs. E, na verdade, outros factos se podem juntar em panorama. O espaço do poema «Cristalizações» continua a ser o da cidade de Lisboa, as personagens continuam a representar o povo, há uma narrativa que se apresenta, há o olhar de um poeta que se introduz no poema, aquilo a que, quando se fala de um romance ou de uma novela, «calosas mãos gretadas», quando «pousam a enxada» [Barahona, 2004: 51], designam por *narrador participante*, escusando-me, por estar a falar de poesia, de entrar nas restantes

categorias ou «marretas» narratológicas, «Possantes, grossas, temperadas d' aço», que espartilham o corpo textual.

Em vez disso, uma lição pode ser esta, quando se fala de poesia:

Falo de uma incerteza que é a contingência insaturável da escrita e da leitura, mas também um instável sistema de ecos e reenvios.

(Gusmão, 2010: 10)

Tal como o li nos poemas anteriores, este também parece não reenviar para outros textos de Cesário, sossegando a tão ansiada unidade que se lhe quer dar, em busca de uma morfologia construída a partir de ecos entre si e si próprio e que nos mostre a coerência do seu corpo poético, dando-o a ver. Em seu lugar, continuo a crer que cada poema gera um «instável sistema de ecos e reenvios», mostrando, em lugar do corpo, o lugar de uma voz que se projeta em outras vozes, «incerteza que é a contingência insaturável da escrita e da leitura». Neste sentido, o que Cesário faz é «levantar a torre do meu canto / é recriar o mundo pedra a pedra» [Carlos de Oliveira, 1998: 161].

Deste modo, leio o mundo recriado em «Cristalizações» «pedra a pedra», «Com lentidão» [«Cristalizações»]. A primeira pedra [*chama*] passa pela afirmação da centralidade da representação do humano associada a figuras masculinas e à sua jornada. É certo que «Em pé e perna, dando aos rins que a marcha agita / Disseminadas, gritam as peixeiras»; que se veem «Uns barracões de gente pobrezita, / E uns quintalórios velhos com parreiras»; que «Tomam por outra parte os viandantes»; que surge «A actriz que eu tanto cumprimento»; e que, num panorama, se vê «a cidade, mercantil, contente: / Madeiras, águas, multidões, telhados». Contudo, estas figuras, apesar de não se encontrarem «de cócoras», encontram-se recuadas em relação ao texto dedicado aos construtores de caminhos.

Começo, por isso, por apresentar o único poema de Cesário que coloca a representação do masculino, incluindo um poeta que nele passeia, no centro do poema. E, ao contrário de «Num Bairro Moderno», de «Noitada» ou de «O Sentimento dum Ocidental», onde nos dois primeiros versos se cruzam as

coordenadas espaço-temporais que introduzem o texto, em «Cristalizações» hifeniza-se o tempo físico e a descrição física dos «rapagões» em breve mote [itálicos meus]:

Faz frio. Mas, depois d'uns 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.

[...]

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

(Verde, 2006: 123)

Esta é a moldura para aquele tempo. Entre aqueles dois tempos, resulta um «frio» «bom» e, ao contrário de «Num Bairro Moderno», aqui Cesário não se demora a introduzir aquilo que «toca freneticamente», aquilo que «vibra». Se o tempo físico ou sensível e os calceteiros são o centro visual, aquilo que «vibra» é a moldura sonora nascida de uma orquestra em que os instrumentos de percussão são os «grossos maços», as «marretas», as «enxadas», «os picaretos».

Sobre o centro visual e a moldura sonora nasce uma «imensa claridade crua», a segunda pedra do poema, uma forma de princípio das coisas. É este princípio que marca de forma clara e distinta [*vibrare*] o poema, o de possuir a qualidade de ser cru, sem estetizações, como os calceteiros, terroso e grosseiro.

Retiro ainda outro significado que vou buscar ao campo da pintura: «crua» é um termo usado para revelar a falta de transição entre os tons escuros e claros. E é esta a mudança súbita que penso existir entre os primeiros dois versos e os restantes três da primeira estrofe quando Cesário introduz de forma crua, sem transição, as figuras que darão corpo ao poema.

Assim, o poema revela uma «imensa claridade crua» sobre aquilo que o poeta dá a ver através de uns «versos agudos, gelados, que [...] lembram um poliedro de cristal e não sugerem por isso quase nenhuma emoção psicológica ou íntima» [Verde, 2006: 199], constituindo a abóboda que marca o princípio e o fim do poema:

Como animais comuns, que uma picada es quente,
Eles, bovinos, másculos, ossudos,
Encaram-na sanguínea, bruta mente;
E ela vacila, hesita, impaciente
Sobre as botinas de tacões agudos.

(Verde, 2006: 126)

A *claridade* surge pelas palavras «sanguínea, bruta mente», outro dos sentidos de cru, como aquilo que está em sangue, em bruto, que é feroz [*crudus*]. São estas as faces planas do poema, onde tudo aparece «desempenhando o seu papel na peça».

Uma terceira pedra surge com estes versos:

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

(Verde, 2006: 124)

E quando se caminha sobre esta pedra, uma outra ecoa:

Atravessa esta paisagem o meu sonho d'um porto infinito
E a côr das flôres é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do caes arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol d'aquellas arvores antigas...

(Pessoa, 1915: 161)

Aquela estrofe de Cesário, não só ecoa em direção a mundos possíveis, como permite ao leitor substituir «valadores» por *remadores* e, no último verso, «terra» por «água», mantendo a métrica e o ritmo dos versos, com um eco que «chega ao pé de mim, e entra por mim dentro, / E passa para o outro lado da minha alma...» [Pessoa, 1915: 161].

Este ato de coser imagens através da linguagem é o que constitui a dádiva da poesia, aquilo que nasce da junção operada pela mão que, usando o ferro que é a linguagem e a pedra que é a sua gramática, modela o que é plano, fazendo nascer a fratura «pelo espaço fora» [Agamben, 2009: 65], instaurando tempos («ecos e reenvios») deste modo:

[...] o ferro e a pedra – que união sonora! –
Retinem alto pelo espaço fora,
Com choques rijos, ásperos, cantantes.
(Verde, 2006: 123)

Aquilo que choca, a transmissão da experiência do embate ou do atrito, é a possibilidade instaurada pela própria poesia, tornando-a *cantante*, essa forma antiga de um participio presente, forma verbal que qualifica, mas que não indica sujeito nem referente, linguagem que instaura uma origem sem destino, dando-lhe «a leve têmpera do vento» [Carlos de Oliveira, 1998: 161], a possibilidade de a linguagem ser «as velas de grandes navios / Que largam do cais» [Pessoa, 1915: 161].

De todas as estrofes deste poema, esta será uma das mais tocadas por aquela *leve têmpera*, mostrando que a pedra – a materialidade da linguagem fixada em verso – que dela resulta pode ter um tamanho e uma forma variáveis, como aquela que os calceteiros trabalham, e que a sua abertura ou orientação podem permitir a criação de uma simetria que instaura uma temporalidade vivida sob o signo do contemporâneo e na companhia de outras de semelhante intensidade.

Como escreveu Agamben, o «essencial é que consigamos ser de alguma maneira contemporâneos desses textos» [Agamben, 2009: 57] como o foram

Pessoa e Carlos de Oliveira, lidos assim através de Cesário, em anacronia temporal porque se instaura uma outra temporalidade que me faz citar Gusmão devido à forma como aqui a apresento:

Ao leitor pede-se que não tome o título [Incerta Chama] como a opção por *uma figura* (a da *chama*), *jogada contra uma outra*, a do *crystal*, no terreno de uma improvável ontologia da poesia. Pede-se-lhe antes que oiça e veja a cena ou as imagens múltiplas dessa chama ou chamamento apenas como uma figura da hesitação e o acidente de uma preferência, por parte de alguém que procura em regra evitar as prisões do dualismo.

(Gusmão: 2010: 10)

Esta é a lição que recebo como caminho para evitar aquelas prisões (ou lápides) onde Cesário foi colocado, «típico burguês triunfante da era industrial, um produto das ideias de Spencer e do liberalismo mercantil» [Macedo, 1999: 146] e, com ele, a sua poesia, esquecendo-se o ensinamento dito por Rimbaud numa carta datada de 1871, *je est un autre*, modos de a tornar contemporânea da escrita de Silva Pinto. Aquelas prisões são as casas daqueles que ficaram limitados a uma linguagem achatada «nos correlativos semânticos sujeição/amor, prisão/liberdade, poder/repressão, Norte/Sul, doença/saúde, propriedade/posse e, finalmente, propriedade/trabalho» [*id.*: 238] e que lhe colaram à pele dos poemas uma forma de afasia que não é a dos poemas, mas a daqueles a quem o poema resiste, revelando um único falante (monólogo) em vez da hipótese da convocação de várias vozes, as incertas chamadas.

Pelo contrário, esse *ofício cantante* [Herberto Helder] que fere «lume sobre pederneiras» revela que as pedras que os calceteiros «descalçam com os picaretos» são como as dos poetas porque «nenhum de nós inventa a língua em que fala/escreve» [Gusmão, 2010: 13].

Outra semelhança chega por um movimento de citação que não instaura o idêntico, mas uma forma de mesmo, diferida. De cada pedra (palavra) que a mão segura (escreve), outra (a do leitor) faz-lhe voar «penedos», dando-lhe, para lá de uma ordem própria da geometria nascida da primeira mão – quintilhas decassilábicas em faces rimáticas A/B/A/A/B –, uma orientação.

Posta a pedra ou a palavra sobre a terra que é o poema, o processo reinicia-se com a leitura, sendo os poetas e os leitores aqueles que, «De cócoras» sobre a linguagem, «Com lentidão, terrosos e grosseiros», «Calçam de lado a lado a longa rua» que é o lugar de passagem do humano.

A qualidade de o poeta pertencer à terra mostra a repetição de uma força genesíaca. Escreve Eliot:

Há sempre alguma coisa que nele germina, para a qual ele tem de encontrar palavras; mas ele não pode saber que palavras quer até as ter encontrado; ele não é capaz de identificar este embrião até ele se ter transformado numa disposição das palavras adequadas na ordem adequada.

(Eliot, 1997: 111)

Esta é a lentidão, pedra a pedra, com que se procura criar o caminho. Sobre a terra, terrosos são os seus construtores e, quando «se encontraram as palavras que a expressam, aquela ‘coisa’ para a qual se procuravam palavras desapareceu, substituída por um poema» [*id. ibidem*] ou por um caminho. É neste momento que os construtores se retiram, enquanto outros virão.

Regresso à ideia das pedras disponíveis. Quantas teria Cesário para escrever um poema que não fosse *terroso* nem *grosseiro*? Escreveu Benjamin, referindo-se ao século XIX, que a «divisão das palavras entre aquelas que pareciam adequadas a um uso elevado e aquelas a serem excluídas fazia-se sentir em toda a produção poética, e aplicava-se, tanto à tragédia como à poesia lírica» [Benjamin, 2006: 99], exemplificando esta afirmação com o choque provocado no público quando Alfred de Vigny usou a palavra *lenço* em *Otelo*.

O caminho de Cesário consistiu em ter procurado essa falha de qualidade e, para isso, precisava de sair da longa rua da poesia calcetada para uma *mocidade apaixonada*⁸³ e própria para «querubins do lar» [«O Sentimento dum

⁸³ Tome-se como caminho o poema publicado em Lisboa e que originaria a Questão Coimbrã, *Poema da Mocidade* [1865]. Neste, lê-se no Canto primeiro: «Qual é a donzelinha apaixonada, / que não sonha um Arthur pallido e loiro, / soltando á mansa brisa perfumada / amorosas canções na lyra d’oiro!» [Chagas, 1865: 22].

Coube esse Arthur à *donzelinha* Emma, «Assim passa pelo mundo / formosa, rica, invejada... / porém mendiga d’amor» [*id.*: 72], no Canto terceiro. Tudo termina, naturalmente, com a morte

Ocidental»] que «flutuam nas varandas» [«O Sentimento dum Ocidental»] em «placido conchego» [Chagas, 1865: 157].⁸⁴ Para isso, retirou a poesia dessa flutuação e, conseqüentemente, daquele século, pousou-a e fê-la, com seus «pezinhos rápidos, de cabra», atravessar «Covas, entulhos, lamaçais» poéticos, «depressa», como um «relâmpago»,⁸⁵ até parar, por exemplo, no interior de uma novela de Mário de Sá-Carneiro, o primeiro a colocá-lo no interior da literatura, antes de Pessoa a ter passado a tê-la também como sua.

Um modo de pousar a poesia consistiu em colocar o olhar rente ao chão, ao reparar que «as poças d'água, como um chão vidrento, / Reflectem a molhada casaria». Ou em colocá-la próxima do ouvido porque «Não se ouvem aves; nem o choro d'uma nora».

Um outro modo de a pousar consistiu em ver as «poças», as «aves» ou as «noras», não como um modo de substituição do campo pela cidade, mas como palavras cristalizadas ou planas, retirando-lhes o peso da metáfora – por exemplo, a nora como imagem de um tempo circular ou agrário – por outro mais próximo de um *presente* (aquilo que está à vista) porque «a língua não [...] veio das bibliotecas, veio dos campos, do mar, dos rios, da noite, da madrugada» [Borges, 2002: 93].

Aqui, proponho pensar que o ato de pousar a poesia no chão é feito pelo gesto de não haver metáforas – «Rudes e breves as palavras pesam mais do que as lajes» [Carlos de Oliveira, 1998: 161] –, mas somente uma «nora», umas «parreiras», uns «barracões», «a leve têmpera do vento» [*id. ibidem*], dando-se uma recusa de uma memória literária e a manifestação de uma preferência pela inscrição do súbito, daquilo que simplesmente é porque «o essencial é saber vêr, / Saber vêr sem se estar a pensar» [Caeiro, 2015: 50]. A inscrição do súbito no tempo é um outro modo de se ser contemporâneo, o de passar pelas coisas vendo-as na sua claridade crua, sem um dicionário, e, quando isso

de Arthur, depois de o autor expirar este verso: «Fuja-me a vida, se o amor findou!» [*id.*: 137]. Emma, também naturalmente, «junto ao cadaver hirto» [*id.*: 138] «arfava em convulsões de dôr intensa» [*id. ibidem*].

No entanto, surpreende este verso da última quadra do *Poema* pelo contraste apresentado entre o elevado e o resíduo, o sedimento [*faex*]: «Com os olhos no céu, bebâmos, té ás fezes, / teu calice bemdito, juventude e amor!» [*id.*: 139].

⁸⁴ Pinheiro Chagas publicara, quinze anos antes de «Cristalizações», *O Anjo do Lar* [1865].

⁸⁵ Faço referência ao verso «O mar, no seu lugar pôr um relâmpago» [Nava, 2002: 44].

acontece, instaura-se um momento de origem, nu e plano, diferente daqueles que trazem «a alma vestida» [*id. ibidem*].

Cesário vem alterar uma tradição imposta pelo uso literário das coisas, esquecendo esse uso, mostrando uma aprendizagem, uma forma mais nítida para dar a ver. Em lugar dessa memória literária, surge outra aprendizagem, feita a «fogo, a sílex, a ferragem» e que sabe «a campo, a lenha, a agricultura», mostrando-a na décima e na décima primeira estrofes.

Chego agora a um momento intermédio do poema, funcionando estas duas estrofes como aquilo que está no meio [*inter*] e que serve de transição entre as primeiras nove e as últimas nove, nas quais o poeta entra para o texto, na décima segunda, e usa-o como palco para representar como se flutuasse sobre uma ideia, engelhando a pele do poema [«E engellem muito embora, os fracos, os tolhidos»].

O momento intermédio constituído por duas estrofes assinala uma dobra ou uma «barroca» ou uma pedra, um momento em que se dá a ver o processo que origina o poema. Enquanto na décima é o presente sem memória que se mostra, na décima primeira é um presente com memória o que me sugere o verbo «Sabe-me»:

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

Pede-me o corpo inteiro esforços na friagem
De tão lavada e igual temperatura!
Os ares, o caminho, a luz reagem;
Cheira-me a fogo, a sílex, a ferragem;
Sabe-me a campo, a lenha, a agricultura.
(Verde, 2006: 124)

A «imensa claridade crua» passa a constituir-se como aquilo que encontra «alegremente exacto» naquele momento – a décima estrofe –, «Em

que as cousas teem toda a realidade que podem ter» [Caeiro, 2015: 51], e aquilo que se apresenta como um desdobramento entre aquele presente e um passado que é uma outra forma de presente – a décima primeira estrofe. O momento que despoleta o movimento dá-se pelas «pederneiras» [«o fogo, a sílex»] e pelas peças de ferro empregadas num trabalho [«ferragem»], remetendo para uma memória «alegremente» *exacta* em que o verbo «Sabe-me» está por *lembra-me*, em que se pode dizer que o «fogo» *lembra-me* «campo», «lenha», «agricultura», fora daquele presente, mas aí dado em simultâneo.

O ato que põe em movimento [*excitare*] o pontual, aquilo que é exato, pode ser do domínio do mínimo, como as palavras «friagem» ou «luz», isto é, podem ser pequenas duas palavras aquilo que despoleta uma memória «alegremente» *exacta*, duas palavras que me sabem a qualquer memória. E nessa relação gera-se uma nova forma de trazer o passado à presença, o passado tomado sob a forma de intensidade que se dá pelo verbo «Cheira-me» e um outro momento que se dá pelo verbo «Sabe-me».

É da justaposição de duas realidades que se cria uma nova forma de temporalidade. Dito de outro modo, estas palavras de Cesário [«Cheira-me»] lembram-me [«Sabe-me»] outro momento exato e que me chega também por aquilo que pousa, as migalhas [*miettes*] ou os estilhaços de qualquer coisa que já se teve na mão.

Recupero a ideia de reenvios [Gusmão] para pensar em outro texto que usou aqueles dois verbos para mostrar uma forma de atribuir uma emoção a um momento presente que coincide com um momento passado. Nesse texto, um gesto – pôr uma *madeleine* na boca – dado também «alegremente» coloca os «sentidos [...] excitados, sacudidos»:

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférente, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en

moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel.
D'où avait pu me venir cette puissante joie ?

(Proust, 1946: 65-66)

Os reenvios permitidos pelo poema dão-se através da instauração de uma mesma forma de temporalidade descrita por Cesário e por Proust, coincidindo na sucessão dos verbos *cheira-me* e *sabe-me*. Di-lo Eliot assim:

É uma concentração, e uma coisa nova resultante da concentração, de um elevado número de experiências que, para uma pessoa prática e activa, poderiam não parecer de todo experiências; é uma concentração que não acontece consciente ou deliberadamente.

(Eliot, 1997: 31)

Quer a poesia quer o texto que ao lado dela se coloca e que não pretenda ser um lastro ou qualquer material que a usa como álibi da sua existência, sendo-lhe, portanto, inútil, partilham aquela *concentração que não acontece consciente ou deliberadamente*. Partilham também, por vezes, esta reflexão sobre aquilo que é o processo literário ou o processo de ler o literário da forma menos inútil possível, revelando apenas a presença de textos sobre a literatura ou que pensam a literatura de modos que, por vezes, acontecem como Eliot os descreve.

A «friagem» que pede esforços de «corpo inteiro» ao poeta ouve-se no romance de Proust quando *vendo minha mãe que eu tinha frio*, decide este outro poeta comer a *madeleine* que lhe fora trazida e que sempre conhecera. Aquilo que se *conhece* pode ser diferente daquilo que se *sabe* apenas no momento em que, de forma não consciente ou deliberada, ocorre uma concentração de «ares» onde estamos com o presente que nos faz e do qual guardamos momentos pontuais, «exactos».

Este processo repete-se no ato de leitura, participando do mesmo princípio da poesia. Ambas, poesia e leitura da poesia (o mundo é linguagem) afirmam «a sua inaptidão ou impotência naturais para o real poético» [Dias, 2008: 63], pelo que a leitura deve também subtrair-se a uma «cristalização metafórica» [*id. ibidem*], a uma forma de univocidade com que se pretende,

deliberadamente ou não, calcificar o poema. Por vezes, isso acontece porque a leitura se vê obrigada a responder ao texto que a interpela.

Descendo do «cimo da barroca» que é constituída pela décima e pela décima primeira estrofes, as restantes nove inauguram um momento diferente no poema. Agora, o poeta introduz-se no quadro e fá-lo pisando o palco onde decorre esta crua representação porque não toma «por outro lado», como o fazem os «viandantes», parando de trabalhar um calceteiro «enquanto eu passo».

A décima terceira e a décima quarta estrofes lembram-me aquilo que Eliot designa como «poesia *didáctica*» [Eliot, 1997: 55], que «tanto pode significar ‘que transmite informação’, como ‘que instrui moralmente’, ou ainda ambas as coisas» [*id. ibidem*]. E, por isso, parecem seguir em caminho distinto, como se flutuassem sobre uma ideia assente nas expressões «Homens de carga!» e «Povo!», regressando a uma linguagem metafórica e que obriga à presença de um programa, memória de dois outros poemas de Cesário, «Ele» [1873] e «Desastre» [1875]:

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

Povo! No pano cru rasgado das camisas
Uma bandeira penso que transluz!
Com ela sofres, bebes, agonizas:
Listrões de vinho lançam-lhe as divisas,
E os suspensórios traçam-lhe uma cruz!
(Verde, 2006: 125)

Esta é uma parte de um poema substituído por «uma poesia de exortação moral [...] que visa a *persuadir* o leitor, encaminhando-o para o ponto de vista do autor sobre determinado assunto» [Eliot, 1997: 55]. E, ao fazê-lo, desloca o poema da linguagem que, fazendo-se, se refaz, para um modo instrumental da

linguagem, colocada ao serviço de uma Ideia, cristalizando-a, tornando defensável que o poema, por inteiro, possa ser visto como o «pano cru» [«Cristalizações»], como uma «bandeira» [«Cristalizações»] que se pode usar para interpelar «Aquele cavalheiro, / – Conservador, que esmaga o povo com impostos» [«Desastre»]. Ou, ainda, confrontá-lo com a seguinte realidade:

Era um deboche enorme, era um festim devasso!
No palácio real brilhava a infame orgia,
E até bebiam vinho os mármore do paço!

[...]

Desmaiavam na rua, à fome, os Jobs, os pobres;
Em peles de leões os régios pés gozavam,
E o norte, nos salões, gemia uns tristes dobres.

(Verde, 2006: 63)

É por aqui que entra a cristalização da totalidade que se pretende construir sobre a poesia de Cesário, possível quando toma o caminho da metáfora. Hélder Macedo foi sensível a esta alteração quando escreve que a «ambiguidade implícita na compreensão anterior da cidade é cristalizada aqui em termos morais e políticos» [Macedo, 1999: 151], mas avança depois para uma linguagem metafórica que o poema não apresenta, referindo que «a exploração do campo pela cidade fica também implícita nesta cristalização» [*id. ibidem*].

Esta referência mostra que o poema quando se reduz a uma forma de *exortação moral* reduz também a linguagem que o acompanha, não permitindo ao crítico que discorra sobre uma rua demasiado larga. Escreve Clara Rocha, referindo-se à reunião de contrários dados pelo homem/mulher ou boi/cabra:

Todavia, a relação conflitual não se reduz ao dualismo masculinidade/feminilidade. As suas dimensões ampliam-se alegoricamente às de uma oposição campo/cidade. [...] O campo invade a cidade, à semelhança aliás do que sucede noutros poemas, como «Num Bairro Moderno».

(Rocha, 1982: 28-29)

Parecendo-me que a criação de *dualismos* ou de totalidades é o contrário de uma *ampliação alegórica*, aquilo que fica é uma leitura social de uma «vida tão custosa», acima de qualquer dualismo, limitada a «calosas mãos» que se procuram humedecer com cuspe, mostrando-se que «o dever do poeta, como poeta só indirectamente o é para com a sua gente; o seu dever directo é para com a sua língua» [Eliot, 1997: 61].

Regresso ao poema assumindo que o *dever de uma leitura só indirectamente o é para com a sua gente*. E, *directamente*, «desempenhando o [...] papel na peça», penso que o poeta, na décima terceira e na décima quarta estrofes, repete o procedimento de «Nevroses», representando em palco o discurso seu contemporâneo, introduzindo um tom melodramático nesta segunda parte e lembrando-me Caeiro:

Hontem á tarde um homem das cidades
Fallava á porta da estalagem.
Fallava commigo tambem.
Fallava da justiça e da lucta para haver justiça
E dos operarios que soffrem,
E do trabalho constante, e dos que teem fome [...].
(Caeiro, 2015: 55)

No palco da rua, «enquanto eu passo», enquanto outra figura «atravessa», um homem suspende o seu movimento, «Dois assobiam», outro «tira o nível das valetas», num quadro dinâmico. E aqueles que se tinham constituído como o centro do poema veem o seu olhar ser elevado por «Uma figura fina» que sai da toca, «ao cimo da barroca», «a actrizita que hoje pinto», aquela que nenhuma relação possui com aquilo que é cru porque possui «olhos lisos como polimento»:

Uma figura fina, desemboca,
Toda abafada num casaco à russa.

[...]

Os olhos lisos como polimento!
Com seu rostinho estreito, friorento,

Caminha agora para o seu ensaio.
(Verde, 2006: 125)

E o poeta, assumindo o olhar da «actrizita» e o seu lugar na peça, vê, já não a rua nem o «Povo», mas adjetivos «suburbanos, reles», «comuns», «bovinos, másculos, ossudos».

Esta será a forma mais crua que conduz a uma outra cristalização de figuras masculinas, as quais, na estrofe anterior, tinham sido descritas deste modo:

E aos outros eu admiro os dorsos, os costados
Como lajões. Os bons trabalhadores!
Os filhos das lezírias, dos montados:
Os das planícies, altos, apumados;
Os das montanhas, baixos, trepadores!
(Verde, 2006: 125)

Como um poliedro, os «calceteiros» podem ser um símbolo – «Povo!», «bons trabalhadores» –, uma metáfora – «E os suspensórios traçam-lhe uma cruz» –, uma «imensa claridade crua» – «nestes sítios suburbanos, reles»; «brutamente» – um pormenor de uma cidade «mercantil, contente» ou a representação de figuras masculinas com «calosas mãos gretadas», multiplicando-se um quadro naquele «dezembro enérgico, sucinto».

Deste modo, a aprendizagem trazida por este poema consiste em ver que Cesário torna a linguagem poética um poliedro, anunciando, para lá da metáfora e do símbolo, a chegada de outros modos de aceder à poesia e que se pode dizer assim:

Com efeito a moderna poética da imagem, da segunda metade do século XIX para cá, consistiu em elevar a imagem, para lá da mera função metafórica, a uma função mais importante característica dessa poética, essência da poesia moderna. Tratou-se de atribuir à imagem literária uma função «visionária além-metáfora» [...].

(Dias, 2008: 68-69)

4. «Noitada», 1879

*E a pergunta
afligiu-me tanto por dentro e por
fora da cabeça que tive que voltar a ler
toda a poesia desde o princípio do mundo.*
Manuel António Pina, «A poesia vai»

Início a leitura deste poema reconhecendo a presença de um acorde que Cesário repete no início dos três poemas lidos e que repetirá em «Noitada», «O Sentimento dum Ocidental» e em «Nós». Nestes, cruza (ou dispõe em forma de cruz) o espaço e o tempo como caminho de entrada no texto deste modo, sempre na primeira estrofe:

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada [...]
(Verde, 2006: 110)

Faz frio. Mas, depois d'uns dias de aguaceiros,
[...]
Calçam de lado a lado a longa rua.
(Verde, 2006: 123)

Lembras-te tu do sábado passado,
Do passeio que demos, devagar,
Entre um saudoso gás amarelado
E as carícias saudosas do luar?
(Verde, 2006: 128)

Nas nossas ruas, ao anoitecer [...]
(Verde, 2006: 132)

Foi quando em dois verões seguidamente a Febre
E o cólera também andaram na cidade [...]
(Verde, 2006: 144)

Há, contudo, uma pequena diferença no tempo do cruzamento presente em «Noitada»⁸⁶ porque o verbo se desdobra entre um presente [«lembras-te»]

⁸⁶ «Noitada» foi publicado no *Novidades*, a 24 de agosto de 1879, em Lisboa. Cesário assina o poema como Cláudio.

Este poema possui o título de «Noite Fechada» na edição de Barahona, seguido da dedicatória «L.», havendo a registar outras dezasseis variantes:

- Eu lembro bem as altas ruazinhas, – Bem me lembro das altas ruazinhas, [II, 1];
- Que, ambos nós percorremos, de mãos dadas: – Que ambos nós percorremos de mãos dadas: [II, 2];
- Num pátio velho que era dum canteiro – Num pátio velho que era d'um canteiro [VIII, 2];
- Tu sorrias de tudo: os carvoeiros – Tu sorrias de tudo: os carvoeiros, [XI, 1];
- Que aparecem ao fundo d'essas ruínas, – Que aparecem ao fundo dumas minas, [XI, 2];
- O quadro interior, d'um que à candeia, - O quadro interior, dum que à candêa, [XIII, 1];
- Gosto mais do plebeu que cambaleia, – Gosto mais do plebeu que cambalêa, [XIII, 3];

marcado pelo sofrimento [*crux*] e um acontecimento recente [«sábado passado»] decorrido «de mãos dadas» na cidade e à noite.

Uma segunda nota do mesmo acorde pode encontrar-se no facto de o poeta se encontrar a meio de um percurso. Esta nota permite aproximar «Num Bairro Moderno» de «Cristalizações», dois poemas solares [«Dez horas da manhã»; «o descoberto sol abafa e cria!»], de outros dois poemas noturnos, em que o percurso se inicia «próximo ao sol-posto» [«Noitada»] e «ao anoitecer» [«O Sentimento dum Ocidental»].

Apresentado este par harmónico, observo que em «Noitada» não se apresenta um quadro vivo e animado [*hypotiposys*] composto a partir de uma vendedora e de um grupo de calceteiros, mas antes rememora-se um «passeio que demos, devagar», em vinte e quatro quadras decassilábicas que narram a cesura entre o poeta e alguém e algo «por quem existo». A ferida dada a ver neste poema vem revelar uma terceira nota, mas antes de a dizer tenho de procurar mostrar como este poema a introduz.

A ferida recente mostra-se na primeira [«Lembras-te tu do sábado passado,»], na segunda [«Bem me lembro das altas ruazinhas,»], na terceira [«Não me esqueço das cousas que disseste,»], na quarta [«Não me esqueceu ainda o meu desgosto»] e na quinta [«Tenho ainda gravado no sentido,»] estrofes, sempre no primeiro verso, com a exceção da quarta, como se fossem um pulsar anafórico que as vogais nasais e as frases declarativas acentuam, reagindo ao tom interrogativo que marca a primeira quadra do poema. Estes versos puxam para o corpo do poema [*anaphora*] o corpo que o poema não pode ter, dando a ouvir um tom de perda e de «desgosto» – «Eu ia cada vez mais magoado» – enquanto o poeta lembra «as cousas que disseste» e que silencia.

-
- E dourados galões de pechisbeque – E galões marciais de pechisbeque [XIV, 4];
 - Nos nossos lábios retiniu em coro – Nos nossos lábios retiniu sonoro [XV, 3];
 - Um vigoroso e estrepitoso beijo! – Um vigoroso e formidável beijo! [XV, 4];
 - E passámos por pé d'uma tapada – E passámos por pé duma tapada [XVI, 3];
 - Imbecilmente, como um animal! – Imbecilmente como um animal!" [XVII, 4];
 - Como longínquos bosques muito ermos, – Como longínquos bosques muito ermos, [XVIII, 2];
 - Vinham batendo o *macadam* fremente, – Vinham batendo o macadam fremente, [XIX, 3];
 - A perder-me de ti por quem existo, – A perder-me de ti, por quem existo, [XXIV, 2];
 - E andei léguas a pé pensando nisto. – E andei léguas a pé, pensando nisto. [XXIV, 4].

Este é um dos lados do poema. O outro corresponde à descrição do passeio, da cidade e da luz: «Às janelas palravam as vizinhas: / Tinham lívidas luzes as fachadas»; «O padre que parou para te ver»; «A lua dava trémulas brancuras»; «Vimos um militar, de barretina / E dourados galões de pechisbeque»; «uma negra multidão se apinha / De tecelões, de fumos, de caldeiras»; «noite dormente e esbranquiçada».

Neste lado do poema, a cidade é vivida de modo diferente pelo poeta e por aquela «senhora» que o acompanha, correspondendo a dois modos de a experimentar. Enquanto o lado feminino sorri «de tudo», o lado masculino mostra «pena» e «dó»:

Sei que em tudo atentavas, tudo vias!
Eu por mim tinha pena dos marçanos,
Como ratos, nas gordas mercearias,
Encafurnados por imensos anos!

Tu sorrias de tudo: os carvoeiros
Que aparecem ao fundo d'essas ruínas,
E à crua luz os pálidos barbeiros
Com óleos e maneiras femininas!

[...]

O quadro interior, d'um que à candeia,
Ensina a filha a ler, meteu-me dó!
Gosto mais do plebeu que cambaleia,
Do bêbado feliz que fala só!

(Verde, 2006: 129)

A descrição dos «marçanos», dos «carvoeiros», dos «barbeiros», do «bêbado» convida a um procedimento tranquilo de aproximação a espaços e figuras apresentados em «O Sentimento dum Ocidental». Pode-se mencionar «um pesado templo com recortes», o «sino rachado que deu horas», «um palácio real com sentinelas», as «patadas sonoras da patrulha», o «Lodoso o rio, e glacial, corria», a «gaiola do teu terceiro andar», para além de se saber, repito, que «Nós saíramos próximo ao sol-posto» [«Noitada»], «ao anoitecer» [«O Sentimento dum Ocidental»]. Pode-se mencionar ainda que em nenhum destes

dois poemas há um regresso ou um emergir da noite, com o poeta a ir «passar ao campo aquela noite» [«Noitada»] depois de abandonar uma «massa irregular / De prédios sepulcrais» [«O Sentimento dum Ocidental] enquanto pensava «nisto» («Noitada»).

Para lá destas aproximações de palavras a poemas distintos, regresso ao outro lado do poema para recuperar a ideia de terceira nota dada pela ferida causada pelo amor, lembrada por causa de uma «boca viçosa de cereja», pela «flor da tua pele», memória de um outro amor dito em quadras,⁸⁷ com menos duas estrofes que este.⁸⁸ mas mantendo a mesma «pele», a mesma rima cruzada, os mesmos versos decassilábicos, «Cantos da Tristeza» [1874].

⁸⁷ António Barahona [2004] reduz o número de vinte e duas estrofes para treze e intitula o poema como «Setentrional». Suprimiu, *fixando o texto*, as duas primeiras [«Talvez já não te lembres, triste Helena, / Dos passeios que dávamos sozinhos, / À tardinha, naquela terra amena, / No tempo da colheita dos bons vinhos. // Talvez já não te lembres, pesarosa, / Da casinha caiada em que morámos, / Nem do adro da ermida silenciosa, / Onde nós tantas vezes conversámos.»], mantendo a terceira, a quarta e a quinta. Suprimiu a sexta [«Talvez já se apagassem as miragens / Do tempo em que eu vivia nos teus seios, / Quando as aves cantando entre as ramagens / O teu nome diziam nos gorjeios.»], reduzindo, com esta operação, a presença do advérbio «Talvez» de cinco para duas ocorrências.

À supressão da décima primeira [«Quando, Helena, bebíamos, curvados, / As águas nos ribeiros remansosos, / E, nas sombras, olhando os céus amados, / Contávamos os astros luminosos.»], da décima segunda [«Quando, uma noite, em êxtases caímos / Ao sentir o chorar d'algumas fontes, / E os cânticos das rãs sobre os limos / Quebravam a soidão dos altos montes.»] e da décima terceira [«E assentados nos rudes escabelos, / Sob os arcos de murta e sobre as relvas, / Longamente sonhámos sonhos belos, / Sentindo a fresquidão das verdes selvas.»] junta-se a décima sétima [«Talvez já te esquecesses dos poemetos, / Revoltos como os bailes do Casino, / E d'aqueles byrónicos sonetos / Que eu gravei no teu peito alabastrino.»], a décima oitava [«De tudo certamente te esqueceste, / Porque tudo no mundo morre e muda, / E agora és triste e só como um cipreste, / E como a campa jazes fria e muda.»] e a décima nona [«Esqueceste sim, meu sonho querido, / Que o nosso belo e lúcido passado / Foi um único beijo comprimido, / Foi um beijo, por meses, prolongado.»].

Sobre a justificação da supressão ou da inclusão, *vide* Barahona [2004: 194] e Cunha [2006: 254-255].

Para além destas supressões, registam-se as seguintes diferenças entre as duas edições, apontando primeiro a de Cunha e depois a de Barahona: «Os teus cabelos d'âmbar, desmanchados,» / «Os teus cabelos d'âmbar desmanchados»; «Os nos bicos agrestes dos silvados.» / «Os nos bicos agrestes dos silvados,»; «Que a cauda solevasse aos teus vestidos,» / «Que a cauda solevasse aos teus vestidos»; «Uns delírios de amor, entristecidos.» / «Uns delírios de amor, entristecidos,»; «D'aquela cor das messes lourejantes,» / «Daquela cor das messes lourejantes,»; «E colorindo as faces desbotadas.» / «E colorindo as faces desbotadas,»; «Que os rouxinóis teciam nas olaias.» / «Que os rouxinóis teciam nas olaias,»; «Devolia-te os beijos que me deras.» / «Devolia-te os beijos que me deras,»; «Pesava menos que um papel de seda.» / «Pesava menos que um papel de seda...».

⁸⁸ «'Cantos da Tristeza' foi publicado no dia 14 de fevereiro de 1874 no *Diário da Tarde* por um «rapaz dos seus dezanove anos, alto, delgado em extremo, loiro, de olhos pequenos [...], mas de uma profundidade atenta e perspicaz. [...] Soube-o [...] quando [...] o vi ceder-me uns versos, umas revelações, tímidas, apaixonadas agora [...]» [Pinto, 1878, *apud* Cunha, 2006: 254].

Pode-se dizer que a primeira e a segunda notas atrás indicadas já se deram a ouvir neste poema [«Talvez já te não lembres, triste Helena, / Dos passeios que dávamos sozinhos, / À tardinha, naquela terra amena»] e em «Melodias Vulgares»⁸⁹ [«Fui ontem visitar o jardimzinho agreste, / Aonde tanta vez a lua nos beijou»] e é esta sucessão de flores que me leva a apresentar a seguinte hipótese: se eu recompusesse, «por anatomia, / Um novo corpo orgânico, aos bocados» para lhe achar «os tons e as formas» [«Num Bairro Moderno»] usando o poema «Cantos da Tristeza» e «Noitada» para dar a ver uma aprendizagem literária de um tema que marca «toda a poesia desde o princípio do mundo» [Pina, 2013: 38] ou desde que Ovídio nos deu a conhecer a história de Orfeu e de Eurídice? O exercício não resulta difícil: «Lembras-te tu do sábado passado» [«Noitada»] «Dos passeios que dávamos sozinhos, / À tardinha» [«Cantos da Tristeza»] quando «te osculei» [«Cantos da Tristeza»] com «Um vigoroso e estrepitoso beijo» [«Noitada»]? «Tenho ainda gravado no sentido» [«Noitada»] o momento em que «Helena» foi sepultar-se «No claustro das Fiéis emparedadas» [«Cantos da Tristeza»], «triste e só» [«Cantos da Tristeza»], em movimento próximo à da «grande pomba tépida que arrulha» [«Noitada»] quando se recolheu, «pálida e sozinha / À gaiola» do seu «terceiro andar» [«Noitada»].

Aquilo que sobra, destes dois poemas, é a memória de «um único abraço comprimido, / [...] um beijo, por meses prolongado» [«Cantos da Tristeza»], «Um vigoroso e estrepitoso beijo» [«Noitada»] que pulsa na memória como uma anáfora num poema. Por isso, Cabral Martins usa estes três poemas para «fundar outra série: a da ligação erótica que cessa; série que poderíamos definir como a passagem do desejo para a frieza» [Martins, 1988: 33]. Diria antes, em lugar da «ligação erótica que cessa» ou da «passagem do desejo para a frieza», que esta «série» demonstra antes a existência de uma ligação erótica que não

⁸⁹ Poema publicado no dia 4 de dezembro de 1874 no Porto no *Jornal da Tarde*. Na edição de Barahona surge com o nome de «Flores Velhas» tendo o editor suprimido a décima sétima quadra [«E cheio das visões em que a alma se dilata, / Julguei-me no teu peito, ó coração que dormes! / E foram embalar-me as águas da cascata / De búzios naturais e conchas multiformes»] e acrescentado uma quadra no final do poema [«E não virás, chorosa, aos rústicos tapetes, / Com lágrimas regas as plantações ruins; E esperarão por ti, naqueles alegretes, / As dalias a chorar nos braços dos jasmins!»].

«cessa», que não passa «do desejo para a frieza», que se mantém, que não sara, embora se declare exatamente isto: «Nunca mais amarei já que não amas» [«Noitada»].

Esta é a terceira nota de um acorde que a poesia de Cesário me dá a ouvir. Cesário mostra aqui que «aquilo por quem existo» é o amor e o amor pela literatura, princípios que o dominam e que afirmam a incapacidade de se perder daquilo que passou ele próprio a ser: «E como é necessário que eu me afoite / A perder-me de ti por quem existo». Dessa incapacidade de deixar de amar e de deixar de amar a poesia cabe-lhe o sentimento [*crux*] de transportar a certeza que não pertence a si próprio, mas à cesura ou à ferida à qual procura dar uma imagem emprestando a sua voz.

A aprendizagem dessa voz passa por «lajes campais do cemitério» em «Cantos da Tristeza», pelo «nascer da aurora», em que se representa no poema «os amantes, unidos ambos / Num amor grande como um mar sem praias». Contudo, naqueles anos, a escolha de Helena por um «claustro» leva-o a terminar o poema pela ironia:

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

(Verde, 2006: 74)

Em «Melodias Vulgares», a ironia é substituída pela hipérbole presente no verso «O teu divino olhar que as pedras amolece, / E há muito me prendeu nos cárceres do amor» e que me sugere um outro, a «cativa que me tem cativo». Contudo, novamente Cesário termina de modo semelhante, com um pedido a Clarisse: «Morreres de pesar, por eu não *viver* já!».

O que observo entre aqueles poemas, publicados em 1874, e este, publicado em 1879, é uma aprendizagem que passa pelo abandono da hipérbole [«regámos com prantos uma acácia»], da personificação da natureza [«sentir o chorar d'algumas fontes»] e da ironia pela escolha de um vocabulário mais narrativo e distante de um esteticismo da linguagem e mais próximo da «pele»

para dizer um sentimento de amor que o leva a perder as próprias palavras, dando a ver em «Noitada» o primeiro de dois deícticos que marcam a sua poesia, «nisto», a palavra possível para dar a ver essa ferida.

Observando esta aprendizagem, a pergunta que aqui trago é a seguinte: tendo Cesário escrito «Noitada» meses antes da publicação de «O Sentimento de um Ocidental»⁹⁰ e depois de «Nevroses», «Num Bairro Moderno» e «Cristalizações», porque surge um poema que relembra a invocação da «pálida Clarisse» [«Melodias Vulgares»], da «pálida mulher» [«Flores Venenosas»]⁹¹, da «gélida mulher» [«Humorismos de Amor»]?⁹²

Na verdade, «Noitada» revela ser já «De tarde» [s/d] ou um poema tardio perante aqueles se se observar o vocabulário utilizado. Entre este e aqueles poemas ainda se encontram «Esplêndida»,⁹³ «Humilhações»⁹⁴ e «Deslumbramentos».⁹⁵ E esse momento tardio mostra que o amor não cessou, fazendo-o regressar aos anos em que mais publicou, mas agora de outro modo. A recordação de um vocabulário da *série* apontada por Cabral Martins que agora se dá a ler em «carícias leitosas», «[...] jazigo / Em que eu irei apodrecer primeiro», «longínquos bosques muito ermos» [«Noitada»] tanto permite uma colagem com «Melodias Vulgares» como permite, «eu que busco a moderna e fina arte» [«Noitada»], anteciper «O Sentimento dum Ocidental», presente em expressões ou versos como «gás amarelado», «lívidas luzes», «sino rachado», «cúpula da igreja», «ventoso largo», «Vi um jardim com árvores escuras, / Como uma jaula todo gradeado!», «marçanos, / Como ratos», «carvoeiros», «barbeiros», «bêbado», «militar», «por travessas, por vielas» «palácio real com sentinelas», «patadas sonoras da patrulha», «negra multidão se apinha / De

⁹⁰ «É grande a probabilidade de que a composição tenha sido ultimada em Abril de 1880 (a sua factura durou seis meses, segundo o autor confiou a Gualdino Campos, proprietário, com Silva Pinto, do *Jornal da Tarde* que o reportou a Luís Amaro de Oliveira)» [Cunha, 2008: 273].

⁹¹ Poema publicado em 18 de outubro de 1874 em *A Tribuna*, em Lisboa. Silva Pinto republica o poema em *A Harpa*, no Porto, em novembro do mesmo ano com o título «Meridional/Cabelos».

⁹² Publicado a 11 de abril de 1875 em *A Tribuna*. Na edição de Barahona surge com o título «Frígida».

⁹³ Texto publicado no *Diário de Notícias*, a 22 de março de 1874.

⁹⁴ Texto publicado na edição de 1887 por Silva Pinto. Cunha supõe que o poema seja datado de janeiro de 1875 por causa da frase «A poesia que eu hoje te mando é a minha última maneira» [Cunha, 2006: 172] e que corresponde à carta número quatro da sua edição.

⁹⁵ Poema publicado em *Mosaico*, em Coimbra, em fevereiro de 1875.

tecelões, de fumos, de caldeiras», «Lodoso o rio», «maré», «gaiola do teu terceiro andar», revelando um momento intermédio de passagem entre uma linguagem e outra.

Para trás fica a «casinha caiada», o «adro da ermida silenciosa», a «Babel», «Circássia», «lajes campais do cemitério», a lembrar o tempo «em que eu vivia nos teus seios», «cabelos de âmbar», «borboletas», «cor das messes lourejantes», «rãs», «mar sem praias», «rouxinóis», «corpo nevado como arminho». Ficará também claro que Cesário não procurava executar um programa literário que ilustrasse a «Metálica visão que Charles Baudelaire / Sonhou e pressentiu nos seus delírios mornos» [«Humorismos de Amor»] e que Macedo lê através do conceito de uma «mulher fatal [que] estonteia e fascina» [Macedo, 1999: 65], que Cabral Martins enquadra como imagem de uma «época da voga das Salomé, das Messalinas, das Vénus» [Martins, 1988: 51] ou que Pinto do Amaral denuncia nos «traços artificiais, de cunho baudelairiano» [Amaral, 2007: 199].

Ao contrário de poemas em que a mulher corresponde a palavras que fascinam o poeta – «Aceito os seus desdêns, seus ódios idolatro-os» [«Humilhações»]; «Tem a altivez magnética e o bom tom / Das cortes depravadas.» [«Esplêndida»]; «Ah! Como m'estonteia e me fascina...» [«Deslumbramentos»] e que permite a Pinto do Amaral indicar como aquela que «a crítica engloba habitualmente no ciclo da Grande Dama Fatal» [Amaral, 2007: 200] –, e «Fascinar quer dizer enfeitiçar, magnetizar, encantar; assim mesmo: enganar» [Paz, 1986: 65] –, «Cantos da Tristeza» ou «Noitada» mostram a presença de duas mãos pela expressão que se repete nos dois poemas: «de mãos dadas» [«Cantos da Tristeza» / «Noitada»].

Esta passagem que procurei dar a ver pelos seus textos serve para dizer que anoitece em Cesário uma determinada forma de nomear o mundo que encontrava na figura feminina a sua expressão e que outro idioma surge de modo claro neste poema, idioma que os versos, entre a décima e a décima quarta, ilustram.

A aprendizagem do modo de nomear o mundo mostra um outro fio ou uma quarta nota que não cessa ao longo da vida literária do autor. Esta, não só

aproxima «Cantos da Tristeza» [1874], «Noitada» [1879] e «O Sentimento dum Ocidental» [1880], como faz coincidir *Cesário* com Cesário no que sobra de uma carta escrita a Emídio de Oliveira [14 de abril de 1880].⁹⁶ Mantendo a sequência, cito estes quatro textos:

Nesta velha cidade tão sombria
(Verde, 2006: 73)

E através a imortal cidadezinha
(Verde, 2006: 130)

Triste cidade! Eu temo que me avives
Uma paixão defunta!
(Verde, 2006: 134)

Recebi em tempo as circulares de V. e só agora posso enviar alguma coisa para o excelente jornal projectado. O que remeto, desviando-se talvez do que outros escreverão, liga-se perfeitamente ao grande facto que pretende celebrar. Não poderia eu, por falta de aptidão, dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões; mas julgo que fiz notar menos mal o estado presente d'esta grande Lisboa que em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade.

(Verde, 2006: 210). [Sublinhado meu].

Sem pretender ler com demora a presença similar de Lisboa noutros poemas,⁹⁷ verifico que Cesário mantém uma determinada visão da cidade entre 1874 e 1884. Por isso, creio que é a substituição do amor pela paixão e da figura feminina pela da cidade aquilo que «Noitada» apresenta e que se dará a ler no poema que escreve meses depois em «O Sentimento dum Ocidental»:

Triste cidade! Eu temo que me avives
Uma paixão defunta!
(Verde, 2006: 134)

⁹⁶ O excerto, datado de 14 de abril de 1880, foi publicado no *Boletim do Centenário*, no Porto, em maio de 1880 por Emídio de Oliveira.

⁹⁷ Refiro-me a «Em Petiz» [1879] – «Logo que a tórrida cidade abrasa, / Como um enorme forno de tijolo» – e a «Nós» [1884] – «E o cólera também andaram na cidade».

Entre o amor e a paixão, há um percurso que transitou de Salomé [«A Força, 1873»]⁹⁸ e de «áridas Messalinas» [«Ó áridas Messalinas», 1873]⁹⁹ para uma Marta [«Lúbrica», 1873],¹⁰⁰ uma Helena [«Cantos da Tristeza», 1874] ou uma Clarisse [«Melodias Vulgares», 1874], antes de a sua poesia ter perdido os nomes próprios, substituídos por «milady» [«Deslumbramentos», 1875],¹⁰¹ «senhora inglesa» [«Humorismos de Amor», 1875],¹⁰² «rural boy» [«Manhãs Brumosas», 1877],¹⁰³ «jovial senhora perfumada» [«Noitada», 1879]. O modo como se nomeia a figura feminina mostra como o poeta foi avançando numa linha descendente até pousar o nome no chão, avançando até à palavra «nisto».

Da visão exterior de uma mulher vista como um modelo de uma ideia *fragile* ou *fatale*, os dois poemas unidos pelas «mãos» mostram que não será o lugar do campo, no caso do primeiro, ou o da cidade, no caso do segundo, aquilo a que dão voz, mas a uma imagem de uma cesura que transforma o amor em paixão [*passio*].

Perder a vida por uma causa [memória de Marcos 8:35], «A perder-me de ti por quem existo», constitui a paixão de Cesário e pode ser por aqui que se pode encontrar um modo de ler, em «O Sentimento dum Ocidental», os versos «Triste cidade! Eu temo que me avives / Uma paixão defunta!», forma de martírio nascido do amor e do amor pela literatura.

Neste caso, talvez se encontre em «Noitada» a paixão que se dará a ler em «O Sentimento dum Ocidental». Por causa da literatura e daqueles sentimentos, o da poesia e o do amor, «andei léguas a pé pensando nisto» e ambos resultam de uma experiência de perda. Esta experiência fará o poeta andar *léguas* pelos mesmos lugares, mas ali, em «Noitada», «começaria o meu desterro», perto do rio «Lodoso» e «glacial», «Na muralha dos cais de cantaria». O sujeito, não sendo o mesmo, não verá o mesmo, restando-lhe a *mão* da literatura para o dizer. O amor terminado, porque «Nunca mais amarei já que

⁹⁸ Publicado no *Diário de Notícias* a 12 de novembro de 1873.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ Poema publicado a 3 de dezembro de 1873 no *Diário da Tarde*.

¹⁰¹ Poema publicado em fevereiro de 1865 no *Mosaico*.

¹⁰² Poema publicado a 11 de abril de 1875 em *A Tribuna*.

¹⁰³ Poema publicado no número mensal, de agosto a outubro de 1878 em *A Renascença*.

não amas», significa uma perda de horizonte, a anulação de uma espera ou de uma possibilidade, embora essa certeza não resolva nada.

O poema inicia-se com uma pergunta, mas poderia terminar com outra: «por quem existo»? E pensar que «a pergunta / afligiu-me tanto por dentro e por / fora da cabeça que tive que voltar a ler / toda a poesia desde o princípio do mundo» [Pina, 2013: 38] mostra que as séries de que a crítica fala quando procura arrumar as mulheres que caminham pela poesia de Cesário – desde «A Força», «Num tripúdio de corte rigoroso», «Ó áridas Messalinas», «Eu e Ela», «Lúbrica», poemas datados de 1873, acompanhados por «Impossível!», «Lágrimas», «*Proh Pudor!*», «Manias», «Cânticos de Tristeza», «Vaidosa», «Cinismos», «Caprichos», «Esplêndida», «Arrojos», «Flores Venenosas», «Ironias do Desgosto», «Melodias Vulgares», estes datados de 1874, que, somados, resultam em «Humilhações», «Deslumbramentos», «Humorismos de Amor», «Na Cidade»,¹⁰⁴ de 1875 – arrumam também a sua poesia pelo lado de fora quando se escreve, por exemplo, que «Cesário não se sente somente atraído pela *femme fatale*, mas também pelo pólo oposto desta, a *femme fragile*, a mulher etérea, angélica e quase santa, o ideal dos prerafealitas ingleses» [Lind, 1988: 32].

Em lugar de francesismos que fazem flutuar poemas como metáforas, detenho-me um pouco na representação da «terrível criança» para saber se será *fatale*, *fragile*, etérea, angélica ou quase santa ou, simplesmente, «uma paixão defunta».

A *femme* em «Noitada» é uma «jovial senhora perfumada» que sai em «passeio» pelas «altas ruazinhas» em hora «próxima ao sol-posto», ouvindo «o sino rachado que deu horas», sugerindo-me o «Ave Marias» de «O Sentimento dum Ocidental» na edição de Barahona por se referir às dezoito horas e a um tempo de fim de trabalho e de regresso a casa. Pelo contrário, a «senhora» sai de casa, percorre a cidade, passando por um «pesado templo», «por cemitérios ricos», por um «ventoso largo», dizendo «cousas» que o poeta não esquece, mas silencia, enquanto a lua «dava trémulas brancuras».

¹⁰⁴ O poema «A Débil» «aparece intitulado 'Na Cidade' no manuscrito encontrado no interior do exemplar n.º 101 d' *O Livro de Cesário Verde* que pertenceu a Macedo Papança [...]» [Cunha, 2008: 262].

Neste texto, o poeta segue a mulher para o interior de um «pátio velho que era d'um canteiro», na oitava estrofe, suspendendo-se a descrição depois dessa entrada para regressar na décima quarta quando, «De súbito, na volta de uma esquina», «Nos nossos lábios retiniu em coro / Um vigoroso e estrepitoso beijo!». Depois, a «senhora» erra «por travessas, por vielas» e o poeta teve «a rude intenção» de a violentar «Imbecilmente como um animal», terminando o passeio «num novo aterro / Na muralha dos cais de cantaria», junto ao rio «Lodoso».

Desconheço como poderei nomear esta «terrível criança» que «Torcia risos com sabor amargo», que «sorria de tudo», que entra primeiro «Num pátio velho», que aceita um «beijo», que se recolhe «À gaiola» de um «terceiro andar». Mas, na verdade, também não procuro substituir leituras que inscrevem os poemas de Cesário em grandes temas, mas propor que «cada qual» procure «com cada um o poente que» [Vasconcelos, 1961: 139] lhe convém. E «Noitada» parece-me constituir o «poente» da representação da mulher como lugar central nos poemas de Cesário, um «poente» interior pelo qual andou «léguas a pé pensando nisto», a lembrar «Desta maneira falou Ulisses»:

Aí, no fundo da morte, se celebram
as chamadas núpcias literárias, o encontro
do escritor com o seu silêncio.

(Pina, 2013: 23)

Terminam, assim, as *núpcias literárias*, ficando o poeta sozinho perante a sua busca da «moderna e fina arte». Altera-se, por isso, a sua relação com as palavras porque se deu «o encontro / do escritor com o seu silêncio», «pensando nisto».

A aprendizagem dada neste poema nasce da experiência do fim do amor e do nascimento da paixão enquanto sofrimento ao qual não se pode escapar, «por quem existo». Inicia-se então o primeiro poema em que a paixão nos faz andar pelo campo [*peregrinatio*] porque «fui passar ao campo aquela noite / E andei léguas a pé pensando nisto». A paixão convoca o mundo permitido por três tempos verbais, o tempo todo, esmagando, porque «Não me esqueceu», porque «Eu sinto ainda», porque «tu não serás somente minha». É esta a nova

e pesada forma de totalidade dada pelo poema, paixão cujo canto assinala uma memória literária:

Pelo meio de silêncios mudos tomam uma vereda a subir,
íngreme, escura, mergulhada em neblina opaca e densa.
Já pouco lhes faltava para a orla das regiões superiores,
quando ele, receoso de ela não vir atrás e ansioso por vê-la,
voltou o olhar, apaixonado.

(Ovídio, 2018: 246)

Mantém-se, no entanto, por responder a pergunta: «por quem existo»? Ou, próxima desta, onde estou, por quem ou para quem? Sem finalidade e sem causa, parece-me que a poesia esteja simplesmente «ao meu capricho abandonada» [«Noitada»], iniciando um percurso «por travessas, por vielas», vivendo disto:

Falo por mim, e por ti me calo
De modo que fica tudo entre nós.
Literatura que faço, me fazes.
(Ó palavras!) Mas eu onde estou ou quem?
(Pina, 2013: 23)

Talvez estejamos aqui todos, os que caminham pelas «altas ruazinhas» [«Noitada»] da poesia, em nome da paixão que não termina [*defunctus*], aquela que Cesário nomeia diretamente em quatro poemas – «Cadências Tristes», «Nevroses», «O Sentimento dum Ocidental», «Nós» – com a palavra «versos», declarando esse amor no seu último poema, no último verso desse poema, nas três palavras finais desse verso: «meus amados versos» [«Nós»].

Aquilo que não cessa volta a fazer coincidir *Cesário* com Cesário, despindo o poema [«Noitada»] de uma ficção ou de uma estetização da linguagem e despindo-se Cesário do seu nome para se entregar por inteiro a esse amor.

É num fragmento¹⁰⁵ que o declara num pedido que faz a Silva Pinto em maio de 1886:

.....

O doutor Sousa Martins perguntou-me qual era a minha ocupação habitual. Eu respondi-lhe naturalmente: «Empregado no comércio». Depois, ele referiu-se à minha vida trabalhosa, que me distraía, etc.

Ora, meu querido amigo, o que eu peço é que, conversando com o doutor Sousa Martins lhe dê a perceber que eu não sou o *sr. Verde, empregado no comércio*.

Eu não posso bem explicar-te; mas a tua muita amizade compreende os meus escrúpulos: sim?...

.....

(Verde, 2006: 217)

O compromisso amoroso é feito com a linguagem, «os meus amados versos» [«Nós»] e com a recusa do «*Sr. Verde*», nascendo daqui uma ligação entre o amor e a sua paixão. Disse-o Lourenço deste modo:

É essa Eurídice, como *amor morto* – e nele a *Morte*, como se Cristo não tivesse ressuscitado – que o poeta moderno carrega nos seus braços.

(Lourenço, 2016: 223)

É pensando em isto ou «nisto» que posso citar novamente Lourenço no interior de um verso de Álvaro de Campos, do poema «Tabacaria», ainda que se refira a Pessoa, «aquele que conduziu por nós ‘a carroça de tudo (da Modernidade) pela estrada do nada’» [Lourenço, 1993: 16]. O pulsar final do poema consiste no deíctico que, não apontando para nada ou para outra coisa que não uma «paixão defunta», mostra apenas uma estrada sem destino no poema que se segue, «O Sentimento dum Ocidental».

¹⁰⁵ O texto que constitui, na edição de Cunha [Cunha, 2006: 309], a trigésima carta escrita por Cesário, é somente um excerto de uma carta apresentado por Silva Pinto no dia 20 de julho de 1886.

Parte III
O Idioma Ocidental

*Vai! vai! ó astro lírico! no fundo
Das águas apagar-te!... Os teus instantes
São curtos, coração largo e profundo,
Mas da minha amargura semelhantes.*

*E, no entanto, astro de fogo, astro tirano!
Se a tua chaga é funda, no oceano
Todo o teu sangue ali podes lavar...*

Gomes Leal,
«Despedida ao Sol»

*O céu do Ocidente, em Lisboa, é
um fundo negro de asfixia e paixão
[...].*

Manuel de Freitas,
«As paredes do sentido têm de facto bolor»

A proposta de título que agora apresento – o idioma ocidental – procura mostrar o passo dado por Cesário após a aprendizagem de um idioma que dá a ouvir distintamente a sua voz. A defesa desta leitura é solicitada pelos quatro poemas lidos no capítulo anterior e, principalmente, pelo poema «Noitada», mas o modo como surge em «O Sentimento de um Ocidental» revela como, tendo caminhado deste o Tempo de um «astro lírico» [Gomes Leal, 1998: 253], de um Tempo em que se poderia escrever «da minha amargura semelhantes» [*id. ibidem*], os poemas que se lhe vêm agora assemelhar chegam sempre depois. Avanço até este tempo, o nosso, para mostrar essa semelhança:

O céu do Ocidente, em Lisboa, é
um fundo negro de asfixia e paixão
onde apenas estrelas moribundas
nos lembram que existe um olhar míope
– enquanto o milénio finda
com as suas máquinas de triturar canções,
os tão pequenos ardis que promovem
a derrota. O sangue parado, no chão.

(Freitas, 2002: 16)

O «chão» é o lugar onde Cesário vem pousar a linguagem, mesmo que as figuras sejam outras, como as «burguesinhas do catolicismo [que] / Resvalam pelo chão minado pelos canos» [«O Sentimento dum Ocidental»], e que avança para este, sob a terra: «Já não sei, entretanto, o que fazer, / deste poema, peixe caído na terra, lume concreto numa cave de Lisboa» [Freitas, 2012: 10].

Para lá destas vizinhanças, quer Cesário quer Freitas estão «cheios de agonia incerta» [Freitas, 2002: 18], pelo que a voz daquele poeta passa a ser tempo e passa a ser aquela e a nossa época. A aprendizagem que é dada a ouvir é a do tempo que entra pelo lado de dentro da linguagem e que lembra esta frase de Eduardo Lourenço: «Não estamos no Tempo, *somos* tempo» [Lourenço, 1993: 12]. O idioma que Cesário inaugura é o de termos «O» sentimento de tempo de «um» ocidental que «participa desse sentimento de radical solidão e de absurdo que pouco a pouco emergiu com o processo de

isolamento e de inumanidade da civilização actual» [*id. ibidem*]. Cito outro exemplo nosso contemporâneo:

A corrente de facadas e suturas
A que chamamos progresso
O beco sem saída da evolução.
(Silva, 2017: 31)

Antes de Manuel de Freitas ou de José Miguel Silva, já Pessoa recebera aquela aprendizagem de Cesário e é a Pessoa que Lourenço se refere, no texto que atrás citei, em «Fernando, rei da nossa Baviera». No mesmo texto, escreve Lourenço que «o olhar de Cesário [...] detém-se no ângulo do que avista» [Lourenço, 1993: 17], enquanto o criador da heteronímia vai para outro lugar.

No caso de Cesário, o caminho ou o ângulo poderá ser outro porque o seu olhar subitamente vai até ao ponto em que é a própria capacidade de a linguagem possuir uma memória que funcione como um deítico que soçobra porque avança até se suspender perante o vazio, «detém-se» perante o vazio, o momento em que nenhuma palavra serve já para apontar para alguma coisa exterior a si própria, ao sujeito que lhe empresta a boca e ao próprio leitor que nela demora o ouvido.

Em «O Sentimento dum Ocidental», Cesário inaugura este vazio que apenas verbaliza em «Noitada» e em «Nós» com as palavras «nisto» e «isto». Por isso, quando Lourenço escreve que «o olhar de Cesário [...] detém-se no ângulo do que avista» [*id.*: 17], Pessoa responde, perante o abismo em que nenhuma palavra parece capaz de dizer mais qualquer coisa, apanhando os restos de demonstrativos transformados em pronomes e, desviando o ângulo, multiplica-os noutras vozes, noutros nomes, aqueles pelos quais e «por quem existo» [«Noitada»]. O ângulo de Pessoa corresponde a um processo heteronímico como diálogo possível de estabelecer com o ângulo cego da linguagem, «isto» sobre o qual pousamos os olhos, palavra sem referente e que marca o início da modernidade poética porque deixa, a poesia, de se constituir como acesso ao mundo, reduzida a uma ontologia de si própria ou aos Narcisos

que Pessoa soube pôr a falar como se a colocasse «num mar sem praias», possível de ser dito também assim:

Tudo isto, para nos dizer, como ninguém o dissera antes, que Deus, o deus da nossa alma e da nossa cultura milenariamente cristã, *estava morto* e, com ele, as crenças, os valores, as ilusões, a moral, a política de que era a suprema e a materna sigla.

(Lourenço, 1993: 14)

«Tudo isto» para poder ser dito ainda assim, deixando de lado Pessoa e as suas *ficções do interlúdio*:

Não há caminho.
Há um rastro interrompido na neve. E contudo
Fomos esperados sobre esta terra
Esta terra que agora se ergue e se abisma
Como a onda de *um sinistro mar*.

(Gusmão, 2001: 118)

A aprendizagem de Cesário passou por este lugar ou por este sentimento e deteve-se neste ângulo, «*sinistro mar*», enquanto a aprendizagem de Pessoa poderá ter consistido em multiplicar o seu idioma, como foi sugerido por Óscar Lopes em *Entre Fialho e Nemésio*, escrevendo Lourenço que «O Modernismo foi a sua e a nossa ficção» [Lourenço, 1993: 19]. Em lugar dessa ficção à qual damos nomes enaltecidos pela maiúscula, parece-me ser este o idioma ocidental:

Sempre a lírica se alimentou da nossa temporalidade, das folhas mortas e dos amores mais mortos do que elas. Mas na lírica clássica e ainda na romântica, o eu, o poeta e quem o lia iam na barca do Tempo para alguma espécie de porto. A viagem de Pessoa, a nossa viagem em Pessoa é, desde o começo, a de alguém definitivamente perdido. Nem o princípio nem o fim nos são conhecidos mais que nos símbolos que de princípio e fim podemos conceber. Não estamos no Tempo, *somos tempo*.

(Lourenço, 1993: 12)

Não sei dizer como se passa para o lado de dentro do tempo, sobrando-me a hipótese ou a ficção de dar a ver como esse processo talvez se tenha construído, ao mesmo tempo que procuro aprender a ver e a ouvir de uma forma que pode ser esta:

A pergunta que gostaria de escrever no limiar deste seminário é: ‘De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?’

(Agamben, 2009: 57)

Tentando ensaiar uma resposta para as perguntas de Agamben, o «quem» indica Cesário como poderá indicar também Rimbaud por causa do que Octavio Paz escreve:

Se ha dicho que la poesía moderna es poema de la poesía. Tal vez esto fue verdad en la primera mitad del siglo XIX; a partir de *Une saison en enfer* nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra. El círculo se ha cerrado.

(Paz, 2010: 257)

O idioma dado a ouvir em «O Sentimento dum Ocidental» mostra que o «real» do poema já não se assemelha ao «real» do mundo, mostra que o poema já não é símbolo «del mundo y diálogo com el mundo» [Paz, 2010: 262], que já não coincide com qualquer sentido ou «espécie de porto» [Lourenço, 1993: 12]. O artigo «O» vem circunscrever esse «sentimento» da modernidade poética a «isto» e cuja descrição possível se dá a ver no exílio do poeta do mundo e de si próprio, a que o poeta se vê condenado, numa linguagem que já só diz «isto».

«O Sentimento» desta cesura resulta «numa desconexão e numa dissociação» [Agamben, 2009: 58], numa «discronia» [*id.*: 59] do poeta com o mundo. Sobre esta ferida que marca o início da nossa contemporaneidade poética sobra essa memória e a memória da linguagem que se torna um deítico de si própria e desse sentimento:

As burguesinhas do catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
As freiras que os jejuns matavam de histerismo.
(Verde, 2006: 135)

Não, perdoem-me a do piano
rudemente martelado, mas
«isto» que, à sua maneira,
insiste em manter-nos vivos.
(Freitas, 2012: 25)

Quando atrás me referi ao desconhecimento em saber como se passa para o lado de dentro do tempo quis revelar que «contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro» [Agamben, 2009: 62]. Por aqui introduzo o outro artigo, o indefinido, isto que vem mostrar a representação do ocidental como o sujeito que está a ocidente do Ocidente, «numa desconexão e numa dissociação» [*id.*: 58], numa «discronia» [*id.*: 59], repito, este novo modo de se ser contemporâneo de um vazio do poder da linguagem, de uma linguagem que deixa de configurar o mundo. A «atividade» [*id.*: 63] e a «habilidade» [*id. ibidem*] particulares de Cesário aliadas a saber que o escuro do seu tempo «não cessa de interpelá-lo» [*id.*: 64] levam-no a tomá-las em mãos de um modo deserddado como se segurasse um «alguidar de prateados peixes» [«Noitada»]. Segura-as e não encontra um lugar onde as pousar como Pessoa o soube fazer. Lendo uma herança que já não reconhece no presente, não crendo num futuro, fica com «isto», a linguagem, nas mãos para o dizer, mostrando que «La modernidade es una separación» [Paz, 1986: 51], descrente na cicatriz permitida por qualquer ruptura ou reconciliação:

El pensamiento poético no ha sido ajeno a las vicisitudes y conflictos de esta empresa literalmente sobrehumana. La gesta de la poesía de Occidente, desde el romanticismo alemán, ha sido la de sus rupturas y reconciliaciones con el movimiento revolucionario.

Assim, o novo ocidente nasce deste novo sentimento e, por este motivo, não escreve Cesário «O Sentimento» do «Occidental». Pode-se criar a ficção de inverter os artigos ou eliminá-los: um sentimento do ocidental; sentimento dum ocidental; sentimento ocidental. A inutilidade deste jogo de linguagem, em que, no primeiro caso, haveria um tipo específico de sentimento para todos os ocidentais que permitisse a ilusão de uma comunidade, em que, no segundo, se eliminava uma sílaba em gesto de ourivesaria poética, e em que, no terceiro, se voltaria à ilusão da primeira hipótese, não revela o momento em que este poema anuncia «O» sentimento da discórdia, a consciência do distinto batimento do coração da poesia e da história, o instante em que poesia e história seguem caminhos distintos, vivendo a poesia um tempo «henchido de objetos, pero desabitado de futuro» [Paz, 2010: 257].

A separação do poeta com o seu tempo mostra o *sentimento accidental*,¹⁰⁶ sentimento que nasce da casualidade «à qual ele não pode responder» [Agamben, 2009: 72]. O que lhe é permitido é ir observando um percurso cuja rota não é determinada por nada que transcenda o momento presente e que nem a figura tutelar de Camões e que serve de pretexto ao poema preenche. Por isso, este poema não é revolucionário no sentido que as vanguardas do século XX, inseridas ainda na temporalidade linear do velho Ocidente, o veem, procurando superar a sua época. Este poema coloca-se num ocidente que se coloca do lado de fora da linearidade de um tempo entendido como superação.¹⁰⁷ Este lado de fora vem dizer o sentimento da ausência de visualização de um ponto de partida e de um ponto de chegada para uma viagem, ficando a imagem do humano suspensa na ficção de que caminha e, conseqüentemente, da própria poesia como caminho para alguma coisa:

¹⁰⁶ Armando Silva Carvalho merece, certamente, melhor lugar que esta nota de rodapé, mas não poderia deixar de mencionar que a palavra «accidental» já havia sido por si escrita no livro publicado pela Contexto Editora e intitulado *Sentimento dum Accidental* [1981].

¹⁰⁷ Um protesto é uma tentativa de superação. A absoluta descrença não me parece que permita qualquer protesto. Por isso, julgo que não é isso o que Cesário revela, ao contrário do que escreve Macedo porque, sendo a cidade «o todo da civilização ocidental a que Portugal pertence», «o sentimento que ela provoca é ao mesmo tempo produto dessa civilização e um protesto contra ela» [Macedo, 1999: 165].

Não é difícil perceber
Que o chão das ruas não presta.
O difícil é dizê-lo de outra maneira,
Com um entusiasmo de forma,
Faca e alguidar – ou um novo refrão
Para a ruína. [...]

[...]

E se isso eram versos, não sei.
(Freitas, 2002: 21)

Temos, portanto, um sentimento de errância de um sujeito que é ocidental ao seu tempo, exilado, desabrigado de um passado que não experienciou e de um horizonte de sentido que não encontra ou que lhe não parece credível, sobrando-lhe os pés do momento em que caminha sob ou sobre os pés métricos do poema.

«O Sentimento dum Ocidental» anuncia uma modernidade despida de um horizonte e anuncia esta época – «o que significa ser contemporâneo?» – que prolonga um sentimento em que se duvida da própria poesia, da última realidade em que se crê: «E se isso eram versos, não sei». Por isso, este sentimento não se constitui como uma vanguarda, mas como uma revolução [*revolutio*, voltar atrás, dar voltas] que instaura um lugar de paixão, de «agonia», distinto do otimismo das vanguardas, crentes na reconciliação da arte com a história. Talvez seja mais exato afirmar que Cesário abre uma linhagem de descrentes na ideia de sentido ou de horizonte que a palavra, a poesia ou qualquer outra saída de emergência permite, ao contrário do que Cabral Martins propõe:

O Sentimento de um Ocidental é poema supremo desse centramento no «eu» que sente – e sente um exterior que só existe enquanto sentido [...].

(Martins, 1988: 85)

Pelo contrário, a revolução que o idioma ocidental inaugura consiste em mostrar o corpo da poesia escrita antes e depois dele em volta pelos mesmos lugares, naquilo que é o significado original da palavra. O «contemporâneo» aprendido por Cesário consiste em «O Sentimento» de «um Ocidental» que descrê ou desaprende aquilo que lhe ensinaram: a crença em uma teleologia messiânica; a crença que identifica o ocidente com um lugar (a Europa); a crença que a razão e a ciência libertarão o homem. Sem princípio nem fim, sobra ao poeta mostrar os passos dados pela cidade num caminho percorrido durante horas pelo interior do poema com uma breve paragem numa cervejaria [«*brasserie*»] e em alguns motivos camonianos, que darei a ver posteriormente, mostrando que Cesário e Camões passaram pelo mesmo lugar.

Cesário, com este poema, inaugura um idioma porque desapropria a palavra ocidental dos seus mitos fundados sob a luz cartesiana e, no seu lugar, faz com que a mesma palavra passe a significar outra coisa, passando a carregar o escuro dado com a queda do humano, regressando à forma de participio presente [*occidens*], dando a ver o movimento descendente do astro, como em «Noitada», e iluminando o verbo *occidere*, aquilo que perece, que se põe ou que cai. É este aproximar ao solo ou esta curvatura (corcunda) do humano em direção ao solo aquilo se vê.¹⁰⁸

O idioma da poesia contemporânea inicia-se deste modo a propósito do centenário de Camões, em 1880, na publicação *Portugal a Camões*, na sua sexta página, lugar que coube a «O Sentimento d'Um Occidental» [Aa. Vv. 1880: 6], na companhia de poemas de João de Deus, de Gonçalves Crespo, de Gomes Leal e de textos de Silva Pinto, Teófilo Braga, Oliveira Martins, Camilo Castelo Branco.

O academismo desta afirmação suporta-se no que vim dizendo e também na afirmação de que «o século XX não se cansaria de atribuir à breve obra de Cesário um papel idêntico ao que outros conferiram à de Baudelaire: o de

¹⁰⁸ Escreve Bosi que o «curso da História no Ocidente tem resultado de um esforço cumulativo para apartar o homem do mundo-da-vida, graças à crescente divisão das tarefas e à supremacia do valor-de-troca e das suas máscaras políticas sobre o trato primordial e afetivo com as pessoas e a Natureza. Nesse sentido, os nossos tempos são, como já observavam, com filosofias opostas, Leopardi e Hegel, hostis à poesia, que só se tolera como atividade ilhada, abstraída da prática social corrente e, daí, reificada». [Bosi, 1977: 112].

marcar, entre nós, as poéticas da Modernidade» [Martelo, 2012: 71]. Suporta-se ainda em se saber que várias vezes o sol se inclinou [*occidens*] sobre a poesia portuguesa anterior a Cesário. Antes de 1880, houve «obras impregnadas de significación» [Paz, 2010: 263] assentes «em monumento / De uma herança de fé, que nos legaram» as «mãos duras de avós», verso que me lembra «as frotas dos avós» [«O Sentimento dum Ocidental»].

O idioma que Cesário inaugura mostra um tempo próximo deste outro sol de Herculano, poeta que ainda segura a «Harpa do Crente»:

Tibio o sol entre as nuvens do occidente,
Já lá se inclina ao mar. Grave e solemne
Vai a hora da tarde! O oeste passa
Mudo nos troncos da alameda antiga,
Que á voz da primavera os gomos brota:
O oeste passa mudo, e cruza o atrio
Ponteagudo do templo, edificado
Por mãos duras de avós, em monumento
De uma herança de fé, que nos legaram,
A nós seus netos, homens de alto esforço,
Que nos rimos da herança, e que insultamos
A cruz e o templo e a crença de outras eras;
[...].

(Herculano, 1860: 3-4)

Contudo, o sentimento ocidental de Cesário é distinto do de Herculano, neste coincidente com a raiz indo-europeia da palavra [*ent-*], com o significado de ir mais à frente, de tomar uma direção, de seguir um caminho:

Eu não! [...] – eu rujo escravo; eu creio e espero
No Deus das almas generosas, puras [...].

(Herculano, 1860: 4)

Subitamente, Cesário dirá outra coisa neste poema porque não crê nem espera, inaugurando no ocidente poético português essa descrença. Por isso, aquilo que resulta de uma experiência mais sensorial, outro dos significados da memória indo-europeia da palavra «sentimento», é o sentimento de uma outra

noite escura que desce e que nos mares se «atufou», diferente da de Herculano e da de Gomes Leal:

A noite escura desce: o sol de todo
Nos mares se atufou»
(Herculano, 1860: 7)

E, no entanto, astro de fogo, astro tirano!
Se a tua chaga é funda, no oceano
Todo o teu sangue ali podes lavar...
(Gomes Leal, 1998: 253)

O ocidental que o idioma de Cesário inaugura não crê nem espera, como Herculano, nem crê que o Oceano possa lavar «Todo o teu sangue», purificando-se «da minha amargura semelhantes». O idioma ocidental consiste em ver apenas «O sangue parado, no chão» [Freitas, 2002: 16] ou em julgar ver [«julgo ver»] «os olhos dum caleche [...] sangrentos».

Temos assim uma queda que não sabemos como suster – «Chora-me o coração que se enche e que se abisma» [«O Sentimento dum Ocidental»] – sem a companhia de qualquer transcendência e apoiados apenas num pensamento construído com base nos sentidos que não sossega um sentimento que «tem marés», um sentimento «Que mortifica e deixa umas loucuras mansas». A revolução, aquilo que dá voltas e que regressa, em nós e na poesia, aquilo que «tem marés», consiste na «dor humana» que «busca os amplos horizontes» entre uma manhã e uma tarde:

Sabemos logo pela manhã
que Hegel não tem
essa solene razão
que a meio da tarde
outorgamos a Vattimo.
[...]
A filosofia da história morreu,
sem anjos nem alegorias [...].
(Freitas, 2002: 29-30)

Este é o idioma dado a ouvir na cidade de Lisboa, «nos recantos de seus recantos» e que Campos enuncia em versos menos angustiados:

Cesário, que conseguiu
Ver claro, ver simples ver puro,
Ver o mundo nas suas coisas,
Ser um olhar com uma alma por trás, e que vida tão breve!
Criança alfacinha do Universo.
Bendita seja com tudo quanto está à vista!
Enfeito, no meu coração, a Praça da Figueira para ti
E não há recanto que não veja para ti, nos recantos de seus recantos.
(Campos, 1993: 120)

Sem negar ou afirmar, Cesário instaura o contemporâneo «ver claro, ver simples ver puro», mantendo «fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber, não as luzes, mas o escuro» [Agamben, 2009: 62] que todos os tempos carregam.

O cruzamento deste *ver claro*, sabiamente despido das legibilidades com que cada época se cobre, se legitima, se defende e ataca, permite-lhe um contemporâneo que está a ocidente do contemporâneo:

[...] o contemporâneo [...] é aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história [...]
(Agamben, 2009: 72)

Este é o idioma que tento agora saber ouvir.

I. Do Mar e da Terra

*E tu, nobre Lisboa, que no mundo
Facilmente das outras és princesa,
Que edificada foste do facundo
Por cujo engano foi Dardânia acesa;
Tu, a quem obedece o Mar profundo
[...].*

Luís de Camões, *Os Lusíadas*

*Decerto, capital alguma do Ocidente
Tem mais afável sol, ou um céu mais
clemente,
Mais colinas azuis, rio d'águas mais mansas,
Mais tristes procissões, mais pálidas crianças,
Mais igrejas e cães – e vargens onde a
esteira
Seja em tardes d'estio a flor de laranjeira!*

Gomes Leal, «Lisboa»

Antes de começar a leitura do poema, começo por explicar os dois motivos pelo qual uso o grafema //l/. O primeiro é de ordem técnica [*tekhnikos*] porque serve o grafema para indicar que este texto será o primeiro de quatro pelo qual irei ler «O Sentimento dum Ocidental», usando a numeração romana – I, II, III, IV – para procurar mostrar de modo «mais claro» quatro andamentos neste presentes.

Na verdade, repito o procedimento de Cesário porque o poema está tecnicamente organizado em quatro conjuntos de onze estrofes de quatro versos, num total de quarenta e quatro, sempre com a mesma medida métrica (cada estrofe é constituída por um decassílabo e três alexandrinos) e a mesma rima (interpolada no primeiro e quarto e emparelhada no segundo e terceiro versos), modos de ordenar cento e setenta e seis versos.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Novamente reitero que a versão que aqui sigo corresponde à edição de Cunha. Uso a nota de rodapé para mostrar as variantes presentes nas duas edições, correspondendo a do lado direito à de Cunha e a do lado esquerdo à de Barahona:

«I»; «I – Ave-Marias»

«Despertam um desejo absurdo de sofrer.»; – «Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.»;
«O gás extravasado enjoa-nos, perturba;» – «O gás extravasado enjoa-me, perturba;»;
«Toldam-se d'uma cor monótona e londrina.» – «Toldam-se duma cor monótona e londrina.»;
«Ocorrem-me em revista, exposições, países:» – «Ocorrem-me em revista exposições, países:»;
«Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!» / «Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!»;

«II»; «II – Noite Fechada»

«O aljube, em que hoje estão velhinhas e crianças,» – «O Aljube, em que hoje estão velhinhas e crianças,»;
«À vista das prisões, da velha sé, das cruces,» – «À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,»;
«Assim que pela história eu me aventuro e alargo» – «Assim que pela História eu me aventuro e alargo»;
«Muram-se as construções rectas, iguais, crescidas;» – «Muram-me as construções rectas, iguais, crescidas;»;
«E os sinos de um tanger monástico e devoto.» – «E os sinos dum tanger monástico e devoto.»;
«Um épico d'outrora ascende, num pilar!» – «Um épico doutrotra ascende, num pilar!»;
«Sombrios e espectrais recolhem os soldados,» – «Sombrios e espectrais recolhem os soldados;»;
«Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes» – «Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,»;
«Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados // Joga-se, alegremente e ao gás, o dominó!» – «Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados, // Ao riso e à cruz luz joga-se o dominó!»;

«III»; «III – Ao Gás»

«As burguesinhas do catolicismo» / «As burguesinhas do Catolicismo»;
«E eu, que medito um livro que exacerbe, // Quisera que o real e a análise mo dessem:» / «E eu que medito um livro que exacerbe, // Quisera que o real e a análise mo dessem;»;
«Sua excelência atrai, magnética, entre luxo» – «Sua excelência atrai, magnética, entre o luxo»;
«Mas tudo cansa! Apagam-se, nas frentes,» – «Mas tudo cansa! Apagam-se nas frentes»;
«Pede-nos sempre esmola um homenzinho idoso» / «Pede-me sempre esmola um homenzinho idoso»;

«IV»; «IV – Horas Mortas»

«O tecto fundo de oxigénio, d'ar,» – «O tecto fundo de oxigénio, de ar,»;

O segundo motivo deve-se ao facto de, sobre o barco que é a técnica, o poeta haver libertado a linguagem ou haver anunciado o «vazio de sentido» [Eduardo Lourenço, 1991: 976]. Sobre este «vazio» para o qual o poema nos leva, adverte Rosa Maria Martelo, no prefácio à edição de «homenagem a Cesário Verde nos 150 anos do seu nascimento», para a possibilidade de «cair na tentação de especular»:

[...] é sempre difícil não cair na tentação de especular sobre o grau de inovação que estaria contido nos vocábulos insonoros que o poeta não chegou a escrever, ou nas (muitas) imagens que, incriadas, não pôde conceber.

(Martelo, 2005: 37-38)

Reconheço ser este um dos textos de Cesário que mais me tenta e mais me põe à prova [*temptare*] por nele encontrar «o vazio de sentido» [Lourenço, 1991: 976] que exige este procedimento: «É o leitor quem completa o que lá não está» [*id. ibidem*]. E, na verdade, a palavra escolhida por Rosa Martelo, «tentação», revela bem o poder de atração que o poema desempenha, levando-me a ensaiar [*tentare*] ou a especular sobre «o que lá não está» [Lourenço] e correndo o perigo de ouvir nos «vocábulos insonoros» [Martelo] a «harmonia / [que] Adormenta e fascina [...]» [Homero, 2009: s/p].¹¹⁰

Ouvida a advertência e lido o horizonte, lerei cada uma das partes respeitando aquela divisão e dando-lhes um título. Aquele que encontro para esta parte I é «Do Mar e da Terra», embora o primeiro verso que inicia este caminho seja terrestre, «Nas nossas ruas, ao anoitecer» [«O Sentimento dum Ocidental»], porque nesta parte encontro várias passagens que sugerem aproximações ao poema de Luís de Camões, *Os Lusíadas*.

«E eu sigo, como as linhas de uma pauta,» – «E eu sigo, como as linhas de uma pauta»;
«E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.» – «E os gritos de socorro ouvir estrangulados.»;
«Afastam-se, à distância, os dúbios caminhantes;» – «Afastam-se, a distância, os dúbios caminhantes;»;

«A dor humana busca os amplos horizontes» – «A Dor humana busca os amplos horizontes».

¹¹⁰ Os versos correspondem ao Canto XII, vv. 28 e 29, na versão de Manoel Odorico Mendes.

As passagens mostram ainda que do mar se passa à cidade como o lugar onde pousa a poesia a partir de Cesário. Penso encontrar uma dessas passagens no grafema que assinala o hemistíquio daquele primeiro verso, a vírgula, materialização de uma forma de um cruzamento ou de um nó, dividindo-o e assinalando uma linha espacial e uma temporal justapostas. Este cruzamento é um dos fios que Cesário usa para iniciar alguns poemas, processo já referido no capítulo anterior, cruzamento que situa o poema num lugar e num momento.

Pelo mar surge a memória desse cruzamento em dois versos quando Luís de Camões inicia a narrativa de *Os Lusíadas*, na estrofe dezanove do Canto I, indicando um tempo e um espaço da viagem comandada por Vasco da Gama: «Já no largo Oceano navegavam, / As inquietas ondas apartando» [Camões, 2000: 6].

Cesário inicia o poema de modo semelhante, mas situa-o também tecnicamente quando escolhe como medida para o primeiro verso o mesmo que Camões usou para compor os seus dez cantos, o decassílabo.

«O Sentimento dum Ocidental» é um poema, o único, que usa como quilha – «Pelas ondas que corta a aguda quilha» [*id.*: 458] – para os seus alexandrinos o decassílabo introduzido por Sá de Miranda e cuja maior execução remete para *Os Lusíadas*. Já os alexandrinos, versos que se desenvolvem a partir da quilha, remetem para o tempo de Cesário, que navega por esta medida, novidade poética teorizada por António Feliciano de Castilho no seu *Tratado de Metrificação Portuguesa* [1874]¹¹¹ e praticada «com o aparecimento quer de *A Alma Nova*, de Guilherme de Azevedo, quer de *A Morte de D. João*, de Guerra Junqueiro (e as *Claridades do Sul*, de Gomes Leal [...])» [Mourão-Ferreira, 1988: 78].

É a manutenção do «velho heroico» [Castilho, 1874: 52] na companhia dos jovens alexandrinos que sustenta a proposta de aproximação pela forma entre o poema de Cesário e a epopeia de Camões. Pelo lado de dentro do texto,

¹¹¹ Escreve Castilho, a propósito do verso alexandrino, que «muitos dos nossos mais bem nascidos poetas o tomaram bem a si e o tem já na verdade subido a grande apuro, sendo já hoje fácil prever que dentro em pouco este metro, que tanto se conchega á elegancia da frase, e do estylo, há-de pleitear ousadamente preferencias ao nosso velho heroico, apezar da prescripção da sua posse, ate o deixar, afinal, não o dizemos destruido, nem o desejamos, mas quando menos suplantado» [Castilho, 1874: 52].

também o procuro fazer pelas «imagens visuais e auditivas» e um «poente solar», expressões que Álvaro Pimpão usa no prefácio a *Os Lusíadas* para se referir a esta obra ou lendo Rosa Martelo quando escreve que o caminho aberto por Cesário «é o do olhar» [Martelo, 2005: 55], é «o caminho aberto pela imagem e, mais precisamente, por uma exploração inconfundível do cruzamento de imagens perceptivas» [*id. ibidem*].

Neste sentido, Camões e Cesário participam na abertura de um caminho dado pela imagem de uma contemporaneidade que Álvaro Pimpão, referindo-se àquele poeta, menciona que «só poderia ter sido escrita por um nauta que vê de bordo as outras naus recortando-se num poente solar»:

E quando falo de experiência marítima não quero referir-me apenas à dura vida de bordo, nem aos grandes fenómenos presenciados, mas às imagens visuais e auditivas que a própria vida do mar pôs ao alcance da sua retina e do seu ouvido e que vieram a transformar-se em versos imortais, como o famoso

Cortando o longo mar com larga vela (l.45.4)

analisado por Tasso da Silveira [...]. A est. 19 do Canto I, que marca o início da narração, só poderia ter sido escrita por um nauta que vê de bordo as outras naus recortando-se num poente solar:

Já no largo oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravam,
Das naus as velas côncavas inchando;
Da branca espuma os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando
As marítimas águas consagradas,
Que do gado de Próteu são cortadas [...]

(Pimpão, 2000: III-IV)

Cesário apresenta a terra no lugar dos «mares» recorrendo à cidade e introduz-la no poema respeitando o preceito da epopeia, ao começar a sua narrativa *in media res*, «Epopeia sucinta de uma navegação solitária» [Martins, 1988: 86].

Deste modo, pode-se dizer que Cesário celebra e revela-se contemporâneo de Camões por este lado: usa o decassílabo, opera um cruzamento espaço-temporal, inicia a narração *in media res*, dá a ver um percurso usando imagens visuais e auditivas.

Há também outro lado que Cesário celebra e que consiste no modo como se pode ler a definição de «poesia épica» proposta por Massaud Moisés:

A poesia épica deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo, para que o lendário se forme ou/e permita que o poeta lhes acrescente com liberdade o produto da sua fantasia; o protagonista da ação há-de ser um herói de superior força física ou mental, embora de constituição física simples, instintivo, natural.

(Moisés, 2004: 153)

O olhar do poeta sobre o seu tempo consistiu em apresentar um «assunto ilustre, sublime, solene», o tricentenário da morte de Camões, não como memória de uma época singular da história de Portugal, «acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo», mas segundo a influência [*momentum*] que lhe provoca o seu presente e que lhe permitiu acrescentar «com liberdade o produto da sua fantasia».

Para além desta diferença no modo de ver o «assunto solene», o poeta representa-se a si mesmo no poema, «herói de superior força física ou mental, embora de constituição física simples, instintivo, natural», até porque desconfia «de um aneurisma» [«O Sentimento de um Ocidental»].

Embora Cesário pareça cumprir, em parte, aquilo que deve ser um poema épico, o que tem para contar, usando os planos do poeta e o da sua viagem, com breves referências a um plano histórico, pode resumir-se a pôr-nos diante dos olhos [*propositio*] que cantará o lugar que lhe desperta «um desejo absurdo de sofrer».

Continuando a aproximar a estrutura do poema que motiva a evocação da morte de Camões com aquela com que procuro celebrar a revolução [*revolutio*, voltar a pôr a poesia no mesmo lugar] que Cesário operou na poesia, penso

poder propor, nesta I parte do poema, a estrutura épica – proposição, invocação e narração – como um modo de pensar as primeiras onze estrofes do seu poema.

Começo pela invocação, julgando encontrá-la na terceira estrofe:

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revistas, exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!
(Verde, 2006: 132)

O verso-invocação encontra-se em «Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!» e surge sem deuses ou qualquer outra transcendência, ao contrário do modo como o escreve Camões:

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mi vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandíloco e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham enveja às de Hipocrene.
(Camões, 2000: 2)

Tendo o mar sido substituído pela cidade e por aquilo que esta desperta, a invocação ocorrerá se se substituir as «Tágides minhas» pelo desejo de cidades «minhas» dado pelo exclamativo verso «Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!». São as cidades que o poeta não vê os portos que lhe poderiam despertar um «novo engenho ardente».

A invocação ou o processo de chamar por algo ou alguém que nos ajude [*invocare*] – aqui as cidades-ninfas que se sucedem como se o mesmo chamamento as atravessasse antes de desaguarem no «mundo» – consiste num pedido – «Dai-me agora um som alto e sublimado, / Um estilo grandíloco e corrente» – que se pode ver na aprendizagem que Cesário foi realizando. De um estilo tecnicamente «grandíloco» que manteve em todos os seus poemas,

avançou para uma linguagem «corrente», para um tom «humilde, baxo e rudo» [Camões, 2000: 478], à qual retirou qualquer referência mitológica, ainda que mantenha neste poema o adjetivo «hercúleas».

O tom «humilde, baxo e rudo» com que virá a compor o poema é-lhe dado, não pela imaginação daquelas cidades, mas pela audição do sino que não menciona, fazendo do seu som, «ao cair das badaladas», o equivalente ao efeito que Camões procurou nas «Tágides» ou nas «águas» que Pégaso fez brotar quando rasgou a rocha do monte Hélicon com o casco, tendo desta surgido a fonte do cavalo [«Hipocrene»].¹¹²

As cidades que não são vistas são o espaço invocado, mas são «As nossas ruas, ao anoitecer» que, marcadas por várias imagens auditivas, provocam o mesmo efeito que as águas de Hipocrene porque fazem despertar um sentimento adormecido: «Despertam um desejo absurdo de sofrer».

Como se tivesse sido concedido a Cesário este pedido, «Dai-me ùa fúria grande e sonora» [Camões, 2000: 2], as principais fontes ou despertadores neste poema são sons férreos. Os sons sonoros surgem uma vez em cada uma das partes do poema – «ao cair das badaladas» [I]; «Toca-se as grades, nas cadeias» [II]; «Um forjador maneja um malho, rubramente» [III]; «Um parafuso cai nas lajes, às escuras» [IV] –, substituindo-se gradualmente a visão e o crepúsculo – «o fim da tarde inspira-me; e incomoda» – pela audição e pela noite.

Como referi também no segundo capítulo, é a presença de uma visão da cidade de Lisboa por Cesário que assinala o novo lugar da poesia. Cesário retira-a do mar e coloca-a na terra que é o novo mar – «E tem marés, de fel, como um sinistro mar!» –, permitindo que, depois dele, essa visão-Cesário seja igualmente transformada em invocação:

Das ruas ao cair da noite, ó Cesário Verde, ó Mestre,

¹¹² «Pelos Musas heliconíades comecemos a cantar. / Elas têm grande e divino o monte Hélicon, / em volta da fonte violácea com pés suaves / dançam e do altar do bem forte filho de Crono. / Banharam a tenra pele no Permesse / ou na fonte do Cavalo ou no Olmo divino / e irrompendo com os pés fizeram coros / belos ardentes no ápice do Hélicon.» [Hesíodo, 1995: 88].

Ó do «Sentimento de um Ocidental»!

(Campos, 1990: 78)

Agora, em lugar da invocação das «filhas do Tejo» [Camões, 2000: 237], o «Mestre» invocado por Campos apresenta as novas ninfas como «hercúleas, galhofeiras», dando os filhos às «tormentas» e transportando-os em «canastras» como se a vida coubesse num «alguidar de prateados peixes» [«Noitada»].

Venho caminhando pela estrutura da epopeia, procurando fios que entrelacem Cesário e Camões e procurando conjugar os ensinamentos de Eduardo Lourenço e de Rosa Maria Martelo. Mantendo esse caminho, passo da ideia de invocação para a de narração, desviando-me da dedicatória¹¹³ e voltando a citar M. Moisés:

Parte central e mais extensa, que contém o relato minucioso da ação executada pelo herói; a narração deve obedecer a uma sequência lógica; entretanto, à ordem cronológica seria preferível a artificial, que surpreende a ação em meio (*in media res*); o epílogo, fecho da ação, deve guardar um imprevisto, mas ser verossímil e coerente, além de ter um desenlace feliz.

(Moisés, 2004 :153)

Sobre a «ação em meio», será sempre neste «meio», «um desejo absurdo de sofrer», que o poema e o poeta permanecerão. O facto de o astro se pôr e de a noite surgir e de acontecimentos se sucederem não modifica o meio que este verso institui e do qual nunca se sai. Por isso, «o epílogo, fecho da ação» não possui qualquer «imprevisto», mas apenas um acentuar do que é «verossímil e coerente», fazendo com que este poema não possa ter «um desenlace» e mostrando que o sentimento que permanece na viagem é o mesmo.

Assim, a «Parte central e mais extensa, que contém o relato minucioso da ação executada pelo herói», decorrerá ao longo do poema, numa «sequência lógica». Esse relato começa na quarta estrofe, após as duas primeiras que funcionam como uma forma de proposição pela descrição do ambiente que lhe é provocado pela cidade e após a terceira, cujo adjetivo «Felizes!» funciona

¹¹³ Na edição de Barahona, cabe esse papel a Guerra Junqueiro.

como hino daqueles que partem para outras cidades, no que seria, talvez em lugar de uma invocação, o desejo de uma ex-vocação. É a partir daqui que se baixa o olhar e se começa «o relato minucioso da ação», «ao cair das badaladas».

O momento que assinala o início da narração é marcado por uma campânula de ferro que ressoa. É o sino [*campana*] que despoleta o início do movimento no poema, é o seu som que anuncia o movimento de uma parte dos habitantes da cidade, é a invisível mão que o oscila que institui a *media res*, talvez deste modo:

Reparar em tudo pela primeira vez, não apocalipticamente, como revelações do Mistério, mas directamente como florações da Realidade.

Soam - devem ser oito as que não conto - badaladas de horas de sino ou relógio grande. Acordo de mim pela banalidade de haver horas, clausura que a vida social impõe à continuidade do tempo fronteira no abstracto, limite no desconhecido. Acordo de mim e, olhando para tudo, agora já cheio de vida e de humanidade costumada, vejo [...].

(Soares, 1998: 404)

O momento em que a narração se inicia corresponde a um tempo em que a cidade de Cesário ainda se mantinha próxima da memória da transcendência que o som do sino simboliza. O poeta, pelo contrário, poderia ter dito isto, depois da proposição e da invocação:¹¹⁴ «Acordo de mim e, olhando para tudo, agora

¹¹⁴ Tendo usado o termo proposição, em referência ao modelo clássico de apresentação de um assunto, há um outro processo para formular a construção do poema, mais próprio do cinema. Já Manuel Gusmão se lhe referira através de «procedimentos de salto (corte, choque e mudança) e de montagem [...] cinematográfica» [Gusmão, 2010: 206-207], aspeto que Rosa Maria Martelo refere como «técnica de sobreimpressão de duas imagens nos mesmos fotogramas, tão usadas pelos primeiros cineastas [Martelo, 2012: 178]. Sucedendo-se a narração à proposição, pensando no protocolo de leitura clássico, ou sucedendo-se a um efeito de *zoom out* um outro de *zoom in*, usando um protocolo de leitura que retira da linguagem cinematográfica uma terminologia para descrever a construção do texto poético, inicia-se um procedimento acústico-visual, presente no primeiro verso da terceira quadra: «Batem os carros de aluguer, ao fundo». Este verso instaura também um corte relativamente aos anteriores, dado pela ideia de movimento sugerida pelos «carros» e, principalmente, porque o verso se inicia com um verbo de ação.

Refiro o cinema porque o processo de visualização da cidade nestas duas primeiras quadras faz-se através de uma contínua aproximação visual, iniciada com um plano alargado e sinestésico que nos permite a sugestão de um grande plano da cidade que alcança «ruas» e o «Tejo» e que se vai, lentamente, aproximando e descendo para os «edifícios» e para as

já cheio de vida e de humanidade costumada, vejo [...]». E, no momento em que vê, inicia a narração porque repara «em tudo pela primeira vez, não apocalipticamente, como revelações do Mistério, mas directamente como florações da Realidade.»

Caso Cesário sentisse «apocalipticamente, como revelações do Mistério», caso pensasse ainda por símbolos, ouvindo o som emitido por um sino como memória de um tempo em que as trindades correspondem à organização religiosa do dia, teria usado o nome dado àquelas «badaladas», Ave Marias, como título da I parte do poema. Em seu lugar, fê-lo Silva Pinto, ao escrever «Ave Marias» [Barahona, 2004: 79], tradição mantida nas duas traduções em castelhano e que mantêm o mesmo mar religioso, «El Rosario» [Munárriz, 1995: 21] ou «Vísperas» [Palacios, 1997: 123].

«Ave Marias» e «Vísperas» [*vespera*] indicam o fim da tarde e de um dia de trabalho, enquanto «El Rosario» apela aos três Mistérios, o da vida, o da morte e o da glória, caminho teleológico que neste poema se mostra dissonante com o percurso do poeta. Quer a biografia de Cesário quer os versos «Duas igrejas, num saudoso largo / Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero» respondem por si às opções editoriais mencionadas no parágrafo anterior.

No poema, o sino, «fúria grande e sonora» [Camões, 2000: 2], provoca o despertar da visão: «Vejo». Depois de se começar pela descrição das «nossas ruas, ao anoitecer», depois de se dizer «soturnidade» e «melancolia», sentimentos que marcam esta «Epopéia Crepuscular» [M. S. Lourenço, 2002: 117], o poeta abre-se «completamente à música da cidade, à onda do som que exprime o *ennui* de que sofrem os seus prisioneiros» [*id. ibidem*], numa forma de alternância entre imagens visuais e auditivas.

A alternância não acontecerá pela palavra «ruas», mas na relação entre luminosidade e imagens visuais e auditivas que acompanham a expressão «ao anoitecer», que aponta para um tempo, para uma duração, uma continuidade, um movimento em direcção a uma progressiva redução da luminosidade natural ou cósmica.

«chaminés» até desaguar na rua, onde «Batem os carros de aluguer, ao fundo», em plano de pormenor, terminando na figura do poeta, em grande plano.

Pensando na ideia de movimento, à fixidez das ruas irá contrapor-se o movimento de pessoas em um fim de tarde que o sujeito poético acompanha enquanto anoitece, possibilitando a redução da luminosidade uma alteração da percepção do espaço através da movimentação da luz. Ambas são circunstâncias que atuam sobre o Cesário, cujo corpo filtra essa realidade, deixando-o «progressivamente mais permeável e atento ao sofrimento humano e à presença insidiosa e constante da morte» [Martelo, 2005: 53].

Desta interseção entre um tempo e um sujeito que percorre o espaço da cidade resulta os sentimentos de «soturnidade» e de «melancolia» ditos em tom superlativo através do advérbio «tal», em paralelismo, possuindo cesura igual à verificada no primeiro verso da primeira estrofe: «Há tal soturnidade, há tal melancolia». A presença do hemistíquio mostra a quilha «sentimental» que se prolonga até ao hemistíquio do último verso: «E tem marés, de fel, como um sinistro mar». Por isso se mantém o poema *in media res*, sempre no meio deste sentimento, balouçando num tempo e no espaço de um sentimento «absurdo» no mar que é a cidade marcada pela «soturnidade» e pela «melancolia» e pelo «fel», sempre no meio das coisas, sem um princípio nem um fim, apenas no meio que «as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam».¹¹⁵

Apesar de usar a imagem trazida pela palavra quilha para mostrar uma linha que vai desde a roda da proa até ao cadaste da popa do poema, o início da narração vem revelar um sentimento diferente porque o poeta se esquece deste verso, «Despertam um desejo absurdo de sofrer», verso-proposição que enuncia o assunto do poema nas duas primeiras quadras:

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.

¹¹⁵ O verbo «Despertam» [Cunha, 2006: 132] ou «Despertam-me» [Barahona, 2004: 79] indica o nascimento ou inclusão do poeta no poema. Com o pronome posposto ao verbo, o verso mantém a mesma extensão métrica, pelo que não será este o elemento de desempate. A nível semântico, a segunda opção pode ser mais precisa por devolver ao poeta o sentimento que o verbo transitivo descreverá, enquanto a primeira trará a abertura de incluir em quem desperta um sentimento próprio a um novo homem ocidental, o que lhe alarga o alcance. Opto, como Cunha, pela primeira forma, sem o pronome, pela possibilidade de acolher nela o poeta e os ocidentais que partilham esse sentimento.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-nos, perturba;
E os edifícios, com as chaminés e a turba
Toldam-se d'uma monótona cor londrina.
(Verde, 2006: 132)

O início da narração vem dar corpo ou vem dar uma visão às «sombras» e ao «Tejo», à «maresia» e ao «bulício» provocado pelas pessoas em movimento, suspendendo o «desejo absurdo de sofrer». Os sentimentos de «soturnidade» e de «melancolia» reiterados pelo som de «badaladas» fricativas – /s/, /ç/, /ç/ e /j/ –, oclusivas – /d/, /p/, /t/ e /b/ – e nasais – /m/ e /n/ – presentes nos dois versos finais da primeira e da segunda quadras e pelo andamento instituído pelo uso contrastivo da vírgula – três vezes no terceiro verso e nenhum no quarto da primeira estrofe e duas vezes no terceiro e nenhum no quarto da segunda estrofe – acentuam o momento oclusivo deste fechamento [*occlusio*] e antecedem o «alvoroço nobre» da quarta estrofe:

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,
As edificações somente emadeiradas:
Como morcegos, ao cair das badaladas,
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.
(Verde, 2006: 132)

Uma outra saída motiva o «alvoroço» em Lisboa:

E já no porto da ínclita Ulisseia,
Cum alvoroço nobre e cum desejo
(Onde o licor mistura e branca areia
Co salgado Neptuno o doce Tejo)
As naus prestes estão [...].
(Camões, 2000: 84)

A simultaneidade de estesias presente nos versos de Camões e o «alvoroço nobre» fazem esquecer o «absurdo» porque surgem os protagonistas ou os primeiros [*proto*] combatentes [*ágon*], aqueles que permitiram a Camões

escrever «Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta» [*id. ibidem*].

O mar e a musa, claro, são já outros. A finitude ou a perda de unidade, porque não «há outro valor mais alto que se alevanta» [*id. ibidem*], é sentida como uma descida, dada pelo «céu baixo», pelo «gás extravasado», pelo «anoitecer», indicando-se um teto às «nossas ruas». Mas é este momento que se suspende «ao cair das badaladas» quando surgem os «mestres carpinteiros» porque partilham a agilidade de saltar «de viga em viga», por um lado e porque, por outro lado, terminando de trabalhar, regressam à rua ao fim da tarde, «ao cair das badaladas», aqueles que «Em perigos e guerras esforçados / Mais do que prometia a força humana», edificam a cidade [Camões, 2000: 1].

É pela narração que se dá início à citação de figuras da terra que evocam o mar e Camões. A partir deste momento, «o bulício» da primeira quadra e «a turba» da segunda começam a ganhar corporeidade. São eles as «armas e os barões» que Cesário irá assinalar. E assinala-os como os construtores da cidade, da «Ocidental Praia Lusitana».

Para além dos «carpinteiros», os «barões» citados são os construtores dos navios que permitem as viagens marítimas «Por mares nunca de antes navegados» [*id. ibidem*], «os calafates», que «Voltam [...] aos magotes, / De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos». É sobre estes homens que o olhar do poeta se coloca, memória dos que permitiram a Vasco da Gama mostrar «essas navegações que o mundo canta» [Camões, 2000: 236] porque os «calafates» possuem a técnica de vedar os espaços entre as madeiras com estopa de algodão alcatroada, o que os deixa «enfarruscados». Inverte, por isso, os termos elevados da epopeia para criar uma epopeia terrestre, introduzindo na poesia portuguesa os lusíadas, com // minúsculo.

Os «barões assinalados», os que permitem uma navegação terrestre, são os primeiros a serem cantados enquanto os detentores da arte de construir, «aqueles que por obras valerosas / Se vão da lei da morte libertando» [Camões, 2000: 1].

Opera-se assim uma ascensão ao nível do heroísmo de figuras ou lusíadas que a epopeia camoniana já fizera habitar na poesia:

A gente e marinheiros trabalhavam
Como se aqui os trabalhos s' acabassem:
Tomam velas, amaina-se a verga alta,
Da âncora o mar ferido em cima salta
(Camões, 2000: 13)

Mas esta, a de Camões, é uma epopeia contemporânea de uma epopeia marítima onde não faltam heróis ainda vivos. Com Cesário, é pelo meio de heróis terrestres que caminha o poeta, pelo interior do poema e por fora, operário da língua, usando a sábia mistura do linho e do alcatrão, talvez uma outra forma de dizer a métrica e o assunto, para criar uma tessitura do poema que abriu e fez navegar a poesia para novos lugares e com novas imagens do humano.

Os «mestres carpinteiros», «os calafates», o poeta que se embrenha «a cismar» por ruas que vão terminar no rio – «boqueirões» – ou em sítios sem saída ou de pouca importância – «becos» –, errando «pelos cais a que se atracam botes», criam um momento que leva Cesário a cruzar o *hic et nunc* com um *in tunc*, com um «então»:

E evoco, então, as crónicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!
(Verde, 2006: 132)

Mantendo o discurso no campo semântico do mar, esta navegação sem mapa apenas permite a possibilidade de chamar ou de dar a voz possível ao passado que se mostra sem um referente atual, «E evoco, então, as crónicas navais», para alimentar um século faminto de outros heróis: «Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!».

Detenho-me agora num pormenor vocabular. São as «crónicas» um texto que regista factos segundo uma linearidade cronológica. Reparo que o poeta parece fazer o mesmo com as palavras que permitiram as navegações,

tornando-se o cronista destas, como se as ressuscitasse nessa linearidade. Se dispusermos as palavras referentes a embarcações ou navios na ordem em que surgem no poema, verifica-se como coincidem na sua importância e na sua aproximação a um tempo presente: «botes» (quinta estrofe), «baixéis», «naus» (sexta estrofe), «couraçado» (sétima estrofe), sendo esta uma forma para se apresentar uma crónica naval portuguesa e, depois, inglesa.

Este trabalho de evocação exigiria que o poeta silenciase o presente ou a palavra «couraçado» em nome de uma encenação do passado, num processo de construção de uma história que implicaria a dramatização de um tempo que desconhece, «soberbas naus que eu não verei jamais». Não o fazendo, revela que os seus versos estão a ser usados para ressuscitar a poesia, «O Sentimento» e os ocidentais do seu tempo. O seu presente que é o poema não pode negar a visão de um «couraçado inglês»,¹¹⁶ atualização das «soberbas naus», cujo Éolo se torna inútil perante o carvão.¹¹⁷ Assim, exclamar que «Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!» corresponderia a usar «naus» em tempos de «um couraçado inglês».

Cesário soube, deste modo, ser a celebração do Centenário da morte de Camões a celebração de uma época defunta, não a do épico, mas a sua, que nada tem a propor como horizonte, pedindo ao passado «honras» que possa chamar «suas»:

Mas com buscar, co seu forçoso braço,
As honras que ele chame próprias suas
(Camões, 2000: 282)

Este é o tempo no qual Portugal não participava, a anunciar aquilo que, dez anos depois da publicação do poema, em 1890, levaria Guerra Junqueiro a publicar *Finis Patriae*.

Por isso, o «fim da tarde inspira-me; e incomoda!» se houver esta memória:

¹¹⁶ Fernando Cabral Martins convoca esse presente com um desenho de J. Dantas, publicado em *O Ocidente* a 1 de janeiro de 1880 e intitulado «A Esquadra Inglesa no Tejo» [Martins, 1988: 83].

¹¹⁷ Torna-se igualmente inútil o vento oeste, Zéfiro, que Éolo deixara solto para que Ulisses pudesse voltar a casa: «Nos vai soprando Zéfiro propício» [Homero, 2009, X, vv. 22, s/p]. Ou, na versão de Lourenço: «E para mim fez que se levantasse o sopro de Zéfiro» [Homero, 2003: 162].

A gente da cidade, aquele dia,
(Uns por amigos, outros por parentes,
Outros por ver somente) concorria,
Saudosos na vista e descontentes.
E nós, co a virtuosa companhia
De mil Religiosos diligentes,
Em procissão solene, a Deus orando,
Pera os batéis viemos caminhando.

(Camões, 2000: 189)

De um passado de onde os «batéis» vogam em direção a naus pelas quais «fomos abrindo aqueles mares, / Que geração algũa não abriu» [*id.*: 214], passa-se a um tempo em que «escaleres» largam de um couraçado e «vogam» em direção a terra. E o som de batalhas apenas se pode sugerir pelo «tinir de louças e talheres» que «Flamejam», vindos de «alguns hotéis da moda».

As palavras «tinir» e «flamejam» aproximam-se da ideia de sons de objetos metálicos que se tocam, provocando faíscas [*flamae*], evocando batalhas e sons de espada, mas também lembrando o *occidens* que Camões já anunciava:

Olhai que há tanto tempo que, cantando
O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,
A Fortuna me traz peregrinando,
Novos trabalhos vendo e novos danos:
Agora o mar, agora experimentando
Os perigos Mavórcios inumanos,
Qual Cánace, que à morte se condena,
Nũa mão sempre a espada e noutra a pena.

(Camões, 2000: 319)

Ao contrário do épico, em eco das *Epistulae Heroidum* de Ovídio ou destes outros dois versos, «Pera servir-vos, braço às armas feito, / Pera cantar-vos, mente às Musas dada» [Camões, 2000: 478], aqui não há outra narrativa que não a de pequenas lutas dadas por «louças e talheres», estando a «espada» dos clássicos distante do tempo de Cesário a quem resta somente a «pena».

Sobra-lhe, a Cesário, o ato de convocar ao poema os habitantes da cidade que permitam a heroicidade possível. Começa pelos que são desprovidos de uma ação elevada:

Num trem de praça arengam dois dentistas;
Um trôpego arlequim braceja numas andas;
Os querubins do lar flutuam nas varandas;
Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!
(Verde, 2006: 133)

Nesta oitava estrofe, o movimento destas figuras é muito reduzido, mostrando as personagens limitadas a pequenos espaços – «trem de praça»; «nas varandas»; «às portas» – ou com dificuldade em movimentarem-se, como o «trôpego arlequim».

Pelo contrário, eleva as que mantêm uma relação com o rio ou com o mar e que, por isso, merecem novas «crónicas». Estas saem de «arsenais e [...] oficinas», lugares onde se constroem navios, e o seu elogio surge pela imagem permitida pelo verbo «vazar»:

Vazam-se os arsenais e as oficinas;
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras
(Verde, 2006: 133)

O uso do verbo «Vazam-se» permite associar os trabalhadores à imagem de uma maré vazante, ao início de um ciclo de descida e que, no poema, coincide com o anoitecer e com a presença da lua em cujo rio «reluz».

Depois, continua a enaltecer outros heróis, agora femininos. Cita as «obreiras», as que produzem a obra, palavra à qual também podemos associar a palavra onde as obras se produzem, «oficinas», e que se apressam. Cita, depois, as varinas, associando-as, tal como fizera a propósito dos trabalhadores dos «arsenais» e das «oficinas», a uma massa em potência e positiva, através das palavras «cardume», «hercúleas» e «galhofeiras»:

E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
Correndo com firmeza, assomam as varinas.

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.

(Verde, 2006: 133)

O uso do adjetivo «hercúleas», do nome «firmeza», da expressão «troncos varonis» [«barões assinalados»] lembra outros lusíadas:

Olhai que ledos vão, por várias vias,
Quais rompentes liões e bravos touros,
Dando os corpos a fomes e vigias,
A ferro, a fogo, a setas e pelouros,
A quentes regiões, a plagas frias,
A golpes de Idólatras e de Mouros,
A perigos incógnitos do mundo,
A naufrágios, a pexes, ao profundo.

(Camões, 2000: 476)

O destaque dado às figuras cujo trabalho se relaciona com as atividades marítimas perante o das terrestres é reforçado através da oposição entre os verbos usados para descrever estas – «arengam», «braceja», «flutuam», «enfadam-se» – e aquelas – «vazam-se», «apressam-se», «correndo», «assomam». Entre estas e aquelas existe um ímpeto e uma velocidade que contrasta com uma imobilidade ou circunscrição que o uso dos adjetivos reforça – «trôpego», «querubins do lar» –, enquanto as figuras do mar são «hercúleas», «galhofeiras», possuem «firmeza», «troncos varonis».

O destaque é também formal porque as figuras ligadas a atividades da terra merecem uma quadra, a oitava, enquanto as ligadas às do mar merecem três, a nona, a décima e a décima primeira.

As quatro últimas estrofes mostram ainda a presença das últimas estrofes de *Os Lusíadas*. A divisão que disse atrás e onde se distingue entre os mais experimentados nas atividades que se podem relacionar com o mar –

«carpinteiros», «calafates», «varinas», «Os filhos que depois naufragam nas tormentas», futuros marinheiros, as mulheres que andam «Nas descargas de carvão, / Desde manhã à noite, a bordo das fragatas» – e os que ficam em terra pode ouvir-se nesta lição:

Os mais experimentados levantai-os,
Se, com a experiência, têm bondade
Pera vosso conselho, pois que sabem
O como, o quando, e onde as cousas cabem.

Todos favorecei em seus ofícios,
Segundo têm das vidas o talento
(Camões, 2000: 477)

Por isso, a presença de Camões não se reduz à foz do rio Mekong onde naufragou «salvando um livro a nado» – «No seu regaço os Cantos que molhados / Vêm do naufrágio triste e miserando» [Camões, 2000: 472] –, mas à lição que deixa para levantar os mais «experimentados», como as mulheres que «embalam nas canastras / Os filhos que depois naufragam nas tormentas» e que são memória deste pedido:

Qual vai dizendo: – «Ó filho, a quem eu tinha
Só pera refrigério e doce emparo
Desta cansada já velhice minha,
Que em choro acabará, penoso e amaro,
Porque me deixas, mísera e mesquinha?
Porque de mi te vás, o filho caro,
A fazer o funéreo encerramento
Onde sejas de pexes mantimento?
(Camões, 2000: 189)

Esta primeira parte do poema termina com uma imagem de verticalidade dada com as palavras «trancos varonis» e «pilastras» que respondem perante um achatamento da cidade a que se assiste desde o início do texto. Foi por aqui que tinha começado: pelo «céu [que] parece baixo e de neblina»; pela «cor monótona»; pelas edificações que parecem «gaiolas».

São as mulheres, ou melhor, as lusíadas «Descalças», que mais se elevam sobre esta forma de descrição. E são também elas que, «com pobreza avorrecida» [Camões, 2000: 320], são depois relembradas por Fernando Pessoa:

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!
(Pessoa, 1954: 68)

Contudo, Cesário prefere, em tom distinto àquele que Pessoa usou em *Mensagem*, dizer que «o peixe podre gera os focos de infecção», terminando a primeira parte sob o signo da decomposição do elemento marinho, causador de doença e de morte por estar posto em terra.

As epopeias, a de Cesário e a de Camões, aproximam-se por revelarem um mesmo olhar sobre o presente porque «contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro» [Agamben, 2009: 62], revelando, cada uma, o início d' «O» sentimento ocidental. Cito esta estrofe como exemplo desse «escuro» e para anunciar a II parte do poema.

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Dũa austera, apagada e vil tristeza [.]
(Camões, 2000: 476)

II. Vigilância e Punição

*Por mim vai-se à cidade que é dolente,
por mim se vai até à eterna dor,
por mim se vai entre a suprema gente.*

[...]

Deixai toda a esperança, vós que entráis.

Dante Alighieri, *Divina Comédia*

*Ei-lo, o verso, na angústia da cidade
Que o cerca, o envolve e o descora,
Nocturna, sepulcral, de obscura fome.*

António Manuel Couto Viana, «Verso verde viril»

Recomeço a leitura regressando ao princípio do poema, ao sino que assinala o início sonoro da narração do poeta, «ao cair das badaladas», porque o mesmo gesto volta a suceder nos dois primeiros versos da II Parte:

Toca-se as grades, nas cadeias. Som
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!
(Verde, 2006: 133)

O som que serve para colocar o poeta a ver para fora de si é diferente do da I parte. Nesta, o «cair das badaladas» coloca em ação uma série de habitantes da cidade que o fazem esquecer «um desejo absurdo de sofrer», cantando brevemente os marinheiros terrestres. Pelo contrário, na II parte, «as grades» fundem a proposição com a narração de um tempo marcado pela culpa e por um recinto «público e vulgar».

O segundo som férreo dado a ouvir serve-me para apresentar o título proposto, vigilância e punição,¹¹⁸ porque a tonalidade musical da «Lira destemperada» cujas cordas são «grades» fazem das «cadeias» caixas de ressonância do poder de uma cidade que pune porque vigia, instituindo e reforçando a culpa como o seu valor central, a que se juntará o de mercadoria posta em «montras».

A lira férrea tocada soa e acorda o «desejo» [*desideratum*] que ressoa na memória da própria palavra. Aquilo que irrompe no poeta, porque, vendo e ouvindo a cidade, a sente e sente-se a si próprio naquilo que tem adormecido, mostra uma cisão que lhe permite ver o mundo, ao qual não se consegue tornar surdo. O que vê é que não há nenhum vento que o leve de volta a casa, como o Zéfiro que Ulisses teve como companhia, sendo o seu «desejo» a consciência dessa impossibilidade. O que ressoa na memória do nome *desideratum* é aquele que perdeu ou deixou de ver o astro [*sidus, -eris*] no horizonte, o que resulta na impossibilidade em ver um caminho de regresso ou de destino, algo que

¹¹⁸ O título é o eco da obra de Michel Foucault, *Surveiller et Punir. La naissance de la prison*, editado pela Gallimard em 1975.

impediria um sentimento de perda, sobrando o «absurdo» «de alguém definitivamente perdido» [Eduardo Lourenço, 1993: 12] no seu próprio tempo.

Na I parte, a presença de Camões ainda foi a companheira de caminho, como Virgílio foi a de Dante, mas neste segundo andamento do poema a «musa» silencia-se e Camões passa a ser um «épico d'outrora», reduzido à sua matéria [«Brônzeo»] e à sua proporção [«monumental»], à sua materialidade porque se vive um tempo diferente deste:

O Capitão, que já lhe então convinha
Tornar a seu caminho acostumado,
Que tempo concertado e ventos tinha
Pera ir buscar o Indo desejado [...].
(Camões, 2000: 25)

O «desejo» já não coincide com o «Indo», mas com um «recinto público e vulgar, / Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras», estrofe que, atrás desta, tem um passado que permanece enquanto vigilância e punição e, à sua frente, um presente de «montras» e «magasins» em que os objetos passam a ter um valor encerrado em si próprio e vazio de qualquer experiência.

Nesta sequência, a lira ou o «Som» que marca a II parte do poema revela o ocaso do carro de Apolo, este modo de nomear o mundo Ocidental, e o surgimento de um tempo que sente privado de astro ou sem saber onde «buscar o Indo desejado», cabendo-lhe a finitude e um tempo que nos faz olhar para baixo, surgindo um ocidental despido de «todas as ilusões» e de todas as leituras que lhe dizem como ver o mundo:

Avanço lentamente, morto, e a minha visão já não é minha, já não é nada: é só a do animal humano que herdou, sem querer, a cultura grega, a ordem romana, a moral cristã e todas as mais ilusões que formam a civilização em que sinto.

(Soares, 1998: 405)

Cesário tem a visão que é a sua, sem Camões, herdeiro da «cultura grega», sem «a ordem romana» porque «O aljube [...] / Bem raramente encerra uma

mulher de “dom”», sem a «moral cristã», «nódoa negra e fúnebre do clero», sobrando-lhe avançar «lentamente» pela cidade «em que sinto».

Mostra, deste modo, como soube desaprender «todas as mais ilusões que formam a civilização», passando a ver pela «luneta de uma lente só», esse «olho de vidro embaciado» pela «soturnidade» e pela «melancolia» que revela a consciência desse processo de instauração do moderno pela queda dos sistemas que apresentam o mundo já lido:

Díónisos de Apolo disfarçado,
que passa atrás da nítida visão
do teu olho de vidro embaciado
por essa meia-lágrima na mão
menos segura do que tu dizias?

(Tamen, 1986: 101)¹¹⁹

As «ilusões» correspondem a uma acumulação de ruínas, ideia que vou buscar à nona tese sobre o conceito de história apresentado por Walter Benjamin [Benjamin, 1987: 226], ruínas que têm nome, como Iluminismo, Positivismo ou, seguindo a linha do tempo, Vanguardas. Um modo de resolver essa acumulação de ruínas poderia consistir em procurar a redenção através do passado, mas «a Redenção já não é possível» [M.S. Lourenço, 2002: 117].

Cesário, pelo contrário, sabe que o tempo é já outro e que está para lá dessas tentativas de configuração do mundo e do mundo literário, realistas, naturalistas, parnasianas, mares que enjoam. O seu céu é demasiado «baixo» para essas transcendências de sentido, estando no seu lugar o «gás» ou uma modernidade que origina uma luz odorífera que «perturba», que enjoa [«enjoanos»] como se estivesse em companhia da «gente marítima» [Camões, 2000: 16; 188].

¹¹⁹ No campo biográfico, escreve Henrique das Neves sobre a «meia-lágrima na mão / menos segura»:

«Foi um dos primeiros a *importar* o uso do monocolo. Eça de Queiroz, também então trocou a luneta por um vidro só... o que o obrigava a multiplicar o número de carêtas.

Você (observei certa ocasião, ao Cesario) não sabe engatilhar essa coisa; deixe isso.

- Qual!... *Ellas* gostam...» [Henrique das Neves, 1911: 176].

O sentimento de enjoo sugere-me o de agonia, sentimento daquele que luta [*ágon*] contra uma morte ou um ocaso que estão próximos. E é do enjoo sentido pela «gente marítima» e pela «gente» terrestre [«enjoa-nos»] e que inicia a I parte do poema (segunda estrofe) que se recomeça pela agonia dedilhada por «velhinhas e crianças» no «aljube», sons de um combate perdido com os mecanismos de vigilância e de punição da cidade e que mostram um reinício mais oclusivo e que «encerra».

Pelo som, Cesário dá a ver as mãos invisíveis desses habitantes, «Som / Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!», som que produz [*facere*] o sentimento de morte [*mors*].

Escreveu Deleuze que se «a função da vista consiste em dobrar, desdobrar, multiplicar, a do ouvido consiste em ressoar, fazer ressoar» [Deleuze, 2015: 15]. De uma epopeia terrestre que multiplicou histórias dos habitantes da cidade, agora ressoa essa presença auditiva de sentido único, sugerindo, no lugar da cidade que se tolda «d'uma cor monótona», a cidade que se tolda «d'um» som monótono, ressoando o «Som que mortifica».

A mudança da «percepção visual para a percepção auditiva», que irá ocorrer ao longo do poema, é descrita deste modo por M. S. Lourenço:

A maneira mais óbvia em que a riqueza musical da cidade é realizada toma lugar na própria consciência do poeta, na mudança desta percepção visual para a percepção auditiva, num esforço permanente de *sonos insinuare oculis*, de integrar a imagem visual com a imagem auditiva, na verdade para subordinar aquela a esta [...].

(M. S. Lourenço, 2002: 121)

A mudança consiste em retirar pela raiz [*exstirpare*] alguns habitantes da cidade, eliminando-os visualmente, mostrando as «prisões», a «velha sé», as «cruzes» como modelos para «a conquista do poder, a sua manutenção e administração» [Guardini, 2000: 35]. Cesário apresenta depois os executores desses modelos de criação de culpa e de punição, o «clero», «os soldados», as «patrulhas de cavalaria», as mãos que puxam a corda que faz oscilar «os sinos

de um tanger monástico e devoto», em benefício daqueles que administram a cidade a partir de «um palácio».

Recuperando a ideia de um presente que encerra, a cidade «mortifica» porque encontrou procedimentos que deixam «loucuras mansas» ativadas por caixas de ressonância do poder e que podem ser grades – «Toca-se as grades» –, sinos – «sinos de um tanger monástico e devoto» – ou ferraduras – «Partem patrulhas de cavalaria» – e que representam o enclausuramento dos habitantes da cidade desde a «Idade Média».

«À vista das prisões, da velha sé, das cruzes», o som destes altifalantes do terror provoca a ideia de precipício [*abyssus*], de queda [*al-jubb*] perante lugares de legitimação do poder, aos quais não interessa a justiça, mas a lei, despertando o verso «Chora-me o coração que se enche e que se abisma».

Quer as improváveis liras quer o sino quer, ainda, as «patrulhas de cavalaria» que organizam e disciplinam a cidade possuem em comum o som do ferro, uma (c)idade de ferro, lembrando-me estes versos:

Pois agora é a raça de ferro e nunca durante o dia
cessarão de labutar e penar e nem à noite de se
destruir; e árduas angústias os deuses lhes darão.

(Hesíodo, 1996, vv. 175-177: 35)

A ideia de sofrimento que entra pelos ouvidos [*sonos insinuare oculis*], como refere M. S. Lourenço, e que entra depois pelos olhos [*ante ponere oculos*], expressão que vou buscar a Morão [2004], com as «prisões», a «sé» e as «cruzes», associa-se ao calvário, à «*via dolorosa*» [M. S. Lourenço, 2002: 117], em sucessão dramática, conjugando-se tudo quando, «ao acender das luzes», a cidade entra para o lado de dentro do corpo do poeta [«E eu desconfio, até, de um aneurisma»] e para o lado de dentro do «coração que se enche», tudo preenchido pelo advérbio que mostra o agudizar da agonia. A passagem entre a primeira e a segunda partes do poema ocorre por esse advérbio de intensidade porque o poeta passa de um sentimento soturno e melancólico que sente na cidade para um de morbidez que sente em si – «Há tal soturnidade, há tal

melancolia»; «Tão mórbido me sinto» – e que o leva a sonhar «o Cólera» e a imaginar «a Febre».

O modo como a cidade é dada a ouvir e é dada a ver leva M. S. Lourenço a escrever que, no «fim do seu poema, Lisboa é para Cesário também um Inferno dantesco» [*id.*: 122]. Ainda estando longe do fim do poema para o poder afirmar, julgo ver no seu princípio a lira férrea que anuncia a sua entrada nesse «Inferno» e que coincide com a ideia de que «qualquer coisa dentro dele cai» [*id.*: 123].

O que se «abisma» é o «coração» à entrada daquela imagem da cidade que se ouve noutra lugar deste modo:

Da terra lacrimosa soltou vento,
que lampejou de luz rubra tamanha,
a privar-me de todo o sentimento;
e cai como alguém que o sono apanha.
(Alighieri, 2011: 53)

Em caminho oposto, «o que lampejou» depois das duas primeiras estrofes da II parte da «terra lacrimosa» do poema é dado de outro modo por «andares», «tascas», «cafés», «tendas», «estancos». Estes outros lugares da cidade tiram a origem da luminosidade noturna às estrelas e à lua, colocam-na na cidade e permitem que, em quatro breves versos, Cesário interrompa a «nódoa negra e fúnebre» das instituições vigilantes e punitivas:¹²⁰

A espaços, iluminam-se os andares,
E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos
Alastram em lençol os seus reflexos brancos;
E a Lua lembra o circo e os jogos malabares.
(Verde, 2006: 133-134)

O modo como Cesário pensou a clausura presente na II parte do poema merece uma paragem neste caminho para dar a ver o procedimento oficial, este «desenho de compasso e esquadro» [«De Verão»] feito com palavras. O

¹²⁰ Cito a tradução do verso «E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos» feita por Sophia de Mello Breyner Andresen porque as palavras que usa me sugerem Álvaro de Campos e Bernardo Soares: «Les tavernes, les cafés, les bistrotts, les bureaux de tabac» [Andresen, 1970: 113].

«desenho» consiste na associação entre os espaços que se iluminam e a musicalidade suave dada pelo uso das consoantes líquidas // e /r/, usadas doze vezes no terceiro e quarto versos.

A musicalidade que ilumina aquela estrofe alastra num «lençol» de sons orais, sonoros e contínuos, súbito intervalo entre o verso anterior, «Chora-me o coração que se enche e se abisma», e os versos posteriores, «Duas igrejas, num saudoso largo / Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero». O contraste fónico desenhado por Cesário nos quatro versos da terceira estrofe acentua e ilumina a clausura que o uso de consoantes e vogais nasais cria no poema.

Não é apenas pela suavidade consonântica que a terceira estrofe interrompe o «Inferno dantesco» [M. S. Lourenço, 2002: 122], mas também por situar num vale esse intervalo entre a descida feita a partir da segunda estrofe e «as íngremes subidas» que conduzem à quarta e a «Duas igrejas, num saudoso largo»:¹²¹

Duas igrejas, num saudoso largo,
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,
Assim que pela História eu me aventuro e alargo.
(Verde, 2006: 134)

A tortura [*supplicium*] entrevista em palavras como «esfumo» e «inquisidor severo» não constituem, à época, uma memória longínqua, nem o uso do topónimo setecentista Largo das «Duas igrejas». Recuando no tempo, o mesmo

¹²¹ Sugere-me este verso um outro: «Na parte que abateu no terremoto». A «parte que abateu no terremoto» refere-se ao largo que antecedeu a Praça Luís de Camões e que era dominado pelo palácio do Marquês de Marialva. Na *Synopse dos principaes actos administrativos da Camara Municipal de Lisboa do anno 1850* pode ler-se: «Em frente do largo das duas Igrejas existe um pardieiro informe, que outr' ora foi o Palacio do Marquez de Marialva, o qual tem frentes para a rua da Horta Sêcca, dita do Loreto, e travessa dos Gatos, na maior parte do qual se acham diferentes barracas, não só irregulares, mas que ameaçam eminente perigo aos viandantes, principalmente a frente da rua da Horta Sécca. Estas barracas não só existem ali contra o Prospecto da Cidade, mas tornam muito defeituoso um dos mais bellos sitios da Capital e o mais concorrido, quando é certo que naquellas imediações ha os mais bellos predios, e residem pessoas das mais abundantes do Cidade, tornando-se por estes motivos um contraste disforme entre a bellesa e elegancia com a hediondez de taes barracas» [S/A, 1851: 46].

Largo situa-se na colina das Chagas, assim nomeada por causa da Igreja das Chagas construída pelos marinheiros da Rota da Índia.

O passado de «Igrejas» que se manifesta por «sinos de um tanger monástico e devoto» antecede a estrofe onde se descreve a estátua de Camões, também tornada monástica e devota por ser usada como um processo de atualização do poder de interpretação e de vigilância do presente. Escreve Foucault que o «supplice ne rétablissait pas la justice ; il réactivait le pouvoir » [Foucault, 1975: 53], sendo o «suplício» feito agora de outro modo:

Todas as épocas procuraram em Portugal apoderar-se de Camões, encher com a sua própria ideologia a forma significante que foi desde o início o seu mito biográfico, marcando-a, modificando-a, deslocando-a com a sua cosmovisão. Neste sentido podemos aceitar a fórmula de Barthes para quem o mito é um álbi perpétuo. E baste citar como exemplos o Camões de Garrett que fica no século XIX português como paradigma da mitização do herói romântico, enquanto as celebrações de 1880 vão representar daí a pouco a mitização republicana de um Camões patriótico e vate da nacionalidade.

(Picchio, 2012: 74)

No final do século XIX, no «saudoso largo», a estátua deste poeta, da autoria de Vítor Bastos [1830-1984], inaugurada a 8 de outubro de 1867, em bronze [«Brônzeo»], com quatro metros de altura [«monumental»], e sustentada por um plinto octogonal em que assenta [«num pilar»], revela uma falhada tentativa de «ressurreição»:

Não há assim uma ressurreição para Camões ou para o género épico em geral, uma vez que também este não se pode subtrair ao princípio spengleriano de uma obsolescência irreversível.

(M. S. Lourenço, 2002: 118)

Se se mantiver o olhar demasiado próximo da concepção genológica de poema épico, concordo com Lourenço. Mas se se pensar que o nome Camões funciona como metonímia de poesia e do contemporâneo, pode aceitar-se que Cesário sabe que a poesia, a apresentação de Camões, os poetas só são uma

«mistura esquizoide, tipicamente portuguesa, do sublime com o ridículo, erguendo-se no meio de uma praça bastante ordinária» [*id.*: 117-118] se se usar uma estátua como um muro onde se colam cartazes.

Deste modo, permito-me discordar (ou de apresentar, observando a etimologia da palavra, um coração diferente) do que Lourenço afirma sobre a falta de uma «ressurreição para Camões ou para o género épico em geral» [*id. ibidem*]. O que volta – e prefiro o termo *revolutio* ao *ressurrectio* – não é a pele que veste o corpo do texto, porque os géneros trágico e épico já tiveram a sua glória, mas aquilo que nos desperta da época em que vivemos. Na verdade, Cesário, liberta Camões da apropriação política, fazendo incidir o seu olhar sobre o presente, e desperta a poesia, como género, «da lei da Morte» [Camões, 2000: 1] através de uma estrofe descritiva e a partir da qual se pode construir uma narrativa de leitura:

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico d'outrora ascende, num pilar.

(Verde, 2006: 134)

O que não se voltou a levantar [*resurgere*] ou aquilo que não voltou a surgir não foi Camões, mas a época de Camões, sabendo nós os avisos que, entretanto, ia anunciando e somando-se a estes a improvável circunstância da data da sua morte coincidir com a da morte da independência política.

Sobre o termo «ressurreição», mais comumente usado pela Igreja desde os finais do século XIII, consiste numa palavra que convoca um campo que Cesário associa a «nódoa negra», estando o poeta na companhia do Antero de *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* [1871] ou de *O crime do Padre Amaro* [1875], de Eça.

Por isso, quando se lê que «a evocação em *sfumato* do glorioso passado é substituída pela pedestre banalidade da experiência deprimente do presente» [*id. ibidem*], Lourenço refere-se a Cesário, mas poderia igualmente ter-se referido à nonagésima sétima estrofe do canto VI de *Os Lusíadas* para legendar as

comemorações do tricentenário: «Mas com buscar, co seu forçoso braço, / As honras que ele chame próprias suas» [Camões, 2000: 282]. E também poderia recorrer, noutro lado da epopeia, à nonagésima terceira estrofe do canto IX para encontrar essa «experiência deprimente»:

E ponde na cobiça um freio duro,
E na ambição também, que indignamente
Tomais mil vezes, e no torpe e escuro
Vício da tirania infame e urgente;
Porque essas honras vãs, esse ouro puro,
Verdadeiro valor não dão à gente:
Milhor é merecê-los sem os ter,
Que possuí-los sem os merecer.

(Camões, 2000: 410)

Temos assim Cesário e Camões aproximados pela poesia porque, através dela, conseguem ser contemporâneos no modo como veem a sua época. E digo aproximados porque a usam, não só como forma para apresentar a «banalidade deprimente do presente», mas porque ambos anunciam um sentimento e uma visão mais aguda sobre o (seu) tempo.

O que se pode constituir como sobra ou «obsolescência» é a forma ou a pele com que se veste aquilo que escrevem. E, por isso, se pode ler no mesmo ensaio que «Milton distinguiu dois géneros de poesia épica, aos quais deu os nomes de “breve” e “longo”» [M. S. Lourenço, 2002: 118]. Lourenço apresenta essa pele do humano que se adapta bem «a Homero, Virgílio, Tasso e, claro, a Camões, se exceptuarmos a regra dos doze cantos» [*id. ibidem*], sabendo-se que Camões marca o início e o fim do sucesso literário do género longo na literatura portuguesa.

Neste caso e observando a diferença entre o género breve e longo, talvez o que mais importe não seja o tamanho, não seja saber a que nome se refere o pronome «ele», mas saber aquilo que cada poeta funda: «ele funda ou antes descobre uma nova espécie de conhecimento» [*id. ibidem*].

Ambos, Camões e Cesário, fundaram a língua que lê um tempo. O discurso que ficou do tricentenário de Camões foi este: «Um épico d'outrora ascende»

«num pilar!». O discurso de Cesário é radicalmente diferente: «Um épico d'outrora ascende, num pilar!». A vírgula representa aqui uma fratura, o corte provocado por uma espada e que impede «cristalizações de gestos em formas imobilizadas e susceptíveis de serem copiadas sem alteração» [Lopes, 2005: 17].

Coube a Miguel Tamen ter sido o primeiro a ver nesta vírgula um pormenor [*por e menor*] que se revelou maior, correspondendo a ausência da vírgula à ideia de uma «atitude [...] inexplicavelmente panegírica» [Tamen, 2002: 38] com que uma época se apropriou de Camões, transformando-o num objeto – quem terá lido um canto de *Os Lusíadas*? – que é posto numa montra num «recinto público». Pelo contrário, a «obsolescência» do género não passa pela «obsolescência» da «gente surda e endurecida»:

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Dũa austera, apagada e vil tristeza
(Camões, 2000: 476)

«O Sentimento dum Ocidental» instituiu uma vírgula na poesia e na língua portuguesas porque Cesário consegue, não ressuscitar Camões, mas criar um poema que transforma o «épico d'outrora» num *agora* porque evita o tom «panegírico» com que o procuram silenciar ou conter:

Por sua vez a literatura é alvo de discursos que visam contê-la e negar os seus efeitos. Remetê-la para a categoria de ficção ou da representação pode ser um dos modos de a neutralizar, seja porque isso corresponda a remetê-la para um estatuto de diversão, seja porque assim se lhe confere uma função que vai ao encontro de um desejo de controlo da multiplicidade pela imposição de modelos, que são sempre totalizadores, mesmo quando minoritários.

(Lopes, 2005: 22)

O que procuro apresentar com esta já longa digressão a propósito da sexta estrofe é a construção singular de um idioma que aprende a comunicar sem aspas e, nesse processo, a instaurar um tempo. No campo da poesia, «O Sentimento dum Ocidental» instaura esse tempo duplo no qual participa Camões, Pessoa ou todos os nomes que inventem o seu próprio acontecer. Por isso, escreve Miguel Tamen que muitos «poetas portugueses (o não menor, e decerto o mais persistente dos quais foi Fernando Pessoa) se devem ter perguntado se valia a pena continuar a escrever poesia depois de Camões» [Tamen, 2002: 62]. A resposta pode encontrar-se na vírgula que se consegue colocar na linearidade temporal.

A estrofe dedicada a Camões constitui também uma vírgula na II parte do poema. Para trás ficaram as cinco que lembram a «Idade Média»; à sua frente, surge outro conjunto que atualiza o termo suplício porque como « le système industriel exigeant un marché libre de la main-d'oeuvre, la part du travail obligatoire diminuerait au XIX siècle dans les mécanismes de punition » [Foucault, 1975: 30]. Já se ouvira a referência a esta «mão-de-obra livre» a propósito de «fábricas», «arsenais» e «oficinas» na I parte do poema.

A cidade transita para um outro tipo de discurso porque «Partem patrulhas de cavalaria / Dos arcos dos quartéis que foram já conventos». ¹²² Este discurso, ao contrário do anterior que faria levantar os olhos para o céu, leva os habitantes da cidade a baixarem-nos, a curvarem-se, ao longo de três estrofes, a oitava, a nona e a décima, distantes de outras três que «recordam-me pilastras», a nona, a décima e a décima primeira estrofes da I parte:

Partem patrulhas de cavalaria
Dos arcos dos quartéis que foram já conventos:
Idade Média! A pé, outras, a passos lentos,
Derramam-se por toda a capital, que esfria.

Triste cidade! Eu temo que me avives
Uma paixão defunta! Aos lampiões distantes,
Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,

¹²² Gusmão vê neste verso «a transformação da espacialização em temporalização histórica, na dupla medida em que é histórico aquilo que é contado, assim como o é o modo como se conta.» [Gusmão, 2010: 225].

Curvadas a sorrir às montras dos ourives.

E mais: as costureiras, as floristas
Descem dos *magasins*, causam-me sobressaltos;
Custa-lhes a elevar os seus pescoços altos
E muitas delas são comparsas ou coristas.
(Verde, 2006: 134) [Sublinhados meus]

A genuflexão atualizou-se e é agora consagrada à mercadoria e ao predomínio do valor da concupiscência. Este é o moderno discurso¹²³ que sucede ao suplício, o da moda e o da mercadoria, outros modos de enclausurar o humano. Di-lo Foucault assim:

[...] le développement des ports, l'apparition des grands entrepôts où s'accumulent les marchandises, l'organisation des ateliers de vastes dimensions (avec une masse considérable de matière première, d'outils, d'objets fabriqués, qui appartiennent à l'entrepreneur et qui sont difficiles à surveiller) nécessitent aussi une répression rigoureuse de l'illégalisme.
(Foucault, 1975: 88)

Por esse motivo, «Sombrios e espectrais recolhem os soldados» e «Partem patrulhas de cavalaria» a pé, «a passos lentos», «formas de regular [...] obrigações e [...] interdições» [*id.*: 15] e de estabelecer formas de submissão adequadas a um tempo fabril. Apesar da mudança de instituições, a vigilância e a punição continuam presentes como modos de disciplinar a cidade.

São estes os *sítios sitiados* de uma «Triste cidade» que Cesário mostra para nos dizer como nos aproximamos do chão, curvados «a sorrir às montras dos ourives» disponíveis quando aquilo que sente é «o coração que se enche e que se abisma» e que cai «sobre os vários solos» [Jorge, 1993: 141] «que formam a civilização em que sinto» [Soares, 1998: 405].

Julgo ouvir esta aprendizagem de Cesário neste poema:

¹²³ Moderno como o foi o de Camões: «Vestido o Gama vem ao modo Hispano, / Mas Francesa era a roupa que vestia, / De cetim da Adriática Veneza, / Carmesi, cor que a gente tanto preza.» [Camões, 2000: 75].

O poema ensina a cair
sobre os vários solos
desde perder o chão repentino sob os pés
como se perde os sentidos numa
queda de amor, ao encontro
do cabo onde a terra abate e
a fecunda ausência excede

até à queda vinda
da lenta volúpia de cair,
quando a face atinge o solo
numa curva delgada subtil
uma vénia a ninguém de especial
ou especialmente a nós uma homenagem
póstuma.

(Jorge, 1993: 141)

Referi atrás a presença de uma quadra por onde o poeta parece respirar, em breves quatro versos. Um outro solo possível onde cair surge na última estrofe da II parte, no momento em que o poeta entra numa «*brasserie*», numa cervejaria, lembrando «as tascas, os cafés, as tendas, os estancos» que «Alastram em lençol os seus reflexos brancos»:

E eu, de luneta de uma lente só,
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:
Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados,
Joga-se alegremente e ao gás, o dominó.¹²⁴
(Verde, 2006: 135)

Penso nesta quadra como uma possibilidade de representação de mundos construída sobre a ideia de jogo. Não é a primeira vez que a ideia surge no poema. No verso «E a lua lembra o circo e os jogos malabares», surge uma palavra, *malabares*, que abre um espaço de significação à ideia de jogo e à memória de um gentílico, «Malabar»:

Tanto que à nova terra se chegaram,

¹²⁴ A outra opção editorial apresenta «Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.»

Leves embarcações de pescadores
Acharam, que o caminho lhe mostraram
De Calecu, onde eram moradores.
Pera lá logo as proas se inclinaram,
Porque esta era a cidade, das milhores
Do Malabar, melhor, onde vivia
O Rei que a terra toda possuía.

(Camões, 2000: 304)

A expressão «jogos malabares» pode ser pensada também como um espetáculo onde um sujeito executa com mestria movimentos que demonstram elevada destreza e capacidade de equilíbrio no modo como as mãos movimentam objetos ou efemérides.

O objeto movimentado é a linguagem e creio poder falar-se do modo como Cesário procura revelar uma destreza quando movimenta um presente e um passado de uma forma que, mais do que reproduzir, cria a sua própria ficcionalidade e, conseqüentemente, os seus próprios modos de leitura. Para isso, usa a linguagem como instrumento desse jogo, lançando objetos [«Eu acho sempre assunto a quadros revoltados»] para o ar, sucessivamente, procurando que não caiam no chão.

Tal como se pode abrir a linguagem ao significado, dando-lhe «vastidões aquáticas», também se pode enclausurá-la, torná-la na mais terrível das prisões, cegando, porque nada dá a ver, silenciando o humano. Isso soube-o Cesário, confrontado com outros «jogos malabares» a propósito do tricentenário de Camões, jogos de poder construídos sobre a construção do significado histórico e político e que retira o plural àquela expressão, limitando-a à forma *jogo malabar* a propósito da Índia e de um sonho.

A diferença entre esses malabarismos consiste, e já o disse atrás, no gesto poético de Cesário que resgata Camões e a poesia da sua apropriação por um discurso político que a transforma na matéria com que se calça o chão. O chão, imagem de uma nivelção, criação do igual, possui apenas uma única ordem, consiste na representação da ordem pela qual se deve pensar o tempo, desnivelado pelo jogo poético de Cesário. A sua construção de uma *ilusão*

representativa implica outras regras e, conseqüentemente, outra «luneta de uma lente só».

S. R. Lopes di-lo assim:

A ilusão representativa, dominante na época das imagens do mundo, supõe a posição de um sujeito investido de uma imaginação produtora ou reprodutora que ignora a nossa condição de seres de linguagem, decifradores de enigmas, para se entregar à construção de um mundo de imagens. Essas imagens, representações ou ficções, são assim um modo de ignorar a ficcionalidade constitutiva da linguagem, implicada no desdobramento incessante, em que repetir é diferir, e correspondente ao seu potencial poético ou literário enquanto capacidade de dizer o mudar que a representação subordinada ao verosímil necessariamente falha.

(Lopes, 2005: 76)

Aqui reside a diferença entre a primeira e a segunda menção à palavra *jogo* no poema. Quando, «às mesas de emigrados / Joga-se, alegremente e ao gás, o dominó», assiste-se a um malabarismo diferente porque diferentes são as relações de poder. Perante um mesmo número de peças, dois jogadores acordam sujeitar-se às regras que permitem o jogo funcionar. Esta «ilusão representativa» permite ao poeta entrar num sistema ou numa luneta diferente daquela que «ignora a nossa condição de seres de linguagem». O jogo *Tricentenário de Camões* serve para ser jogado uma única vez e, concluído, regressa ao seu silêncio, à sua impossibilidade de abertura ao devir.

Pelo contrário, a última estrofe da II parte mostra que cada jogo pode corresponder à ideia de um poema, em que o poeta joga com a linguagem, ganhando ou perdendo, mas mostrando que todo o recomeço é sempre um momento fundado sobre um presente:

O conceito de jogo contém em si a ideia de que nenhuma partida depende da anterior. O jogo ignora totalmente toda e qualquer posição assegurada, não conta com os méritos conquistados anteriormente, e nisto se distingue do trabalho. O jogo acaba de vez com o peso do passado, sobre o qual se apoia o trabalho.

(Alain Chartier *apud* W. Benjamin, 2006: 129)

Por este motivo, não pôde «O Sentimento dum Ocidental» ser lido no final do século XIX porque os códigos de leitura eram ainda os do símbolo e os da metáfora e que Cesário já via como idealismos sem corpo, sobrando o poema, «cabo onde a terra abate e / a fecunda ausência excede».

O abrigo que Cesário encontrou na cervejaria onde ainda se joga, «alegremente e ao gás, o dominó» constitui-se como um intervalo [«Entro»; «E saio»] perante o sentimento ocidental que deu a ver:

Os tempos mudaram, claro (e as vontades foram
encontrando novos alvos), mas a comédia dos ossos
veio para ficar, incerta, numa praia
insigne de enganos e misérias.
Agora, num intervalo cibernáutico medido
pela ignorância pública, lembram-se
d' *O Poeta* e de uns versos que a memória canta,
propícios às presidências que tão mal presidem.

(Freitas, 2002: 45)

[...]. «Entro». «E saio».

Uma porta que ele abria quando a fechava (fechada mesmo aberta, como alguém disse acontecer com os livros) e que descolava da sua função de porta, como a palavra porta descola de qualquer porta se a dissermos duas vezes: uma porta-porta. A dele rodando entre dois umbrais e, por isso, incapaz de preencher um vazio sem abrir outro vazio.

Rosa Martelo, *A Porta de Duchamp*

Criar uma ficção não difere pois, essencialmente, do testemunho. Em ambos os casos é preciso que aquele que escreve «tome posse da coisa imaginada, realizada, e, entregando-se-lhe, aceda à verdade das coisas que se manifesta na passagem de um estado a outro (sublimação): da incerteza do evento à energia da imagem.

Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da Des-posseção*

Este é o lugar de onde não se pode sair, o do poema, ou seja, o da linguagem, a qual preside sempre aos lugares por onde se caminha e que se manifesta pelo tempo, figura da duração. Contudo, há, neste texto, um exemplo da sua suspensão, uma entrada «incapaz de preencher um vazio sem abrir outro vazio» [Martelo, 2009: 7] e que roda «entre dois umbrais» [*id. ibidem*] constituídos pelos verbos «Entro» e «saio».

A imposição do vazio pelo silêncio criado no poema, onde o leitor fica no umbral de um lugar menor para a cidade – a entrada numa «*brasserie*» – condena ao informulável aquilo que a linguagem não dá a ver, criando-se um silêncio, um vazio no percurso da narração ou a afirmação de «uma impossível coincidência entre o tempo da narrativa e o da ação contada» [Gusmão, 2010: 211]. Corresponde, portanto, a uma suspensão da respiração do poema que expira deste modo no corte que o número «III» assinala e que é inspirado num instante de leitura seguinte:

Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados,
Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.

III

E saio.

(Verde, 2006: 135)

Pelo meio fica o que Gusmão assinala, «uma impossível coincidência» entre o ponto elevado da cidade e o salto no vazio que faz o poema surgir subitamente junto das «embocaduras», recomeçando-se como se o poeta tivesse dito: «Nas nossas ruas», depois de anoitecer, «A noite pesa, esmaga».

Há um poema de Baudelaire, incluído nos «Tableaux Parisiens», «Le Jeu», onde o poeta se encontra no interior de um «antre traciturne» [Baudelaire, 2003: 222], dando a ver ao leitor, «Sous de sales plafonds un rang de pâles lustres» [*id.*: 220], «poètes illustres» [*id. ibidem*] na companhia de «ces vieilles putains» [*id.*: 222]:

Voilà le noir tableau qu'un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
Moi-me, dans un coin de l'antre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant [...]
(Baudelaire, 2003: 222)

Para além de dar a ver o lugar, apresenta o ponto de observação e situa-se o poeta *ele próprio* «dans un coin». Cesário, ao contrário de Baudelaire, não inveja, não põe o olho dentro [*invidere*] daquele espaço, subtraindo-o à linguagem e libertando-o dela. Não o dando a ver, retira aquele lugar ao poema e preserva-o no seu silêncio sob a forma de uma «dobradiça que une os dois painéis» [Gusmão, 2010: 211] ou de uma ligadura de expressão, libertando-o da cidade enquanto transfere o antro taciturno que Baudelaire mostra para a rua. As «vieilles putains» passam a arrastar-se pelos «Passeios de lajedo» – quando, uns versos antes, «elegantes» sorriam «às montras dos ourives» – e é sob a sua «luneta de uma lente só», «sous mon oeil clairvoyant», que Cesário, continuará a descrever o «antre taciturne» do tamanho de uma «Triste cidade!», habitada por corpos que acolhem [«hospitais»] curvados sob o valor da mercadoria.

Embora já tenha saído para os «Passeios de lajedo» e para as entradas de ruas [«embocaduras»], volto a aproximar-me do umbral da «*brasserie*», olhando-o agora pelos versos de «Burnt Norton» como uma outra maneira para pensar a simulação da duração do tempo que se apresenta nessa omissão [*ellipse*] narrativa. Escreve Eliot em «Burnt Norton»:

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.

(Eliot, 2004: 28)

O «still point of the turning world» ocorre aqui no interior da «*brasserie*» como se o poema fosse escandido como um verso, lugar onde se suspendem as categorias do tempo, nas quais se incluem o passado, o presente e o futuro, *lugares* que nos situam e onde acontecem as formas de construção de sentido.

É nesse «At», que associo à «*brasserie*», que acontece uma espécie de «turning world». Para trás, nas partes I e II, fica a imagem de Camões e para o que vem a seguir fica um presente onde o épico não participa. E é esse «At» que permite apresentar a «hipótese de articulação [...] clara e subtilmente sugerida por uma espécie de centro do poema, que [...] pode ser descrita como a produção de um (precioso) efeito de *raccord*» [Gusmão, 2010: 211].

Penso ainda noutra hipótese permitida pelos dois verbos. A suspensão temporal dá-se porque não há «neither flesh nor fleshless», outro lugar onde está a voz que cria o mundo, onde «the dance is». O tempo e a voz instauram a matéria do poema, a linguagem e, na sua ausência, é a suspensão que surge presentificada, sem «ascent nor decline».

Por isso, o poeta diz onde esteve, mas não indica um tempo nem quanto tempo. Suster a duração do poema, abandonando aquele que lê à porta, conduz a esta interrogação:

i;

a vogal mais alta:

erguendo-a assim no ar como uma ave ou uma chama

perguntarias: Onde está o mundo quando não estamos a olhar?

(Gusmão, 2007: 30)

A resposta poderá consistir nestes dois versos: «Quando não estás a olhar é o mundo / que te olha. Nunca saberás o que vê» [*id.*: 32]. Talvez seja aqui que se encontra a forma mais intensa daquilo a que Gusmão chamou *cronotopia* e Eliot «turning point», que naquele local teria de ser entendida como radical abertura enquanto capacidade de dar origem e hospitalidade ao por vir, ao «mundo / que te olha», origem criada a partir do momento em que a linguagem não ocupa um espaço situado no tempo daquele que o dá a ver, mas numa origem em que é a própria linguagem que cria um tempo que lhe é próprio.

O poema apresenta assim dois movimentos. O primeiro pode ser este:

Assim também, o mapa de Cesário não é apenas «desenhado», ele é um mapa «andado». E este andar, mesmo sendo o de uma deambulação errática, introduz o movimento que é um correlato do tempo.

(Gusmão, 2010: 221)

O segundo situa-se na suspensão do movimento como radical abertura enquanto capacidade de dar origem e hospitalidade ao por vir, ao «mundo / que te olha», origem criada a partir do momento em que a linguagem não ocupa um espaço situado no interior daquele que a dá a ver. Neste lugar, olho o «mundo», outro nome para poema, simulando outro movimento, esquecido da «*corrida ao sentido*» [*id.*: 12]:

Quando o poeta escreve (e são sempre pelo menos dois a escrever o que ele escreve), o que acontece ou pode acontecer é isso mesmo: a linguagem a repetir a sua origem, ou seja, a funcionar. A experiência que fazemos da poesia é, assim, a de uma origem perpétua, ou seja, a de uma origem que se repete, segundo a diferença da história.

(Gusmão, 2010: 15)

Pondo a «linguagem a repetir a sua origem», a «*brasserie*» corresponderá ao «i», «a vogal mais alta», espécie *de centro do poema* ou o lugar mais alto por onde se ascende a uma nova forma de pensar a presença da linguagem através da sua ausência. É a linguagem que fica, por oposição a uma subtração do criador do «mapa» e, também, uma pergunta: onde estou quando me silencio?

O sinal gráfico «;», figura da suspensão, corresponderá, igualmente, à representação prolongada da pausa criada com aquela entrada, antes de se recommençar o caminho, condição da poesia que vive da sua impossível finalidade. É neste instante e, ao mesmo tempo, nesta pausa prolongada que se pode pensar no «*there I have been*». Representa, assim o leio, a presença do olhar do poeta e da mão que olha o poema, a primeira mão, vindo depois as «primeiras manufacturas» e o modo como se fazem:

A segunda reescreve as primeiras manufacturas
vibra por todo o lado a enérgica luz da indústria
escreve mais sobre o que a primeira escrevera.

Escrever mais: escrever de menos –

[...]

Da segunda mostra a indústria, o sistema de veias, o gesto
do apagamento e, formando a forma do tempo, mantém
sob a rasura, a vacilação imortal do que da primeira apagado foi.

(Gusmão, 2007: 69)

O ponto mais alto ou sob o qual falo sem sentir seguro o chão do texto
consiste na possibilidade de «O Sentimento dum Ocidental» permitir afirmar que
há um tempo no poema que foi apagado pela mão para, talvez, mostrar isto:

[...] não há presente
nem fim,
para tal
movimento
da mão

(Gusmão, 2007: 69)

O perigo do «especulativo» de que falava Rosa Maria Martelo ou o «vazio
de sentido» que mencionou Eduardo Lourenço encontro-os aqui, neste
«movimento / da mão» dado como omissão narrativa, mostrando «que o poema,
ou o verso, é um sentido abolido como intenção (como querer-dizer)», não
«fazendo já problema, mas acesso» [Nancy, 2005: 18] e repousando em duas
palavras que possuem uma literalidade radical – entro na cervejaria e saio dela
– que supera qualquer deítico.

O poema constitui-se como um sistema de deíticos que apontam para
lugares ou para «o sistema de veias» que alimentam o corpo que transporta a
«luneta de uma lente só» que é a de quem pensa ver, embora neste momento
esteja «sob a rasura, a vacilação imortal do que da primeira apagado foi». A
redução do alcance da linguagem tomada como um deítico que remete para
lugares do passado – Camões, apenas uma estátua – e para a poesia como

acesso «*ao sentido*» – «Quisera que o real e a análise mo dessem» – encontraria naquele lugar inexistente o seu ponto mais elevado para assinalar o «chão» do sentido «minado pelos canos».

Para além da «rasura», os lugares para que o poema aponta são outras raspas [*rasura*], vestígios que aqui se juntam ou varrem [*verrere*] de modo «fragmentário e descontínuo» [Gusmão, 2010: 222]. A propósito da «*brasserie*», lugar de rasura, as raspas conduzem a Baudelaire e a Eliot, mostrando uma «mão» que pensa o poema em proximidade temática, em companhias literárias.¹²⁵ Pode-se mencionar outros poemas de Baudelaire como «Crépuscule du Soir», «Bohémien en Voyage», «Recueillement»; pode-se nomear João de Deus ou João Penha; pode-se citar, do livro *Claridades do Sul*, o poema «Nevrose Nocturna» ou «Os Lobos», de Gomes Leal. Ou, até, citar o poema «Humorismos de Amor» do próprio Cesário:

Metálica visão que Charles Baudelaire
Sonhou e pressentiu nos seus delírios mornos
(Verde, 2006: 103)

Contudo, a «*brasserie*» de «O Sentimento dum Ocidental» acolhe mãos imprevistas, como as de Eliot e as de Gusmão, pelo que o umbral onde está sempre qualquer texto crítico ou literário não poderá consistir apenas numa proximidade temática ou cronológica, mas no de uma incidência que a linguagem cria e permite. O poema recoloca o «mundo» noutra lugar e, conseqüentemente, a leitura da poesia apenas o vem confirmar.

Seguindo o curso deste caminho, pode-se perguntar: quantas mãos pode acolher o poema? A resposta consistiria numa «aritmética infantil e enlouquecida, alucinada» [Gusmão, 2007: 70], pelo que as várias mãos deixam de se referir apenas a um corpo, multiplicando-o e separando-o do corpo como lugar de acesso à linguagem do poema, o primeiro umbral que enferruja porque se dá

¹²⁵ Para uma enumeração de outros poemas, *vide* Barosa, 1995: 253-256.

assim com Cesário.¹²⁶ Depois, o que este caminho apresenta ainda é um momento, o único neste poema, em que o poeta assume uma decisão de subtração, dupla, *entrando* e *saindo*, manifestando uma forma de liberdade expressa através da vontade de ocupar um espaço com «mesas de emigrados», lugares de repouso, sem a presença de nenhum *de* nem de nenhum *para* [Eliot]. A ausência destas proposições implica a libertação do humano do maior discurso de poder, o das finalidades que cercam como «lojas, tépidas», «filas de capelas, / Com santos e fiéis, andores, ramos, velas» que se erguem sobre a linguagem e que o dizem pela circunscrição a categorias de sentido. Sobre isto, teremos de o aceitar como o fígado que renasce. Pelo contrário e como o tenho vindo a referir, são os grandes sistemas de sentido o segundo umbral que vem oxidando e cuja ideia foi formulada por Lyotard.

O umbral proposto consiste em não cair no «especulativo» enquanto se procura o «vazio de sentido» que nos permita habitar o poema nos espaços que deixa por preencher, vendo-os na «*brasserie*» como o seu exemplo maior, como o espaço onde se pode participar no que irrompe e não num espaço onde se recita.

O «vazio de sentido» transporta ainda outras consequências, mas não é ainda o momento de as introduzir, podendo, no entanto, referir que o caminho que procuro consiste em pensar a abertura deste poema em qualquer lugar e tempo, intensificando o valor da sua cronotopia – «uma espacialização do tempo; [...] uma temporalização do espaço» [Gusmão, 2010: 220] e que pode ser dito deste modo:

em certas mesas que habitam o mundo
tal como o amamos
há esse passado esse
escravo que voa no interior das mesas
sonhando-as como se fossem grutas
junto a esse mesmo mar que as invade
e faz soar

¹²⁶ Já o havia escrito Adolfo Casais Monteiro num texto datado de 1970-1971: «É todavia bem possível que a curta obra e breve existência de Cesário tenham contribuído para dificultar a tarefa da crítica, que tem de se fiar quase só em razões por assim dizer internas, e que se vê desajudada de documentos, graças a cuja abundância ela supre, tantas vezes, o nada que tem a dizer sobre a obra propriamente dita.» [Monteiro, 1977: 15].

- põe as mãos na mesa; as mesas
no mar; o mar nas grutas e aí o som anterior:
o longínquo rumor da mesa sonhando os mundos.
(Gusmão, 2007: 31-32)

«Entro» e «saio» são, assim, as linhas que assinalam a presença de um lugar de um sujeito por onde outros entram por aquelas portas entreabertas, libertas da presença de um *de* [«Neither from»] e de um *para* [«nor towards»], uma forma de pura co-existência.

É neste lugar que o poeta se subtrai ao tempo ocidental que obriga a uma origem e a um destino, interrompendo uma sucessão de acontecimentos no tempo e permitindo apresentar uma questão: como se pode falar liberto da contingência de se pensar sempre num ponto de partida e num ponto de chegada ou numa espécie de retaguarda e de superação ou vanguarda sem ser através do ato de nos calarmos, na forma de um «puro presente» [Lourenço, 1997: 7]? Como falar fora da representação colada à própria linguagem? Talvez não seja possível fazê-lo e o poema resulta nessa afirmação que leio em «A boca e os ouvidos» de Manuel António Pina:

A baba do sentido
devassa a minha boca
com sórdidos ouvidos.
Como me calarei? Sem que palavras?

Oh, apenas um instante de silêncio,
uma palavra de
harmonia e solidão,
de morte e de indistinção!

(Pina, 2013: 237)

Cesário apresenta como palavras aqueles dois verbos para «um instante de silêncio», abandonando a «baba do sentido» e propondo a boca e os ouvidos que veem, os lugares que se deixam habitar pelo discurso de um fluxo temporal. Entre uma coisa e outra, sabemos que existe «o fim da tarde» quando «Entro» e

«A noite pesa, esmaga» quando «saio», nada saindo da elipse desse tempo e muito podendo entrar por esse vazio:

La modernidad niega el tiempo cíclico de la misma manera tajante con que San Agustín lo había negado: las cosas suceden sólo una vez, son irrepetibles. [...] Así se valoró por primera vez al cambio: los seres y las cosas no alcanzan su perfección, su plena realidad, en el otro tiempo del otro mundo, sino en el tiempo de aquí – un tiempo que nos es un presente eterno, sino fugaz.

(Paz, 1986: 52)

É a consciência do irrepetível que opera uma demarcação relativamente ao papel da poesia enquanto rememoração histórica porque «a História é obra do poder, os seus interstícios são caoticamente habitados por tudo o que não atingiu a linguagem comum, institucionalizante», escreve Silvina Rodrigues Lopes [Lopes, 2013: 16]. Saindo de um lugar ausente de qualquer poder segundo os códigos valorativos da cidade, o poeta continua a apresentar uma escrita que «nada tem a ver com a Regra, a autoridade ou a obediência, mas com o viver mais chão, com o acompanhamento de todos os nadas» [*id.*: 16-17].

Por isso, quando se procura institucionalizar a leitura do poema fazendo-o entrar em «lojas, tépidas», nega-se que «las cosas suceden sólo una vez, son irrepetibles» e que nunca se poderá voltar ao poema da mesma maneira. Reconhecer a finitude (o momento) do que sobre e a partir dele escrevo, talvez seja esta a aprendizagem possível, sabendo estar diante de um coração ou de uma porta que por momentos nos faz esquecer o sentido das coisas:

Estou diante de uma porta (de uma forma)
com o peso – como dizer? – coração
(um sítio sem lugar, uma situação)
cheio de palavras últimas e discórdia.

(Pina, 2013: 305)

III. Mercadoria

A distinção entre a imagem-factor-de-coesão-e-confirmação e a imagem «verdadeiramente viva» é pertinente [...]. Ela determina quer a recusa de uma instrumentalização da linguagem, quer a ausência de utilização de uma linguagem figurada, quer a subordinação a um efeito de beleza [...]. A «impostura da língua» é antes de mais a ilusão de um ajustamento das palavras às coisas, a ilusão fenomenológica de acesso às coisas em si, objectos.

Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da Des-Possessão*

De costas para a «*brasserie*», regresso ao poema para dizer que o poeta neste reentra saindo do silêncio daquele lugar para dar a ver imediatamente o que permanece próximo do chão: as «impuras» que se arrastam nos passeios, «moles hospitais». Assim começa a III parte, na primeira estrofe, e assim acaba, «com o viver mais chão, com o acompanhamento de todos os nadas» [Lopes, 2013: 16-17], na décima primeira, a última:

«Dó miséria!... Compaixão de mim!...»
E, nas esquinas, calvo, eterno, sem repouso,
Pede-nos sempre esmola um homenzinho idoso,
Meu velho professor nas aulas de latim!
(Verde, 2006: 136)

A presença destas figuras, diferentes das que jogam «alegremente e ao gás, o dominó», responde a uma interpelação a todos os nadas (e pelo nada) a que o poeta também responde. A atração, que se pode nomear como chamamento que o poeta dá a ver, dando-lhes presença no poema, resulta da partilha de uma condição de exílio, evidenciando «uma falta de lugar» [Lopes, 2003: 26] a habitar.

Ao contrário das «impuras», cuja utilidade lhes garante a longevidade temporal garantida pelo desejo, o «homenzinho idoso», «nas esquinas», nada tem para oferecer em troca, mas apenas um sentimento de dó e de paixão que espera despertar. Neste sentido, Cesário dá-lhe o que um poeta pode oferecer, as aspas, emprestando-lhe a voz e o tom, que representa com duas exclamações acompanhadas de duas reticências, deixando que seja outro a assinalar a presença de «uma figura da errância: deserção de um todo» [*id. ibidem*], abaixo de quaisquer «moles hospitais», absolutamente inútil.

Perseguindo a «imagem-factor-de-coesão-e-confirmação» [Lopes, 2003: 80], Miguel Tamen lê esse «homenzinho idoso», «Meu velho professor nas aulas de latim», pelos nomes da miséria, da esmola e da velhice para manifestar ainda a presença de Camões na III parte do poema, «a ilusão fenomenológica de acesso às coisas em si» [Lopes, 2013: 80] ou das coisas que significam Camões,

socorrendo-se de uma estrofe [«este Camões»] do poema «Em Petiz»¹²⁷ para sustentar essa associação:

Ora é precisamente este Camões que migra inteiro e assustador do campo para «O Sentimento dum Ocidental», irrompendo em momentos cruciais do poema. Irrompe, desde logo, sem nome e como pedinte, «... nas esquinas, calvo, eterno, sem repouso [...]».

(Tamen, 2002: 63)¹²⁸

Remetendo o umbral do lado biográfico do verso «Meu velho professor nas aulas de latim» anotado por Joel Serrão a partir das memórias de Raúl Brandão para uma útil nota de rodapé,¹²⁹ continuando por uma leitura que mostra como a imagem de Camões sentida por Tamen «ascende», pela miséria e pela velhice, a um « pilar » onde o coloca, proponho antes a presença de uma alegoria de um saber clássico que já não merece lugar na cidade porque não possui qualquer valor que justifique a troca entre mãos. Não havendo mercadoria para mediar num tempo onde o humano se transforma em coisa à qual se atribui um valor, a língua manifesta essa falha dando a ver que apenas a mercadoria ascende «num pilar», sobrando aos poetas que a aprendem a criação de um idioma, de uma voz que irrompa do discurso maioritário, totalizador e, obviamente, circular e único, distinto daqueles que o usam do mesmo modo que as «impuras» ou as «imorais», como mercadoria [«O Sentimento dum Ocidental»].

¹²⁷ «Muitos! E um bêbado – o Camões – que fora / Rico, e morreu a mendigar, zanolho, / Com uma pala verde sobre um olho! / Tivera ovelhas, bois, mulher, lavoura» [Verde, 2006: 121].

¹²⁸ A segunda edição, «edição aumentada», de *Artigos Portugueses* mantém a mesma tese [vide Tamen, 2015: 85].

¹²⁹ Em nota de rodapé colocada no final do verso «Meu velho professor nas aulas de Latim», Joel Serrão, em *Obras Completas* [Serrão, 1975: 69], menciona a possível origem do «velho professor» remetendo para Raul Brandão: «O escuro café Camanho, da Praça Nova [Porto], foi durante anos o refúgio dos literatos. Ali se reuniram, à noite, durante muito tempo, o Nobre, o Justino, o ruivo Hamilton de Araújo e, noutra mesa, o Carrelhas, de calça pelo tornozelo, o Joaquim de Araújo, sempre alheado, e, num canto da loja mal iluminada, o Bruno e o Basílio Teles [...]».

O Hamilton, à nossa mesa de rapazes, dizia os últimos versos cuspidando o resto dos pulmões, quando o pai, professor de Latim, e que era o tipo perfeito do Vautrin, na segunda fase, com a cara cheia de costuras, homem terrível que acabou a pedir em Lisboa [...]» [Brandão, 2000: 129].

Este texto tem vindo a deslocar-se para o lado ético para mostrar que, para lá de «anacronismos e ourivesarias» [Freitas, 2002: 12], o que importa ao poeta é «o resto» [*id. ibidem*]. O «resto» pode ser a esmola possível, umas aspas para aquele que ensina a língua colocadas no poema pela quilha do decassílabo, que coloca a voz de quem pede esmola para dar a ver um gesto possível, o da mão que se estende, mostrando que quem aprende um idioma inútil geralmente está *acima* de nada, sem qualidades.¹³⁰

A aprendizagem de um idioma sem qualidades pode ser lida em *Petits Poèmes en Prose*:

Arrière la muse académique ! Je n'ai que faire de cette vieille bégueule. J'invoque la muse familière, la citadine, la vivante, pour qu'elle m'aide à chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés, et le poète qui les regarde d'un œil fraternel.

(Baudelaire, 1917: 169-170)

Gomes Leal, pelo contrário, apresenta Camões como Tamen o leu em Cesário, não me parecendo ouvir aqui uma voz, mas um discurso correto, um idioma único que dispensaria a apresentação de um nome por ter sido escrito em «versos magistrais, salubres e sinceros» dos quais não podemos discordar:

Este vulto, portanto, que caminha
altas horas, ao frio das nortadas,

¹³⁰ Revelando «O Sentimento dum Ocidental» a aprendizagem de um idioma por Cesário, revela o mesmo poema aos seus contemporâneos ser também um poema sem qualidades, mas esse lado da questão está resolvido. O outro encontra-se quando Cesário o escreve claramente numa carta a Emídio de Oliveira, de 14 de abril de 1880, dizendo não ter «aptidão» para um «trabalho artístico especial» [Verde, 2006: 210]. Di-lo igualmente num poema sobre a sua falta de qualidades: «[...] E, sem talento, / Faço um trabalho técnico, violento, / Cantando, praguejando, trabalhando» [«Nós»].

Devo o modo como descrevo o «professor» ao título *poetas sem qualidades*, antologia publicada por Manuel de Freitas em 2002. Aproveito a nota de rodapé para citar deste livro o paratexto que antecede o prefácio, onde se apresenta o tempo de um «homem reificado» [Freitas, 2002: 10], devido ao acaso da circunstância que dá origem ao título: «Para respeitar a verdade dos factos, cumpre-me observar que esta antologia [...] se fica a dever a uma sugestão involuntária de Vitor Silva Tavares. Mais precisamente, a meio de uma conversa em que participava também o Rui Caeiro, o Vitor aludiu com inegável humor à necessidade cultural de 'poetas sem qualidades'. Talvez não seja de todo inoportuno assinalar que nos encontrávamos, nessa tarde cheia de pombas, em pleno largo Camões, o poeta português a quem mais qualidades são reconhecidas (até ou sobretudo pelos que nunca o leram)» [*id.*: 6].

é Camões que de fome se definha
nas ruas de Lisboa abandonadas.
E' Camões a que a Sorte vil mesquinha
faz em noutes de fome torturadas,
elle o velho cantor d'heroes guerreiros !...
vagar errante como os vis rafeiros.

Morreu-lhe o escravo, o seu fiel amigo,
o seu amparo e seu bordão no mundo,
morreu-lhe o humilde companheiro antigo,
no seu peito deixando um vácuo fundo.
Hoje pois triste, velho, sem abrigo,
faminto, abandonado e vagabundo,
tenta esmollar também pelas esquinas.
O' lagrimas!.. O' glorias!.. O' ruinas!...
(Leal, 1880: XIII)

Os versos citados do Canto primeiro, para além de «magistrais, salubres e sinceros», revelam também uma «esguia difusão» de uma «palidez romântica e lunar» [«O Sentimento dum Ocidental»] dada a ler na última estrofe do Canto segundo:

Dizendo isto a Sombra descarnada
debruçou-se do Génio sobre o leito.
Camões morria já : hirta e gelada
a Fome lhe crusou as mãos no peito :
e a lagrima marmórea, regellada,
lagrima que infunde pávido respeito,
então colheu do rosto moribundo,
— como um frio protesto contra o mundo.
(Leal, 1880: XXXII)

Apesar da diferença de tom, os últimos quatro decassílabos daquela oitava do Canto primeiro podem-se aproximar (o movimento inverso também é possível) da última estrofe do III grupo de «O Sentimento dum Ocidental». A proximidade de palavras como «triste» e «miséria»; «abandonado» e «compaixão de mim»; «esmollar» e «esmola»; a repetição nos dois poemas das palavras «velho» e «esquinas» não passaria despercebida aos leitores de então.

Desta reiteração procuro mostrar que não é nas palavras disponíveis que se encontra uma diferença entre Leal e Cesário nem no rigor métrico e na forma como o autor de *Claridades do Sul* escolheu homenagear os versos heroicos com que Camões compôs *Os Lusíadas*, mas no modo como se usa a linguagem como deítico para acesso às coisas. Enquanto a reenvia para Camões, «ó mendigo» [Leal, 1880: XVIII], encerrando-a nele e invocando realidades inexistentes, Cesário, usando as mesmas palavras, retira-lhe a presença de Camões deixando em seu lugar a proximidade entre qualquer poeta que ensina uma língua [«eterno»; «sempre»], criando uma esquina no tempo e numa cidade que partilha com outros poetas, uma «Cidade egoísta» [Leal, 1880: XVII].

Aqueles versos de Gomes Leal são «magistrais, salubres e sinceros», próprios à educação e à salubridade literária e social. Os versos que Cesário não sabe escrever [«Não poder pintar»] por falta de qualidades são contrários à «muse académique» [Baudelaire, 1917: 169], não sendo algo de mais [*magis*], mas de menos, menores devido àquilo que sabe e devido à insalubridade que apresenta, resvalando «pelo chão minado pelos canos» dos quais a musa acadêmica desvia o olhar.

Escreveu Benjamin que, «Enquanto houver mendigos, ainda haverá mito» [Benjamin, 2009: 444], aforismo que me permitiria pensar em Ulisses quando se disfarça de mendigo para entrar em Ítaca. Contudo, esse tempo é já velho como o «professor», pelo que o mito que leio nesta figura é o da figura da esperança, o do sentimento de esperança que espera provocar qualquer resposta, essa que o ocidental já não tem para oferecer para apaziguar a fome:

E morreríeis à míngua se não
Fossem crianças e pedintes
Loucos cheios de esperança.
(Goethe, 1993: 22)

Mantendo como ponto comum a Gomes Leal e a Cesário um lado ético no modo como dizem o mundo pela poesia, é a ausência de esperança, a presença de um fim sem um princípio de qualquer ideia o tom do que Cesário apresenta e

isso é o que o distingue. A crítica à mitificação da figura de Camões pelo seu centenário já a dissera Garrett em *Viagens na Minha Terra*, no capítulo VI:

Nada! Viva o nosso Camões e o seu maravilhoso mistifório; é a mais cómoda invenção deste mundo; vou-me com ela, e ralhe a crítica quanto quiser.

(Garrett, 1992: 60)

Já o dissera também ser aquele um tempo defunto, um pouco mais à frente, no capítulo XXVI:

As minhas janelas, agora, são as primeiras janelas de Lisboa; dão em cheio por todo esse Tejo. [...]. Abri *Os Lusíadas* à ventura, deparei com o canto IV e pus-me a ler aquelas belíssimas estâncias:

E já no porto da ínclita Ulisseia...

Pouco a pouco, amotinou-se-me o sangue, senti baterem-me as artérias da fronte... As letras fugiam-me do livro, levantei os olhos, dei com eles na pobre nau Vasco da Gama que aí está em monumento-caricatura da nossa glória naval...

(Garrett, 1992: 151)

O tempo que Cesário inaugura não é o aquele que Garrett, falecido dois meses antes do seu nascimento, já revelava sobre o modo como se procurava em um passado uma glória que se lê como um «monumento-caricatura». Nem é, igualmente, o de Gomes Leal, esse «mistifório» tornado símbolo.¹³¹ O tempo que «O Sentimento de um Ocidental» inaugura dá-se pela linguagem que encontra nas figuras que iniciam e terminam a III parte o corpo para uma poesia sem utopias, tempo que Álvaro de Campos, em «Tabacaria», e Jorge Gomes Miranda, em «Tença», reiteram:

¹³¹ Sophia também o diz como Gomes Leal, no poema «Camões e a Tença», com «versos magistrais, salubres e sinceros»: «Irás ao Paço. Irás pedir que a tença / Seja paga na data combinada / Este país te mata lentamente / País que tu chamaste e não responde / País que tu nomeias e não nasce» [Sophia, 2011: 72].

E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
(Campos, 1990: 199)

Contra as luzes intermitentes e
proibitivas dos semáforos.
Contra um céu plano e opaco.
No degrau encharcado do passeio.
Rente ao empedrado dissonante.
Com a mão estendida.
A poesia.

(Miranda, 2003: 35)

Talvez seja este o motivo pelo qual o advérbio «sempre» é usado, surpreendendo, num poema que apresenta formas de deslocação e de afirmação de passagem, esta forma de contínuo retorno. São estas figuras deslocadas de uma determinada representação que se pretende de uma cidade moderna que nos permite citar esta passagem de Octavio Paz, este eco que permanece ao longo do poema:

Reducidos a un presente que se angosta más y más, nos preguntamos: ¿adónde vamos?; en realidad deberíamos preguntarnos ¿en qué tiempos vivimos?

(Paz, 2010: 265)

A resposta poderá passar pelo anúncio de dois fins. O primeiro, o da mão; o segundo, o de qualquer narrativa criadora de uma perspetiva onde colocar o olhar.

Atrás escrevi que o uso da mão foi celebrado em verso heroico no canto VII de *Os Lusíadas*, «Numa mão sempre a espada, e noutra a pena», em eco de Ovídio. Neste poema, a sua finalidade reduz-se ao ato de pedir esmola, «sobre a praça, / pedindo supplicante á turba e ao mundo / esmola para um Genio moribundo» [Leal, 1880: XLVII].

O ato de pedir esmola possuía a sua legitimação social num tempo de «círios laterais», «filas de capelas, / Com santos e fiéis, andores, ramos, velas», «Idade Média!», necessário à organização de um mundo que via legitimado no

ato de caridade a salvação da alma. O tempo em que vivemos é outro. O ato de caridade desaparece e aquele que recebe a esmola é visto como inútil para um tempo utilitário. As outras duas virtudes teologais, a fé e a esperança, são também abandonadas pelo poeta como formas de dar sentido ao tempo. O abandono decorre da mudança de uma transformação que se dá a ver pela imagem da mão. A cultura clássica que a figura do pedinte alegoriza, ao conhecer a língua latina, reduz-se à mão, destinada a receber algo que a alimente, longe já de referências a óbolos, Aquerontes, Camões ou outras inutilidades. A leitura que lhe deu a Idade Média, atribuindo-lhe um papel a desempenhar, terminou.

É através da imagem da mão, insinuada pela linguagem em discurso direto, que o poeta dá a ver a instauração de um novo tempo. É a mão operante a figura por si usada para a apresentação de pequenas dramaturgias. Por ela se dá a ouvir o «chorar doente dos pianos»; é ela que permite a criação de instrumentos de cutelaria, dando a ouvir o «forjador» a manejar «um malho»; é ela que permite que se exale, desde «sempre», «inda quente, / Um cheiro salutar e honesto a pão no forno»; é ela que funda o Ocidente pela mão de Homero. É pela mão que o humano habita o mundo, apresentando-se o corpo, a sua intensidade, a sua singularidade pela respiração de um teclado, de um malho, de um forno, de um poema, respiração mediada por materiais (cordas, ferro, trigo, linguagem).

A incapacidade de a linguagem acompanhar a respiração da máquina produtora da multiplicação do mesmo indica o início do seu processo de asfixia, substituída pela mecanização, como o dirá Álvaro de Campos, em Londres, em 1914, em «Ode Triunfal»:

Á dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, féra para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r* eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fóra e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fóra,
Por todas as papilas fóra de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios sêcos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,

E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
(Campos, 1990: 66)

O movimento instaurado pela mecanização altera a relação humana existente entre o tempo e o espaço assente numa ideia de velocidade, mas simultaneamente revela que a mão permanece no poema, ao contrário, por exemplo, da fotografia, onde «a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de reprodução» [Benjamin, 2006: 209].

«A beleza disto totalmente desconhecida dos antigos» é, para Cesário, o humano que principiará a morrer, cercado: «Cercam-me as lojas, tépidas», surgem «chaminés», «hotéis da moda», «montras dos ourives», «*magasins*», «lojas», «*vitrides*». É diante deste real que outras figuras da cidade, ao contrário das que trabalham para a construir, abrandam, param, sorriem às montras, curvadas, tal como as «costureiras, as floristas» quando «Descem dos *magasins*», já sem a capacidade de «elevar os seus pescoços altos» e ver o que está acima.

Cesário anuncia o esquecimento dos maiores exemplos a seguir – ainda que Campos os veja «dentro das máquinas porque «ha Platão e Vergílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas / Só porque houve outrora e fôram humanos Virgílio e Platão» [*id. ibidem*] –, substituídos agora por *vitrides*, pela ilusão da transparência no acesso à experiência da posse do que se exhibe. No lugar das «máquinas», Cesário enumera os lugares onde se deposita aquilo que o novo mito produz:

Casas de confecções e modas resplandecem;
Pelas vitrines olha um ratoneiro imberbe.

[...]

Sua excelência atrai, magnética, entre o luxo,
Que ao longo dos balcões de mogno se amontoa.
(Verde, 2006: 135-136)

Vivemos um tempo de *vitrine*, em que o humano, lentamente a ser amputado da mão que cria, se transforma agora em mercadoria da mercadoria, formulação que vou buscar a Benjamin:

A massificação dos clientes pode encontrar-se na mercadoria, que o vai buscar à multidão que a inebria e envolve no seu murmúrio [...], ao transformar a mercadoria em mercadoria [...]. Quando Baudelaire fala de um «estado de embriaguez religiosa das grandes cidades», o sujeito desse estado, que permanece anónimo, poderia bem ser a mercadoria.

(Benjamin, 2006: 58)

Se a primeira parte do poema apresentou as figuras do mar e da terra, vendo-se na segunda parte as associadas às instituições de vigilância e de punição, estas são substituídas na terceira parte por uma nova forma de subjugação. Ao contrário das «freiras que os jejuns matavam de histerismo», o que agora reflete a claridade [«resplandecem»] é a moda, o transitório à superfície do tempo, transformando o humano em uma «grande cobra», «espartilhada», que escolhe «uns xales com debuxo», a lembrar os «moles hospitais». Ou a lembrar, também, que tudo é mercadoria e que o próprio corpo é uma vitrine que faz sorrir ou curvar, escavando-se objetos como «mecklemburgueses» o fazem no solo.

Talvez sejam estes o «circo e os jogos malabares» que a cidade permite, onde a mercadoria joga a mercadoria ao ar sem a deixar cair, em movimento autotélico. Aqui, em lugar do ideal clássico, há «o luxo» ou o dinheiro, o que nos reenvia para a primeira estrofe. Tudo se resume a um lugar de troca, «Passeios de lajedo» ou «balcões de mogno da loja onde se amontoa» a mercadoria e que está ao alcance da mão:

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

Uma loja apresenta «tecidos estrangeiros», plantas que são ornamento, que «secam nos mostradores»¹³², uma maquilhagem que sufoca, «nuvens de cetins» onde se dança uma forma de namoro com «os caixeiros», com a sedução suspensa pela linha divisória do balcão. Deste modo, quando associo a figura das «impuras», «plantas ornamentais [que] secam nos mostradores» da cidade, pelas quais se requebram «os caixeiros», cobertas de «Flocos de pós de arroz», penso no que Benjamin escreveu sobre «o aspecto da prostituta que se tornou sexualmente decisivo para Baudelaire», construído sobre o «disfarce da expressão individual por detrás da profissional, levado a cabo pela maquilhagem» [Benjamin, 2006: 184].

«Mas tudo cansa» porque a surpresa da novidade dá depois lugar à experiência do mesmo sob a simulação de outras «nuvens de cetins». A décima estrofe, concluída com o verso «Tornam-se mausoléus as armações fulgentes», resumirá o valor da mercadoria como aquilo que exige uma forma de prostituição, de corpos parados [*statuere*] que são colocados antes ou diante [*pro*] de algo ou de alguém para serem vendidos, colocando-se o humano em peças fixas de madeira onde se expõe a mercadoria [«armações»].

Os restos da cidade ouvem-se «Da solidão», lugar de onde «regouga» o «cauteleiro» a anunciar a venda da esperança, o último sentimento a ser mostrado como mercadoria.

Os outros *restos, conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos* são «Camões», o «velho professor», o poema, tudo se encontra colocado numa esquina de um tempo em que ainda vivemos, contemporâneos da cidade em que as estrelas foram substituídas por «candelabros que se apagam», em que «La Prostitution s'allume dans les rues» quando «le ciel / Se ferme lentement comme une grande alcôve [Baudelaire, 2003: 218], como o disse Baudelaire no poema «Le Crépuscule du Soir», outro *instantâneo parisiense*.

É esta grande abóboda, este grande mausoléu que é uma cidade, Lisboa, «um cadáver de cidade» [Verde, 2006: 219],¹³³ o aterro onde se constrói um

¹³² A lembrar o título do livro de poemas *Como uma flor de plástico na montra de um talho* [Golgona Anghel, 2013].

¹³³ Carta de Cesário dirigida a Emídio de Oliveira e datada de 14 de abril de 1880.

poema que me faz ouvir a sua voz em outro poeta contemporâneo que não escreve versos «magistrais, salubres»:

Cerimónia Funesta

O corpo não responde
às vozes de comando,
como um cão estropiado
já desdenha os apelos
os antigos convites
às funestas moradas,
esqueceu-se do ponto
vai olvidando senhas
os códigos das grutas
acumulando lixos
as servidões austeras
diluem-se num canto
o corpo não atende chamadas
não estremece ao ruído da chave
não suporta
qualquer intromissão
secou num aterro,
os restos à vista
a memória escava
da lembrança os rastros
avidamente suga
de tal fausto os ossos,
de tão vitais cerimónias
nos tão secretos barcos
mesmo o pouco que resta
ainda se mastiga.

(Fátima Maldonado, 2008: 20-21)

Saio pela «miséria» para, na última parte do poema, começar no «meio das trapeiras».

IV. Parafuso

*Depois de aparelhados, desta sorte,
De quanto tal viagem pede e manda,
Aparelhámos a alma pera a morte,
Que sempre aos nautas ante os olhos anda.*

Luís de Camões, *Os Lusíadas*

*A Cidade é beata – e, às lúcidas estrelas,
O Vício, à noute, sai aos becos e às ruelas
Sorrindo, a perseguir burgueses e estrangeiros...
E à triste e dúbia luz dos baços candeeiros,
- Em bairros imorais, onde se dão facadas –
Corre às vezes o sangue e o vinho nas calçadas.*

Gomes Leal, «Lisboa»

«O tecto fundo de oxigénio, d'ar / Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras» ou a cidade aproximada ao solo: pode ser esta a conclusão do poema. Pelo meio, «Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras, / Enleva-me a quimera azul de transmigrar», figuração de um gesto inútil, como se a linguagem pudesse ainda simular um gesto de fuga que permitisse outro modo de sentir, «nesta massa irregular», «sonhos ágeis», regressando-se ao sítio de onde nunca se saiu: «Nas nossas ruas», há um sentimento que desperta «um desejo absurdo de sofrer».

Sem um ponto de fuga, «O tecto fundo de oxigénio, d'ar» permanece ao nível das «trapeiras», o ponto mais elevado e de menor valor dos prédios, como se assinalasse os limites de uma galeria envidraçada que transforma a rua num corredor «de um comprimento imenso», delimitado pela «dupla correnteza augusta das fachadas», privado de atmosfera, de uma esfera onde orbite um sentido que permitisse manter as coisas em redor de uma ideia que as mantivesse menos pousadas sobre o chão.

Cesário assinala uma época *privada de atmosfera*, em que a poesia perde a sua aura, como o deu a entender Baudelaire em *Petits poèmes en Prose*, e onde tudo se reduz à linguagem do valor, cabendo à figura do poeta o mesmo lugar na cidade ocupado pelo trapeiro, figuras cuja singularidade reside no seu menor valor.¹³⁴

A associação entre a figura do poeta e o trapeiro dá-se neste poema de Baudelaire, «Le Vin des Chiffonniers»:

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Epanche tout son cœur en glorieux projets.

(Baudelaire, 2003: 242)

¹³⁴ Cesário é contemporâneo de uma época que termina para a poesia como lugar elevado na cidade porque «depois de Baudelaire nunca mais um livro de poesia foi um êxito de massas (a poesia de Hugo encontrou ainda, ao ser publicada, uma grandiosa ressonância) [...]» [Benjamin, 2006: 105].

O testemunho desse sentimento pode ser encontrado quando, a 23 de março de 1885, afirmou Henrique Lopes de Mendonça ter Cesário, falando sobre a morte de Vítor Hugo recebida por telegrama na noite anterior, referido: «Era o avozinho de todos nós». [*A Folha Nova*, Porto, 29-VII-1886].

Esta é outra figura criada pela cidade industrial, aquela que recolhe as sobras do que é sem préstimo. Cesário regista essa inversão de valores na III parte, sendo sem préstimo o «velho professor» de latim, «se cognant aux murs» ou «nas esquinas», *como um poeta*. O poeta torna-se como um trapeiro, aqueles que ainda seguram qualquer coisa nas mãos como se fosse única.

Seja «nas esquinas» ou «ao meio das trapeiras», os limites da cidade acham-se circunscritos à presença de um centro onde «o luxo [...] se amontoa», onde a natureza se reduz a «Plantas ornamentais», a «Flocos de pós de arroz» ou a «nuvens de cetins».

A produção permitida pelas máquinas suprime assim o momento que era pertença da natureza e do trabalho manual. Em seu lugar, surge aquilo que maquinalmente produz o seu simulacro, a sua igualdade [*similis*], imitando em quantidade o que seria singular. Nesse processo, todo o acontecimento perde a sua aura, a «autoridade da coisa» [Benjamin, 2006: 211] ou a marca de uma presença irrepetível e que, por isso, se mostra incapaz de criar memória. A proliferação de um tempo de quantidade priva o humano dessa possibilidade, eliminando a experiência como lugar de acesso a uma pertença.

Escreve Agamben que «encontra-se numa intuição de Daudet a antecipação das considerações de Benjamin sobre o cheiro: o olfato é o nosso sentido mais próximo da aura e o mais adequado para dar-nos uma ideia ou uma representação sobre ela» [Agamben, 2007: 79]. No caso de Cesário, é a audição o sentido que terá esse papel em «O Sentimento dum Ocidental», dando-se agora, na IV parte, a sugestão de um som mínimo pelo qual volta a presenciar o singular, um momento experienciado uma única vez, o que instala a memória porque assinala historicamente aquele tempo pelo intermédio da experiência. Acrescento que o objeto que surge serve como exemplo daquilo que um trapeiro recolheria.

Usando a audição como o «sentido mais próximo da aura» [*id. ibidem*] a propósito de um ruído provocado por um objeto que, quando cai, se torna inútil, revela-se útil para assinalar um tempo [*crono*] e o modo como o poeta está atento a essa inutilidade. A cidade [*topia*], delimitada por cima pela palavra «trapeiras» enquanto limite de uma imagem visual, uma que não sobe para lá dos

telhados, é delimitada por outra que cai no chão, margens às quais pertencem os exilados.

A associação entre a nova imagem da cidade e aquilo que sobra pode encontrar-se na seguinte passagem de Walter Benjamin:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas, e é também ele [que] lhes fornece a sua matéria heroica. Assim, no tipo ilustre do poeta transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia. O poeta é penetrado pelos traços do trapeiro [...]. Um ano antes de «O vinho dos trapeiros» damos com uma representação em prosa desta figura. «Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu, é catalogado e coleccionado por ele. [...]. Esta descrição é apenas uma metáfora amplificada do trabalho do poeta [...]. Trapeiro ou poeta – a escória interessa ambos; ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono; até o gesto é o mesmo em ambos.

(Benjamin, 2006: 81)

Talvez a primeira coisa que a cidade tenha perdido tenha sido o sonho permitido pela linguagem em benefício do sono burguês. Reduzida à sua função de mercadoria, o poeta vê que «a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu» uma forma de propor uma capacidade de elevar o humano pelo sonho, antecipando a inutilidade da transcendência do surrealismo por nascer com estes versos:

Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,
Enleva-me a quimera azul de transmigrar.

(Verde, 2006: 136)

O sonho de transcendência trazido pelo romantismo são já as «notas pastoris de uma longínqua flauta», lembrando outra «quimera azul», apresentada por Novalis na obra inacabada *Heinrich von Ofterdingen*. Neste texto escrito em 1800, a personagem parte em busca de um sentido que ordenasse as «cousas», em estado onírico, deambulando pelo campo quando encontra, no interior de uma caverna a flor ou rosa azul, *der Blaue Blume*.

É esta flor azul a metáfora da perfeição e do infinito que orientam o herói romântico. O herói que se lhe segue já me conduz a escrever desta maneira: é

o sentimento (ou a consciência) das «olheiras» da «quimera azul» que formam a linguagem poética. A primeira coisa que «a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu» foi o prefixo latino *trans-*, não encontrando nas hipóteses disponíveis, «Quisera que o real e a análise mo dessem», outra rosa azul. Sem aquele prefixo, a escolha de um outro, *super-*, também se mostrou esgotado porque pouco há a colocar sobre o nada, a primeira ideia que transporta, e quanto à da de excesso, essa reduz-se a coisas que se amontoam.

É nesta quadra aqui artificialmente reunida – «Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras, / Enleva-me a quimera azul de transmigrar.» / «Quisera que o real e a análise mo dessem:» / «Com versos magistrais, salubres e sinceros» – que leio o momento em que Cesário apresenta essa perda, esse desencaixe da sua sacralidade que os futurismos ainda procuraram insuflar como forma de a religar [*religio*] ainda a qualquer ideia.¹³⁵

O elemento mínimo que permanece aqui será outro prefixo, *in-*, não tanto como negação, porque isso seria garantir a existência de que não se encontra palavras para o dizer, mas como aquilo que permanece [*immanere*] como a «aura» possível de cada coisa através da sua existência singular, aquilo que é imanente.

De facto, para que servirá dizer que Cesário negaria, com o seu «Sentimento», a crença na tentativa assumida por futurismos e surrealismos em procurar animar [*anima*] aqueles dois prefixos, *trans-* e *super-*, hipóteses de uma aurora, sabendo-se que cada poeta participa da melhor forma possível nisto, a vida, em «procurar o poente que lhe convém» [Vasconcelos, 1961: 139]? Para que servirá usar a palavra «superação» quando a «quimera azul» se reduz à celebração de centenários – de Camões, de Orpheu, do próprio Cesário – que, no dia seguinte, «de tal fausto os ossos, / de tão vitais cerimónias / nos tão secretos barcos / mesmo o pouco que resta / ainda se mastiga» [Fátima Maldonado, 2008: 21].

¹³⁵ A propósito da sacralidade da palavra, escreve Benjamin: «A divisão das palavras entre aquelas que pareciam adequadas a um uso elevado e aquelas e serem excluídas fazia-se sentir em toda a produção poética, e aplicava-se, tanto à tragédia como à poesia lírica. Nas primeiras décadas do século XIX esta convenção mantinha-se em vigor, inquestionada. Numa representação do *Cid* de Lebrun a palavra *chambre* (quarto) suscitou um murmúrio de desaprovação.» [Benjamin, 2006: 99].

Em lugar daquela quadra artificial que deve ser entendida como uma afirmação da inutilidade do primeiro prefixo que os dois primeiros versos mostram [*trans*], como falência da «ideia de utilização da linguagem enquanto instrumento transparente de representação da realidade ou enquanto seu espelho» [Lopes, 2003b: 188], dada pelo segundo [*super*], talvez possa manter o adjetivo «sinceros», breve tábua ou «lenho», para propor a ideia de «versos» despidos, para pensar no «que lhes amplia os contornos, no sentido de expor a sua consonância com uma disposição mais vasta segundo a qual tudo se relaciona – o literário e o não-literário, coisas, vegetais, animais, humanos ou ideias» [*id. ibidem*].

Os quatro versos reunidos artificialmente correspondem a uma soma de inutilidades porque pertencem a um tempo com «olheiras», desastrados ou sem astros, despossuídos de «lágrimas de luz». Por isso, repito os dois versos de Baudelaire citados acima para mostrar como o poeta e o trapeiro se aproximam, não apenas no que recolhem – aquilo que o tempo e a sociedade garantem aos exilados –, mas também no coração que possuem:

[...] comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Epanche tout son cœur en glorieux projets.
(Baudelaire, 2003: 242)

Contudo, o coração de Cesário mostra-se *insincero* quando escreve tê-lo por inteiro aberto a gloriosos projetos [*proiectus*] porque os versos anteriores já o haviam negado. Na verdade, que temos nós para lançar para a frente [*pro iacere*]? Apenas palavras dadas no modo conjuntivo, advérbios que supõem a eternidade, conjunções condicionais impossíveis de cumprir, momentos terminados, vocativos, futuros suportados em «sonhos ágeis», o inútil prefixo *trans-*, quantificadores universais, tudo pontuado com exclamações:

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

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

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
Nós vamos explorar todos os continentes
E pelas vastidões aquáticas seguir!

(Verde, 2006: 137)

Não é por aqui que o poema caminha, mas pelo «coração de um velho bairro, labirinto de ralé» [Llansol, 2003: 243], «Por baixo», onde se vê «portões» e «arruamentos». Privilegia-se agora «uma dimensão de abertura ao acaso e aos processos do inconsciente» [Lopes, 2003: 188] e é neste momento que recupero a ideia de «aura» que Agamben associou ao olfato e que, com Cesário, associo à queda de um objeto mínimo que sugere um som férreo:

Um parafuso cai nas lajes, às escuras:
[...]
E os olhos dum caleche espantam-me sangrentos.

(Verde, 2006: 136)

Com «versos» insalubres e «sinceros», o poeta ouve numa cidade os sons do seu enclausuramento, pois «Colocam-se tapais, rangem as fechaduras», revelando-se as «horas em que os burgueses se entregam ao sono» [Benjamin, 2006: 81], protegendo-se dos «roubos», do outro lado da cidade. É esta cidade que se dá a ouvir com o mesmo tom na *Carta-Prefácio*¹³⁶ que Guerra Junqueiro faz publicar em *Os Pobres*, de Raúl Brandão:

¹³⁶ A *carta-prefácio*, de 24 páginas, possui, após o encerramento com a frase «Seu amigo e camarada cordealissimo» e antes de «Guerra Junqueiro», a data de «1902-3», ano seguinte ao da primeira edição dos poemas de Cesário Verde não destinada a amigos.

A dôr é o seu deleite. Busca-a, desejo febril! — por hospitaes, por cadeias, por antros, por alcoices.

Fareja-a de noite nos bairros leprosos, cloacas de humanidade, vazadouros de almas, onde crimes, virtudes, vícios, angústias, raivas, desesperos, fermentam promiscuamente, aglomerados e abandonados, como esterqueiras, como entulhos. Pesquisa dédalos caliginosos, cafurnas sem fundo, abismos hiantes, boqueirões de sombra. Explora desvãos, trapeiras, minas, covas, esconderijos. Louco de piedade, engolfa-se nas trevas mudas e soturnas, que gotejam sangue, nas roucas escuridões tumultuosas, pávidas de gemidos, cortadas de clamores, anavalhadas de blasfemias.

(Brandão, 1906: XI-XII)

É por aqui que o poeta avança desde o início do poema, por um «desejo absurdo de sofrer», «desejo febril» que o leva a desconfiar «de um aneurisma», que chega agora, depois de passar «num bairro aonde miam gatas, / E o peixe podre gera os focos de infecção», «vazadouros de almas», ao lugar onde «almas [...] fermentam [...] como entulhos».

O «vale escuro das muralhas», «roucas escuridões tumultuosas», que faz o poeta julgar «gritos de socorro ouvir, estrangulados», depois de olhar «desvãos, trapeiras», «esconderijos», havendo guardas «que revistam as escadas», mostra como vivem «os emparedados». O poeta caminha por «onde crimes, virtudes, vícios, angústias, raivas» habitam, julgando «avistar, na treva, as folhas das navalhas». Cruza-se com «uns tristes bebedores» que cantam, afastando-se, à distância, «os dúbios caminhantes», enquanto, «Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros, / Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas».

A junção das vozes de Cesário e de Guerra Junqueiro¹³⁷, a quem o poema «O Sentimento dum Ocidental» foi dedicado em edições *ne varietur*, nasce de me parecer que esta IV parte é entregue por *carta* a Raúl Brandão, servindo também para um *prefácio*¹³⁸. Depois, o prefácio torna-se carta, entregue aos

¹³⁷ Escreve, em 1875, Cesário Verde: «O Junqueiro, de quem tanta gente diz mal, é um dos homens que me trata com mais especial deferência; até quando fala de mim aos rapazes. [...] Os versos que te mando sugeriram-lhe umas frases que, se eu não fosse desconfiando, encher-me-iam duma fatuidade intolerável» [Cunha, 2006: 172].

¹³⁸ Cesário chamar-lhe-ia um «tónico» [Cunha, 2006: 188].

leitores de Brandão, criando uma constelação que aproxima Cesário, Junqueiro, Brandão e, de um modo mais luminoso, Eça de Queirós. Digo que também participa nesta constelação porque mostra, pela ironia, o confronto da linguagem na construção de dois modos de ler a realidade, também muito próxima da de Cesário:

E com um grande gesto mostrava-lhes o Largo do Loreto, que àquela hora, num fim de tarde serena, concentrava a vida da cidade. Tipoias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuias cheias e tacão alto, com os movimentos derreados, a palidez clorótica duma degeneração de raça; nalguma magra pileca, ia trotando algum moço de nome histórico, com a face ainda esverdeada da noitada de vinho; pelos bancos de praça gente estirava-se num torpor de vadiagem; um carro de bois, aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o símbolo de agriculturas atrasadas de séculos; fadistas gingavam, de cigarro nos dentes; algum burguês enfasiado lia nos cartazes o anúncio de operetas obsoletas; nas faces enfezadas de operários havia como a personificação das indústrias moribundas... E todo este mundo decrépito se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico, entre garotos apregoando a lotaria e a batota pública, e rapazitos de voz plangente oferecendo o Jornal das pequenas novidades: e iam, num vagar madraço.

Entre o largo onde se erguiam duas fachadas tristes de igreja, e o renque comprido das casarias da praça onde brilhavam três tabuletas de casas de penhores, negrejavam quatro entradas de taberna, e desembocavam, com um tom sujo de esgoto aberto, as vielas de todo um bairro de prostituição e de crime.

[...]

E o homem de Estado, os dois homens de religião, todos três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país, — ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, ereto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopéia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heroicos da antiga pátria — pátria para sempre passada, memória quase perdida!

(Queirós, 1889: 672-674)

É o confronto entre «as vielas de todo um bairro de prostituição e de crime» e o «olhar de bronze do velho poeta, ereto e nobre» aquilo que Eça mostra. Mas, aqui, está-se «sob um céu lustroso de clima rico» e sobre uma «memória quase perdida». A memória em Cesário passa, como referi, a um *in memoriam*

construído pelo acaso quando o poeta penetra por vielas. E o que Cesário retoma não é apenas a «correnteza de casebres pobres» ou «velhas [que] fiavam à porta; crianças sujas [que] brincavam pelo chão, mostrando seus enormes ventres nus» [Queirós, 1889: 13]; nem anuncia somente «os ladrões, os pobres e as mulheres da viela» reunidos numa trapeira [Brandão, 1906: 144], «os emparedados», os que vivem «Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...»; nem nos faz ouvir somente um eco dos que andam *pelo vale da sombra da morte*, enquanto caminha sozinho, olhando os «ventres das tabernas» de onde saem «uns tristes bebedores» que «Cantam, de braço dado».

Cesário parece inscrever-se numa tradição literária com a diferença de a manhã não ser anunciada no poema, de dar a ver uma cidade cujas Penélopes esperam apenas pelo momento da troca e que resume do seguinte modo:

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A dor humana busca os amplos horizontes,
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!

(Verde, 2006: 138)

Contudo, o verso que cai na segunda quadra da IV parte do poema, «às escuras», entre «portões», «taipais» e «fechaduras», cai depois sobre a poesia, «às escuras»: «Um parafuso cai nas lajes, às escuras», fazendo-se ouvir a uma distância maior.

Leio por aqui a sua singularidade relativamente à constelação que disse atrás. Onde haverá outro parafuso na poesia portuguesa que caia «às escuras»? Colocado o som perto do ouvido, a queda torna mais agudo o silêncio da cidade e simultaneamente anuncia os invisíveis do mesmo modo que o «cair das badaladas» anunciava outros habitantes: os «bebedores», os «dúbios», «os cães», «os guardas» e as «imorais», os trapeiros da cidade. É pela precisão da queda, auditiva, de um objeto cujo som reconhece, que o poema acolhe «um desses ruídos mínimos que como que se amplia na noite» [Gusmão, 2010: 229].

Os *ruídos mínimos* provocados por aquilo que é menor «amplia[m] na noite» e às escuras o próprio poema, abrindo outras hipóteses de caminho para

«A dor humana [que] busca os amplos horizontes». Um desses caminhos é-me sugerido por Gusmão quando se refere ao «magnífico verso U parafUZU Cai Nas IAjes Az'sCUras» [*id. ibidem*], representando visualmente a sonoridade do verso.

Próximo do ouvido estão também as fechaduras que rangem – «rangem as fechaduras» –, mecanismo que supõe invisíveis mãos que as fazem ranger, mas o «parafuso» assinala a ausência da mão e a presença do acaso recebido sob a forma de experiência, de um aqui e agora irrepitível. Esse irrepitível deu-se sem necessidade de um sujeito e, neste sentido, o verso pode ser entendido como um parafuso, bastando-se a si, como objeto real representado pela sua forma sonora, sem necessidade de coisa alguma. Por isso, ao contrário das fechaduras, aquele verso instaura o possível da linguagem sem mão, sem intencionalidade.

Um exemplo desse possível para o nome *parafuso* pode ser representado através do seu conceito, objeto em espiral e marca da cidade industrial. Assinala também o meio pelo qual se mantém a unidade entre duas matérias distintas, aquilo que permite a um conjunto ter uma funcionalidade nascida de uma totalidade, um sentido nascido de uma utilidade. O «parafuso» é essa imagem, a imagem do que rodeia [*para*] uma coisa à qual já não sabemos onde colocá-la para religar. A pergunta agora a fazer é que sentido há a dar à inutilidade, a um *mecanismo quebrado*, para além da sua descrição:

O que me chamou muito a atenção foi um mapa retangular de parede, estreito mas comprido, que representava a história de forma alegórica, como uma série de rios, faixas sinuosas de diferentes cores. Nomes e datas estavam assinalados em cada leito de rio, em ordem cronológica. O mapa remontava ao início do século XIX, e eu o teria estimado cento e cinquenta anos mais velho. Ao lado dele havia um relógio mecânico, uma paisagem no interior de uma caixa de vidro pendurada na parede. O mecanismo estava quebrado, e o relógio, cujas batidas antigamente punham em movimento moinhos de vento, rodas d'água, venezianas e pessoas, não funcionava mais.

(Benjamin, 1989: 125)

A queda «nas lajes, às escuras», assinala a desunião nascida de um desprendimento entre o objeto e aquilo que sobre ele se pode dizer, interrompendo a história da utilidade, fazendo-se ouvir de outro modo a sua queda. Silenciando-se o discurso da sua utilidade, sobra a sua existência concreta. E, a partir desse momento, torna-se naquilo que sobra, no que não *funciona mais*, no lixo que o trapeiro e o poeta recolhem. Com este procedimento, o poeta institui o precário do sentido e eleva o objeto a uma outra cronotopia presente no poema, esta sem lugar, sem nenhum corpo ao qual se una e que lhe dê um lugar no mundo, corpo exilado de um sistema e tornado uma pura cronotopia da qual o ouvido se apropria.

Por isso, o som do parafuso é o contraponto às «notas pastoris de uma longínqua flauta». Aquele desce, estas «sobem». Estas «notas pastoris» podem consistir no amor ou em outros caminhos de acesso à *flor azul* de Novalis: «esposas», «mães e irmãs», «filhos». Poderiam ainda consistir na unidade, isto é, na perfeição presente em espaços que se possam nomear como «mansões de vidro transparente» ou «habitações translúcidas e frágeis». Contudo, «Por baixo», a queda «nas lajes» representa o fim de um modo atmosférico [vapor em torno de uma esfera, *atmós spaira*] de enunciar essa transmigração em «sonhos ágeis» que tragam «a nitidez às vidas».

Regresso às palavras de Gusmão: «ruídos mínimos que como que se amplia». O menor ruído mínimo possível é dado «às escuras» numa pausa assinalada por uma vírgula, destacando a ausência de luz: «Um parafuso cai nas lajes, às escuras». Aquele som mínimo é destacado pela locução adverbial, mostrando um corte marcado pela vírgula que a coloca no fim do verso, desequilibrando o alexandrino. Cesário poderia ter prolongado o equilíbrio rítmico presente no verso anterior, nesta sequência:

Por baixo, que portões! Que arruamentos
Um parafuso, às escuras, cai nas lajes

Ou poderia, em alternativa, tê-lo aproximado do verso posterior nesta arrumação em hemistíquio:

*Um parafuso cai, nas lajes às escuras,
Colocam-se taipais, rangem as fechaduras.*

O corte escolhido foi outro. Embora pelas rimas interpolada e emparelhada se aproximem «arruamentos» e «sangrentos» e «escuras» e «fechaduras», é pela cesura escolhida que se verifica outra hipótese de arrumação, não dada pela sonoridade rimática, mas pela afirmação «desses ruídos mínimos».

O «parafuso» corresponde, neste ponto, a um objeto, o nome daquilo que permite mediar ou se coloca entre a realidade e o sujeito e que permite dizer o mundo. Vejo um exemplo dessa palavra no comentário de Paul de Man ao verso «Le noir roc courroucé que la bise le roule» [Mallarmé, 2005: 144] de um poema de Mallarmé intitulado «Tombeau». Afirma Paul de Man a propósito da palavra «roc»:

A lógica das relações que existem entre os diversos objectos no poema já não se baseia na lógica da natureza ou da representação, mas numa lógica puramente intelectual e alegórica decretada e sustentada pelo poeta ao arrepio completo de todos os acontecimentos naturais.

(Man, 1999: 196)

Parece-me ser este o caso da palavra *parafuso*. A palavra não estabelece nenhuma relação, cai liberta de uma «lógica da natureza ou da representação», deixando o sujeito de ser o ponto que percebe a realidade para passar a ser outra coisa qualquer, como «os olhos dum caleche». Na verdade, o que é que se encontra «às escuras»? Nesta tentativa – que parece também inútil nesta procura de formulação de sentido –, onde entra a memória ou a repetição pela memória de um acontecimento experienciado a não ser na repetição daquele verso? Aquela palavra, nova na poesia, cai sobre o poema, estabelecendo um som que se abre à interpretação, puro futuro que regressa sempre àquele lugar, às «lajes» do poema. Sem conceito que lhe pré-exista, não carrega nenhum determinismo ou moldura de sentido, para além das que, como leitores, as possamos criar. Sem um conceito, esta palavra resiste à sua representação ou inserção num sistema de pensamento ao acontecer pela primeira vez na poesia.

Que coisa a [nos] segura, sem ser o lugar da própria poesia? E que coisa segurará agora a leitura, senão uma «lógica puramente intelectual e alegórica»?

Como «os guardas, que revistam as escadas» do poema e que «Caminham de lanterna e servem de chaveiros», o leitor, sob a lição de Cesário, vê que o poema apenas ilumina agora aquela lógica, fechadura mínima que afirma a inutilidade de «chaveiros», modos de leitura disponíveis que o tempo oxidará, enquanto nos faz transportar o sentimento d' «A dor humana [que] busca os amplos horizontes» e que nos permite, pela mão, dar a ouvir outros modos de a dizer, assim, deste modo:

Profissão de pé

Na ausência de uma razão para estar aqui,
Podemos sempre contar com o corpo,
O algodão das palavras, este copo de vinho,
O desafio da virtude no asilo das artes.

Ou, se quiseres, um cibo de erva
Na mortalha para melhor contemplação
Dos limites, da caca de pombo estrelada
Nas telhas, abaixo de nós.

Que nos falta para viver uma festa?
Quase nada, reconhece. Talvez a companhia,
Um pouco menos de ruído, não sei,
Cancelar de vez a assinatura do mundo.

(José Miguel Silva, 2010: 48)

Parte IV

Uma Possível Passagem

Fragmentos desta espécie são sementes literárias.

Novalis, *Pólen*

1. «aos bocados»

Chegado a este ponto do caminho, será agora o tempo de pensar na sua memória. Para isso, relembro o percurso apresentado na primeira parte deste trabalho e que consistiu numa breve leitura de leituras de que Cesário foi alvo. Aqui conheci uma circularidade, o lugar próprio da metáfora que envia [*pherein*] uma ideia para a colocar sobre [*meta*] palavras como *mulher, campo, cidade, pintura, parnasiano* e outras possíveis, fixando a sua poesia a lugares que a remetem a um sítio habitado em excesso por conceitos que lhe são exteriores e pelo reenvio ao seu ponto de partida, uma forma de permanência no mesmo.

Não deixando de me sentir devedor daquelas companhias iniciais, vi-me decidido a deixá-las, procurando caminhar em outra direção. Afinal, é a imagem de Heidegger que recupero aqui, a dos que caminham pela floresta, solicitando a poesia de Cesário, «palavra de que tu, ó árvore, dispões para vir até mim» [Belo, 2000: 101], que por ali não me detivesse.

O passo seguinte consistiu em escolher a *árvore* onde repousa a obra de Cesário, «ó folha que nomeio / como quem à passagem te colhesse» [*id. ibidem*], e que consistiu na eleição de um dos seus dois livros nascidos no *problema da habitação* dos seus poemas. Após percorrer a história dos construtores (editores) das casas (edições) e das suas opções de edificação, concluindo que a única certeza que sobra é a da história obstinada na procura de uma outra circularidade, *ne varietur*, de um corpo poético definitivo, uma espécie de voto negro,¹³⁹ optei pela «casa recém-construída» [*id. ibidem*] da edição de Cunha [2006]¹⁴⁰.

Há que reconhecer que todos aqueles que se ocuparam dos poemas de Cesário os foram aumentando em número porque os libertaram da categoria de poemas menores e, por isso, detenho-me com alguma demora no exemplo da

¹³⁹ «Voto Negro» [1874] consiste num poema de Cesário, desaparecido, segundo afirma Pedro da Silveira no n.º 284 da revista *Vértice*.

¹⁴⁰ Nomeio-a deste modo devido à justificação que apresenta para a inclusão do quadragésimo primeiro poema de Cesário, «*Per Amica Silentia...*» [1873], no seu *Livro*.

biografia do poema «Desastre», dita por John Laidlar, antes de avançar para a rememoração do terceiro e quarto passos. Escreve Laidlar:

[...] depois de ter vindo a lume em Outubro de 1875, não se republicou completa até 1963, por intermédio de Alberto Moreira em *Cesário Verde e a 'Cidade Heróica'*.

(Laidlar, 1986: 50)

Serve esta referência a um texto publicado por ocasião do centenário da morte de Cesário e intitulado «Na encruzilhada. 'Desastre' de Cesário Verde» [Laidlar, 1986: 50-56] para tornar clara a ideia obsessiva perante aquilo que deve ser uma boa obra ou uma boa *antologia*, devendo-se retirar as flores que retiram beleza ao conjunto. «Desastre», sendo «de segunda ordem» [*id.*: 50], ilustra essa composição floral da obra, essa impossível tentativa de construção de um único *Livro*.

Ora, isso comprova a prática intencional de fragmentação do corpo poético do autor porque «todas as edições modernas da obra de Cesário Verde [...] ou publicam a forma abreviada do poema revelado em 1953 ou o incluem no final numa secção à parte» [*id. ibidem*], o que demonstra a presença fantasmática das opções poéticas de Silva Pinto, em nome daquilo que serão «versos magistrais» [«O Sentimento dum Ocidental»].

Aproveito ainda este artigo de Laidlar para apresentar outra correspondência com a ideia de aprimoramento com que se poda um texto como se se escolhessem «Dedos-de-dama» ou «Tetas-de-cabra» [«Nós»] para se criar uma «malvasia» [«De tarde»] poética. Escreve o crítico que os «defeitos da segunda metade de 'Desastre' são, essencialmente, os da imitação da ideologia poética da 'Escola Nova'» [*id.*: 54], aproximando-o dos seguintes floricultores: Antero de Quental, *Odes Modernas* [1865]; Guilherme de Azevedo, *A Alma Nova* [1874]; Guerra Junqueiro, *A Morte de D. João* [1874]; Gomes Leal, *A Canalha* [1873];¹⁴¹ Barros de Seixas, *Cantos Modernos* [1879]; Bettencourt Rodrigues, *Ao Combate* [1873].

¹⁴¹ Poder-se-ia ainda estabelecer uma comparação entre poemas de Gomes Leal e de Cesário Verde para mostrar como não é pelo tema, mas pelo tom aquilo que os distingue. O soneto

Laidlar, que também concorda com os defeitos apontados ao poema, revela que o momento em que Cesário procurou usar a poesia como procedimento de aproximação a uma forma de pensamento e ação sociais resultou num desastre devido à presença de uma «omnisciência moralista» [*id.*: 55] legível no exemplo «do idealismo realista, que identifica a vítima do acidente com os malefícios da explosão do tecido urbano dinamizado por um cego industrialismo» [Cunha, 2006: 264]. O mesmo é dizer que qualquer tentativa de Cesário de aproximação a um centro extraliterário usando como bilhete de viagem um poema pode conduzir a uma obliteração futura desse mesmo texto.

Outro exemplo dessa ausência de astro também se pode encontrar a propósito da publicação do poema «Esplêndida», pelo qual foi considerado um «garoto» [«Desastre»]. Aqui, a futura fortuna poética do poema publicado no *Diário de Notícias* a 22 de março de 1874 corresponde ao desastre sócio-literário enunciado por Ramalho Ortigão no texto «A musa moderna – Conselhos a um jovem poeta», publicado em *As Farpas*.

Cito estes dois poemas para mostrar como a composição da obra é marcada pela sua apreciação crítica, mas também para sublinhar como a questão da completude ou da totalidade como caminho de acesso a Cesário se torna de segunda ordem porque bastaram vinte e dois poemas para que permanecesse na poesia portuguesa.¹⁴²

Demorei-me um pouco, mas quis apenas dizer que a parte I deste ensaio se manteve próxima do campo da história da crítica e da edição literárias, tentando revelar os gestos com que se procurou recompor, «por anatomia, / Um novo corpo orgânico» [«Num Bairro Moderno»], recomposição que transformou

«Carta ao Mar» [Leal, 1998: 173], publicado em *Claridades do Sul*, mostra o «Largo Oceano, velho deus limoso», em eco da estrofe 19 do I Canto de *Os Lusíadas*, enquanto Cesário, em «Heroísmos» [1873], escreve «Escarro, com desdém, no grande mar». Igual exercício se poderia fazer entre «Miséria oculta» [Leal, 1998: 114] e «Nevroses», entre «Lisboa» [Leal, 1998: 116] e «O Sentimento dum Ocidental». Julgo que não será necessário prolongar as afinidades entre Gomes Leal e Cesário ou entre este e os restantes poetas porque não se iria mais longe do que aquilo que Henrique Amaral já escreveu em 1955, aquando da publicação do número 147 da revista *Vértice – Revista de Arte e Cultura*, dedicado ao centenário do nascimento de Cesário: «[...] em Gomes Leal [...], a dissecação do real perde-se em grande parte num amálgama de elementos díspares que o conduzem a uma solução transcendente e mística. Em Junqueiro, a crítica assume aspectos de rara violência; mas tem um fundo puramente demolidor, servido por certa propensão demagógica e ligado a um filantropismo impreciso.» [Amaral, 1955: 730].

¹⁴² Cesário surge acompanhado, na questão da existência de um único livro, por outros dois poetas, António Nobre e Camilo Pessanha.

esses gestos num cânone e, conseqüentemente, numa tradição, lugar daquilo que é sem movimento.

É sobre aqueles dois lugares, o da história crítica e o da história editorial, que uma deslocação se pode criar:

A existência de uma tradição aberrante particularmente rica no caso dos escritores a que legitimamente se pode chamar os mais iluminados não é assim um acidente mas uma parte constitutiva de toda a literatura, a base, de facto, da história literária. E visto que a interpretação não é senão a possibilidade do erro, ao alegar que um determinado grau de cegueira é parte da especificidade de toda a literatura reafirmamos também a dependência absoluta da interpretação em relação ao texto e do texto em relação à interpretação.

(Man, 1999: 164)

Usando os termos que vou buscar a Paul de Man, foram aquelas *cegueiras* que me permitiram *ter a percepção (insight)*¹⁴³ para as partes II e III deste estudo: apresentar poemas «aos bocados». O procedimento a que procurei dar resposta foi o de saber se esse caminho – essa *possibilidade do erro* – seria possível, colocando-o no lugar do da tradição que integra os vários poemas num conjunto, num contexto, num modelo, numa época, numa edição.

Dizendo-o de outro modo, procurei usar os poemas de Cesário para, lendo-os um a um – e, no caso de «O Sentimento dum Ocidental», procurando ver em cada uma das partes um pensamento singular –, tomar-lhes as palavras como criadoras de caminhos, potenciadoras de cruzamentos e de encontros.¹⁴⁴ Dessa

¹⁴³ Escreve Paul de Man: «E no entanto é um trabalho negativo, aparentemente destrutivo, que conduziu àquilo que com legitimidade se pode chamar ponto de vista [*insight*]» [Man, 1999: 128].

¹⁴⁴ Na sequência da leitura do artigo «Cesário Verde e Camões. Uma leitura complementar de 'O Sentimento dum Ocidental', da autoria de David Mourão-Ferreira [Mourão-Ferreira, 1995: 83-94], julgo encontrar, na singularidade de cada uma das quatro partes do poema «O Sentimento dum Ocidental», uma quilha onde assenta todo o poema. A quilha resulta da existência de um número ímpar de estrofes, pouco clássico na sua geometria, mas que pode ser reduzido para dez se o dividirmos na seguinte sequência: cinco/um/cinco. A sequência repete-se em cada uma das suas quatro partes, mostrando-se-me «as edificações somente emadeiradas» do poema, original e exacto, por existir uma regularidade temática presente no meio de cada edificação, como se esta estrofe ao meio fosse uma quilha que se constitui como uma espinha dorsal de todo o conjunto.

Explico. O poema está organizado à volta do número quatro: organiza-se em quatro partes; cada parte possui quarenta e quatro versos; os versos organizam-se em quadras; cada uma das

dependência absoluta criada entre dois textos, este e os de Cesário, nasce um outro, uma multiplicação de possibilidades [«bocados»] que se procuram dizer claramente, propondo colocar no centro a linguagem do texto literário, aquilo que se limita «a solicitar uma compreensão que tem de permanecer imanente visto que coloca o problema da sua inteligibilidade nos seus próprios termos» [*id.*: 131].

Esses «bocados» reenviam-me também para a própria materialidade dos poemas [«dependência absoluta»] entendida como «Simples questão de tempo [...] e [...] certas circunstâncias de lugar» [Ruy Belo, 2000: 158]. Os exemplos são vários. «Cantos da Tristeza» oscila entre uma depuração realizada por Silva Pinto, por Cesário ou por ambos e o poema *completo*;¹⁴⁵ Cunha coloca a hipótese de faltar a «Caprichos» um *bocado*;¹⁴⁶ pode-se considerar «Provincianas» um *bocado* de texto.¹⁴⁷

Por isso, lendo poemas aos «bocados», singularmente, deixei a parte I para trás, deste modo: «sais / do ângulo dos olhos, acolhes-te ao poema» [Belo, 2000: 101] porque «Não há outro lugar para habitar» [*id. ibidem*].

partes possui uma quadra, a sexta, que institui uma base à geometria do poema, ao mesmo tempo que denuncia a sua irregularidade.

Sabendo-se que a poesia de Cesário marca o início do abandono de protocolos de leitura sustentados em símbolos ou em outros idealismos recebidos do romantismo e, por esse motivo, dificultando leituras que procurem encontrar no número quatro os pontos cardiais necessários à completude da palavra «ocidental» ou vendo nele a representação da cruz dos poderes secular e temporal, serve-me esta proposta de leitura para enunciar, simplesmente, que a sexta estrofe das partes I e II é usada para colocar Camões no centro do poema através da sequência cinco/um/cinco. A parte III colocará no mesmo lugar central a falta de qualidades poéticas do seu autor e a parte IV refere-se-lhe também, creio, por o enquadrar na categoria de «nómadas ardentes», aqueles que possuem a capacidade de ver a «incerta chama» [Gusmão, 2010: 9]. Aliás, o modo como Cesário o escreve permite-me convocar alguns versos de Eliot. Escreve Cesário: «Ah! Como a raça ruiva do porvir, / E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes, / Nós vamos explorar todos os continentes / E pelas vastidões aquáticas seguir» [«O Sentimento dum Ocidental»]. Eliot di-lo assim: «We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time» [Eliot, 2004: 92].

Em síntese, são as quatro quadras situadas na sexta estrofe de cada parte que me sugerem a ideia de que a ideia de poesia e o poeta – Camões, a sua homenagem, a falta de qualidades poéticas, os «nómadas ardentes» – constituem a espinha dorsal do poema.

¹⁴⁵ O *Livro* editado por Silva Pinto retira-lhe as estrofes 1-2, 6, 11-13 e 17-19.

¹⁴⁶ «Também deste poema parecem retiradas uma ou mais estrofes finais assinaladas pelo tracejado anterior à estrofe XII que, em virtude dessa hipotética omissão, resulta alternativa à que imediatamente a precede.» [Cunha, 2008: 256].

¹⁴⁷ A estas circunstâncias acrescentam-se outras duas, outros dois textos, também aos «bocados», inacabados, um que serviria para prefácio de *O Livro*, escrito por Fialho de Almeida [vide Cunha, 2008: 41-51] e outro que consistiria num estudo crítico de Fernando Pessoa constituído por «conjuntos documentais [...]. Ambos fragmentários e lacunares» [*id.*: 224].

É durante aquele acolhimento que constato que também os poemas lidos nas partes II e III resistem, apesar de coincidentes na cidade que é Lisboa, a uma ideia de «corpo orgânico» da obra, desse astro do campo literário que é o Livro. Escreve Silvina Rodrigues Lopes que a «modernidade levou ao esgotamento da ideia do Livro» [Lopes, 2013: 19], «a tentação do Livro [...] para a revelação do Absoluto» [*id. ibidem*]. E, por causa dessa resistência, segui por uma outra tradição, «a que vê no comentário uma relação amorosa com o texto, um corpo a corpo» [*id. ibidem*].

Desta relação ficam cinco leituras de cinco poemas portadores de luz própria, formando uma constelação (a realidade verbal e luminosa do poema) a que procuro dar nome. Talvez se possa dizer assim:

Ces noms, lieux de la dislocation, les quatre vents de l'absence d'esprit soufflant de nulle part : la pensée, lorsque celle-ci se laisse, par l'écriture, délier jusqu'au fragmentaire. Dehors. Neutre. Désastre. Retour. Noms qui certes, ne forment pas système et, dans ce qu'ils ont d'abrupt à la façon d'un nom propre ne désignant personne, glissent hors de tout sens possible sans que ce glissement fasse sens, laissant seulement une entre lueur glissante qui n'éclaire rien, pas même ce hors-sens dont la limite ne s'indique pas. Noms qui, dans un champ, dévasté, ravagé par l'absence qui les a précédés et qu'ils porteraient en eux si, vides de toute intériorité, ils ne se dressaient extérieurs à eux-mêmes [...], que nous ne saurions essayer de restaurer, sans les réintroduire dans le monde ou les exalter jusqu'à un sur-monde dont, dans leur solitude clandestine d'éternité, ils ne sauraient être que l'instable interruption, l'invisible retrait.

(Blanchot, 1980: 96)

Estes passos arrumados em três momentos – o de leitores que por aqui anda(ra)m; o de editores que procur(ar)am sossegar a edição; a leitura de poemas em «relação amorosa com o texto» – resultam no próximo, neste, o de pensar a poesia de Cesário a partir da palavra «bocados» entendida como *fragmentos*, aquilo que «ne forment pas système» [*id. ibidem*] e que permite uma «instable interruption» [*id. ibidem*] com que se procura ver o mundo.

Motivos, temas, lugares, «bocados», modos de reintrodução do corpo no mundo. Este corpo, sem biografia, reduzido a uma incompleta e breve epistolografia, «luneta de uma lente só» porque apenas é constituída pelo

remetente Cesário, vê-se apenas como corpo textual, sem uma forma de ordenação. Este é o caminho que se oferece, uma abertura para propor a palavra fragmento na unidade de cada poema para pensar a sua poesia.

De facto, quando se insiste na tentativa de compor os poemas num *Livro* observa-se como estão, de facto, tematicamente separados (será o caso de «Desastre» e de «Num Bairro Moderno») ou cronologicamente desordenados se pensados numa linha de evolução do pensamento do autor (penso em «De Verão», escrito depois de «Sentimento dum Ocidental»).

Assim, outro dos habituais «chaveiros» [«O Sentimento dum Ocidental»] consiste nas fases ou séries do poeta,¹⁴⁸ mas, neste caso, talvez se possa procurar uma outra forma para apresentar estes poemas.

Cito, para isso, a expressão «Cesário, grau zero da nossa Modernidade» [Lourenço, 1991: 969] apenas como ponto que permita sinalizar a partida para este caminho e que situo na segunda metade do século XIX e a partir de Baudelaire. Descrevo-o em retrocesso temporal e num encadeamento mnemónico muito breve. Lourenço, com este «grau zero», remete para uma abertura da palavra «primeiro» usada por Lind nesta frase: «Foi o primeiro a descobrir a poesia do comércio [...]» [Lind, 1986: 36]. E esta frase é reenviada pelo crítico para Álvaro de Campos: «Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios! Ora, ela entra por todos os poros» [*id.*: 37].

Deste modo, assiste-se à presença de uma pacífica tradição literária ao longo do século XX (Pessoa passando por Campos que passa por Cesário) e do século XXI, que encontra nas palavras «zero» e «primeiro» uma outra forma para descrever uma ideia de corte nascida em poemas únicos e que, lendo-os separados uns dos outros, instauram, dentro de uma totalidade histórico-literária portuguesa, cortes «dans ce qu'ils ont d'abrupt» [Blanchot, 1980: 86].

¹⁴⁸ Repito alguns exemplos dessas fases ou séries. Cabral Martins apresenta a série da «ligação erótica que cessa [Martins, 1981: 33]» com os poemas «Setentrional», «Cantos da Tristeza», «Flores Velhas», «Noite Fechada». Contudo, para a mesma ligação erótica, João Pinto de Figueiredo [1981] propõe «Lúbrica», «Frígida», «Sardenta», «Vaidosa», «Esplêndida».

Cabral Martins apresenta também a série da cidade [«Num Bairro Moderno», «Cristalizações», «Noite Fechada», «O Sentimento dum Ocidental»] e da «dama fatal» [*Esplêndida, Deslumbramentos, Humilhações*, procedimento seguido por Rita Sousa Lopes [Lopes, 2000: 45] e por Maria das Graças Moreira de Sá [Moreira de Sá, 2007: 167].

Historicamente (refiro-me a Portugal), nada parece estar atrás;¹⁴⁹ ao lado pode observar-se João de Deus, Balzac ou Baudelaire, citados em poemas de Cesário. O movimento a encontrar parece situar-se num devir, numa e-moção (aquilo que faz mover) que faz da poesia de Cesário uma origem, uma semente literária.

A semente pode encontrar-se no momento em que a poesia deixa de (se) *fazer* a partir de uma idealização do mundo ou a partir de uma participação no real [*praxis*] constituída como denúncia de uma «criança escrava» [«Desastre»] que «Andara a apregoar diários de dez réis» [«Desastre»] ou de um «fidalgo que brada a duas prostitutas» [«Desastre»], e passa a *fazer-se* a partir dos mundos que constrói [*poieín*] a partir de um olhar que Cesário vai revelando. É nessa possível passagem que aqui proponho, entre um «discurso» social sem corpo que se diz na forma de um poema e uma «voz» que se diz na forma de um poema, o lugar que me acolhe, pelo que parece pertinente citar o que escreve João Barrento a propósito do contexto da poesia de Hölderlin:

[...] o que se adensa e ao mesmo tempo se torna leve [...] não é apenas o real (neste caso, a natureza), mas sobretudo a palavra – a palavra nova, não usada como discurso (*logos*), mas como voz (*onoma*), fala própria, sopro (o *ruah* que se ouve no Génesis e vem de uma origem sem origem).

(Barrento, 2014: 64)

¹⁴⁹ Este «nada» merece a atenção de alguns leitores de Cesário. Sílvio Castro aponta a presença do humor de Nicolau Tolentino em Cesário [Castro, 1990: 31] a propósito da ironia romântica, presença que Jacinto do Prado Coelho integra no «espírito satírico [...] muito característico da poesia portuguesa» [Coelho, 1992: 82], citando «Cesário» no percurso que inicia nos «cancioneiros medievais» e que prolonga até «José Régio». Outro leitor, Óscar Lopes, refere que em algumas «das poesias de Cesário (em geral, nas primeiras conhecidas) há ainda vestígios de um sentimento de inferioridade plebeia, à Tolentino [...]» [Lopes, 1969a: 197], leitura seguida por David Mourão-Ferreira que recorda que «Cesário tem apenas seis anos quando é publicado, em 1861 [...] aquela edição das *Obras Completas* de Nicolau Tolentino de Almeida organizada por José de Torres e ilustrada por Nogueira da Silva» [Mourão-Ferreira, 1989: 19]. Por fim, haverá ainda a «tese de um Cesário ‘bucolista do realismo’» [*id. ibidem*] que Mourão-Ferreira cita em referência ao artigo de Hélder Macedo, onde refere que «a temática do bucolismo [é] recorrente na literatura portuguesa desde Sá de Miranda» [Macedo, 1988: 21], cujo «modelo pastoril [é] primeiro definido em ‘Setentrional’» [*id.*: 22].

Penso ser este o «grau zero» de que fala Lourenço. O zero como elemento original permite múltiplos primeiros, sem uma forma de ordenação. A formulação de Lind [«o primeiro»] cria uma hierarquia temporal e de autoridade porque exige um segundo sob um primeiro, em estreito movimento linear. O zero, pelo contrário, é uma forma de *liberdade livre* porque zero significa todas as vozes que têm lugar, *fala própria*. É esta *fala própria* que (me) permite *fazer* dialogar Cesário, mesmo que nos esqueçamos do seu nome, porque as vozes, quando criam um idioma, não se juntam num todo, porque a voz é «presença comunicante» [Barrento, 2014: 65] e essa «presença» mantém um timbre que a singulariza.

Esta é a possível passagem para continuar pelo caminho aberto por Cesário, a palavra tornada voz no interior de uma língua ou a mão que conquista à língua uma voz, na qual outras encontram companhia, sem o peso do discurso que, como marca de uma ortodoxia, apenas permite um som único. E, tal como todas as vozes, a sua propriedade é a de nos fazer caminhar ainda, «lorsque tout a été dit» [Blanchot, 1980: 232], como se o fizéssemos pela primeira vez, como se o aprendêssemos pela primeira vez.

2. Os «bocados»

Para além da crítica afirmar os poemas de Cesário como imagem de uma irrupção na poesia portuguesa, existe uma palavra que irrompe do mesmo modo e esporadicamente em alguns leitores seus e que me leva a pensar na ideia de textos singulares publicados sem a ideia de conjunto. Escolho a palavra «bocados» como título em lugar da palavra «fragmentos» devido ao peso que esta já transporta na exegese literária como chave para pensar o texto e porque transporta o sentido de quebrar uma linha temporal ou de montar imagens, parecendo-me um modo mais simples e mais claro para referir os seus poemas.

Sabendo-se que *inaugural é o que permanece*, aproveito a expressão para citar a palavra «fragmento» usada por alguns leitores do poeta numa leve forma de permanência inaugural à qual sempre se regressa sem nunca se avançar muito sobre ela.¹⁵⁰ Esta, e por isso escrevi atrás mostrar-me devedor de alguma tradição crítica, surge no interior de vários textos, cabendo a primeira referência à palavra a Jacinto do Prado Coelho em *A Letra e o Leitor*, em 1969, no capítulo intitulado «O verso e a frase em ‘O Sentimento dum Ocidental’» [Coelho, 1996: 179-186]. Escreve Prado Coelho:

Estrutura estrófica, na verdade, típica, ajustada ao fragmentarismo de Cesário, em que cada unidade percebida surge plenamente valorizada pelas pausas métricas, de contornos bem definidos, perfeita.

(Coelho, 1996: 180)

Não é para mim claro o que Prado Coelho entende por «fragmentarismo», embora possa pensar o seu uso como conclusão do que anteriormente afirmara

¹⁵⁰ A questão do fragmento é outro caminho que a poesia de Cesário propõe, embora não o possa aqui iniciar, mas que igualmente me interpela. Não reside apenas na ausência de uma obra que Cesário ou Pessoa não foram capazes de ordenar, como se vê pela publicação dos seus *Livros* (o de Cesário e o de Bernardo Soares), nem em poemas inacabados ou perdidos, mas num percurso que convocaria Montaigne, Schlegel, Baudelaire, a par da leitura de uma ideia de falência no uso de sistemas como acesso ao texto ou que assentam na questão genológica e na ideia de totalidade. «Julgo ver» o acesso a este caminho no adjetivo presente no título «poemas inconjuntos», de Alberto Caeiro, ficando aqui apenas esta breve e *inconjunta* antevisão.

quando se referira a «O Sentimento dum Ocidental» enquanto «esbocetos, flagrantes, que um ou dois versos longos podem conter» [*id.*: 179] e que se vão «justapondo com relativa autonomia» [*id. ibidem*].

Está-se, portanto, no interior do poema a observar a sua construção paratática, reveladora de um modo fragmentado na construção de uma coisa poética. E, assim, continua o crítico a falar de «estâncias [...] por vezes assimétricas» [*id.*: 182], de combinações que «quebram a relativa monotonia dum ritmo uniforme» [*id.*: 184], de um vocabulário pertencente a «diferentes campos semânticos» [*id.*: 185] e, por isso, «bastante disperso» [*id. ibidem*].

Será preciso esperar quase vinte anos para, em 1986 e no ensaio de Helena Carvalhão Buescu, «Pinceladas. A propósito de Cesário Verde» [Buescu, 1986: 69-73], se voltar a ler a palavra. Neste artigo, Buescu defende que «a apreensão pictórica é vector dominante, desdobrando-se em três gestos fundamentais: *a pintura como atitude, a pintura como metáfora, a pintura como processo*» [*id.*: 70], consequências de uma «*especialização e visualidade*» [*id.*: 69] nascidas de uma atividade deambulatória presente na poesia do autor e que utiliza, «não para narrar, mas para *descrever, conjugar fragmentos do espaço*» [*id.*: 71].

Penso ser este o ponto, «*conjugar fragmentos do espaço*», que poderá ser usado para clarificar o sentido da palavra «bocados», ponto que consiste na distinção entre narrar e descrever, ou seja, na separação entre uma «articulação temporal, própria da épica tradicional» [*id. ibidem*] e uma outra que, no lugar de articulação, é apresentada como «justaposição espacial» [*id. ibidem*].

Saindo da articulação temporal em favor do conceito de justaposição, Buescu, a propósito das frases «Eu penso ver» e «E julgo ver» [*id. ibidem*], escreve que «elas acabam também por funcionar como a justaposição de dois quadros, duas composições visuais» [*id. ibidem*], aproximando este procedimento poético, após referência ao primeiro enunciador da ideia, Óscar Lopes, ao interseccionismo pessoano.

É também a Pessoa que irá aplicar a mesma palavra, embora reflexivamente. Di-lo assim: «Pessoa, também dirá, fragmentando-se por olhos e olhares...» [*id.*: 73]. Desta frase destaco o pronome pessoal reflexo e o

advérbio «também» para mostrar como Buescu apresenta Cesário ao lado de um poeta que assombrará todo o século XX, embora com a diferença no referido pronome pessoal que, em Cesário, não será tão claramente reflexo.

É ainda Buescu que, em «Movimento, *flânerie* e memória cultural» [Buescu, 2007: 27-36], volta a usar a mesma palavra outros vinte anos passados. Mas, antes de a usar, apresenta a poesia de Cesário como lugar de entrada «num mundo em que *coisas se acumulam* dentro da cidade» [*id.*: 27]. Para as descrever, apresenta uma «pilha heteróclita» [*id. ibidem*], uma «integração de estratos» [*id. ibidem*], «coisas fundamentalmente diferenciadas» [*id. ibidem*], «memória cultural [...] esboroadada» [*id.*: 28].

Tem-se então um conjunto indeterminado e desordenado de coisas amontoadas ou em pilha, cuja única ordem consiste na sua acumulação e sobreposição. Por aqui se pode entender outra forma de fragmentação, a de ausência de harmonia, preceito clássico, de um dado conjunto de objetos, sem discursos ordenadores que não o da constatação da sua existência. Assim, aproximar-se-á mais de detritos, de restos, de ruínas, cuja ordem numa totalidade já não será possível.

Neste sentido, considera Buescu que «as coisas que se acumulam na sua poesia atestam uma poética (e uma experiência simultaneamente existencial e poética) já vestigial» [*id. ibidem*], revelando a incapacidade de textos e monumentos garantirem uma ordem ao mundo.

A ordem advirá pelo «movimento que habita o sujeito» [*id.*: 32] e que potencia um encontro entre uma intelectualização da visão e uma oficina poética. Mas rapidamente se instaura a des-ordem nesses textos que acompanham as coisas do mundo, «pregões, exclamações, chamamentos, murmúrios, frases soltas» [*id.*: 33], textos «também eles esboroados e fragmentados» [*id. ibidem*].

O caminho que é a palavra fragmento leva-me agora a outro pensador, João Barrento. Embora tenha ido a 2007 para me referir a um segundo trabalho de Helena Buescu, regresso a 1987 (coincidências temporais que resultam em saltos de vinte anos) para me referir à publicação do texto «Figuras da modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa» [Barrento, 1987: 85-101].

O percurso escolhido por João Barrento é outro. Este faz-se pela citação de vários autores, unidos pela ideia de olhar «ser uma arte» [*id.*: 85], inscrevendo Cesário nesta tradição e convocando-o para uma reunião de escritores unidos pela cidade que «quer ser vista com olhos de ver» [*id. ibidem*]. Para isso, cita *Malte Laurids Brigge*, de Rilke [1875-1926], o escritor paralítico do conto de Hoffmann [1776-1822], «A janela discreta», o «Homem da Cidade», de Edgar Allan Poe [1809-1849], a «Tabacaria», de Álvaro de Campos. E, naturalmente, *Os instantâneos parisienses*, de Baudelaire.

É nesta companhia que surge a cidade de Cesário, «dos becos melancólicos» ou dos «balcões prosaicos de Lisboa [...], esse mesmo Cesário que ressuma do *Livro do Desassossego*, mentor poético que é de Bernardo Soares» [*id. ibidem*]. Falta-me, naturalmente, citar Baudelaire, em cujas *Flores do Mal* «não há o menor indício de uma descrição de Paris – a cidade não está lá, pelo menos como costumava estar, ainda em Hugo» [*id.*: 87].

Na verdade, o mesmo poderei afirmar sobre a cidade que Cesário cria, em sentimento distinto de Gomes Leal e de Eça de Queirós, mas o ponto mais relevante parece que se encontra, se quisermos pensar Cesário em afinidades poético-urbanas, nesta afirmação: «A ‘urbanidade’ parece ser um traço intrinsecamente constitutivo da poesia da modernidade e dos seus autores» [*id.*: 88].

O modo como «a cidade não está lá» ou como está em outros autores contemporâneos de Cesário pode dever-se a «transformações mediatizadas’, em que um elemento puramente visual parece coar-se através dum filtro que o torna puramente conceptual» [Reckert, 1986: 43], sugerindo Reckert que as companhias de Cesário se encontram em *As singularidades duma Rapariga Loira*, em *O Primo Basílio* ou em *O Crime do Padre Amaro*.

Prefiro antes pensar que a modernidade poética não se encontra aqui, em textos queirosianos, mas no modo como, separando-se deles, se pode aproximar do «*Ulisses*, de Joyce, no romance e, na poesia, [d]o [...] poema ‘Zone’ de Apollinaire» [Gusmão, 2010: 202]. Gusmão ensina que, em lugar da genealogia, a hipótese de uma constelação pode ser mais produtiva para pensar proximidades poéticas, desviando a atenção sobre a ideia de um tempo

teleológico para a hipótese de mapas atemporais sobre visões singulares da cidade, caminho aberto e que apenas nomeio.

Deste modo, em lugar do critério assente na tríade passado-presente-futuro enquanto modo de referência do lugar de um poeta numa linha temporal, implicando a presença dos adjetivos novo-velho-novo em perpétua sucessão, penso antes naquilo que subtrai o presente a essa linha e o cruza, emaranha com outros presentes que se constituem como constelações que dão a ver a «a cidade [que] não está lá» do modo como estamos habituados a vê-la. Novalis dilu assim a propósito de poesia: «Representa o irrepresentável, vê o invisível, sente o insensível...» [Novalis, 2006: 50].

Barrento apresenta duas ideias, outros dois caminhos que deixo em aberto, mas a que voltarei depois. Escreve que a modernidade já se distancia da construção de um cenário edificado e tornado símbolo de um poder; que já se distancia, e aqui acrescento o exemplo, de intrigas queirosianas; que já se distancia «da ‘floresta de símbolos’ correspondendo-se em profunda unidade, como acontecerá na vertente ainda romântico-simbolista das próprias *Flores do Mal*» [Barrento, 1987: 88].

É aqui que se situa uma ideia, a de símbolo, lugar de um discurso metafórico, que convocará, posteriormente, a de alegoria, não sendo ainda o momento de as desenvolver. Posso adiantar, no entanto, ser nesta transferência ou passagem de uma para outra que residirá a originalidade de Cesário – ou a passagem de um discurso para uma voz, como disse atrás – e, também, por onde se poderá aprofundar a noção de fragmento conjugada com a de constelação.

Só após estes passos posso dar a conhecer o contexto em que a palavra fragmento surge pela primeira vez neste artigo. Escreve Barrento, a propósito de uma «'estética metonímica do espaço e do olhar', base da vivência poética da cidade em Pessoa» [*id.*: 94]:

Há um fragmento do *Livro do Desassossego* (o número 50, na ordenação de Jacinto do Prado Coelho, que reúne num bloco do primeiro volume os fragmentos mais importantes sobre Lisboa) que pode ser visto como uma verdadeira chave para uma leitura simbólica da escrita da cidade e da cidade como escrita, e que, para além disso, se constrói segundo os

mais rigorosos princípios de uma amplificação e transposição metonímica [...].

(Barrento, 1987: 95)

Com o objetivo de mostrar como Cesário se pode ler do mesmo modo, repito a leitura de Barrento para, usando-a, vestir o corpo de Cesário. Esta proposta resulta no seguinte processo de costura:

Há vários poemas-fragmento do *Livro de Cesário Verde* (o número de poemas-fragmento depende da edição) que podem ser vistos como uma verdadeira chave para uma leitura simbólica da escrita da cidade e da cidade como escrita, e que, para além disso, se constroem segundo os mais rigorosos princípios de uma amplificação e transposição alegórica [...].

Não é ainda o momento de me demorar nas consequências deste jogo, especialmente na parte da sua *transposição alegórica*. Por isso, continuo a seguir o caminho indicado por Barrento que refere, na sequência do texto citado, um verso de *Chuva Obliqua*: «De repente todo o espaço pára» [*id.*: 96].

Opero esta *intersecção* por dois motivos. O primeiro, para citar Barrento que cita uma leitura de Yvette Centeno: «Numa leitura em que procurou demonstrar a dialéctica da fragmentação e da totalidade neste texto “interseccionista”, Yvette Centeno interpreta o interseccionamento espaço-temporal em termos de uma relação entre o mundo exterior [...] e o mundo interior» [*id.*: 96].

É pelo entrelaçamento desta leitura de um poeta da modernidade (Pessoa) para o aplicar à leitura de outro poeta da modernidade (Cesário) que posso demonstrar como aqueles discursos, embora não pensados para Cesário, se podem aplicar à sua poesia, o que revela que escreveu poemas cujos leitores estiveram e estão depois do seu século, levando-me a ir buscar a esta posteridade os fios para tecer a leitura a executar sobre os seus poemas, reunião que já Ruy Belo fizera em «Pequena História Trágico-Terrestre»:

Tudo é tão alegre e triste como o é lisboa
Cidade de pessoa e de cesário

(Belo, 2000: 395)

A segunda ideia, esta já de Barrento: «é o espaço [...] do entre-aberto» [*id. ibidem*]. E escreve-a assim para dizer que aquela relação entre os mundos exterior e interior é mediatizada «por um espaço» [*id. ibidem*]. Procurando ler o que escreve, esse espaço é constituído por uma escrita que resulta na criação de um «entre-aberto», na possibilidade de acolher, por exemplo, esta frase, «Estamos a viver nos escombros dos últimos dias, mas ainda não sabemos que direção tomar» [Chafes, 2014: 45], com que se poderia ver o modo como Cesário passou pela cidade de Lisboa ao longo de «O Sentimento dum Ocidental». O «Sentimento» que acolhe a «incerta chama» [Manuel Gusmão, 2010: 9] mostra que é «essencial continuar a transportar a chama, a preservá-la, a salvá-la cuidadosamente, a passá-la a alguém que há-de vir, a mantê-la acesa» [Chafes, 2014: 47]. E a mediatização de «um espaço» que aqui se faz a partir de Lisboa faz-se, de facto, a partir da poesia.

Reconhecendo Barrento que Cesário está na companhia de outros modernos, penso poder usar esse reconhecimento para pensar na expressão «entre-aberto» para entreabrir uma possibilidade para ler o vazio que fica entre uma coisa e outra e que nos faz sentar «às mesas de emigrados», numa espécie de quiasmo ou de jogo que se me apresenta como uma intersecção entre um interior (o poema) que se desdobra entre uma voz (o texto) e o silêncio dessa voz a que um exterior (este texto) se mistura, esperando manter o espaço «entre-aberto».

A minha demora aqui procura sugerir que se opera uma fragmentação entre aquilo que o poema é e a consciência da cegueira que procuro iludir. A consciência daquilo que o texto permite acolher mostra a proximidade possível entre aquele que escreve e aquele que lê, nunca se suturando a presença desse vazio. É este desencontro no encontro permitido pela escrita que permite sugerir essa fragmentação, essa separação, pelo que a «fragmentação do pensamento e das coisas» [*id.:* 97], cujas cancelas podem ser os verbos «entro» e «saio», só permite que nos aproximemos da «unidade possível fora do plano mais imediato dessa fragmentação, que é o do espaço» [*id. ibidem*] permitido pela linguagem.

Agora surge o momento em que o nosso caminho, o meu e o de Barrento, se poderá dividir por estarmos a falar de poetas que têm caminhos diferentes. Se a poesia de Pessoa é, «em primeira estância espacial, e nela se pode reconstituir toda uma poética do ver» [*id. ibidem*], tal como a de Cesário, a de Pessoa é a «expressão de uma consciência obsessiva da fragmentação» [*id. ibidem*], obsessão que não posso defender a propósito de Cesário, embora, e seguindo Eduardo Lourenço, seja Cesário a *primeira instância* dessa poética do ver e, no caminho que aqui venho trilhando, seja Cesário a *primeira instância* da consciência dessa fragmentação.

Coincidindo a atenção poética de Pessoa e de Cesário na questão espacial, desdobra-se no seguinte ponto: «o ver fora do espaço, no plano da imaginação, [...] é mais o de um *tempo* em que se neutralizam os cacos do mundo, em que se supera a fragmentação numa unidade precária ou na nostalgia dela» [*id.*: 98].

Esse tempo, e é novamente «O Sentimento de um Ocidental» que é chamado a responder, surge brevemente apenas nas «raças ruivas do porvir», mas a sua capacidade de unir os cacos do passado ou do presente, no plano da imaginação, falha, e, falhando, acentua a dimensão da ferida que procurou suturar. E falha porque a nova forma de ver não permite já essa capacidade de pensar a poesia como evasão, idealismo ou soma de elementos que formam um todo [*synthesis*], pelo que posso dizer que a poesia citadina de Cesário carrega um corpo próximo, presente, menor, sendo o texto origem.

Essa diferença poderá ficar atenuada com a convocação do texto de onde retirei a expressão *grau zero*, de Eduardo Lourenço [Lourenço, 1991: 969-986], integrado na publicação *Homenagem a Luciana Stegagno Picchio* e intitulado «Os dois Cesários».

Uso o particípio passado do verbo atenuar aplicando-o à diferença entre Pessoa e Cesário por sugestão do próprio título de Lourenço, sugestão que me permite pensar nas imagens de um Cesário desdobrado – desdobramento que será acentuado pelos dois idiomas presentes nos dois últimos poemas por si publicados, um após o outro, em «O Sentimento de um Ocidental» e em «Nós» – e de um Pessoa heteronímico, por um lado. Por outro, porque me encaminha

para a ideia de um corte físico de Cesário com o século XIX, por causa do texto intitulado «Cesário Verde ou do Romantismo ao Realismo» [Lopes, 1987: 461-473], de Óscar Lopes, integrado na obra *Entre Fialho e Nemésio*. O corte surge por causa da opção de publicação deste título em dois volumes, colocando Lopes o moderno Cesário, «precursor do Cubismo ou Interseccionismo» [*id.*: 471], no segundo e na companhia de outros poetas (Pessoa, Sá-Carneiro, Almada Negreiros).¹⁵¹

É com estas duas palavras e a propósito do verso «Despertam-me um desejo absurdo de sofrer» que Lopes considera que esse desejo consiste numa intersecção ou desdobramento «simultaneamente pessoal e impessoal» [*id. ibidem*], exemplificando essa impessoalidade com dois versos da estrofe final de «O Sentimento dum Ocidental»: «A Dor humana busca os amplos horizontes, / e tem marés, de fel, como um sinistro mar!».

Apresentado este primeiro desdobramento, regresso ao de Lourenço dizendo que os dois leitores coincidem na citação de dois excertos dos poemas «Humorismos de Amor»[1875]¹⁵² e de «Nós»[1884]¹⁵³ para mostrar que entre aquele e este poema se situa uma dobra que a expressão «Cesário, grau zero da nossa modernidade» [Lourenço, 1991: 969] enuncia. Lourenço alicerça essa originalidade na palavra «inocência», escrevendo ser Cesário um poeta «mais *inocente* na sua inserção imaginária na realidade» [*id.*: 969-970], enquanto Pessoa, chegando um pouco mais tarde, «já não podia fazer mais do que simular com génio a inocência perdida» [*id.*: 970].

De seguida, faz uma pergunta pertinente para o caminho do fragmento que venho aqui apresentando:

A questão que o caso Cesário nos coloca podia formular-se assim: como foi possível ser o poeta dessa *inocência*, o instaurador de um olhar inédito sobre o mundo, no interior do tempo da Modernidade que é, por excelência, a da *não-inocência*, o tempo da consciência como instância

¹⁵¹ Escreve Lourenço que Cesário é «um dos mais originais poetas portugueses, Pessanha, Sá-Carneiro e Pessoa incluídos» [Lourenço, 1991: 969].

¹⁵² «IX // Não me imagine um doido. Eu vivo como um monge, / No bosque das ficções, ó grande flor do Norte! / E ao persegui-la penso acompanhar de longe / O sossegado aspecto angélico da Morte» [Cunha, 2004: 103].

¹⁵³ «Pobre da minha geração exangue / De ricos! Antes, como os abrutados, / Andar comuns sapatos ensebados, / E ter riqueza química no sangue!...» [Cunha, 2004: 156].

onde *eu* e *mundo* definitivamente se desajustaram, e que vive da glosa interminável desse desajustamento?

(Lourenço, 1991: 970)

É o verbo *desajustar*, consequência da divisão entre «eu e mundo» ou entre «a vida com sentido e o sentido nenhum da vida» [*id. ibidem*], que indica a possibilidade de uma fratura, de uma divisão, modos possíveis para dizer *fragmento*, fragmento que se tornou uma «glosa interminável» e que ainda permanece como lugar da poesia portuguesa do século XXI.

Assim, a dobra, aquilo que cria um vinco e que, por isso, facilita uma operação de corte, surge da passagem de um sentido para a vida – o positivismo, a religião, a liberdade, «castíssimas esposas», enfim, as grandes narrativas agregadoras de indivíduos – para uma ideia de sentido à qual não se descobre nenhum centro. O *eu* poderia ser o último porto ou casa, não fosse dar-se o caso de termos como *desdobramento* ou *multiplicação* virem anular essa hipótese. E, mais ainda, não se tivesse dado o caso de Cesário ter deslocado aquele sentido «do plano do puro pensamento para o das sensações e o da percepção» [*id. ibidem*].

Cito o exemplo apresentado por Lourenço para mostrar a consciência da modernidade relativamente à impossibilidade de existência de qualquer narrativa enquanto centro ou acabamento [*perfectum*]:

Se eu não morresse nunca! E eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas.¹⁵⁴
(Verde, 2006: 137)

Servem estes dois versos para fazer ver que o «mundo [...] exige uma outra poesia que [...] ainda ecoe e resgate, como a de Baudelaire, a essência da aventura humana enquanto Modernidade, quer dizer, enquanto cultura urbana, desintegrante e desintegrada» [*id.*: 971], vivendo-se da «glosa interminável

¹⁵⁴ No texto de Lourenço surge «causas» em vez de «cousas». Considerando ser uma gralha, alterei a palavra.

desse desajustamento» [*id.*: 970], «sem necessidade já de justificação metafísica» [*id. ibidem*].

O apelo a um discurso contrário a este para o aplicar a Cesário é apresentado por alguns leitores, mas Lourenço resolve(-me) várias questões, tal como já o fizera Manuel Gusmão. Esvazia a questão do epigonismo de Baudelaire que alguns críticos reconhecem presente em Cesário escrevendo que, se assim fosse, «não estaria aqui para falar dele e o evocar como o anjo da nossa Modernidade» [*id.*: 972].¹⁵⁵

Esse anjo, eco de o anjo de Walter Benjamin, vem revelar uma duplicidade poética, conjugando um «olhar aparentemente frio, *natural*» [*id.*: 973], que Lourenço identifica com o Cesário das *Naturais*, com um outro olhar «simultaneamente *crítico* e *visionário*» [*id. ibidem*]. E, por aqui, procura reordenar a separação existente na arrumação dos seus poemas, sendo «tentador separar os mais célebres poemas de tonalidade *realista* [...] dos grandes poemas evocadores, onde a sua subjetividade se implica ainda com uma ironia toda repassada de romantismo virado do avesso» [*id.*: 973].

Resolve igualmente a insistência em ver Cesário em grandes conjuntos temáticos, parecendo-me que a palavra «bocados» se pode aproximar da de «fractura» porque os «planos insólitos» acontecem de modo diferente nos poemas aqui lidos: «Através dela [poética] instala-se entre nós uma *fractura* na percepção poética do real, em suma, uma *poética do imprevisível*, alicerçada na coexistência de planos insólitos na ordem da percepção espacial ou temporal» [*id. ibidem*].

Contudo, na sequência desta ideia, Lourenço usa a palavra «todo»: «Esse é o privilégio único daqueles poemas que não são só Cesário, mas Cesário todo» [*id. ibidem*], exemplificando esta ideia com as três primeiras estrofes do poema «Nevroses». Para quem pretende apresentar a palavra fragmento ou «bocados» como caminho de leitura da poesia de Cesário, a palavra «todo» pode provocar algum entorpecimento no andar, mas Lourenço resolve também essa questão

¹⁵⁵ «Em geral, a comparação com Baudelaire só é pertinente para sublinhar a diferença abissal que os separa» [Lourenço, 1991: 981]. Henrique do Amaral escrevera-o em 1955: «Transplantado para Portugal, o universo baudelaireano veio, quanto a nós, a achar em Cesário Verde o seu aderente mais típico e, paradoxalmente, o seu opositor mais consciente» [Amaral, 1955: 728].

referindo que esse «é o privilégio único daqueles poemas» [*id. ibidem*] em lugar de *todos* os poemas. Assim, esse «todo» é usado a propósito de «Nevroses» para aproximar este poema do «futuro Álvaro de Campos» [*id.*: 974], apresentando ainda a ideia de que Cesário abre o caminho a Pessoa-Caeiro – «Melhor do que ninguém o soube o mesmo Pessoa, imaginando-o como um pré-Caeiro» [*id.*: 969] – ou a Pessoa-Campos – «Já é mais natural aproximá-las do futuro Álvaro de Campos» [*id.*: 974].

Sobre a questão da poesia-manifesto ou do poeta alinhado com a denúncia social, escreve que, «por este lado, Dickens em atraso [...] não mereceria Cesário mais relevância nem se poderia prevalecer de maior originalidade que Guilherme de Azevedo, Junqueiro ou Gomes Leal [...]» [*id.*: 975].

São estes os caminhos que percorri sobre estas orientações e, aqui chegado, a possível passagem que me permite começar a caminhar para a V parte deste ensaio encontra-se nesta frase: «É o *leitor* quem completa o que lá não está, esse *vazio* de sentido óbvio que é a grande invenção de Cesário» [*id.*: 976], recordando-me o texto de Paul de Man atrás citado:

[...] reafirmamos também a dependência absoluta da interpretação em relação ao texto e do texto em relação à interpretação.

(Man, 1999: 164)

Na verdade, poucos tendo sido os passos dados («Sentas-te, levantas-te» [Belo, 2000: 158]), em «dependência absoluta», caminhando um pouco (para lá ou para cá) do que já foi feito. Acompanhado pelo texto e acompanhando o texto que me interpela numa «tradição que vê no comentário uma relação amorosa com o texto» [Lopes, 2013: 19], tento aprender a dialogar sem cair no perigo do monólogo, a saber silenciar-me quando for necessário ouvir uma poesia que se mostra como «uma espécie de calçada desnivelada»:

O mundo não é para ele uma trama unida, orgânica, de sentido perceptível, e ainda menos transcendente, é uma trama *rota*, esburacada, reflectida por um *eu* que se não é ainda esse colar de instantes sem fio dentro, à Pessoa, já é uma espécie de calçada desnivelada que o Poeta, ao contrário dos seus calceteiros meticulosos, desarticula em vez de unificar.

Por isso escolhi ler o «poema-mito do universo de Cesário» [*id.*: 977] e os «outros poemas-afins» [*id. ibidem*] no movimento que fui buscar a um verso do poema «Ácidos e Óxidos» de Ruy Belo [«Sentas-te, levantas-te»] para tentar compreender se seria possível lê-los sob uma forma de totalidade. E o «cimo da barroca» [«Cristalizações»] a que cheguei é a de que a perspetiva daquele «cimo» é avessa a essa totalidade, estando mais próxima da ideia de «vazio de sentido óbvio que é a grande invenção de Cesário» [*id.*: 976]. Mesmo podendo usar as formulações «olhar-espelho» [*id. ibidem*] ou «ouvido-memória» [*id. ibidem*] como modos para juntar aqueles poemas, o que se revela é «o drama visível e invisível de um espaço sem centro aparente, mas na realidade percebido e vivido como *um mundo esquecido do mundo, do grande mundo*» [*id. ibidem*]. A este «drama» acrescento outro, o de Cesário (e o daquele que por aqui anda), dito em outro verso por Ruy Belo: «Que fica dos teus passos dados e perdidos?» [Belo, 2000: 158].

Um dos passos dados consiste em ouvir a ideia do fim de grandes narrativas, enunciada por Lyotard, e outras duas presentes em alguma poesia recente. A primeira, e embora Lourenço se refira a Cesário, porque aplica-la a outros poetas mais recentes, quando escreve «não-nobre, banal, quotidiano» [*id. ibidem*] ou «pseudodiscurso poético» [*id. ibidem*] ou ainda quando apresenta imagens de uma «deambulação [...] pelos domínios corriqueiros e sublimes da mais trivial ou da mais sórdida realidade» [*id. ibidem*]; a segunda, quando se refere a um espaço de «'crítica e ironia'» [*id. ibidem*].

Este é outro caminho que deixo aberto, por percorrer, pensando encontrar-se em Cesário o primeiro dos poetas que enuncia «o sentimento mais justo e mais profundo da contradição vital, histórica ou social, surpreendida no episódio ou na cena lúgubre ou épica da vida popular» [Lourenço, 1991: 976] e que hoje se ouve em outros zeros como Rui Caeiro, José Miguel Silva ou Manuel de Freitas.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Rosa Maria Martelo apresenta esta reunião entre Cesário, Manuel de Freitas e José Miguel Silva no artigo «Entre a realidade e a realidade (Cesário Verde, José Miguel Silva, Manuel de

Será com o poema «Nós», «mais do que qualquer outro» [*id.*: 982], que Lourenço funda a sua «hipótese dos dois Cesários» [*id. ibidem*], reiterando e concluindo o seu desdobramento. Sobre esta hipótese, por enquanto fico por aqui.

Quase vinte anos depois deste ensaio, também Manuel Gusmão refere a palavra «fragmento» quando escreve ser «O espaço urbano [...] fragmentário e descontínuo» [Gusmão, 2010: 222]. E, mais à frente e ainda a propósito de «O Sentimento dum Ocidental», pode ler-se que o «poema fragmenta e monta as imagens perceptivas» [*id.*: 229].

Penso ser suficiente esta rememoração, memória e recomeço de igual procedimento adotado na primeira parte deste trabalho, para situar o caminho entreaberto desde 1969 por Jacinto do Prado Coelho e que, da palavra «fragmento», avançou até à «grande invenção de Cesário», o *vazio*, modo como se procura dizer o espaço que ficou entre duas realidades que se entre-abrem.

A aprendizagem aqui feita, para ensaiar uma resposta ao verso de Ruy Belo, «Que fica dos teus passos dados e perdidos?» [Belo, 2000: 158], e que pode consistir na cegueira ou na possibilidade de erro enunciada por Paul de Man, «faz-se numa relação com os textos que é mais o desejo do seu dizer (uma resposta às vozes que os constituem), do que uma vontade de saber. Isso constitui-se, entre outras coisas, no abandonar do que é sistemático, e, portanto, histórico, para tomar o resto, o poético.» [Lopes, 2013: 16].

É pelo poético e com uma pergunta, que aplicarei à leitura do poema «Nós», que inicio a próxima «relação».

Freitas)» [2017]. O caminho que deixo por percorrer é o de ouvir o diálogo entre Cesário e poetas contemporâneos, como o diz Rosa Maria Martelo: «É uma perspectiva que interessa ponderar, tanto mais que essa “copathia” também está presente na obra do segundo poeta que pretendo trazer para este texto: o oitocentista, intemporal, Cesário Verde.» [Martelo, 2017: 179].

Parte V

Ouvir um Idioma Maior

A ferida

*Real, real, porque me abandonaste?
E, no entanto, às vezes bem preciso
de entregar nas tuas mãos o meu espírito
e que, por um momento, baste*

*que seja feita a tua vontade
para tudo de novo ter sentido,
não digo a vida, mas ao menos o vivido,
nomes e coisas, livre arbítrio, causalidade.*

*Oh, juntar os pedaços de todos os livros
e desimaginar o mundo, descriá-lo,
amarrado ao mastro mais altivo
do passado! Mas onde encontrar um passado?*

Manuel António Pina, «A ferida»

1. Um idioma maior

Recomeço o caminho acompanhado pela pergunta de Manuel António Pina pensando no segundo Cesário (Eduardo Lourenço), o do poema «Nós»: «Mas onde encontrar um passado?». Penso, antes de avançar para esse poema, no verso que Cesário escreve em «O Sentimento dum Ocidental»: «Um parafuso cai nas lajes, às escuras [...]».

Gusmão, em *Tatuagem e Palimpsesto*, usando-o, escreve que o «poema fragmenta e monta as imagens perceptivas» [Gusmão, 2010: 229], passando «de uma estrofe de visão panorâmica, à determinação insólita de um ruído mínimo» [*id. ibidem*], ruído acompanhado por um ranger de fechaduras.

Com a citação do verso de Pina e de Cesário e da frase de Gusmão pretendo confrontar a imagem invisual de um parafuso,¹⁵⁷ «ruído mínimo», com as expressões «um passado» e «visão panorâmica» para pensar o *vazio*, o sem nome, aquilo que solicita a «um passado» uma forma de sentido que permita a sua nomeação pela palavra. Para isso, procuro pensar, primeiro, de que modo este parafuso (o real) cai no poema (aquilo que é linguagem) e de que modo o poema, como parafuso, cai sobre a poesia portuguesa.

Assim, regresso a «O Sentimento dum Ocidental», suportando-me neste texto para nele encontrar um idioma da *queda*, um idioma que não encontra em grandes sistemas aquilo que o pode sustentar. Este é-me dado pela entrada daquilo que cai ao chão, uma coisa *menor*, imprevisível, porque «Só a expressão é que nos dá o procedimento» [Deleuze, Guattari, 2003: 38].

Numa versão panorâmica da literatura, já se sabe que a poesia de Cesário participa na tradição de um lugar menor e a afirmação de que Cesário marcou, «entre nós, a emergência das poéticas da Modernidade» [Martelo, 2005: 40] manifesta a permanência dessa tradição, essa necessidade de o dizer *ainda*. No entanto, é este *ainda* que procura revelar ser esta uma literatura menor

¹⁵⁷ Sobre a invisibilidade dessa queda, Richard Zenith não a deixa ver na tradução que realizou do poema, ao escrever assim o verso: «I hear, in the dark, a screw hit the ground» [Zenith, 2011: 37].

construída a propósito das coisas menores que pode ser dito deste modo: «Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior» [Deleuze, Guattari, 2003: 38].

Contudo, a tradição permanece. No artigo «Cesário e a Catástrofe» incluído em *Artigos Portugueses*, Miguel Tamen, referindo-se a «O Sentimento dum Ocidental», escreve que «não há ‘assunto’» [Tamen, 2002: 66] neste poema e «que o sentimento epónimo é precisamente o de uma poesia sem temas» [*id. ibidem*]. E, em 2013, Susana Rosa, relendo esse artigo, enuncia aquela leitura no título *Cesário Verde ou o poema sem assunto*, afirmando que o poeta transformou «a sua poesia numa curiosa colecção de coisas» [Rosa, 2013: 8] deste modo:

À semelhança de um Dante peregrino, o poeta compôs sobre as várias tendências literárias de que pretendeu alguma distinção, transformando a sua poesia numa curiosa colecção de coisas, e da qual Camões foi a última aquisição: a tradição romântica (nos primeiros poemas), a Geração de 70 (em «Desastre» e «Nós»), a tendência parnasiana (em «De Tarde»), a influência de Charles Baudelaire e o modelo da grande poesia dedicada aos temas sublimes, personificada em Camões.

(Rosa, 2013: 55)

Sobre a catalogação destas coisas, já aqui se falou. Mas aquela, a da ideia de o poema não possuir assunto, denuncia a dificuldade em ler textos se os pensarmos segundo uma matriz crítica que entende ainda a linguagem como um lugar de acesso a um sentido por revelar, romântico e simbólico, como algo próprio a demiurgos.

Por isso, para Susana Rosa, depois de nos lembrar que a «obra de Cesário Verde é breve» [*id.*: 84], podendo contar-se «os seus poemas pelos dedos das mãos, que dessa acção não advém qualquer cansaço» [*id. ibidem*], escreve a seguinte *dedução*:

A obra de Cesário Verde oferece uma leitura desprovida de dificuldades. Os assuntos descritos não exigem um esforço mental acrescido na sua identificação, e o discurso simples, quase prosaico,

assegura a satisfação do leitor que, menos agradado com o género, pode afirmar, ao concluir um poema, “Eu percebi”.

(Rosa, 2013: 84)

Esse «esforço mental acrescido» repete, afinal, aquilo que Tamen escreveu:

Sem o poderoso assunto que prestou ajuda composicional a *Os Lusíadas*, todavia, «O Sentimento dum Ocidental» só pode coincidir integralmente com a coreografia dos movimentos natatórios do poeta, de resultados sempre incertos.

(Tamen, 2002: 68)

Tamen e Rosa colocam Cesário ao serviço da tradição «personificada em Camões» e coincidem «integralmente com a coreografia dos movimentos natatórios» escritos sobre o poeta. Tamen fá-lo nadar para «O Sentimento dum Ocidental» vindo do poema «Em Petiz» — «Ora é precisamente este Camões que migra inteiro e assustado do campo para «O Sentimento dum Ocidental» [Tamen, 2002: 63]; Rosa escreve-o em movimento natatório inverso — «O ‘poeta-pai’ é apresentado, já não como um elemento mais no grupo dos mendigos de «Em Petiz», mas enquanto estátua monumental, — de proporções guerreiras» [Rosa, 2013: 54].

Ora, a leitura de Tamen, que faz coincidir Camões com o «pedinte» [Tamen, 2002: 63], só é defensável se pensada enquanto símbolo, leitura romântica da realidade, em que uma coisa é tomada por uma outra coisa. Repetindo o que já escrevi na parte III, o poema não apresenta Camões, a sua biografia, a sua mendicidade, em linha com o poema *A Fome de Camões*, de Gomes Leal, mas antes a condição de mendicidade da Língua enquanto aquilo que faz um poema *menor* ou um poema *maior*.

A mendicidade passa por encontrar um idioma que se subtraia, se retire do idioma da maioria, para que possa dizer o singular, criando um dizer que é o contrário do silêncio nascido do falar sem interrupção. Neste sentido, Camões e Cesário instauraram, no interior de uma época, uma língua menor, falada por

poucos, entendida por poucos, que, nunca saindo desse lugar – condição da Literatura – é uma língua maior pela capacidade que tem de acolher o devir.

O lugar da *minoría*, aqueles que revelam a possibilidade de «instaurar de dentro um exercício menor de uma língua mesmo maior» [Deleuze, Guattari, 2003: 42], conduz à necessidade (mendicidade) de «juntar os pedaços de todos os livros / e desimaginar o mundo, descriá-lo» [Pina, 2013: 307] para que a língua que se recebe seja dizível numa voz singular, na construção de uma língua menor dentro de uma língua onde vivem os discursos da maioria. Não é da recuperação de uma gramática histórica vinda de «todos os livros» que falo aqui – já Garrett disse se queixava a propósito dos textos dramáticos da sua época, gramática que se prolongou ao longo do século XIX «nos salões dos principais teatros» [«Humilhações»] –, falo das línguas (idiomas) menores, vozes que permitem desconstruir aquilo que nos é dado pela língua de uma maioria para, após «juntar os pedaços de todos os livros», num processo de desconstrução, des-imaginação, des-criação, se ter a possibilidade de criação de uma outra língua menor, própria, que instaure a vertigem de criar uma memória porque pode criar um presente.

Desaprender a língua dessa maioria é a condição necessária à Literatura e essa é a aprendizagem a fazer. Di-lo deste modo Derrida:

Pour répondre en deux mots, ellipse, par exemple, ou élection, coeur ou hérisson, il t'aura fallu désenfermer la mémoire, désarmer la culture, savoir oublier le savoir, incendier la bibliothèque des poétiques. L'unicité du poème est à cette condition. Il te faut célébrer, tu dois commémorer l'amnésie, la sauvagerie, voire la bêtise du « par coeur » : le hérisson.

(Derrida, 1992: 306)

A outra condição poderá passar por encontrar um passado, aquilo que se gravou pela língua na língua de forma que apenas pôde e pode ser um radical presente, para fundar uma língua menor dentro dessa menoridade (ocorre-me Herberto Helder como o poeta que mais agudizou essa menoridade).

A construção dessa língua é-me dada por Cesário através de um idioma da *queda* dado com a palavra «parafuso» e que me envia para uma outra,

«*auréole*». Ambas mostram nomes, radicais do presente que dizem que a poesia já não tem o poder para elevar ou para participar na *polis* sem deixar de ser o que é, restando-lhe um derradeiro poder, o de dar a ver, o de mostrar coisas a tocar o chão.

Por causa da citação seguinte ser em prosa, um poema em prosa, em vez de poesia talvez se possa usar aquelas duas palavras para mostrar a *perda* dada pela «literatura»:

Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os.

(Baudelaire, 1917: 152)

As duas quedas são coincidentes e são ditas em dois poemas por Cesário, «O Sentimento dum Ocidental» e «Nós», de modo distinto. Naquele, o poeta perde as suas «insignes», neste perde o próprio amor pela «literatura». Nos dois, a *perda* [«*Perte d'auréole*»] nasce do sentimento que expressa uma desordem em movimento por onde «la mort arrive au galop».

Naquele poema, a desordem é dada pelo contraste presente na visão de um panorama [«E os edifícios, com as chaminés e a turba», «O Sentimento dum Ocidental»; «Vê-se a cidade, mercantil, contente: / Madeiras, águas, multidões, telhados», «Cristalizações»] e na de coisas menores, que se encontram próximas, ao lado. Este panorama, isto é, tudo [*pan*] o que se vê [*orama*], vai ser posto em contraste com uma forma de passado construída também sob a mesma palavra, mostrando tudo o que há para ver. Quer num quer noutro caso, ambas resultam numa abrangente exposição circular delimitada por um horizonte que o sujeito, posto no centro, observa circularmente. Por aqui dá-se um uso «comum da linguagem [que] pode ser designada por *extensiva* ou *representativa*» [Deleuze, Guattari, 2003: 45]. Este uso *extensivo* adquire a sua dimensão maior nos dois primeiros versos da última estrofe do poema de Cesário:

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensão de montes.
(Verde, 2006: 138)

Em distância menor, para apresentar a circularidade da observação, que mantém o sujeito que enuncia o poema como o seu centro, pode citar-se a oitava estrofe como exemplo, correspondendo cada verso a uma soma que, reiniciando-se, faria do quarto a antevisão do primeiro, como se se andasse às voltas:

Num trem de praça arengam dois dentistas;
Um trôpego arlequim braceja numas andas;
Os querubins do lar flutuam nas varandas;
Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!
(Verde, 2006: 133)

Leyla Perrone-Moysés, no texto que prefacia a antologia *Melhores Poemas*, escreve que a «literatura fim-de-século [é] conhecida como ‘panorâmica’ ou ‘fisiologia’» [Perrone-Moysés, 2005: 12], uma literatura «de um sujeito de enunciado, em relação à coisa designada, directamente ou por metáfora» [Deleuze, Guattari, 2003: 45].

O panorâmico, espacial ou histórico, existe em contraponto com o som nascido da queda do parafuso, consistindo esse som na máxima condensação temporal, reduzida a um instante. Esse instante assinala o momento em que, despido o objeto da sua funcionalidade de aparafusar, outro modo de dizer *metáfora*, de transladar formas de sentido através de um traço de união que encontra no passado a atualização da ideia sob uma nova forma, restando ao poeta apenas o ruído dito por Gusmão com o superlativo «mínimo». Sou obrigado a citar novamente Deleuze e Guattari:

Enquanto que o som articulado era um ruído desterritorializado que se reterritorializava, não obstante, no sentido, agora é o som que se vai desterritorializar sem compensação, de maneira absoluta. O som ou a palavra que atravessam esta nova desterritorialização não são uma

linguagem sensata, se bem que dela derivem, e também não são uma música ou um canto organizado, apesar do efeito que fazem transparecer.
(Deleuze, Guattari, 2003: 45)

Deste modo, no interior do poema, o parafuso revela, primeiro, uma intersecção espaço-temporal. Espacial por sonorizar o momento de um fechamento da cidade [«Colocam-se taipais, rangem as fechaduras»]; temporal por indicar um movimento marcado pela separação e pela queda e que coincide com o avançar da noite. E o que se verifica nessa queda, permitindo-se a hipótese de uma analepse, é a presença de um tempo anterior ao tempo, o de um som articulado, que antecedeu aquela e que subitamente se desprende, mas sem se saber de onde. Aqui, ainda estamos no lugar da cidade, em que o poema «O Sentimento dum Ocidental» deveria funcionar como um *para-fuso*, isto é, a coisa que gira [*fuso*] em torno de uma celebração de um ano de morte, de uma metaforização de Camões – «que seja feita a tua vontade / para tudo de novo ter sentido» [Pina, 2013: 307] –, razão para uma «Publicação Extraordinária do *Jornal de Viagens*».

No entanto, o poema desprende-se, solta-se daquela órbita, ignora «uma linguagem sensata», ignora versos «salubres e sinceros», não respeitando a força gravitacional construída a partir da figura de Camões elevada a astro, propondo em seu lugar uma outra força dada por uma outra linguagem, dando origem ao desastre: «Le désastre est séparé, ce qu'il y a de plus séparé» [Blanchot, 1980: 7].

A perda de uma luz exterior, porque «le désastre signifie être séparé de l'étoile» [*id.*: 9] e a afirmação, «de maneira absoluta», de uma luz interior, é o que o poema vem revelar através da queda de um objeto mínimo: «le déclin qui marque l'égarement lorsque s'est interrompu le rapport avec le hasar d'en haut» [*id. ibidem*]. Sobra exatamente isto: a perda, o desastre, a inexistência de um sítio *onde pousar a cabeça*, transformando-se aquela pergunta numa afirmação: «Uma pergunta numa cabeça. / – Como uma coroa de espinhos» [Pina, 2013: 38].¹⁵⁸

¹⁵⁸ *Onde pousar a cabeça* [1991] é o título de uma obra de Manuel António Pina.

Regresso a «*Perte d'auréole*» para dizer que, perante a perda da aura baudelairiana, Cesário acrescenta, no seu poema, outra perda, a perda da metáfora e, conseqüentemente, do panorama dado pelo passado como modo para pensar a ligação entre uma função atribuída à poesia e o seu sentido ou a criação de uma arquitetura para o mundo. E fá-lo pelo movimento descendente, em contraponto ao da língua maior, que coloca «num pilar» a sua presença nesse tempo. Essa língua maior que vive na idealização de um ascensional recorre a Camões enquanto chave de parafusos para re-unir o presente a uma forma de sentido que atualizasse um passado tornando-o o «pilar» desse presente para o constituir como esperança para a concepção de um futuro.

Pelo contrário, o objeto [«*auréole*», «parafuso»] que cai «de maneira absoluta» é aquilo que se constitui como o «*désastre, souci de l'infime, souveraineté de l'accidentel*» [Blanchot, 1980: 11]. Cesário vem revelar a capacidade para perceber essa queda, essa fragmentação, um estilhaçar de um discurso perante uma época desastrada na capacidade para encontrar uma linguagem que desse a ver um lugar para pousar o corpo, estilhaçar que Anna Klobucka, a propósito da figura de Camões, descreve como uma

[...] montage consisting of a monument here, a portrait there, images and meanings derived from fragmented and randomly distributed sources of fact and opinion that inform the cultural consumer's haphazard repository of historical knowledge.

(Klobucka, 2011: 16)

Desta maneira, o poema cai em 1880 como se fosse aquele «parafuso», em ruído mínimo porque, como escreveu Cesário, em carta datada de 29 de agosto de 1880 a Macedo Papança, «literariamente parece que Cesário Verde não existe» [Verde, 2006: 212].¹⁵⁹ Mas é esta *soberania do accidental* que acaba por tornar esse ruído no canto inaugural da modernidade na poesia portuguesa

¹⁵⁹ Transcrevo o parágrafo anterior presente naquela carta para reforçar a ideia de ruído mínimo e que se resume ao «crítico espanhol»: «Uma poesia minha, recente, publicada numa folha bem impressa, limpa, comemorativa de Camões, não obteve um olhar, um sorriso, um desdém, uma observação! Ninguém escreveu, ninguém falou, nem num noticiário, nem numa conversa comigo; ninguém disse bem, ninguém disse mal!

Apenas um crítico espanhol chamava às chatezas dos seus patrícios e dos meus colegas – pérolas – e afirmava – fanfarrão! – que os meus versos “hacen malísima figura en aquellas páginas impregnadas de noble espíritu nacional». [Verde, 2006: 212].

contemporânea ao revelar que «somos incapazes de unificar o nosso tempo» [Goulart, 2008: 370].

Surgirá aqui formulado, nesta incapacidade, creio, o sentimento ocidental que será ouvido, por exemplo, em Manuel António Pina quando, em 1991, escreveu o título *Um sítio onde pousar a cabeça*. Ou, como anotou Vergílio Ferreira, em *Pensar*, «Vivemos no tempo do fragmento. [...]. Um tempo de desolação tudo arrancou, ficaram os restos dispersos do seu passar» [Ferreira, 1992: 123].

Cito novamente Rosa Maria Martelo por afirmar que Cesário marcou, «entre nós, a emergência das poéticas da Modernidade» [Martelo, 2005: 40] de que o fragmento se mostra como uma imagem. Contudo, esta imagem acaba por se introduzir de forma ainda mais próxima, descendo *do mundo* para a linguagem por onde o sujeito se diz. Se «agora é o som que se vai desterritorializar sem compensação», terminando a totalidade da metáfora, o que fica em seu lugar? Uma hipótese para um outro idioma poderá existir em «Nós». Já lá irei. Mas, por enquanto, o que permanece é a presença do vazio, a imagem gráfica a que o ponto de interrogação dá forma porque interroga, aproximando-nos das mãos dos mendigos [*rogare*], aqueles que escrevem movidos por aquela presença, sabendo que apenas poderá acontecer, como escreveu Hölderlin, o *fortuito*, o inesperado, aquilo que sucede por casualidade como o que este verso apresenta: «Subitamente, um de nós caiu» [«Nós»].

Walter Benjamin, num artigo intitulado «Sobre o conceito de história» [Benjamin, 1987: 222-232], mostra como o passado, como «cadeia de acontecimentos» [*id.*: 223], já nada pode trazer à mão, «Assim que pela história eu me aventuro e alargo», remetendo para a impossibilidade da «imagem da felicidade [...] indissoluvelmente ligada à da salvação» [*id. ibidem*]. Já não é possível ao poeta «deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos», ficando «uma tempestade [...] [que] o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até [a]o céu» [*id. ibidem*] e no qual «A dor humana busca os amplos horizontes».

Ora, aqueles que escovavam, para usar o verbo de M. S. Lourenço quando escreve que Cesário escova «a história a contrapelo» [Lourenço, 2002:

117], a história noutra sentida, tentavam impor uma verdade sobre um presente erguido sob a ideia de símbolo associada à ideia de um passado elevado a uma categoria mítica. Esse símbolo consistia na criação de uma forma de leitura do presente construída sobre um processo que transforma os despojos em «bens culturais» [Benjamin, 1987: 223], sendo estes «carregados no cortejo» [*id. ibidem*].

Cesário escreve um verso que denuncia essa forma de cortejo erguida sobre um passado fixado numa imagem cuja forma mais épica se encontra em «Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!» [«O Sentimento dum Ocidental»]. Essa denúncia parece não ter sido compreendida por Tamen e Rosa. Referindo-se à estrofe onde aquele verso se encontra, afirma Tamen:

O mais notável desta estrofe é a descrição da marcada incapacidade do seu autor para contemplar aquilo que descreve. O truque histórico que consiste em fazer regressar o passado através de evocações de alcance epistemológico duvidoso não funciona aqui.

(Tamen, 2002: 64)

A apresentação deste ponto de vista deve-se ao crítico estar dominado «por uma peculiar cegueira: a sua linguagem só se pôde alcandorar a um determinado ponto de vista porque o seu método se esqueceu da percepção de tal ponto de vista» [Man, 1999: 130].¹⁶⁰ Ora, Cesário encontra-se no «caso mais complicado do autor não-cego» [*id.*: 163], o que aumenta «a possibilidade de erro» [*id.*: 164].

No caso de Tamen, soma duas. A primeira surge na escolha das palavras «incapacidade para contemplar». Cesário não pretendia essa capacidade para ver a poesia no interior de um espaço delimitado por um templo [*cum templum*], lugar sagrado para ver o céu, pelo que o verso que o poeta escreve deveria ser antes lido como uma clara ironia perante o discurso ou o panorama oficial das celebrações destinadas a contemplar Camões, a erguê-lo num altar.

¹⁶⁰ Registo o acaso de a obra de Paul de Man, *O Ponto de Vista da Cegueira*, ter sido traduzida por Miguel Tamen.

A segunda é a de considerar, a propósito dos verbos «Quisera» e «dessem», no verso «Quisera eu que o real e a análise mo dessem», que o «que falta neste verso é infelizmente a escolha de um tempo verbal menos equívoco [...], e de um modo mais assertivo que o do conjuntivo de ‘dessem’» [*id.*: 65]. A poesia vem mostrar que essa certeza de alguma coisa [*assertus*] ou essa capacidade de afirmar já não se encontra ao seu alcance, sendo agora o lugar do equívoco, de vozes que chegam de lugares distintos, sem possuir já o poder demiúrgico platónico.¹⁶¹

Por isso, segue Cesário em direção diferente da de Almeida Garrett e da de Gomes Leal na procura de um «talento mimético» [Tamen, 2002: 65], próprio ao demiurgo, que restituísse a ordem às coisas através da operação de sutura que fizesse coincidir «'Camões'-com-Camões» [*id.*: 64]. Só isso explica o silêncio recebido pelo seu poema porque neste se encontra vazio o lugar em que uma Ideia [«Camões»] deveria estar representada [Camões] sensatamente, mantendo uma verosimilhança mimética com o arquétipo, o que resultaria em imitações [*mimêmata*] daquela Ideia que é sempre a primeira.

Antes de Tamen, esse caminho tinha sido já percorrido por um dos grandes mentores das Comemorações do Centenário, Teófilo Braga,¹⁶² quando escreve:

A democracia portugueza conta uma data gloriosa, que é o começo de uma era nova: o dia 10 de junho de 1880. N'esse dia, todas as forças vivas, tudo quanto há com futuro ainda n'esta pequena nacionalidade, vibrou com unanimidade ao impulso de um estímulo consciente, a tradição ligada ao nome de Camões como o representante e o symbolo da civilização de um povo que se sente fóra da vida histórica. A nação inteira compreendeu esta grande data, em que a perda da nacionalidade coincidiu com o passamento

¹⁶¹ Uso a palavra «demiurgo» no sentido que lhe dá Platão em *Timeu*, artífice que reproduz exemplarmente as virtudes de um modelo: «Deste modo, o demiurgo põe os olhos no que é imutável e que utiliza como arquétipo, quando dá a forma e as propriedades ao que cria» [Platão, 2013: 94]. Desse modelo cria-se a ordem: «Na verdade, o deus quis que todas as coisas fossem boas e que, no que estivesse à medida do seu poder, não existisse nada imperfeito. Deste modo, pegando em tudo quanto havia de visível, que não estava em repouso, mas se movia irregular e desordenadamente, da desordem tudo conduziu a uma ordem por achar que esta é sem dúvida melhor do que aquela». [*id.*: 97-98].

¹⁶² Teófilo Braga publicou as seguintes obras sobre Camões: *História de Camões*, Porto, 1873; *Bibliographia Camoniana*, Lisboa, 1880; *Os centenários como synthese affectiva nas sociedades modernas*, Porto, 1884; *Camões e o Sentimento Nacional*, Porto, 1891; *Camões. A Obra Lyrica e Épica*, Porto, 1911.

d'aquelle grande espirito, que ao ver a patria invadida pelos exercitos do Philippe II, expirou em um desalento que se tornou o protesto eterno da liberdade.

(Braga, 1880: 355) [Sublinhados meus]

A linguagem que Teófilo usa exemplifica o discurso maior que instaura a forma de ler o mundo e cujas palavras apontam para a Ideia: *tudo, todo, symbolo, unanimidade, ligada, inteira*. A representação destas palavras associa-se a «uma éra nova» representada por Camões que, com outra palavra, passa a «symbolo».

Unanimidade, ligada, inteira, símbolo. Estas são as palavras daquilo que a poesia de Cesário não é simplesmente porque não é a coincidência de duas partes [*sýmbolon*] e, por isso, não pôde ser visto ou lido por uma poética e crítica românticas que se situam nesse lugar.

É a partir deste ponto que irei procurar demonstrar a presença, em Cesário, de uma forma de escrever poesia a partir, não de uma ideia de símbolo, legível no título *Camões e o Sentimento Nacional*¹⁶³ [Teófilo Braga, 1881], mas na de uma ideia de alegoria. É este o «procedimento» que tentarei operar relativamente a um poema-«parafuso» que introduz, não aquele *sentimento nacional*, mas antes um *sentimento ocidental*.

¹⁶³ Cito esta passagem do prólogo da obra por causa de duas palavras que sublinharei graficamente: «Tivemos consequentemente por vezes de revisar as nossas idéas históricas e litterarias, e embora as dispersássemos em novos estudos fragmentários de ocasião, nem por isso perderam o character de unidade a que estavam intencionalmente subordinados» (Braga, 1881: V-VI).

2. A invenção de um idioma

*Estou sujeito ao tempo, sou este momento
Perguntam-me quem fui e permaneço mudo
O tempo poisa-me nos ombros em relento
Ruy Belo, «Como quem escreve com
sentimentos»*

Início este caminho sobre a palavra alegoria guiado por Aguiar e Silva:

[...] *allēgoria* relaciona-se com o verbo *allēgoreō*, composto pelo prefixo *allos*, outro, diferente, de outro modo, e o verbo *agoreō*, falar em público, falar na assembleia, ou seja, na ágora. A *allēgoria* é por conseguinte um discurso que dissimula e oculta os seus significados, não coincidindo o significado que se patenteia, que se mostra publicamente, e a substância semântica que se esconde e que pode mesmo converter-se em *ainigma*, isto é, expressão obscura, equívoca e misteriosa.

(Aguiar e Silva, 2010: 99)

Ao contrário da metáfora, cuja clareza é aquilo que a define, em que isto é como aquilo, a alegoria é «expressão obscura, equívoca», forma que solicita outro discurso que nada poderá vir a resolver, contínua transformação [*metamorphosis*], descoincidência. Escrevem Deleuze e Guattari, referindo-se a Kafka como exemplo desse processo:

Kafka aniquila deliberadamente toda e qualquer metáfora, simbolismo, significação, assim como qualquer designação. Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra. A coisa ou as outras coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas conforme as suas linhas de fuga.

(Deleuze, Guattari, 2003: 47-48)

A partir da alegoria, outra palavra terá de se lhe juntar, a de ruína, aquilo que é desterritorializado. É Benjamin quem opera essa aproximação quando escreve que as «alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas» [Benjamin, 2004: 193]. É pela passagem entre a metáfora e a alegoria que irei ensaiar um possível caminho para ler Cesário, recomeçando.

O poeta, no conjunto da sua obra, escreve a palavra «ruína» duas vezes, mas num registo diferente do proposto por Benjamin. É essa diferença no registo – e, por isso, não escrevo ainda a palavra no plural – que coloca uma dificuldade quando me refiro à sua poesia escrevendo *a sua poesia*. Significa isto que, para falar dela, há que a separar em «bocados», naqueles que já foram

lidos a propósito da cidade de Lisboa, poemas que assinalam um caminho que se abre para a figura da alegoria como modo de dizer, e aqueles que aqui ainda não foram convocados.

Neste sentido, como poderei nomear os «bocados» deste corpo poético mantendo esta *relação corpo a corpo*, sem lhe querer recompor (excessivamente) uma «anatomia» através do nome? E, na sequência desta pergunta, a *relação* a manter deverá ser pluralizada para observar poemas recorrendo à ironia, à metáfora, à alegoria ou a um *sensus litteralis*?

Uma resposta passa pelo modo como se regista a passagem de Cesário pela sua poesia e que tende a ser apresentada como uma evolução. Aqui, distinguiria duas formas para entender a palavra. Uma liga-se a uma questão biográfica, resultante de uma maturação, de uma aprendizagem da leitura que o leva reconhecer o que «fora roubado / Ao bom do *Secretário dos Amantes*» [«*Num tripúdio de corte rigoroso*,»]; a usar como «distracção [...] / bons romances galhofeiros» ou «o laxo *Cavaleiro de Faublas*...» [«Eu e Ela»]; a escrever que «Rasguei uma epopeia morta / No fundo da gaveta»; a afirmar que não se inclui na série de leitores que «deliram por Zaccone» [«Nevroses»].

Esta aprendizagem da leitura revela-se desde o início dos seus poemas, acompanhada das de «Balzac» [«Humorismos de Amor»] e da «Metálica visão que Charles Baudelaire / Sonhou e pressentiu» [«Humorismos de Amor»], continuando pelas que menciona na sua última carta.¹⁶⁴

Menos promissora me parece a possibilidade de usar a palavra evolução para a entender como uma forma de pensamento. Procuo dizer que, no lugar da evolução, há apenas a procura de uma linguagem que abra a possibilidade de expressar aquilo que se procura dizer, uma forma de lugar ontológico. A aprendizagem da escrita consiste na seguinte ferida que nunca se resolve: «Há apenas palavras inexatas para designar alguma coisa exatamente» [Deleuze,

¹⁶⁴ Escreve Cesário na «9.ª carta do epistolário *Cesário Verde e Macedo Papança*, e ao, que se afigura, a última para o autor de *Crepusculares*» [Cunha, 2006: 310]: «*As Lettres à Une Inconnue* impressionaram-me mal, até este desastre; e a meu ver o Prosper Mérimée quase que não tinha talento nenhum. Simplesmente um homem «comme il faut». Chamava génio ao Terrail e desdenhava Hugo, Flaubert, Baudelaire, Wagner, Rochefort. Incrível! [...]. Talvez esta carta vá pelo correio, mas se for pelo meu criado, tem tu a bondade de lhe dar alguns livros para me entreteres. Conheces o meu gosto. Que instruem.» [Cunha, 2006: 220-221].

2004: 11]. A aprendizagem de Cesário passou por este lugar e por várias vezes, em poemas ou em cartas, e pôs à vista, sem o querer disfarçar ou esconder, a consciência e a vontade que tinha em querer executar com «sinais» [«Pinto quadros por letras, por sinais»] aquilo que «tem certo espírito secreto» [«Nós»].

É este lugar ontológico que o faz sentir «falsas as frases palpitantes» [«Num tripúdio de corte rigoroso,»], que o faz escrever «Lavo, refresco, limpo os meus sentidos» [«Cristalizações»] em busca da «moderna e fina arte» [«Noitada»] para «poder pintar / Com versos magistras, salubres e sinceros» [O Sentimento dum Ocidental»] alguns «prosaicos», «banais», «versos de fibra succulenta» [«Nós»], um lugar ontológico para um tempo que coincide com o princípio – 1873 – e o fim das coisas – 1886.

Sendo sujeito ao tempo, sendo esse momento [«Estou sujeito ao tempo, sou esse momento» (Belo, 2000: 493)], deste recebeu a língua em que fala e, porque a língua não o fala, aprendeu a dizê-la (fazê-la) de várias maneiras, pela metáfora, pela ironia, pela alegoria, voltando sempre ao mesmo lugar da escrita.¹⁶⁵ Neste sentido, não será a palavra *evolução* aquela que poderá dizer melhor esta passagem pelo mesmo lugar – «O que conta em um caminho, o que conta em uma linha é sempre o meio, não o início ou o fim» [Deleuze, 2004: 41] –, mas a palavra que também vou buscar a Deleuze, involução [*involvere*], as voltas dadas para «devir cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, devir cada vez mais deserto, e por isso mesmo povoado» [*id. ibidem*]. Ou, para o mostrar ainda de outra maneira que é a mesma, a «poesia não é uma outra linguagem, é, sobretudo, um outro olhar» [Chafes, 2014: 62].

A primeira involução ou o primeiro olhar a que cheguei pode receber o nome de fragmento que me enviou para a alegoria e ambos para a ideia de ruína. Esta é uma volta [*volvere*] pelos mesmos lugares. Talvez deva mostrar que o vocábulo *ruína* pode ser dito de outras maneiras por Cesário, revelando várias aprendizagens ou modos inexatos para dizer qualquer coisa exatamente.

A primeira «ruína» dá-se a ler nesta estrofe de um poema sem título:

Ó áridas Messalinas

¹⁶⁵ Desse lugar é-nos dado testemunho biográfico por Mariano Pina num artigo publicado em *A Ilustração* [vide Rodrigues, 1998: 209-216] e por Columbano [vide Figueiredo, 1986: 148-154].

não entreis no santuário,
transformareis em ruínas
o meu imenso sacrário!
(Verde, 2006: 59)

A referência a Valéria Messalina pode constituir um exemplo de uma forma de alegoria clássica ou medieval¹⁶⁶, em que uma figura está por um valor moral, que se mantém no século XIX sob a forma de uma imagem romântica, a qual adquire um valor sentimental, lembrando uma Ofélia ou uma Elvira.¹⁶⁷

Esta forma de dizer deixa de ser usada por Cesário, recomeçando de outra maneira:

Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,
Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas.
(Verde, 2006: 138)

Nestes dois versos, o poema já não precisa da descrição em maiúscula, inserindo-se no texto um tempo situado à altura da «pedra das sacadas». O que revela a passagem de «Messalinas» para as «imorais» é dois modos distintos de mostrar pela linguagem o mesmo sítio onde o olhar cai, aprendendo Cesário a dizê-lo de outra maneira. Enquanto no primeiro diz uma coisa que já não possui movimento por ser uma imagem acabada, pelo segundo coloca em movimento [*excitare*] toda uma imagem. Essa passagem talvez se possa descrever assim:

Enquanto o Romantismo potencia criticamente, em nome do infinito, da forma e da ideia, a obra de arte acabada, o olhar profundo do alegorista transforma, de um golpe, coisas e obras em escrita excitante.

¹⁶⁶ «A alegoria medieval é cristã e didática; o Barroco retrocede à Antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico» [Benjamin, 2004: 185].

¹⁶⁷ Pode ler-se, no poema « Le Temple » das *Méditations Poétiques* de Lamartine, essa figura romântica : « Adieu, froids monuments ! adieu, saintes demeures ! / Deux fois l'écho nocturne a répété les heures, / Depuis que devant vous mes larmes ont coulé : / Le ciel a vu ces pleurs, et je sors consolé. // Peut-être au même instant, sur un autre rivage, / Elvire veille ainsi, seule avec mon image, / Et dans un temple obscur, les yeux baignés de pleurs / Vient aux autels déserts confier ses douleurs » [Lamartine, 1860: 74]. O título do poema coincide com esta estrofe de Cesário: «Oh! A deusa das doçuras, / A mulher! Eu a contemplo! / Vós tendes almas impuras, / Não me profaneis o templo» [*Ó áridas Messalinas*].

O tempo que instaura a ruína é o presente em que o poeta participa, ao contrário da «obra de arte acabada», perfeita [*perfectum*], que só pela memória «da forma e da ideia», enquanto citação, essa forma de memória, pode existir. Com esta forma de Romantismo, Cesário está do lado de fora da palavra «ruínas». Aquela remete-o para o ato de citar (a convocação do passado) e para uma condição de futuro («transformareis em ruínas / o meu imenso sacrário»), as formas do inexistente dadas pela língua ou o princípio e o fim de um caminho, para lembrar Deleuze. Aqui, falta o *meio*, falta colocar a voz do sujeito na escrita que, recebendo-a, «transforma, de um golpe, coisas e obras em escrita excitante», escrita que provoca um sentido de imperfeição, de inacabado.

Neste ponto pode mencionar-se o início da ruína da metáfora como imagem de uma totalidade e figura do texto, a qual começa a fraturar-se. A figura que usa para o fazer é a ironia, mantendo o amor e aquele símbolo ainda como dicção, o que fará desta figura de estilo o passo dado entre a metáfora e a alegoria:

Ai, como no teu colo há muita seta
E o teu peito é peito dum Herodes
(Verde, 2006: 57)

Num tripúdio de corte rigoroso,
Eu sei quem descobriu Vénus linfática
(Verde, 2006: 58)

Pela ironia, o tom daquilo que se diz é recentrado no olhar daquele que lê e no modo como o amor é tratado literariamente, como o fizera Eça com Alencar, «o poeta das *Vozes d' Aurora*, o estilista de *Elvira*» [Queirós, 1888: 105]. E avança esse olhar para o poema «Esplêndida», não já perante aquela figura de linguagem, mas sob a presença do «humor» dito por aquele que

ostenta «galões de velha prata» [«Esplêndida»], numa aproximação a um idioma menor. A aprendizagem poderá descrever-se deste modo:

Há, na ironia, uma pretensão insuportável: a de pertencer a uma raça superior e ser a propriedade dos mestres [...]. O humor se reclama, ao contrário, de uma minoria, de um devir-minoritário: é ele quem faz uma língua gaguejar, que lhe impõe um uso menor [...].

(Deleuze, 1998: 84)

Regresso ao caminho para dizer que há outro poema em que a palavra «ruína» é usada de um modo diferente do da ironia e do da metáfora. Encontra-se «Em Petiz», ao lado de «arvoredo» e «azenhas»:

Em meio de arvoredo, azenhas e ruínas,
Pulavam para a fonte as bezerrinhas brancas;
E, tetas a abanar, as mães, de largas ancas,
Desciam mais atrás, malhadas e turinas.

(Verde, 2006: 118)

No caso destes versos, o sentido de «ruínas» torna-se mais próximo de um *sensus litteralis*, claro, simples, servindo para mostrar construções arruinadas pelo tempo, coisas amontoadas resultantes da passagem dos anos. Este é um sentido distante de uma possível leitura romântica, em que «azenhas» poderia ser usada para apresentar uma metáfora do tempo, modos de dizer circularidades ou procedimentos anagógicos, que nos levam a idealismos, que nos conduzem [agog] o olhar para cima [ana]. Neste caso, a própria linguagem seria uma azenha, falsa anagogia porque reenviaria o olhar para o ponto de onde havia iniciado o movimento.

São estes procedimentos que, enquanto atos de criação de modos de leitura, instauram outro nível de circularidade, seja por analogia, através da metáfora, ou por anagogia, recorrendo ao exemplo do símbolo. Pelo contrário, a fala, enquanto ato natural, corresponde mais à imagem de «bezerrinhas brancas» que «Pulavam para a fonte», onde a água não é tempo, mas apenas água, palavra límpida porque limpa da memória literária que carrega.

Este percurso serviu para mostrar dois poemas e duas ruínas ou dois conceitos diferentes. A primeira revela um lugar onde no «mundo do símbolo seria possível à imagem coincidir com a sua substância» [Man, 1999: 227]. A segunda revela a aprendizagem de um caminho feito por desvios [*trópos*] ensaiados pelo poeta e que avançará até ao questionamento do próprio discurso literário como lugar. Deste modo, a ruína que Cesário escreve passa pelo vazio que fica sobre a linguagem como acesso a uma memória (histórica, cultural, literária, social) que dê sentido ao mundo, aproximando-se de uma escrita que é apenas aquilo que vê porque muito pouco pode transportar. Aquela já foi o lugar de Cesário (os poemas que a edição de Silva Pinto não apresentou)¹⁶⁸ e esta dar-se-á a ler no último passo deste trabalho, em «Nós». O percurso entre uma coisa e outra é dito por Manuel António Pina com estes versos:

As palavras (o tempo e os livros que
foram precisos para aqui chegar,
ao sítio do primeiro poema!)
são apenas seres deste mundo,
insubstanciais seres, incapazes também eles de compreender,
falando desamparadamente diante do mundo.

(Pina, 2013: 232)

O «sítio do primeiro poema», a *involução*, aquele que mostra o meio com um «coração que se enche e que se abisma» acontece em «O Sentimento dum Ocidental». Aqui a palavra «ruína» é representada sem nunca ser escrita. Se a lêssemos no seu sentido mais literal, um olhar mais pasmado [*stupidus*] revelaria até um oxímoro porque a cidade se apresenta em construção, iluminada a gás,¹⁶⁹ com novas «edificações somente emadeiradas», com

¹⁶⁸ Pinto (ou Cesário) eliminou os anos de escrita de 1873 (seis poemas, ou sete, segundo a inserção de Cunha) e parte dos de 1874 (onze poemas em catorze) e de 1875 (um poema em cinco).

¹⁶⁹ Já com experiências de iluminação elétrica por vontade do rei D. Luís. No Chiado, a 30 de outubro de 1878, foram colocados seis candeeiros Jablochhoff, marcando o início da produção e distribuição industrial de eletricidade destinada à iluminação de ruas, fábricas, lojas, hotéis, teatros.

«alguns hotéis da moda», com «montras», «*magasins*» e «*vitrines*», cheia de um novo tempo.¹⁷⁰ O poeta, em movimento contrário, vê, para lá daquele olhar pasmado, a ruína de uma época que encontra na mercadoria o seu tom moderno e escreve ao lado de uma poesia que ainda vê na metáfora o « pilar » para alguma coisa, em que uma coisa («Camões») está por outra (a época) quando, afinal, apenas lá está um « pilar » e uma coisa «monumental», representação de um entendimento simultâneo em que a coisa está pela época [*synekdoche*].

Agora, no mundo que se representa pela alegoria, edifício do pensamento, «o tempo é a categoria originária» [Man, 1999: 227]. Bernardo Soares di-lo assim: «A beleza das ruínas? O não servirem já para nada» [Soares, 1998: 308]. Cito outro fragmento que diz por outro lado esta aprendizagem: «Possuir é perder. Sentir sem possuir é guardar, porque é extrair de uma coisa a sua essência» [*id.*: 264].

É esta a mudança de direção que Cesário inaugura: apresenta as ruínas dos pensamentos porque os possui, torna-os seus, dizendo-os aos «bocados», montando imagens, sem lhes encontrar uma ordem porque quem possui é possuído [«Possuir é ser possuído, e portanto perder-se», *id.*: 265] por esse momento. Apenas se perde quem possui o tempo e por essa «categoria originária» instala-se o sentimento de perda. Neste sentido, não deve ser visto o uso da alegoria enquanto modo de superação de um determinado dizer – «Não existe nenhum prémio, nenhuma recompensa» [Chafes, 2014: 59] –, o que nos faria regressar à palavra *evolução*, mas somente a forma pela qual o tempo se dá a ver. O poeta revela e é essa aprendizagem, essa forma de ouvir *ruídos mínimos* que apenas se dão pelo tempo, desmentindo a visão de uma cidade que busca a figura do emblema como imagem de uma origem e de um destino.

Reitero essa diferença ouvindo Benjamin:

É já evidente a tendência do Classicismo para a apoteose da existência no indivíduo perfeito, e não apenas em sentido moral. O que

¹⁷⁰ O trabalho realizado por Ressano Garcia [1847-1911] em Lisboa permite a presença de um discurso diferente.

houve de típico no Romantismo foi a inserção desse indivíduo perfeito num processo que, sendo infinito, era também salvífico, portanto sagrado.

(Benjamin, 2004: 174)

Por isso, o traço de Cesário em «O Sentimento dum Ocidental» é outra coisa. Não existe qualquer apoteose, nem um processo *soteriológico ou sagrado* dado a ver pela palavra «contemplar». O símbolo e a metáfora revelam-se de modo circular, permitindo uma unidade entre diferentes planos, mas este poema vem dar a ver a ruína dessa unidade como acesso ao mundo e como modo de o religar. Em seu lugar, Cesário coloca a alegoria na literatura portuguesa, passando da obra acabada e tornada emblema para a imperfeição do falar [*allégoria*] que se pode dizer assim: «Calado seria a perfeição; escrito, imperfeioa-se; por isso o escrevo» [Soares, 1998: 308].

A aprendizagem da alegoria passou pela escrita de quatro poemas, os lidos na parte II, e esse caminho apenas poderia ter sido feito passando por «Um novo corpo orgânico» [«Num Bairro Moderno»], por «estilhaços» dados pelo «tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto» [Cristalizações], «por travessas, por vielas» [«Noitada»], por «loucuras mansas» e pelo «coração que se enche e que se abisma» [«O Sentimento dum Ocidental»] e através de uma linguagem que tende «*para os extremos ou limites*» [Deleuze, Guattari, 2003: 49].

Essa aprendizagem resulta no poema que mostra a «massa irregular / De prédios sepulcrais» [«O Sentimento dum Ocidental»], poema irregular, sem uma régua [*regula*] que o ordene, instituindo uma fala alegórica que resulta na impossibilidade de indicar um caminho e que o transforma numa «pequena obra de arte»:

É preciso que um fragmento seja como uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo circundante e completo em si mesmo, como um ouriço.

(Schlegel, 1997: 82)

Inverto as proposições para clarificar por onde pretendo ir: é preciso que uma pequena obra de arte seja como um fragmento, inteiramente isolada do mundo poético circundante e completa em si mesma, como um ouriço.

Usando o registo do «ouriço», ouço outro pensamento:

Pas le phénix, pas l'aigle, le hérisson, très bas, tout bas, près de la terre. Ni sublime, ni incorporel, angélique peut-être, et pour un temps.

(Derrida, 1992: 307)

Pessoa disse-o também: «em toda a linha de comparação, em cada ponto de linha, o contraste (com os poetas seus contemporâneos) é inteiro e completo» [Pessoa *apud* Cunha, 2006: 227]. E, pensando na imagem do ouriço, ele irradia em todas as direções hipóteses de sentido, constituindo uma abertura, um zero, uma alegoria.

A chave de fendas que opera esta arquitetura surge pela presença de coisas menores que já não se encaixam na ideia de conceitos lidos como símbolos, que já não simbolizam, que já não se constituem como elementos possuidores de um alfabeto que permita o acesso ao sentido enquanto forma de verdade e que se corporiza em palavras como «clero», «cavalaria», comemoração, «estátua», progresso.

O que surge, visual e auditivamente, é a irrupção de realidades que criam um outro real, isto é, que se revelam inúteis para outras que não a da própria literatura que o poema instaura, agora separada da sua utilidade social.¹⁷¹ O «parafuso», a vírgula presente no verso que introduz o « pilar » ou os « olhos da caleche, sangrentos » [« O Sentimento dum Ocidental »] criam um lugar que permite que outros venham falar a partir dele, libertando a linguagem do silêncio do sentido.

A leitura do poema é solicitada por esta voz que faz deslocar continuamente a origem do discurso e que institui a figura de um presente sempre disponível e sempre diferente, deixando-se dialogar e retirando à figura

¹⁷¹ Quando assim não é, o tempo encarregar-se-á de o demonstrar. Os textos literários surgidos na sequência do *Ultimatum* de 1890 vêm confirmá-lo.

do crítico o lugar que dá acesso à voz que se sobrepõe, em nome da academia, aos textos que a animam.

Contudo, aqui poderá residir o perigo da alegoria, o de tender para a voz que não se cala, para as múltiplas vozes que, estando presentes na *ágora*, se querem fazer ouvir, esquecidas do que as trás por lá. Desse perigo, a memória da aprendizagem de Cesário [«(o tempo e os livros que / foram precisos para aqui chegar, / ao sítio do primeiro poema!)]» pode constituir-se como o mastro onde Ulisses foi amarrado para aprendermos a escutar outros lugares onde o humano se põe à prova sem nos perdermos. Em lugar de discursos que ensaiam modos para organizar o mundo pelos conceitos de linearidade (o discurso teleológico de matriz judaico-cristã; o discurso do progresso e da superação; o discurso de movimentos literários que se superam) e de retorno (o discurso da antiguidade grega ainda presente na Natureza ou o regresso à alegoria medieval como modo para ler cada época), aprender a ouvir, saber que «Olhar é uma arte» [Barrento, 1987: 85], possuir um «coração que se enche e que se abisma», apurar-se «em lançar originais e exatos» «alexandrinos» [«Nevroses»] são os lugares que permitem a aprendizagem da poesia.

Por isso, a luneta «de uma lente só» dos contemporâneos de Cesário, cíclica ou linear, é acompanhada agora por uma outra luneta de uma lente só, a alegórica, o imprevisto que se pode dar com um «parafuso». Assiste-se ao reenvio da linguagem para a realidade que só esta inaugura, repito, separando-se de uma simples função mimética e, por afinidade, realista.

Por aqui regressa Benjamin, quando escreve, sobre a alegoria, que «não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita. E nisto reside precisamente o *experimentum crucis*» [Benjamin, 2004: 176-177]. Sem o elemento «soteriológico ou sagrado», que Benjamin indica ainda presente na alegoria barroca, a fala torna-se interior, reenviando-se de cada vez que se inicia a sua leitura. E, acrescento, já não existe aqui um pensamento dialético assente nos pares campo e cidade ou mulheres angelicais e outras mais fatais, oposições circulares e dependentes dessa circularidade para existirem, como se fossem rodas de «azenhas». Mas isto já o dissera Campos: «Symbolos? Estou farto de

symbolos...» [Campos, 1990: 311]. O que procuro dizer é que aquilo que sobra, no meio de um «amontoado de ruínas», traz consequências para o próprio sujeito e para língua em que escreve e que o escreve e que poderia ser pensada como o derradeiro lugar onde se poderia encontrar repouso.

Na verdade, tudo parece ser posto em causa. Que sujeito poderá ser acolhido pela escrita da língua depois de aprendermos que se escreve sob o signo da morte e que Cesário enunciou assim: «Se eu não morresse nunca»? Fá-lo de outro modo no poema «Nós», cujo pronome é a consciência de não haver um lugar ao qual se possa regressar, restando transferir para o próprio procedimento de escrita a capacidade de ser esta a falar de si.

Retomo o poema de Pina, já depois do «sítio do primeiro poema»:

As palavras [...]
são apenas seres deste mundo,
insubstanciais seres, incapazes também eles de compreender,
falando desamparadamente diante do mundo. [...]
(Pina, 2013: 232)

Cesário enuncia no «sítio do» segundo «poema», «Nós», o fim da derradeira ilusão, o da referencialidade da linguagem enquanto forma de acesso ao «mundo» de um modo mais radical do que estes dois versos deixam entender: «E eu, que medito um livro que exacerbe, / Quisera que o real e a análise mo dessem». Mas é no «sítio do primeiro poema» que se começa a aprender que a realidade reside apenas no poema. É este deferimento ou diferença que não permite enunciar o mesmo – seja este mesmo o de «Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado» – e que vem revelar a última das «Longas descidas», a impossibilidade de a Literatura dizer o mesmo para apenas poder falar de um outro, para apenas ser *alegoria*, não sendo garantia de nenhum conhecimento, mas apenas um lugar onde por momentos se vive na mais solitária das companhias, «desamparadamente», em penúria.

O símbolo, «mansões de vidro transparentes», deixa de poder permitir a «perfeição das coisas» e pela alegoria, em lugar de *avisto*, passa a existir a hipótese, o «Julgo avistar» ou o *julgo ouvir* «gritos de socorro» ou haver uma

coisa que parece outra – «os cães parecem lobos». A busca da palavra que permita essa aproximação ou que busca a morte do parecer mostra a errância dos textos (deste, também), no sentido em que aquilo que se diz é uma aproximação que motiva sempre o recomeço porque será sempre imperfeita, sendo necessário aprender também a aceitar esta falha.

Por isso, «As notas pastoris de uma longínqua flauta» podem ser lidas enquanto vestígio ou ruína de uma época em que a flauta seria a metáfora de poesia lírica, enquanto, na hipótese agora apresentada, será a alegoria de um instrumento tão inútil como as chaves. É por isso que os «guardas [...] chaveiros» se tornam igualmente inúteis simplesmente porque já não se sabe onde encontrar a porta. Dito de maneira ainda mais absoluta, nada há já para abrir. No poema, é este o momento em que se instala o pânico, o terror do vazio no meio de «prédios sepulcrais».

Isso o soube também Pessoa a propósito dos seus contemporâneos guardas que não trilharam a fenda aberta por Cesário porque continuaram a pretender alumiar um regresso a uma síntese romântica assente em idealizações mais figurativas, como as do campo e do povo, como o ilustra Alberto de Oliveira [1873-1940], ou como as da «saudade», como a viveu Teixeira de Pascoaes [1877-1952].

Pessoa, e desvio-me um pouco apenas para clarificar o que pretendo dizer, participou também nesse movimento teleológico quando alumiou o presente com «notas pastoris», não de um passado literário, mas de um momento ontológico construído para trás, sobre o termo *Saudosismo*, e para a frente, sobre um movimento futurista. Dito de outro modo, manteria uma sucessão temporal, mesmo que sob o signo da ideia de superação.

Contudo, depressa desaprendeu o mundo e o caminho que seguiu levou-o a essa multiplicação da alegoria dando-lhe corpo, data de nascimento e nome de batismo, vozes de uma multiplicação de um sujeito que se mostram singulares como ouriços, próximas de Bernardo Soares, aquele que vem revelar, através de fragmentos, a origem das «cousas», Cesário.

Sobra a «dor humana» em que se participa, esta dor que possui marés é intermitente na sua intensidade como se fosse um coração. Esta dor reenvia

sempre a quem a sente e já não se sente outra que não a do próprio humano. Dor, aqui, já não é legível enquanto símbolo, mas enquanto alegoria do Humano, enquanto forma de expressar uma experiência de vazio e que suavizamos, por vezes, em adjetivos como «hábil, prático, viril» [«A Débil»].

Esta é a diferença temporal que Cesário vem dar a ver:

Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou de uma identificação, a alegoria designa sobretudo uma distância em relação à sua própria origem, e, renunciando à nostalgia e ao desejo de coincidência, estabelece a sua linguagem no vazio dessa diferença temporal.

(Man, 1999: 227)

Ao estabelecer a sua linguagem, longe da metamorfose do símbolo escondido sob outras roupagens e mostrado sob a face hipócrita da palavra moderno – «Mas isso tudo é falso, é maquinal, / Sem vida, como um círculo ou um quadrado, / Com essa perfeição do fabricado, / Sem o ritmo do vivo e do real!» [«Nós»] –, Cesário origina um idioma. É este o seu grau de abertura que procuramos aprender a falar. Sob a ideia de repetição, o tempo [«Estou sujeito ao tempo»] instaura uma descoincidência, uma dobra que permite ouvir outra voz, outro *ruído mínimo*.

A modernidade de Cesário, ao instituir a alegoria como expressão, significando sempre uma coisa diferente, permitindo que a escrita se diga e se pense em infinito, torna possível receber *ruídos mínimos* que, nunca a totalizando, porque esse é o princípio do modo de expressão alegórico, a vai alterando, recebendo e levando o idioma por tempos alheios. Cito Pessoa, novamente:

Os restantes poetas tiveram o seu tempo, e quem tem o seu tempo não pode ter os outros. Junqueiro morreu logo que morreu, o mesmo Pascoaes está moribundo. Não que destes poetas mais célebres que imortais não fique nada. Ficam poemas; a obra, porém, não fica.

(Pessoa *apud* Cunha, 2008: 226)

Pessoa coloca Cesário fora de uma linha anterior e de uma outra posterior porque é de um idioma que estamos aqui a falar. E, ao contrário da escrita de Junqueiro ou de Pascoaes, o idioma de Cesário não se encontra ligado a nada, apenas à hipótese daquilo em que pode encontrar morada.

Assim, enquanto há obras que se tornam imóveis, esta, a de Cesário, acompanha «o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial» [Benjamin, 2009: 179], embora tenha «diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada» [*id.*: 180]. A aprendizagem que abre quando caminha (aquilo que a sua leitura abre) faz de cada um dos poemas lidos um fragmento no conjunto dos seus textos e permite ainda que um verso ou uma palavra se liberte desse conjunto, em contínua dispersão, bastando-se e atraindo «mil outros fragmentos que como ele falam de (e constituem) o mesmo acontecimento» [Gil, 1993: 62].

Este será o momento de defender que, por causa da alegoria, é possível ler poemas de Cesário com outros poemas porque as vozes participam do mesmo «sentimento». Em lugar de um sistema a apresentar, um dos caminhos que se abre é o de aprender a ouvir com esta língua menor outras línguas menores, em movimento «dramaticamente móvel, torrencial». Exemplifico-o citando dois poetas:

Os Paraísos Artificiais

Na minha terra, não há terra, há ruas;
mesmo as colinas são de prédios altos
com renda muito mais alta.

Na minha terra, não há árvores nem flores.
As flores, tão escassas, dos jardins mudam ao mês,
e a Câmara tem máquinas especialíssimas para desenraizar as árvores.

Os cânticos das aves - não há cânticos,
mas só canários de 3.º andar e papagaios de 5.º.
E a música do vento é frio nos pardieiros.

Na minha terra, porém, não há pardieiros,
que são todos na Pérsia ou na China,
ou em países inefáveis.

A minha terra não é inefável.

A vida da minha terra é que é inefável.
Inefável é o que não pode ser dito.
(Jorge de Sena, 2004: 43)

Manhãs

Pendurada numa corda da roupa de um sétimo andar,
atrás de um prédio enferrujado,

todas as suas varandas envidraçadas ou com grades,
ali, em cada manhã, está uma pequena gaiola quadrada.

Cativo nesta provocação contra o céu,
nesse intervalo reflexivo entre apelo e canção,

esse Vazio que as aves nos «ofereceram»,
ali na perversidade fixa de uma vertigem,

o tentilhão debate-se esporadicamente, desarmado,
mudo. Não, freneticamente vocal, mas sem ser ouvido.

Queremos que isto seja uma ode.

(Mateer, 2013: 99)

Versos de Cesário poderiam ser tecidos com os destes dois poemas, principalmente com o seu poema maior, mas será suficiente dizer que a sua poesia deu a ver o *sentimento de ocidentais*, isto é, o sentimento da modernidade enquanto tempo sem qualquer possibilidade de horizonte ou de ascensão. Ascensão, só a do 5.º andar do poema de Jorge de Sena ou a do 7.º de Mateer e se o elevador ou as pernas o permitirem.

Creio encontrar-se «aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história «como *via crucis* do mundo» [Benjamin, 2004: 180] e que leio agora na obra *A Morte sem Mestre*, de Herberto, onde na desordem tudo está certo:

folhas soltas, cadernos, livros, montões inexplicáveis, e cada vez
que lhes toco fica tudo mais caótico e não descubro nada,
às vezes procuro apenas uma palavra que algures na desordem
estava certa
(Helder, 2014: 751)

Parte VI

«isto»

1. A Rua dos Fanqueiros

*tal como o homem que atravessa uma grande planície
estaca desamparado ante o curso impetuoso do rio a fluir
para o mar, e recua ao ver o rio fervilhando de espuma*
Homero, *Ilíada*

*Que confusão é tudo! [...] Como tudo dói se o pensamos
como conscientes de pensar, como seres espirituais em
quem se deu aquele segundo desdobramento da
consciência pelo qual sabemos que sabemos!*

[...]

*Amanhã também eu me sumirei da Rua da Prata, da
Rua dos Douradores, da Rua dos Fanqueiros.*

Bernardo Soares, *O Livro do Desassossego*

*A experiência de Ulisses não é ela própria uma mera
navegação; nem mesmo o furor do retorno. Ela culmina na
travessia da morte, a descida aos infernos – um topos
obrigatório, doravante, para toda grande literatura
(ocidental), de Virgílio e Lucano a Dante ou a Joyce, e a
Broch.*

Lacoue-Labarthe, *O Nascimento é a Morte*

Chego ao último poema *inteiro* do *Livro*. Datado de 1884, tem o título «Nós».¹⁷² Foi publicado em Paris, em *A Ilustração*, acompanhado de uma carta

¹⁷² Novamente, apresento a repetição do valor da instabilidade presente na ideia de texto inteiro, final. O primeiro verso cabe à linhagem de Silva Pinto na edição de Barahona; o segundo, à linhagem assumida por Cunha. A esta diferença, Cunha refere ainda vinte e uma variantes, em nota de rodapé, existentes entre a sua edição e a do autógrafo [Cunha, 2006: 277-278].

A A. de S. V.; – (a A. de S. V.)

Foi quando em dois Verões, seguidamente, a Febre – Foi quando em dois verões, seguidamente, a Febre;

Ora, meu pai, depois das nossas vidas salvas, – Ora meu pai depois das nossas vidas salvas;

Tanto nos viu crescer entre uns montões de malvas – Tanto nos viu crescer entre os montões de malvas;

A alfândega parou, nenhuma loja abria, – A alfândega parou, nenhuma loja abria;

Como um domingo inglês na «city», que desterros! – Como um domingo inglês na *city*, que desterros!

Sem canalização, em muitos burgos ermos, – Sem canalização em muitos burgos ermos,

E os médicos, ao pé dos padres e coveiros, – E os médicos ao pé dos padres e coveiros,

De noite, amarelava os prédios macilentos.; – De noite amarelava os prédios macilentos.;

Por isso, o chefe antigo e bom da nossa casa, – Por isso, o chefe antigo e bom de nossa casa;

Ele, dum lado, via os filhos achacados; – Ele, d'um lado, via os filhos achacados;

O laranjal de folhas negrejantes; – O laranjal de folhas negrejantes,

Muito ao fundo, entre olmeiros seculares, – Muito ao fundo, entre ulmeiros seculares,

Como em vidraça duma enorme estufa, – Como em vidraça d'uma enorme estufa,

Duma vitalidade equatorial! – D'uma vitalidade equatorial!

Com a carga, no chão pousam os ramos.; – Com a carga, no chão, pousam os ramos.

As maceiras vergadas fortemente; – As maceiras, vergadas fortemente,

Parecem, duma fauna surpreendente, – Parecem, d'uma fauna surpreendente;

A florescência dum matiz alegre; A florescência d'um matiz alegre;

Tu, refeita e feliz com o teu «lunch», – Tu refeita e feliz com o teu *lunch*;

À procura da libra e do «shilling». – À procura da libra e do *shilling*,

Que o teu alvor romântico de «miss»; – Que o teu alvor romântico de *miss*;

Podias ter, em vez de inofensivos; – Podias ter em vez de inofensivos.;

Quando às dockas, com frutas, os paquetes; – Quando às docas, com frutas, os paquetes;

Oh! As ricas «primeurs» da nossa terra; – Oh! Os ricos *primeurs* da nossa terra;

Dos fleumáticos «farmers» d'Inglaterra! – Dos fleumáticos *farmers* d'Inglaterra!...

Pradarias dum verde ilimitado! – Pradarias d'um verde ilimitado!

Uma aldeia daqui é mais feliz, – Uma aldeia d'aqui é mais feliz,

Londres sombria, em que cintila a corte!...; – Londres sombria em que cintila a corte!...;

Quando, por meu mandado e conselho, – Quando por meu mandado e conselho,

Comes, com bestial sofreguidão! – Comes com bestial sofreguidão!...;

A impressão doutros tempos, sempre viva, – A impressão d'outros tempos, sempre viva,

E a distância fatal duns poucos anos; – E a distância fatal d'uns poucos anos;

Dentro de um véu de lágrimas bendito.; – Dentro d'um véu de lágrimas bendito.;

Como destacam, vivas, certas cores, – Como destacam, vivas, certas cores;

Feias e fortes! Punham-lhes papel, – Feias e fortes! Punham-lhes papel;

Forjadas no casebre duma aldeia, – Forjadas no casebre d'uma aldeia,

E as enxós de martelo, que dum lado – E as enxós de martelo, que d'um lado;

Duma pancada, o prego fasquiado! – D'uma pancada, o prego fasquiado!

Com a espinha dorsal dobrada ao meio – Com a espinha dorsal dobrada ao meio,

Ganho a musculatura dum Sansão! – Ganho a musculatura d'um Sansão!

E sinto, se me ponho a recordar – E sinto, se me ponho a recordar,

Oh! Que brava alegria eu tenho, quando; Oh! Que brava alegria eu tenho quando;

Sou tal qual como os mais! E, sem talento, – Sou tal-qual como os mais! E, sem talento,

E por isso, com frases imprevistas, – E por isso, com frases imprevistas;

As «haciendas» que há na «Andalucía»; – As *haciendas* que há na Andalucia;

escrita por Cesário a Mariano Pina. A carta termina com a circunscrição a um tempo, «29/junho/84», a um lugar, «R. dos Fanqueiros, 2», numa «pacífica Lisboa tão morta e tão dorminhoca» [Verde, 2006: 213], e assinala um dia preciso, o «Dia de S. Pedro», uma forma de dar nome ao calendário.

O primeiro crítico a referir-se ao poema é Cesário, é por ele que começa a leitura original do poema, na qual afirma ter posto tudo o que é no mínimo que fez. O mínimo consiste num «pequeno poema» [*id. ibidem*] e o tudo consiste «em todo o esmero de que sou capaz» [*id. ibidem*]. Ouço-o da mesma maneira em outro lugar, num texto datado de 1933:

Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
(Reis, 1994: 82)

Este pode ser o caminho que poderá conduzir a uma outra passagem. No lugar da alegoria, um idioma destinado a ser ouvido em lugar público, fora de um templo, Cesário propõe outra coisa neste poema outra coisa, esta possibilidade: talvez se deva passar pelas coisas e as coisas por nós (quiasmo ontológico) para desamontoar tudo e voltar a acreditar na possibilidade de dar uma ordem a vários fragmentos, colocando-os num único texto «final» [Verde,

Outros, aos montes, no convés dum brigue! – Outros, aos montes, no convés d'um brigue!
Só um havia, triste e sem falar – Só um havia, triste e sem falar,
E ter riqueza química no sangue! – E ter riqueza química no sangue!...
Tão-pouco as bastas e invisíveis garras – Tão pouco as bastas e invisíveis garras
Podiam mesmo, com o que contêm – Podiam mesmo com o que contêm,
Como quem vai voar dum mundo mau.; – Como quem vai voar d'um mundo mau.
A nossa branca habitação em festa, –A nossa branca habitação em festa;
Não desejamos, - nós, os sem defeitos, – Não desejamos, nós os sem defeitos,
Porque, parece, ou fortes, ou velhacos, – Porque, parece, ou fortes ou velhacos;
Morre o filho primeiro do que o pai! – Morre o filho primeiro de que o pai!
Mas seja como for, tudo se sente; – Mas seja como for tudo se sente,
Que as idéas não podem abranger! – Que as ideias não podem abranger!
Sei d'almas estagnadas! Nós, absortos, – Sei d'almas estagnadas! Nós absortos;
Se te vemos ao fim desta avenida; Se te vemos ao fim d'esta avenida;
Todo o mistério, toda a santidade, – Todo o mistério, toda a santidade;
Não sei dum infortúnio imenso como o seu! – Não sei d'um infortúnio imenso como o seu!
E, sem querer, aflito e atónito, morreu! – E, sem querer, aflito e atónito, morreu!...;
Com planos de vingança e idéas insubmissas. – Com planos de vingança e ideias insubmissas.

2006: 213] para, em cada um deles, singularmente, se poder ser *todo*, uma coisa menos fragmentada reunida através de um «Nós».

A coisa não fragmentada (essa intenção) sê-la-á a partir da sua existência enquanto unidade separada da unidade que a precede, «O Sentimento dum Ocidental», porque o regresso a uma forma de alegoria ou de metáfora já não são sentidos como possíveis. Embora não se negue o poder da metáfora, espaço que já não constitui a força que move a poesia a partir daquele poema, nem o da alegoria, lugar de um tempo construído sobre ruínas, há uma falta, um vazio que em «Nós» acusa o seu lugar e para o qual ainda não tenho nome. Aqui, é apenas uma voz que apresenta, como a carta, uma determinada circunscrição, igualmente límpida, mas de uma outra perspetiva, como se todos se calassem perante ela.

O silenciamento que o último poema de Cesário vem mostrar coincide, pelo lugar na arrumação dada aos textos, com o último fragmento dos fragmentos de Bernardo Soares.¹⁷³ Coincidem ainda por passar pela «Rua dos Fanqueiros» e por uma aprendizagem que resulta quando, entrando-se como de costume nas coisas [«Entrei no barbeiro no modo do costume»], se sai de uma maneira pela qual já não se pode voltar a falar da mesma forma, desconhecendo que palavra a pode dizer. A coincidência entre Cesário e Soares surge na mais simples situação (o regresso a Lisboa; a entrada numa barbearia) quando subitamente uma cadeira fica vazia (uso a cadeira como o objeto que sustenta um corpo, um sorriso, todas as possibilidades). É perante o estupor «afrito e atónito» [«Nós»] que a pessoa e a linguagem se desnudam, se silenciam, anulando a capacidade para se pensar no futuro como possibilidade. O último poema de Cesário e o último fragmento de Soares sentam-se nestes lugares, o da última passagem que a figura do «Pobre rapaz», «barbeiro eternamente ausente» representa:

Entrei no barbeiro no modo do costume, com o prazer de me ser fácil
entrar sem constrangimento nas casas conhecidas. [...]

¹⁷³ Refiro-me à sua posição na edição usada, a de Richard Zenith. Colocar fragmentos em ordem pode revelar-se uma anomalia.

Quando me sentei na cadeira, perguntei [...] como ia o colega da cadeira da direita, mais velho e com espírito, que estava doente. [...] «Morreu ontem», respondeu sem tom a voz que estava por detrás da toalha e de mim, e cujos dedos se erguiam da última inserção na nuca, entre mim e o colarinho. Toda a minha boa disposição irracional morreu de repente, como o barbeiro eternamente ausente da cadeira ao lado. Fez frio em tudo quanto penso. Não disse nada.

(Soares, 1998: 481)

O vazio em «Nós» corresponde ao mesmo lugar «eternamente ausente da cadeira ao lado» [*id. ibidem*], «Esses ausentes que não voltam nunca» [«Nós»], em que a morte é anunciada levemente com um toque de «dedos» que «se erguiam da última inserção na nuca» [Soares, 1998: 481]. Por isso, «Fez frio» [*id. ibidem*] «À vista do cruel destino humano / Que os dedos te fazia como cera» [«Nós»]. A morte, que nestes dois textos, chega pelos «dedos», pela extremidade do corpo, leva a uma pergunta e a uma afirmação:

O que é feito de todos eles, que, porque os vi e os tornei a ver, foram parte da minha vida? Amanhã também eu me sumirei da Rua da Prata, da Rua dos Douradores, da Rua dos Fanqueiros.

(Soares, 1998: 481)

Cesário talvez responda àquela pergunta quando envia uma carta e um poema a Mariano Pina, presença de um poema terminado e de uma carta (de)terminada que também repetem a mesma pergunta e a mesma afirmação.¹⁷⁴

Antes de começar a ler a carta que lê o poema para mostrar aquela repetição do mesmo lugar ontológico, tenho de me deter sobre a «cadeira» (o tempo como instante e a morte como lugar), o «real» que origina um sentimento desconhecido. Faço-o porque o idioma de Cesário – um idioma da queda –

¹⁷⁴ «Felizes os que se vão». Cesário revela esse desejo por duas vezes nesta carta: «[...] instigam-me a recomendar-lhe um pequeno poema [...] e cujas provas eu queria ver, pessoalmente, no caso de ser publicado» [Verde, 2006: 213]; «Outra coisa: Sabe V. que tenho saudades desse aborrecido mês que vivi em Paris [...]» [*id.*: 214].

permanece, embora em forma distinta da enunciada em «O Sentimento dum Ocidental», ouvindo outra voz.

Uso, para mostrar a voz desta permanência, a leitura de um *ensaio sobre as artes do corpo* escrito por António Pinto Ribeiro, *por exemplo a cadeira*, a propósito da arte da dança.

Ribeiro situa a «história de uma queda» [Ribeiro, 1997: 8] a partir do romantismo, um lugar onde a representação do corpo em palco consistia na técnica de usar cabos que permitiam simular o «ser etéreo» [*id. ibidem*] do bailarino, elevando-o em voo, cabos que sugerem, no campo da linguagem, a metáfora e o símbolo.

O abandono dos cabos marca o início da modernidade naquela arte e leva Ribeiro à descrição de «uma arqueologia desta descida» [*id. ibidem*] que, na descrição que faz, sugere o percurso feito por Cesário. Observando a descrição, posso situar em «Esplêndida», de 1874, o lugar onde se ouve o início daquele idioma, a anunciar esta «descida»:

Existe uma arqueologia desta descida, enquadrada, aliás, na nova paisagem urbana do final do século passado: os novos espaços – a escola, a prisão, as avenidas, os passeios públicos –; os novos trabalhos – os mineiros, os operários, os professores –; as novas práticas de higiene e os novos comportamentos corporais, os novos vestuários e os novos materiais.
(Ribeiro, 1997: 8)

Uma forma de arrumação de poemas singulares de Cesário consiste em dispô-los sob a «nova paisagem urbana do final do século passado», colocada sob uma temporalização do espaço e cujo idioma se inicia pelas «novas práticas de higiene» [«Ei-la! Como vai bela! Os esplendores // Aumenta-os com retoques sedutores»], «os novos comportamentos corporais» [«Deita-se com langor no azul celeste»], «os novos vestuários» [«E as mãos, que o *Jock Club* embalsamou, / Entre peles de tigre as regala»], «os novos materiais» [«Nas

capas de borracha esbranquiçada»], tendo já nós ali passado pelos novos trabalhos e pelos novos espaços.¹⁷⁵

Situado o início deste idioma que avançará até «O Sentimento dum Ocidental», Cesário abandona neste poema os cabos por uma temporalização do espaço. A formulação vou buscá-la a Derrida quando escreve que

[...] a escrita é um corpo que só exprime quando se pronuncia, actualizando-a, a expressão verbal que a anima quando o seu espaço é temporalizado e a faz passar do estado de sonoridade inerte (*Körper*) para o estado de corpo animado (*Leib*).

Derrida, 1994: 92). [Sublinhados meus].

Ouve-se por duas vezes o pronunciamento desse «quando» em Cesário. Um primeiro é assinalado pela passagem de um idioma de queda do corpo como emblema de um tempo (a alma na lama, de Baudelaire; o parafuso nas lajes, de Cesário) tornado emblema do tempo [«corcovado, / No *trottoir* como um doido, em convulsões», «Esplêndida»; «Saí; mas ao sair senti-me atropelar», «Humilhações»; «Cuja coluna nunca se endireita», «Cristalizações»; «Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes / Curvadas a sorrir às montras dos ourives», «O Sentimento dum Ocidental»].

É em «Nós» que se ouve um outro pronunciamento, um segundo *quando*. A queda entra agora pelo lado de dentro do corpo, torna-se física, entra pelos «dedos» na nuca de Soares, pelos «dedos» de «cera» da irmã de Cesário, numa impressão que se pode pensar como um leve toque que ganha uma densidade que reconduz o poeta a um lugar semelhante ao da metáfora, a uma forma de cabo que o *inleva* do avesso, em direção à terra e para dentro de si. Noutra carta, datada de 16 de junho de 1886, di-lo Cesário: «entra-me o vento, entra-me a chuva no corpo escangalhado» [Verde, 2006: 219].

Por isso, creio que a carta e o poema são envolvidos [*enveloppe*] sob a presença daquele idioma para o qual «Escrever é dizer como se está morto» [Lacoue-Labarthe, 2004: 20]. A «literatura» [«Nós»] corresponde à cadeira

¹⁷⁵ Por exemplo, «[...] Os carvoeiros, / Que aparecem ao fundo dumas minas» [«Noitada»].

possível em que aquele que escreve [*auto*] se senta para o dizer, levantando-se [*resurgere*] depois pela voz de outros [*allos*], marcando-lhes o sopro por ser esse o idioma da queda que se dá a ouvir agora a propósito da morte. Depois da paixão vivida no primeiro poema, o segundo vem dizer isto:

Não falamos de deserto nem de isolamento, apenas recordamos que
somos seres para a morte (no que isto tem de acto trágico e, ao mesmo
tempo, tranquilo).

(Chafes, 2014: 40)

Sentado sobre a linguagem, sobre a cadeira, começa a compor sob a pele do poema o seu último lugar, organizando-o em três partes, «cascas e caroços» [«Nós»], num total de 128 quadras ou «numas 130 quadras» [Cesário, 2006: 213], composto de «heroicos e alexandrinos» [*id. ibidem*] e que «no tipo miúdo (como é mais distinto e mais discreto para a poesia) encherão essas colunas de Hércules durante pouco mais de duas páginas» [*id. ibidem*].

A cadeira onde o poeta se senta mostra a alma [*anima*] que escreve – «O meu ânimo verga na abstracção» [«Nós»] –, mostra a boca pela voz que enuncia ter tudo um «certo espírito secreto» [«Nós»] e para a qual a poesia é, também, «versos de fibra succulenta» [«Nós»]:

Pois o que a boca trava com surpresas
Senão as frutas tónicas e puras!

(Verde, 2006: 152)

O poema, este, traz o poeta para o centro do palco, que deixa de passar pelos versos, olhando [«Esplêndida», «Deslumbramentos», «Desastre», «Num Bairro Moderno», «Cristalizações», «Noitada», «O Sentimento dum Ocidental»], para se instalar nele, como se escrevesse: «Sentei-me à secretária» [«Nevroses»]. E confessa como o faz agora: «Fecho os olhos cansados, e descrevo» [«Nós»]. Em vez de olhar aquilo «que o rodeia», dobra-se sobre si, olha-se através das «várzeas da minha retentiva», criando uma

«lente convexa» para «aumentar» essa dobra. O seu real é agora interior, processo reflexivo, como este:

Nem olho o dia, e ignoro com as costas dobradas se é sol ou falta de sol o que está lá fora na rua subjectivamente triste, na rua deserta onde está passando o som de gente. Ignoro tudo e dói-me o peito. Parei de trabalhar e não quero mexer-me daqui. Estou olhando para o mata-borrão branco sujo, que alastra, pregado aos cantos, por sobre a grande idade da secretária inclinada. Fito atentamente os rabiscos de absorção e distração que estão borrados nele. Várias vezes a minha assinatura às avessas e ao invés. Alguns números aqui e ali, assim mesmo.

(Soares, 1998: 128)

O tempo presente naqueles poemas e marcado pela passagem e pelo olhar do poeta, presentes absolutos, é aqui espacializado, dobrado e desdobrado em vários momentos, «às avessas e ao invés». Uma forma de o vermos passa pelas «cascas» alexandrinas [partes I e III] e por oito «caroços» decassilábicos [parte II] que o asterisco intervala. Aos «bocados», irei fragmentar as suas partes como se fosse um fruto, pensando-o assim por julgar que «Nós» reúne o Cesário todo.

Começo pelos «caroços», por aquilo que está no meio, que correspondem a oito desdobramentos. O primeiro lembra Hölderlin e situa-se entre as estrofes 13 e 25; três, o «ser lindíssimo» e aquilo «que eu embarcava para Liverpool», da estrofe 26 à estrofe 44; um lembra um «círculo ou um quadrado», da estrofe 45 à estrofe 61; outro, «a madeira, / Cheia de nós, d'imperfeições, de rachas», da estrofe 62 à estrofe 82; outro ainda «uns heróis» colocados entre as estrofes 83 e 90; outro, o oitavo, dobrado ao meio, da estrofe 91 à 123.

Os desdobramentos que espacializam o tempo mostram um passado, um presente e uma suspensão do presente. Contudo, a espacialização não implica uma linearidade temporal se observarmos a parte II, podendo ser obtidas outras combinações possíveis, desamontoando aquela sequência para propor outra. Será, contudo, tarefa inútil, porque a presença que aquela voz instaura no poema afirma-se como uma tautologia, figura intransitiva porque se dá pela morte, desde o início ao fim.

As «cascas» que rodeiam os «caroços» dão-se pelos mesmos umbrais temporais. Na parte I, «Foi quando em dois verões seguidamente a Febre»; na parte III, «Foi quando» «Eu vinha de polir isto tranquilamente», versos que poderão funcionar como um prólogo e como um epílogo, diferente de um *quando* que indica uma simultaneidade e que se encontra no meio do poema [«Ah! Quando a calma, à sesta, nem consente / Que uma folha se mova ou se desmanche»; «Oh! Que brava alegria eu tenho quando / Sou tal qual como os mais!»].

Mais à frente voltarei a este lugar porque outras *quebras* se mostram no texto, como o ano de 1872 [«Ora, há dez anos»], onde o tempo funciona como um deítico, uma luz que ilumina a voz a enunciar um discurso sob uma determinada distância que a escrita não pode já iludir. O deítico aqui é a morte, é sob a morte tomada como tempo que aquele que fala se situa, dela recebendo a sua luz.

A luz que me sugere o poema é diferente da do drama e da da epopeia se pensarmos que estes géneros pressupõem um ato de decisão, aquilo que resulta de uma vontade e de um desafio, apresentando «Nós» essa impotência. Penso neste aspeto para o cruzar com duas cenas primitivas presentes na literatura, a da experiência, que Lacoue-Labarthe [2004] ilustra com a travessia de Ulisses [*Odísseia*] e que associa a «O Sentimento dum Ocidental», e a da cólera, que ilustra com Aquiles [*Ilíada*], aquilo que nos leva a «planos de vingança e ideias insubmissas» [«Nós»]. Contudo, no poema de um *sentimento ocidental*, a travessia ainda se revela uma comparação possível, uma forma de percurso, embora sem lugar para onde se regressar. No poema de um *sentimento oriental*, esse movimento não tem lugar. A travessia é feita pelo lado de dentro, cabendo à morte o protagonismo e ao poeta o lugar de antagonista. Nos dois poemas, o sentimento de queda mantém-se. Aquele que luta [*agón*] sente essa luta [*agonía*], sendo o poeta antagonista a sentimentos que não são procurados, que não correspondem a um movimento de procura do sujeito, mas que se lhe impõem. Os *dois sentimentos* expõem a queda pela imposição criada pela inexistência de uma ação exterior, essa forma de modernidade que faz falar, contrária à ilusão de que «Nada se vê que a nossa mão não regre».

O discurso que se diz num presente de enunciação respira em função do passado, *inleva-se* [o meio de Derrida], não para o que passou e que, «segundo o que me lembro, / É todo o meu amor de todos estes anos», mas para aquilo que esboroa o presente porque recupera sempre esse «amor». O que esboroa é a morte que, não sendo procurada, é a (poderei dizer única?) figura do absoluto que permanece desde os combates de Aquiles e de Ulisses, modernidade distinta do moderno, que desvia o olhar desse absoluto para o «aço e a seda, as lâminas e o estofa» fabricadas na «Londres sombria» para que se possa compor o «Grande seio arquejante de Paris!...», modo para excitar o tempo pela reinscrição da novidade como forma de recomeço.

A ruína que neste poema encontra o poeta sozinho no centro do palco que é o poema, sem o discurso direto presente em outros, olha de frente a morte:

Escrever é dizer como se está morto. E isso é o próprio pensamento que não consiste em espantar-se pelo motivo de que «eu sou», mas sim em ser agitado pelo motivo de que «eu já não fui».

(Lacoue-Labarthe, 2004: 20)

A morte é a origem [*proto*] deste último poema e não o poeta [*anta*] e é também ela que lhe dita o fim, aquilo que o impede de «polir isto tranquilamente». Este poema regista um efeito da morte provocado pela irmã e pelo irmão, eterno retorno, mas também pela consciência da «cegueira» [«Mas que cegueira a minha!»], daquilo de que «eu já não fui» porque «eu andava abstracto», antagonista de si próprio.

Os «olhos fechados» revelam a renúncia perante um modo de dizer a poesia e revelam ainda o desnudamento de um poema que, recusando a ação e o diálogo em favor de um monólogo, apaga tudo em seu redor para mostrar «um imenso rosto que não vemos» e que, apesar disso, «é luz»:

Entretanto, se as palavras proféticas chegassem até nós, o que elas nos fariam sentir é que não contêm nem alegoria nem símbolo, mas que, pela força concreta do vocábulo, elas desnudam as coisas, nudez que é como a de um imenso rosto que não vemos e que, como um rosto, é luz, o

absoluto da luz, assustadora e encantadora, familiar e inapreensível,
imediatamente presente e infinitamente estrangeira, sempre por vir [...].
(Blanchot, 2005: 122)

Esta é a ilusão trazida pela pele ou pela cadeira, pelo corpo ou pela voz, levando-me a pensar sobre a seguinte ideia: como pode a linguagem verbal fazer do corpo um conteúdo sem literatura, isto é, sem alegoria, sem metáfora, apenas *ele-próprio*? Ou dizendo-o assim: como se pode retirar a Literatura do palco de uma estética da linguagem, deixando lá apenas o humano ou a «representação do sorriso dos anjos» [Chafes, 2014: 15]? Este parece-me ser o caminho que Cesário procura apresentar com uma carta e um poema, reinventando o seu idioma, num diferente «murmúrio» [Blanchot, 2005: 124], possível tropo de linguagem.

O «murmúrio» dado a ouvir pode habitar o poema como «estremeções» e talvez encontre nesta palavra um *tropo* para dizer o que nos faz comover:

A impressão doutros tempos, sempre viva,
Dá estremeções no meu passado morto,
E inda viajo, muita vez, absorto,
Pelas várzeas da minha retentiva.
(Verde, 2006: 152)

Eis a ação e o diálogo possíveis, «estremeções no meu passado morto», a mais imóvel forma de viagem [«viajo»], «absorto» [*absorptus*] em si de si, bebendo de si [*sorbere*] pela sua «retentiva» o seu «passado morto».

Já tudo é tudo. A perfeição dos
deuses digere o próprio estômago.
O rio da morte corre para a nascente.
O que é feito das palavras senão as palavras?
(Pina, 2013: 12)

Tal como Jack que come «As laranjas [...] / [...] com bestial sofreguidão», o poeta, «absorto», traz ao coração [«recordo»] «Todo um painel pacífico d'

enganos» para perpetuar «todos os tipos mortos» durante «alguns minutos», alimentando-se de si próprio, do seu próprio «estômago».

A memória torna-se esse «estômago» e a voz essa digestão de um eu, o idioma por onde se entra para dentro do próprio corpo para dizer «a distância fatal d'uns poucos anos», optando por um discurso iniciado e concluído pela história da sua vida e da dos seus, desnudando «as coisas». Por este lugar, institui um drama estático (o corpo parado em eco de Pessoa) que resiste àquilo que constitui a marca distintiva do texto literário: a mentira. Essa marca exige do leitor deste poema a aceitação de um jogo posto sob o valor da verdade, de que aquilo que se conta em «Nós» foi *real*, escrevendo-se um poema aplanado pela *mímesis* que leitores como João Pinto de Figueiredo [1981] e Joel Serrão [1986] já asseguraram como acesso ao que *de facto* aconteceu. Outra forma de «várzea» reside na retirada de cena da *mímesis*. Só aquele que diz «nós» transportará consigo aquele sentimento, consequência da afirmação «Trato de mim, dos meus».

De um signo de abertura, a marca do texto literário, Cesário, na forma como lê o seu poema, parece dobrá-lo a um «Nós» e a sua voz a um «murmúrio» de um testemunho pessoal, familiar, uma travessia pelo lado de dentro. Será este o «murmúrio» que teremos, eu, Cesário e *Cesário*.

2. «A minha produção última, final»

Retomo a carta de Cesário no ponto onde a deixei de ler, na Rua dos Fanqueiros, lugar de presença de uma duplicação insistente da voz do poema, ao contrário de murmúrios ouvidos em outros registos epistolares. A insistência mostra-me que esta última carta¹⁷⁶ apresenta uma reflexão sobre a Literatura escrita por Cesário *empregado no comércio* e que o último poema expõe um «desdém pela literatura» [«Nós»] escrito por Cesário que *não é empregado no comércio*. Cesário, o primeiro leitor, lê Cesário, o segundo leitor, de modo diferente.

Num tempo em que se inaugura a impessoalidade do sujeito lírico (Rimbaud, Mallarmé), «Nós» caminha para uma forma de individuação desse mesmo sujeito lírico em movimento contrário, como se procurasse outro lugar que não o da abertura do texto à voz [*allos*], que não o da doce metáfora nem o da feliz ironia que o dá igualmente a ver. O outro lugar que procura vem para poder dar resposta a uma aprendizagem e a uma pergunta a lembrar a de Bernardo Soares a propósito do «barbeiro» e mais tarde ouvida em Manuel António Pina de outro modo:

O rio da morte corre para a nascente.
O que é feito das palavras senão as palavras?
(Pina, 2013: 12)

Para poder falar sobre a aprendizagem desse rio e sobre uma resposta para aquilo «que é feito senão das palavras», recuo para o lugar da primeira carta, a «nascente», datada de 1874 e dirigida a Silva Pinto. Nesta, julgo encontrar três nascentes de Cesário em Cesário, todas distintas e que intercalo com outras três, embora estes caminhos tenham também de ficar por aqui:

¹⁷⁶ A literalmente última carta, dirigida a Macedo Papança e possivelmente datada de julho de 1886, tece considerações a propósito de Prosper Mérimée e da obra *Lettres à une Inconnue* [1874].

Escrevo-te sobre uma secretária comercial, cheia de papéis, de livros,
de notas, de trinta mil coisas que me tornam muito positivo e prático.
(Verde, 2006: 167)

Todas as minhas qualidades reais de inteligente, lido e prático
Serão convocadas por um edital...
(Campos, 1990: 205)

Ha mais de meia hora
Que estou sentado à secretária
Com o unico intuito
De olhar para ella. [...]

(Estes versos estão fóra do meu rhythm
Eu também estou fóra do meu rhytmo).

Tinteiro grande á frente.
Canetas com aparos menos á frente.
Mais para cá papel muito limpo.
(Campos, 1990: 315)

Eu não sou como muitos que estão no meio dum grande ajuntamento de
gente e completamente isolados e abstractos. A mim o que me rodeia é o
que me preocupa.
(Verde, 2006: 167)

Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para traz...
E o que vejo a cada momento
É aquillo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo commigo
Que tem uma creança se, ao nascer,
Reparasse que nascera devéras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo...
(Caeiro, 2015: 31)

Olha: às vezes as crianças falam a verdade; eu ignoro tudo o que te tem envolvido e tenho também a inexperiência e a ignorância das crianças [...].

(Verde, 2006: 167)

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal, na sua realidade directa; os campos, as cidades, as ideias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias. As crianças são muito literárias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa.

(Soares, 1998: 140-141)

Apresento ainda, pensando no ensinamento de Ricardo Reis, «sê todo em cada coisa», que, para se ser *todo*, se pode sê-lo pelo lado de fora da poesia. No caso do poema «Nós», o *todo* consiste num poema composto «de heróicos e alexandrinos» [Verde, 2006: 213], uma forma para se ser «muito positivo e prático». Por aqui, pelas «cascas e caroços», Cesário é completo em todos os seus poemas.¹⁷⁷

¹⁷⁷ A completude formal dos quarenta e um poemas de Cesário pode ser disposta pelas diferentes «cascas» que usou para os seus poemas. Com a excepção da clássica forma do soneto, com que compôs «A Forca»; «*Num tripúdio de corte rigoroso*»; «Lágrimas», «*Proh Pudor!*», «Manias», «Heroísmos», os restantes poemas ensaiam singularidades estróficas e métricas.

Apresento resumidamente «as caixas / Sob uma calma espessa e calaceira» [«Nós»], nas quais coloco os poemas «em grossa serradura» [«Nós»]:

- Três poemas compostos em redondilha maior: «*Ó áridas Messalinas*», com quatro quadras; «Lúbrica...», com oito quadras; «Sardenta», com uma quadra;
- Nove poemas compostos em versos heroicos: «*Per amica silentia...*», doze quadras; «Eu e Ela», seis quadras; «Cantos da Tristeza», vinte e duas quadras; «Vaidosa», cinco quadras; «Arrojos», oito quadras; «Deslumbramentos», dez quadras; «A Débil», treze quadras; «Noitada», vinte e cinco quadras; «De Tarde», quatro quadras;
- Oito poemas compostas em versos alexandrinos: «Flores Venenosas», dez quadras; «Ironias do Desgosto», oito quadras; «Melodias Vulgares», vinte e quatro quadras; «Humorismos de Amor», doze quadras; «Desastre», dezasseite quadras; «Merina», duas quadras; «Em Petiz», trinta quadras; «Num Álbum», três quadras;
- «Manhãs brumosas», uma sextilha.
- «Cinismos»: poema composto por cinco tercetos compostos em versos heroicos e que termina com um verso heroico solto:
- «Ele»: poema composto por doze tercetos compostos em versos alexandrinos e que termina com um verso alexandrino solto;
- «Caprichos»: poema composto por doze quadras e por doze dísticos em versos alexandrinos;
- Uma quintilha composta por dezasseis estrofes em redondilha maior: «Provincianas»;

A segunda coisa [*causa*], aquela na qual Cesário parece querer reunir todas as outras coisas que o rodeiam e, por isso, o preocupam, juntando-as, pondo-as todas no mesmo sítio e propondo uma outra forma para a sua «produção última, final» [Verde, 2006: 213], consiste em organizá-las para as retirar de um monte:

Trato de mim, dos meus, descrevo a propriedade no campo em que nos criámos, a fartura da vida de província, as alegrias do labor de todos os dias, as mortes que tem havido na nossa família, e enfim os contratempos da existência.

(Verde, 2006: 213)

A terceira coisa surge-me pela palavra «crianças», lugar da «verdade», da «inexperiência» e da «ignorância», daqueles que aprendem a nomear o mundo:

Ora como esta obra começa com a descrição da Febre-amarela e do Cólera-morbus quando nós fugimos, em crianças, lá para fora, e depois continuada com descrições do nosso verão adusto e forte; e como nós agora estamos com a ameaça da epidemia e julho e agosto vão começar, eu pretendia que estas coincidências convergissem; publicando imediatamente.

(Verde, 2006: 213)

-
- Um quinteto composto por vinte estrofes em versos heroicos: «Num Bairro Moderno».
 - Um quinteto composto por cinco estrofes em versos alexandrinos: «Cadências Tristes».
- Outros oito poemas são construídos pela alternância de formas métricas:
- «Impossível!», poema composto por doze estrofes de quatro versos, sendo os três primeiros decassílabos e o quarto um hexassílabo;
 - «Esplêndida», poema composto por nove estrofes de cinco versos, sendo os quatro primeiros decassílabos e o quinto um hexassílabo;
 - «Humilhações», poema composto por dez estrofes de quatro versos, sendo os três primeiros alexandrinos e o quarto um decassílabo;
 - «Nevroses», poema composto por dezassete estrofes de quatro versos, sendo os três primeiros alexandrinos e o quarto um hexassílabo;
 - «Cristalizações», poema composto por vinte estrofes de quatro versos, sendo os três primeiros alexandrinos e o quarto um decassílabo;
 - «O Sentimento dum Ocidental», poema composto por quarenta e quatro estrofes de quatro versos, sendo o primeiro um decassílabo e os outros três decassílabos;
 - «De Verão», poema composto por dezassete estrofes de cinco versos, sendo o primeiro um alexandrino e os restantes heróicos;
 - «Nós», poema composto por dezassete estrofes de quatro versos alexandrinos e por cento e onze estrofes de versos heroicos.

Outro modo para se ser todo neste «pequeno» poema longo leva-me novamente a convocar Ricardo Reis para a apresentação de uma poética para este texto:

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
(Reis, 1994: 82)

Eis outro caminho que nos é colocado: ser inteiro poderá resultar de uma presença de todos no mesmo lugar num poema, escolhendo a literatura para o mostrar. Ser inteiro será ser o Cesário «muito positivo e prático», o Cesário que se preocupa com o que o «rodeia», o Cesário que afirma ter «também a inexperiência e a ignorância das crianças». Ser inteiro, ser todo, mas não unido, poderá ser uma possibilidade que só se dá a ver pelo discurso para encontrar no lugar da linguagem a presença desse modo inteiro e desunido de se ser, transformando-a, a linguagem, num lugar ontológico.

São estas as coincidências que surgem nesta leitura. A última carta reenvia para a «nascente» que é a primeira carta, tal como o último poema parece constituir, na forma como Cesário dele fala, num reenvio para uma «nascente» de outras vozes para dizer o mundo porque tratar de si [«Trato de mim»] é tratar do seu lugar ontológico.

A voz que procura dizer o mundo em «Nós» fá-lo assim, mentindo na carta que dirige a Mariano Pina:

Em todo o caso sempre lhe direi que é um trabalho *réussi*, correcto,
honesto e dum sentimento simples e bom.

(Verde, 2006: 213)

E Mariano Pina, na mesma *Ilustração*, de 20 de agosto de 1886, um mês depois de Cesário figurar, como os irmãos, em «Nós», ainda se lembra «da sua vinda a Paris, para tratar de negócios: «Ele bem me queria convencer que o poeta tinha morrido» [Pina *apud* Rodrigues, 1998: 215].

Pela segunda vez, agora pelo lado de dentro do poema, surge aquilo que pode consistir no idioma nascente para lá dessa divisão entre ser «prático» e

ser outra coisa, aquilo que o fazia deter-se a olhar «num êxtase» [*id. ibidem*] próprio às crianças: ser *inteiro* [*totus*], ser todo. Dizendo-o ainda: ser completo, não estar partido. E, ouvindo agora Cesário, cito-lhe a palavra «*réussi*» [*id. ibidem*], ser completo num poema «*réussi*». Discurso circular, tal como o ouriço de Schlegel, este poema vem também revelar ser mais uma coisa distinta de todas as outras coisas amontoadas, porque distintas, que *O Livro* acolhe.

O único dado que pode baralhar a defesa (perante a acusação de mentir) de Cesário sobre o seu «sentimento simples e bom», para apuramento da verdade sob a lente da coerência, é a presença de duas palavras na sua carta: «amor» [Verde, 2006: 214] e «paixão» [*id. ibidem*]. São estas as palavras que testemunham, respetivamente, uma relação com a vida e com a «arte» [*id. ibidem*], a par de uma terceira, não mencionada, mas presente naquilo de que «nós fugimos» e que «agora» regressa, a morte. As três palavras resultam na intenção de «que estas coincidências convergissem» [*id. ibidem*] sob a ideia de um testemunho urgente.

A publicação de uma auto [«Trato de mim»], hetero [«trato dos meus»], bio [«da vida», «as mortes», «os contratempos da existência»] grafia direita [«trabalho *réussi*, correcto»] mostra a procura de um caminho para se ser inteiro, para procurar criar uma unidade naquilo que somos. Uma forma de unidade que procure dizer aqueles fragmentados radicais sob a forma de um sopro: «Nós».

O sopro (voz, boca) consiste nesta forma de vazío [*pro*], indicando-se o que está no lugar do nome [pronome] como o centro do poema, procurando-se evitar o magnetismo de um discurso alegórico que não nos faz parar de falar, de citar, de repetir aquele que, dizendo o outro, di-lo-á também usando as formas de outros discursos. Aqui, Cesário convoca tudo à sua presença, procurando ser inteiro nesta reunião de formas de falar: falas alegóricas, biográficas, confessionais, irónicas, metafóricas, testemunhais, tudo aqui arrumado, «correcto», pela ordem do alfabeto.

«A minha produção última, final» [Verde, 2006: 213] surge-me como o testemunho que se pode dizer com este verso: «Passa tudo, todas as coisas num desfile por mim dentro» [Campos, 1990: 151]. E tudo o que passa é, nesta carta que revela a primeira leitura do poema, posto sob o signo do tempo,

«imediatamente» [Verde, 2006: 214], o lugar de formas de falar misturadas e presididas pelo lugar da morte. Daí a mendicidade da urgência.

Cito novamente o excerto anterior da carta de Cesário, agora com sublinhados, para poder dizer ainda outra coisa:

Ora como esta obra começa com a descrição da Febre-amarela e do Cólera-morbus quando nós fugimos, em crianças, lá para fora, e depois continuada com descrições do nosso verão adusto e forte; e como nós agora estamos com a ameaça da epidemia e julho e agosto vão começar, eu pretendia que estas coincidências convergissem; publicando imediatamente.

(Verde, 2006: 214)

Retomo a palavra de Manuel António Pina, «nascente», para falar do princípio – «como esta obra começa» –, marca de um «quando»: «Foi quando em dois verões seguidamente a Febre» [«Nós»]. A primeira «nascente» coincide com a fuga pelo afastamento de um lugar num tempo em que a linguagem era ainda nascente, como o era quando foram «crianças», mas desse leito não se desviará muito. «O rio da morte corre para a nascente», escreve Pina [Pina, 2013: 12]. Daí a urgência do testemunho para mostrar a «ameaça» daquilo que nos desapropria da linguagem e daí, também, a vontade de que o poema colocado na praça pública [*A Ilustração*] coincida, na sua publicação, com a «a ameaça da epidemia» e com os meses de «julho e agosto [que] vão começar», pretendendo que tudo convergisse, juntando a coisa (o poema) à circunstância das coisas (a vida), convergindo «tudo de todos os lados» [Campos, 1990: 148].

O tempo linear próprio à vida e o tempo diferido próprio ao literário vêm aqui coexistir numa vontade de publicação, como se dissesse «Foi quando em dois verões» «nós» fugimos «da capital» e «Foi quando» em um outro verão «Nós» surge publicado. O tempo linear inicia-se em 1856 e em 1857 [«dois verões»], passa, ao longo do poema, por 1872 (a primeira morte) e por 1882 (a segunda morte). O tempo do poema recorda aqueles para, depois, coincidir com outra coisa. A ideia a defender é que, sendo este poema inteiro, nele cabe a biografia [«meu pai», «minha doce irmã», «um de nós»], mas também permitirá lembrar nele «todos os momentos», todos os poemas de Cesário,

pedaços deles. «Nós», o tempo de família, e «Nós», todos os poemas que aqui podem ter lugar, sendo «tudo» de todas as maneiras:

Para animar tudo isso, para dar a tudo isso a vibração vital eu empreguei todo o colorido, todo o pitoresco, todo o amor que senti, que me foi possível acumular.

(Verde, 2006: 214). [Sublinhados meus].

O ato de fazer coincidir, de fazer convergir «tudo isso» denuncia o conhecimento daquilo que ainda não incide conjuntamente. Para se reunir tudo aquilo que se acumulou (o clássico lugar da crítica literária a dar-se pelo possível título *Vida e Obra de Cesário Verde*) leva-me a colocar a hipótese de se estar perante um outro poema «menor» [Deleuze e Guatari] em relação a «O Sentimento dum Ocidental», perante um lugar onde se dá a ver uma hipótese onde tudo se amontoa. Neste sentido, se em «Nós» se puder amontoar tudo, o Cesário *todo*, é um sentimento outro que o comanda nessa re-união.

O idioma proposto consiste num modo como várias formas de relação com o texto (amor, paixão, morte, fala) e com aquilo que o texto testemunha (vida, memória, pensamento) são montadas. Não creio que a desmontagem seja o que interessa à Literatura, mas antes conseguir um diálogo que permita que textos (vozes, mãos) sejam *sementes literárias* que germinam.

A aparente repetição presente na frase anterior quis dar a ver a força em que consiste a Literatura – aquilo que permite dialogar, que (nos) faz falar, mesmo sob a hipótese de repetição, do erro e da anomalia, da duplicação. Lourenço fala em *dois Cesários* e na seguinte orientação:

Parece-me que a poesia inteira de Cesário merece e deve ser lida nesta dupla postulação [...] anímica, vital, histórica e social entre dois pólos de uma mesma *realidade*, bem terrestre, bem urbana – a de duas culturas, duas visões sensíveis dela, que no seu espírito e sobretudo na sua sensibilidade rara se sobrepõem e se combatem.

(Lourenço, 1991: 980)

Neste caso, estamos perante dois poemas modernos (o significado de sentimental para Schlegel), «O Sentimento dum Ocidental» e um outro «sentimento simples e bom» [Verde, 2006: 213] que vem revelar uma expressão romântica do fragmento quando reúne no mesmo texto versos que apontam para um lugar anímico, vital, histórico e social:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os géneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar a espiritualidade, preencher e saturar as formas da arte com toda a espécie de cultura maciça, animando-as com as vibrações do humor. Ela abrange tudo em que está o poético, desde os maiores sistemas da arte – que em si contém vários outros – até o suspiro, o beijo que a criança poetante exala em canção singela.

(Schlegel, 1997: 64)

É chegado o momento de ver um poema que junta em si Cesário e *Cesário*. Ao contrário dos restantes, este «abrange tudo em que está o poético, desde os maiores sistemas da arte [...] até o suspiro, o beijo que a criança poetante exala em canção singela» e aquilo que é biográfico, misturando «poesia e prosa, genialidade e crítica». Dito de outro modo, Cesário opera neste poema várias formas de estabelecer uma relação com aquilo que se entende por texto e por literatura. Talvez possamos dizer que a biografia corresponde à I parte, às primeiras doze estrofes, consistindo numa narrativa que lhe foi contada e que reconta em dez estrofes, introduzindo aqui duas vezes, em outras duas estrofes, em tom distinto e que referirei adiante. Depois, Cesário inicia um caminho, o do meio, a II parte, constituída por cento e onze estrofes, onde amontoa os seus poemas. Na III parte, mistura tudo, poesia e vida, colando a pele do texto à pele daquele que escreve o texto, sem saber, digo-o novamente, como me referir a este poema que me parece validar este aforismo de Novalis: «A estética é completamente independente da poesia» [Novalis 2000: 121].

É por este caminho do meio que se poderá encontrar «todo o amor que senti». Contudo, esse caminho não é contínuo, encontrando-se dividido por um ou três asteriscos, conforme a edição utilizada. Nesta divisão encontro uma forma de constelação marcada por pequenas estrelas [*asteriskos*] e que assinalam oito poemas. Nesta II parte, Cesário escreve *Cesário* com a «inexperiência e ignorância das crianças» (primeiro poema, da décima terceira à vigésima quinta estrofes); Cesário escreve *Cesário* a «partir de trinta coisas que me tornam muito positivo e prático» (sexto poema, da sexagésima segunda à octogésima segunda estrofes); Cesário escreve *Cesário* sobre «o que me rodeia é o que me preocupa» (segundo, terceiro e quarto poemas, da vigésima sexta à quadragésima quarta estrofes; e sétimo e oitavo poemas, da octogésima terceira à primeira à centésima vigésima terceira estrofes).

Nestes conjuntos, há ainda um Cesário, o do quinto poema (da quadragésima quinta à sexagésima primeira estrofe), que não coincide com aqueles três momentos que referi atrás nem com um outro que se dará a ver na III parte (da centésima vigésima quarta à centésima vigésima oitava estrofes) e que se dobra sobre todo o conjunto.

Este será o percurso proposto para o caminho a iniciar.

3. O meio

Tudo se atrai, se impõe, alarga e entufa
Cesário Verde, «Nós»

E tudo isto dentro de nós.
Vitorino Nemésio, «A minha voz»

3.1. «as crianças /como os poetas/ falam a verdade»

O primeiro dos oito poemas da II parte ou a sua primeira dobra dentro do poema que o acolhe situa-se entre a décima terceira e a vigésima quinta estrofe. Nestas treze quadras, as duas últimas reintroduzem a biografia dada a ouvir na parte I, mostrando uma voz semelhante «à verdade das crianças» [carta a Mariano Pina] porque aceitar que se lê uma biografia implica reconhecer a verdade desse testemunho, «sem imposturas» [«De Tarde»].

A demarcação desse registo é claro, mostrando o lado «positivo e prático» de Cesário através de duas palavras situadas à entrada das duas últimas quadras (vigésima quarta e vigésima quinta) na forma de dois áridos conectores discursivos, formas de passagem de um lado do poema para o seu outro lado. Os conectores usados são «Contudo» e «Finalmente»:

Contudo, nós não temos na fazenda
Nem uma planta só de mero ornato!
Cada pé mostra-se útil, é sensato,
Por mais finos aromas que rescenda!

Finalmente, na fértil depressão,
Nada se vê que a nossa mão não regre:
A florescência dum matiz alegre
Mostra um sinal – a frutificação!

(Verde, 2006: 147)

O primeiro conector marca o contraste entre *Cesário*, um «eu» para quem «os arvoredos fartos amaram-se», e Cesário, um «nós» para quem «Nem uma planta só de mero ornato» existe na «fazenda». O segundo conector anuncia uma suspensão deste lado do poema, anunciando que irá começar «a frutificação» de um tempo em que acreditava que «Nada se vê que a nossa mão não regre».

O início dos versos a que chamo o primeiro poema é marcado igualmente pela biografia, começando e terminando em círculo. Eis o início da primeira dobra:

Que de fruta! E que fresca e temporã,
Nas duas boas quintas bem muradas,
Em que o sol, nos talhões e nas latadas,
Bate de chapa, logo de manhã!

(Verde, 2006: 145)

Pelas extremidades do poema encontra-se esta presença factual, ficando no meio outra coisa. Começo pela ideia de que as «duas quintas bem muradas» permitem murar a leitura à biografia do autor [«O sr. José Anastácio, que pouco a pouco fora aumentando a extensão da sua quinta – a partir de 74 o casal do Rodísio, o da Rocha e uma parcela denominada *Várzea* são por ele sucessivamente comprados – arremata em fevereiro de 78 o foro de Liceia e em junho umas courelas (...)],¹⁷⁸ à sua carta a Mariano Pina [«descrevo a propriedade do campo em que nos criámos»], à primeira parte do poema, em que «eiras, lezírias, prados» constituem «um salutar refúgio e um lucro na fazenda».

É este muro que fixa o texto a si próprio se o pensarmos como documento histórico, sem ficção, sem mentiras factuais. O muro é assim construído por Cesário, mostrando como procura inscrever no texto uma história que recuse a multiplicação de sentidos e que possa ser usado somente nesse.

Embora possa deixar de lado a biografia e o documento epistolar datado de 29 de junho, vejo-me obrigado a sair deste primeiro poema para recuar à parte I por ser esta que permite murar o discurso com a biografia e com aquilo que as crianças recebem como primeira construção do mundo, histórias. Deste modo, a parte I funciona como se fosse a base para uma «epopeia elegíaca» [Lourenço, 1991: 982] porque se inicia o percurso *in media res* [«Foi quando»], começando pela catástrofe [«esta população (...) / Fugiu da capital como da tempestade»] que entra pelo porto [«Na parte mercantil, foco da epidemia, / Um pânico! Nem um navio entrava a barra»], mostrando-se uma cidade pertencente a um tempo imemorial de epidemias [«E os médicos ao pé dos padres e coveiros,

¹⁷⁸ Figueiredo, 1986: 108. Acrescenta ainda: «É assim evidente ser a ideia da Morte que o determina. Pressentindo-a próxima, o poeta lança um olhar ao passado como faz toda a gente» [*id. ibidem*].

/ Os últimos fiéis, tremiam dos enfermos»] iluminada a «azeite de purgueira» que «amarelava os prédios macilentos», na qual «Barricas d'alcatrão [que] ardiam» davam às ruas «tons d'inferno».

O preceito de a epopeia usar como base a História funciona aqui porque o acontecimento foi real e permite validar o poema como um testemunho, dado por José Anastácio Verde, de um tempo datável. Silva e Matos referem-se a esse tempo mencionando a primeira etapa dos melhoramentos efetuados na cidade de Lisboa motivados por aquela «epidemia»:¹⁷⁹

A primeira etapa surgiu no seguimento do impacto da crise sanitária de 1856-1858, como resposta à situação criada pelos surtos epidémicos de cólera, febre amarela e difteria, que se saldou pela segunda maior crise de mortalidade de todo o século XIX (apenas ultrapassada no ano de 1833), e por níveis de mortalidade sempre acima dos 50 óbitos por mil habitantes ao longo de três anos (...).

(Silva, Matos, 2000: s/p)

Os melhoramentos mencionados no artigo, intitulado «Urbanismo e Modernização das Cidades: o 'Embellazamento' como Ideal», verificados entre 1858 e 1891, consistem na reconstrução de «um ou outro troço dos velhos canos reais que ameaçava ruína; [...] alarga-se a rede de esgotos, mas de modo atomístico» [*id.*: s/p], causas que potenciaram a epidemia. Cesário, com versos exatos, dados pelo «real e a análise» [«O Sentimento dum Ocidental»], confirma-o:

Sem canalização em muitos burgos ermos,
Secavam dejecções cobertas de mosqueiros.
(Verde, 2006: 144)

¹⁷⁹ A «primeira vaga da epidemia chegou a Portugal em 1833, mais precisamente ao Porto, a bordo do vapor London Marchant, com o general Solignac e duzentos soldados belgas, vindos de Ostende para ajudar os liberais na guerra civil» [Almeida, 2014: 693]. Foi também pelo rio Douro que a segunda epidemia de cólera entrou em Portugal, em 1855.

As medidas tomadas também correspondem a decisões políticas, pois nenhum «navio entrava a barra», e o campo permitia igualmente evitar «as emanções miasmáticas, na visão da medicina profiláctica da segunda metade do século passado» [*id.*: s/p], usando-se na cidade «Barricas d'alcatrão» para as dissipar.

Ao contrário da iluminação a gás do tempo de Cesário,¹⁸⁰ a da de seu pai decorria da «iluminação a azeite de purgueira». Joel Serrão, escrevendo sobre «A noite técnica», afirma:

Embora esforço [*sic*] a considerar na luta contra a noite natural poderemos, pois, afirmar que a iluminação a azeite de oliveira, de peixe e de purgueira não logrou resolver o problema, e a velha noite continuou a manter, onnipotente, mesmo nas cidades, o seu velho império sobre os homens.

(Serrão, 1978: 37)

Os factos que acentuam o tom narrativo dedicado a acontecimentos históricos e que permitem «preencher e saturar as formas da arte com toda a espécie de cultura maciça» [Schlegel, 1997: 64] mostram a possibilidade de se misturar «poesia e prosa» [*id. ibidem*] com o testemunho. Este testemunho permite ainda murá-lo ao pai de Cesário porque «meu pai, depois das nossas vidas salvas», encontrando «um grande amor ao campo», ensina, «d'um lado», a cidade como o lugar de «um horizonte em brasa» e, «do outro lado», um lugar que se constitui como um «salutar refúgio», estando aqui o valor moral da epopeia a ser aprendido.

O ensinamento do «chefe antigo e bom da nossa casa» permitiu a posse de «duas boas quintas bem muradas» à família de Cesário e também «duas boas» metáforas «bem muradas» pelo «inferno» da «cidade» e pelo «salutar refúgio» do «campo» junto de alguns leitores de José Joaquim Cesário Verde. Mostra-se, deste modo, como, no lugar de Cesário, foi aquele ensinamento de José Anastácio Verde que se fez (faz) ouvir como leitor do filho.

¹⁸⁰ Em 1874 já se tinha iniciado a substituição do «azeite» pelo «gás» na cidade de Lisboa. Cesário, num poema datado desse ano, documenta-o: «E em breve ao quente sol e ao gás alvejará!» [«Ironias do desgosto»].

Coloco-me sobre este muro, o da biografia de «todo o meu amor de todos estes anos!»; «Nós vamos para lá; somos provincianos / Desde o calor de maio aos frios de novembro!», para falar agora de «literatura». Os «amados versos» de Cesário apresentados na parte I do poema são uma origem para as coisas, doze estrofes que revelam a «temporã» da sua vida, aquilo que apenas lhe poderia ter sido contado, «segundo o que me lembro», numa linguagem que ia aprendendo. A história dada a ouvir na primeira parte é a do seu pai, relembrando-a, história que repetia: «Se acaso o conta, ainda a fronte se lhe enrugam».

A voz de Cesário é distinta e surge depois da de seu «pai» apenas em duas estrofes, como se entrasse em palco, na oitava e na nona estrofe da parte I:

Porém, lá fora, à solta, exageradamente,
Enquanto acontecia essa calamidade,
Toda a vegetação, pletórica, potente,
Ganhava imenso com a enorme mortandade!

Num ímpeto de seiva os arvoredos fartos,
Numa opulenta fúria as novidades todas,
Como uma universal celebração de bodas,
Amaram-se! E depois houve soberbos partos.

(Verde, 2006: 145)

Esta é a voz de Cesário que deixa passar outra, aquela que conta «Nós salvámo-nos na fuga». São três as formas de discurso presentes nas primeiras doze estrofes do poema: a de uma narrativa épica dada pela memória, entre a primeira e a sétima estrofes, «segundo o que me lembro» (nascendo em 1855, a epidemia de Febre de 1856 e a de Cólera em 1857 são-lhe uma história); a de um poema onde duas estrofes mostram que a linguagem é natureza, «à solta, exageradamente», «pletórica, potente», capaz de gerar «soberbos partos»; a do testemunho de uma família, presente entre a décima e a décima segunda estrofes.

Por este motivo me referi ao primeiro poema da parte II como o início da primeira dobra porque Cesário reconta essa história mostrada pelo pronome pessoal de terceira pessoa:

Ele, dum lado, via os filhos achacados,
Um lívido flagelo e uma moléstia horrenda!
(Verde, 2006: 145)

Serve a parte I para mostrar que o poema acolhe três tipos de discurso, pulsando entre a memória (no caso do «pai» de Cesário, a memória da memória) e aquilo que é sem memória, apenas origem, uma origem «de gigantes», como é o caso da natureza, pura leve presença que a linguagem carrega com tropos. Entre uma e outra linguagem, pulsa o coração do poema, entre aquilo que dobra o poeta sobre si e o presente dado pela linguagem que o desdobra para o sempre nascente.

Neste caso, quanto mais pessoal é o poema, quanto mais a memória o invade e o restringe ao caroço que é o «nós» biográfico, mais impessoal se nos torna o fruto da linguagem. O movimento inverso também é possível. Quanto mais impessoal, quanto menos Cesário aí se encontra, mais genesiaca se torna «a frutificação».

O poema pulsa entre estes movimentos, entre um «nós» – um nó plural que, como uma hera, se mostra entretecido sobre o muro biográfico ou se apresenta como um amontoado de «seixos e burgaus» por onde corre a metáfora do rio – e um «tudo», o espaço do incomensurável, reunidos num recordar («recordo» como forma de trazer ao coração). Este é o batimento do poema, pulsando entre um pronome pessoal [«Nós»]¹⁸¹ e um pronome indefinido

¹⁸¹ Assinalo a presença do pronome pessoal «Nós» e a do pronome possessivo correspondente: Parte I: «Ora, meu pai, depois das nossas vidas salvas, (Até então nós só tivéramos sarampo), / Tanto nos viu crescer entre uns montões de malvas»; «Mesmo no nosso prédio, os outros inquilinos / Morreram todos. Nós salvámo-nos na fuga.»; «Por isso, o chefe antigo e bom da nossa casa,»; «Nós vamos para lá; somos provincianos».

Parte II, primeiro poema: Que de frugalidades nós criamos! / Que torrão espontâneo que nós somos!»; «Contudo, nós não temos na fazenda»; «Nada se vê que a nossa mão não regre:».

Parte II, segundo poema: «Forte, a nossa família radiava!»; «Que nós perdemos essa flor precoce,».

Parte II, terceiro poema: «Nos ajudavas, voluntariamente!...»; «Nós colocávamos dez réis e azeite»; «E se um de nós, já farto, arrenegado,».

Parte II, quarto poema: «E podias ser rude como nós!».

Parte II, quinto poema: «Oh! Os ricos *primeurs* da nossa terra»; «Às nossas tecelagens e moinhos!»; «Como se a polpa que nos dessedenta»; «Quando, ancorando em portos como os nossos,».

[«tudo»],¹⁸² capaz de abraçar todas as coisas para se ser outro pronome indefinido ainda, «todo». Naquela pulsação reside aquele que diz «eu».

Sobre aquelas duas pulsações, há uma terceira. É esta que causa a imobilidade em que se representa a voz do poema, deambulando sobre si. Nessa deambulação, assiste ao momento em que (se) adquire consciência do humano (aquele que irá morrer) e que assinala o fim da infância; e o momento em aquele que escreve o poema se vê como objeto daquela consciência.

O registo pode dar-se nesta sequência: a infância (histórias que nos contam, a inocência, a aprendizagem do mundo), o sujeito-consciência (histórias que conto, a culpa) e o sujeito-objeto (aquilo que não poderei experienciar, a morte, apenas representá-la). Esta corresponde ao momento final em que aquele que conta se torna um objeto para a morte, em que, em vez de a olhar, se sente olhado por ela (a Medusa). A morte será o momento real, a terceira pessoa que subitamente surge, a cesura absoluta: eu sou visto por ela ou eu deixo de poder estar na presença de um outro eu (hipótese de futuro) dado pelo poema para apenas me representar como um ele (o presente). A única coisa que resta da

Parte II, oitavo poema: «A nós tudo nos rouba e nos dizima:»; «Competem contra os nossos fazendeiros.»; «Nós não vivemos só de coisas belas.»; «Que nos dariam dias tão difíceis.»; «O que a alegria em nós destrói e mata.»; «Somos fortes! As nossas energias.»; «Que nos enchia a todos de cuidado.»; «Era a desolação que inda nos mina.»; «A nossa branca habitação em festa.»; «Não desejemos, – nós os sem defeitos, –.»; «Se a Morte nos procura em nossos leitões!»; «Nós outros, teus irmãos, teus companheiros.»; «Da tua ausência! Ah! como o ar nos falta.»; «Sei de almas estagnadas! Nós absortos.»; «Nós ignoramos, sem religião.».

Parte III: «Tínhamos nós voltado à capital maldita.»; «Quando nos sucedeu uma cruel desdita, / Pois um de nós caiu, de súbito, doente.»

¹⁸² Assinalo a presença dos pronomes indefinidos «tudo» e «todo»:

Parte I: «Morreram todos. Nós salvámo-nos na fuga.»; «É todo o meu amor de todos estes anos!».

Parte II, primeiro poema: «Desce em socacos todos os maciços.»; «Tudo se atrai, se impõe, alarga e entufa.».

Parte II, terceiro poema: «Nesta localidade tudo tinha.»; «Os pássaros e enxames tudo infestam.»

Parte II, quarto poema: «Todo o género ardente resistia.».

Parte II, quinto poema: «Todos os anos, que frescor se exala!»; «Aqui tudo espontâneo, alegre, toscos.»; «Tudo o que há de mais dúctil, de mais fofo, / Tudo o que há de mais rijo e resistente! // Mas isso tudo é falso, é maquinal.»; «E cá o santo sol, sobre isto tudo.».

Parte II, sexto poema: «Todo um painel pacífico de enganosa!»; «Todos os tipos mortos ressuscito!»; «Tudo tem certo espírito secreto!».

Parte II, sétimo poema: «Todo um fértil platô sem arvoredos.».

Parte II, oitavo poema: «A nós tudo nos rouba e nos dizima:»; «Nem tudo corre como num romance!»; «Tudo vencem e domam muito bem!»; «Fossem a inundaçã que tudo pisa.»; «Pois isso tudo era um pequeno dano.»; «Tudo empobrece! Extingue-se uma casta!»; «Mas seja como for tudo se sente.»; «Que nos enchia a todos de cuidado.»; «Todo o mistério, toda a santidade.».

Parte III - «Com que se despediu de todos e do mundo!».

ideia de totalidade, a única metáfora que sobra e que atravessa os tempos e que aparece de cima [*epifania*] serve apenas para reclamar o corpo que diz eu, garantindo-lhe a terceira pessoa que lhe está destinada. Esta é a identidade permitida por estes deíticos pessoais, «eu», «tu», «ele», «nós», que apontam para o mesmo lugar, o da morte. Nesta leitura, o próprio título do poema, «Nós», constitui-se como um deítico que aponta para esse lugar arquetipo, um deítico como imagem da morte.

A vida, naturalmente, é anterior à fala e à poesia e também se sabe que a biografia não garante nada. Não é aqui que se encontra a sustentação do poema, embora «Nós» se construa também sobre a escrita de uma vida. O arquetipo – penso agora sobre um lugar onde se procura (procuro) *poisar a cabeça* – penso que se pode formular como o fez Silvina Rodrigues Lopes a propósito de uma estrofe de um poema de Joaquim Manuel Magalhães,¹⁸³ *A poeira levada pelo vento*:

A narratividade deste poema parece ajustar-se a um processo de recordação que visa um acontecimento no passado, uma partilha de presenças e de vozes no passado. Mas o poema testemunha a verdade que ele é, não uma verdade que relata.

(Lopes, 2003: 61)

A verdade que o poema é consiste na «potência do acontecer própria do acontecimento» [*id. ibidem*], potência partilhada com a natureza e vivida na infância. O poema de Cesário revela essa potência por permitir este acontecimento, em movimento dialógico, movimento que irrompe em outros poemas, instaurando esse acontecer. Cito dois poemas de Manuel António Pina como exemplo dessa irrupção:

Os homens temem as longas viagens,
os ladrões da estrada, as hospedarias,
e temem morrer em frios leitos

¹⁸³ Cito o poema por se referir, em voz própria, ao mesmo lugar que ouço em Cesário: «Que / dos dedos cor de azeite na toalha / qualquer verso depois recordaria / a curvatura firme da nuca, / o fim da tarde, o quintal, a alvenaria. / Assim percebemos que a beleza / é uma coisa sem nome, uma questão /inteiramente vazia e nos arranca / de milagres mortos, vai com as cidades / por planícies sem rumo e desconhecida / na sua tinta de vozes que nos dizem / não haver quem sintam nem haver a vida.»

e ter sepultura em terra estranha.

Por isso os seus passos os levam
de regresso a casa, às veredas da infância,
ao velho portão em ruínas, à poeira
das primeiras, das únicas lágrimas.

[...]

Só quero um sítio onde pousar a cabeça.
Anoitece em todas as cidades do mundo,
acenderam-se as luzes de corredores sonâmbulos
onde o meu coração, falando, vagueia.
(Pina, 2013: 162-163)

Pina, neste poema, apresenta um sentimento oriental e um outro ocidental. O «regresso a casa, às veredas da infância», corresponde a um movimento para oriente, para o lugar de onde se nasce, a «poeira / das primeiras, das únicas lágrimas». O ocidente, aquele que nos cerca de lojas «tépidas» [«Sentimento dum Ocidental»] em que «Eu penso ver cários laterais, ver filas de capelas / [...] / Em uma catedral de um comprimento imenso» sugere-me o verso «Anoitece em todas as cidades do mundo, / acenderam-se as luzes de corredores sonâmbulos». Este é outro modo pelo qual o coração de Cesário pulsa, entre estes dois sentimentos, o ocidente de «O Sentimento dum Ocidental» e o oriente de «Nós».

Deste modo, a poesia partilha, pela e na linguagem, a potência da Natureza, lugar sem origem, em que a linearidade temporal se mostra um conceito inútil porque se dá em puro acontecimento e multiplicação «Como uma universal celebração de bodas» [«Nós»], em que um [unus] gira em redor [versus] de outros. Cito outro poema como exemplo dos dois Cesários aqui presentes:

Poisa a tua cabeça dolorida
Tão cheia de quimeras, de ideal
Sobre o regaço brando e maternal
Da tua doce Irmã compadecida.

(Espanca, 2000: 102)

Se o lugar arquétipo da vida é a morte, o do poema é o sítio onde podemos poisar o humano, onde o humano, pela linguagem, poisa a cabeça. Neste sentido, constitui o lugar possível, após a infância, após a natureza, tempo e espaço onde os dias se renovam, sendo o poema o abrigo ou apenas um lugar onde o olhar e a forma como se ouve a nomeação do mundo dá origem ao mundo, simulando aqueles dois lugares.

Infância, natureza, linguagem, «cuja harmonia / Adormenta e fascina os que as escutam» [Homero, 2009: s/p], são os lugares de experiência que permitem criar memória porque, mesmo que sob o signo da morte, sucedem pela primeira vez uma única vez. Foi por aqui, também, que surgiram os primeiros poemas de Cesário, marcando o tempo da aprendizagem de uma voz. A criança e o poeta são os seres que aprendem a falar, mostrando essa relação.

Interrompi o percurso sobre a parte II do poema, mas tenho ainda de dizer a perda que aquela «harmonia» provoca neste poema, dada sob a forma de testemunho de Cesário e de *Cesário*:

Criar uma ficção não difere pois, essencialmente, do testemunho. Em todos os casos é preciso que aquele que escreve «tome posse da coisa imaginada», realizada, e, entregando-se-lhe, aceda à verdade das coisas que se manifesta na passagem de um estado a outro (sublimação): da incerteza do evento à energia da imagem.

(Lopes, 2013: 81)

Regresso à biografia literária de Cesário para situar essa aprendizagem porque a mostra em vários poemas. Saindo do «Nós», embora nele permaneça porque escreve Cesário que no poema «Trato de mim», e Cesário é os seus «amados versos», apresento brevemente a sua infância poética, os poemas onde aprendeu a falar, onde os olhos se encontram abertos, o poema onde desaprendeu a forma de o fazer, aquele poema onde mais desaprendeu a linguagem poética que lhe havia sido dada, e este, onde começa a entrar nesse lugar arquétipo e onde os fecha [«Fecho os olhos cansados»].

Começo por «*Per Amica Silentia...*». Na referência que aqui se encontra, o verbo «ver» situa-se no campo do invisível¹⁸⁴, isto é, entre uma finalidade de existência que aponta para um futuro – «Mas não sabes as horas de delírio / em que somente vivo de te ver» – provocada por um sentimento perfeito – «eu vi que se tornaram tristes, lânguidos, / os cílios que assombream teu olhar» – dado pelo pretérito em que se encontra o tempo verbal.

Neste poema e em «Lúbrica», há um olhar que devolve outro olhar. Naquele, o poeta vê-se «preso da imensidade de teus olhos» possuidores de uma luz «estranha, / quando do teu olhar a mim desceu». Em «Lúbrica», sabe-se que «um teu olhar / É muito mais fogoso, / Que a febre epistolar».

Nos dois poemas, o que se dá a ver é uma emoção diferida, que não incide num presente, balouçando entre um pretérito perfeito, terminado, e uma hipótese de futuro que, em «Impossível!», se diz numa sintaxe que apresenta tempos fragmentários, que confrontam o presente com a sua impossibilidade, em versos de construção anafórica [«Eu posso ver; Eu posso, se quiser»; «Em tudo posso dar-te»] e com descrições parcelares do vestuário, modelo que se repete em «Caprichos».

Em «Lágrimas», os olhos servirão para «um banho tomar de água salgada», imagem semelhante à de «Cantos da Tristeza», onde «regámos com prantos uma acácia», ou a de «Caprichos», «nos seus olhos de pranto marejados», «Era vê-la a chorar arrependida», revelando a ironia como uma forma já singular para o dizer.

Também naquele poema, o olhar se constitui sob o signo da memória [«Quando eu via»] e da distância [«olhando os céus amados»], podendo-se dizer, em síntese, que o olhar se constitui antes como rememoração de um «nosso belo e lúcido passado» ou como uma hipótese de futuro [«E hei-de olhá-la d'um modo tão nervoso», «Cinismos»].

É no poema «Manias» que aparece uma pequena narrativa dita no presente e em forma de soneto. Aqui, é dada a ver a história de «um bom rapaz», numa «sujeição [...] submissa», amante de uma «certa dama pedantesca»,

¹⁸⁴ Não será apenas o verbo, mas igualmente o poema, cuja atribuição a Cesário é feita na edição usada e que aqui se respeita.

«perversíssima, esquálida e chagada». No entanto, o presente refere-se também a uma lembrança porque esse rapaz é «hoje uma ossada», um presente histórico, mas parece-me ser por este tempo verbal que se introduz uma ideia de narrativa assente num recontar que me é sugerido pela elipse presente no verso «Eu sei [a história de] um bom rapaz».

O poema «Manias» inicia-se com duas afirmações. A primeira: «O mundo é velha cena ensanguentada, / Coberta de remendos, picaresca»; a segunda: «A vida é chula farsa assobiada, / Ou selvagem tragédia romanesca». Leio este poema como aquele em que Cesário, ensaiando o seu lugar, decide ser a altura de introduzir um presente coincidente com o sujeito, onde começa a ver o seu tempo enquanto aprende a dizê-lo. No lugar de assumir a postura de um narrador que apresenta o «mundo» como «velha cena ensanguentada», em vez de contar a história de «um bom rapaz» que na «sujeição canina mais submissa» acompanhava uma «dama pedantesca, / perversíssima, esquálida e chagada», Cesário transporta-se para dentro do poema, assume o lugar desse «bom rapaz», mostra uma «velha cena» que compara a «Dubarry, Montespan e Maintenon» [«Esplêndida»] e decide representar ele próprio a «sujeição canina mais submissa» quando vai pela rua «em convulsões, / Febril, de colarinho amarrotado». A «chula farsa assobiada» poderá ler-se em «Os esplendores / Do lúbrico Versailles do Rei-Sol», agora com uma rainha à altura desse astro, que os aumenta «com retoques sedutores».

A aprendizagem da sua voz é ouvida do avesso por Ramalho Ortigão, tudo dado no intervalo de meses, entre «Manias», poema datado de 23 de janeiro, e «Esplêndida», datado de 22 de março de 1874 (o início da sua maioridade literária) e situado em Lisboa, na rua do Alecrim e num restaurante na rua do Carmo. Este foi o lugar da sua infância literária.

O desvio foi demorado, mas procurei mostrar a aprendizagem e a desaprendizagem da «literatura» por Cesário, aos dezanove anos. E, no momento em que a realiza, em que sai dos «Ecos do Realismo», composto por quatro poemas [«Impossível!», «Lágrimas», «*Proh Pudor!*», «Manias»], definindo o início de um caminho próprio, vê sancionado o início de um isolamento literário por não se lhe reconhecer o gesto poético. Dito de outro

modo, abandona a infância de uma linguagem poética aprendida com os maiores ou os mais velhos, abandona um «nós» literário em que vê por outros olhos para passar a ser Cesário, um «eu». Talvez possa ser por aqui, pela consciência dessa aprendizagem, por Cesário considerar que aqueles poemas não seriam ainda ele próprio, que se poderia aceitar o testemunho de Silva Pinto nas opções editoriais que tomou ou que lhe foram assim indicadas.¹⁸⁵

O momento de passagem entre «Manias» e «Esplêndida» mostra o encontro do poeta com a sua assinatura. O encontro dá-se quando Cesário olha de frente para a linguagem, sem a colocar num passado nem num desejo, mas num presente e numa cidade onde se representa, coincidindo com o seu tempo, como as crianças.

Regresso ao poema «Nós», poema que descreve um tempo biográfico anterior à biografia literária de Cesário. Ainda colocado sobre o muro, entre os dois pronomes, o «eu» e o «nós», vejo momentos em que Cesário volta à linguagem das crianças, sem passado. O primeiro será visto a seguir. Por isso, desço do muro para o lado de dentro das «duas quintas bem muradas», para poder começar, esquecido, por agora, da biografia.

¹⁸⁵ Os doze primeiros poemas da edição de Cunha («*Per Amica Silentia...*»), «A Força», «*Num tripúdio de corte rigoroso*», «*Ó áridas Messalinas*», «Eu e Ela», «Lúbrica», «Ele», «Impossível!», «Lágrimas», «*Proh Pudor!*», «Manias», «Heroísmos» correspondem aos poemas eliminados por Silva Pinto.

3.2. «Mas desponta já o dia! Esperei e vi-o chegar»

Repito o recomeço lendo agora *Cesário*. A repetição instaurada pelo prefixo latino [re-] constitui, na linguagem, um eterno começo, um tempo cíclico que, como os poemas, «se continuam sem pretenderem a autonomia de um fechamento» [Lopes, 2003: 14]. Novamente, tento iniciar o caminho pela continuação do plano narrativo pensado por Cesário para, depois, dele se esquecer:

Que de fruta! E que fresca e temporã,
Nas duas boas quintas bem muradas,
Em que o sol, nos talhões e nas latadas,
Bate de chapa, logo de manhã!
(Verde, 2006: 145)

O fruto, aquilo que carrega consigo a semente, num desdobramento em que uma coisa gera a outra, uma forma de infinito, sugere-me uma semelhante celebração que ouço em Hölderlin:¹⁸⁶

Mas desponta já o dia! Esperei e vi-o chegar,
E o que vi, o sagrado, seja a minha palavra.
Pois ela, ela mesma, mais antiga que os tempos
E senhora dos deuses de Ocidente e Oriente,
A natureza, acordou agora com fragor de armas;
E das alturas do éter até aos abismos,
Seguindo a firme lei das origens, gerado do sagrado caos,
Uma vez mais se sente
O júbilo da alma que tudo cria.
(Hölderlin, 2012: 9)

¹⁸⁶ Uso a tradução do poema «Como em dia de festa» de João Barrento publicada no opúsculo «Hölderlin | POEMAS lidos na «Letra E» do Espaço Llansol em 3 de Novembro de 2012», pp. 9-11. Outra versão (tradução) encontra-se em *Hinos Tardios*, esta de Maria Teresa Dias Furtado [Furtado, 2000b: 27-31].

«Como em dia de festa, quando o homem do campo / Sai pela manhã para olhar a sementeira» [*id. ibidem*], Cesário mostra o «júbilo da alma que tudo cria», tornando a terra o lugar para uma «uma escadaria de gigantes», «raízes verticais», uma «encosta soalhenta», em panorama:

Muito ao fundo, entre ulmeiros seculares,
Seca o rio! Em três meses d'estiagem,
O seu leito é um atalho de passagem.
Pedregosíssimo, entre dois lugares.
(Verde, 2006: 146)

Di-lo, por seu turno, no mesmo poema, Hölderlin:

Se, parar, e longe ainda se ouve a portentosa vibração dos ares,
De novo ao leito se acomoda o grande rio [...].
(Hölderlin, 2012: 9)

A desmesura da natureza, aquilo que é sem medida e que se pode dizer como a origem, dá-se pelo gigantismo, por «Montanhas» que «com combros, como bossas, / Lembram cabeças estupendas», «Tudo [...] / D'uma vitalidade equatorial», «vitalidade» que me faz simular um diálogo: «E como a chama que nos olhos do homem se acendeu / Ao conceber coisas sublimes» [Hölderlin, 2012: 9], «Que de frugalidades nós criamos! / Que torrão espontâneo que nós somos!», nasce «Um fogo na alma dos que adensam a palavra» [Hölderlin, 2012: 10].

A linguagem e a natureza possuem a mesma qualidade de florescer [*florescentia*], aqui reunidas como «florescência d'um matiz alegre» cujo «sinal» é a «frutificação» e cujo fruto é o poema. O seu sinal sagrado reside na sua eternidade, na sua possibilidade de voltar sempre de outro modo de cada vez que o poema é lido, sinal da sua «vitalidade» [«Nós»], «sempre futuro. / E ela própria, futurando, repousa também» [Hölderlin, 2012: 9]. Neste sentido, o fruto que é o poema constitui-se como uma outra forma de nascente porque «Assim se erguem em tempo propício / Aqueles que nenhum mestre até ao fundo forma» [*id. ibidem*].

A infância é também o fruto do «sagrado» por não conhecer a morte e por ser capaz de fantasiar o real, tempo em que não existe mediação, em que «Chamo / a cada ramo / de árvore / uma asa. // E as árvores voam» [Oliveira, 1998: 10], em que tudo pode parecer:

Parecem, d'uma fauna surpreendente,
Os pólipos enormes, diluviais.
(Verde, 2006: 147)

Aquilo que tem muitas patas [*polýpus*] são macieiras que com «a carga, no chão, pousam os ramos» e, apesar de «vergadas fortemente», a linguagem mantém-se sem culpa, sem remorso, sem memória e, por isso, genesíaca: «Tudo se atrai, se impõe, alarga e entufa». Mas também pode ser outra coisa. Se pensar na linguagem como macieira, como uma árvore, posso vê-la como lugar «d'uma fauna surpreendente», com «pólipos enormes», e trabalhá-la como se fosse natureza, colhendo palavras. Posso, então, vergá-la «fortemente» porque posso ver coisas nos seus frutos. No campo simbólico, o peso das «maceiras», em lugar do que é genesíaco, torna-se um fruto marcado pela morte, a maçã como conhecimento e morte: «Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais» [Génesis, 3, 3].

Por aqui morre a inocência porque em seu lugar se coloca o conhecimento que há-de assombrar o humano – a culpa, a falta, a morte –, chegando do oriente o tempo ocidental, em que «a nuvem / no céu há tantas horas, / água suspensa porque eu quis, / desmorona-se e cai. // Caem com ela / as árvores voadoras» [Oliveira, 1998: 11].

As maçãs que caem da árvore da linguagem, umas sobre as outras, amontoando-se e apodrecendo, sendo substituídas umas por outras – *mimesis*, metáfora, alegoria, ironia, romantismo, fragmento, em «bestial sofreguidão» [«Nós»] nunca sossegada –, mostram uma árvore «Com a carga, no chão», pousando na terra «os ramos». Pelo contrário, o poeta procura tomar o fruto leve, libertá-lo da «sombra [...] maligna» que se apropria dela para a reduzir a uma única coisa, podendo fazê-lo à sombra de uma «figueira», deste modo:

Este poema começa no verão,
os ramos da figueira a rasar
a terra convidavam a estender-me
à sua sombra. Nela
me refugiava como num rio.
A mãe ralhava: A sombra
da figueira é maligna, dizia.
Eu não acreditava, bem sabia
como cintilavam maduros e abertos
seus frutos aos dentes matinais.
Ali esperei por essas coisas
reservadas aos sonhos. Uma flauta
longínqua tocava numa écloga
apenas lida. A poesia roçava-
-me o corpo desperto até ao osso,
procurava-me com tal evidência
que eu sofria por não poder dar-lhe
figura: pernas, braços, olhos, boca.
Mas naquele céu verde de Agosto
Apenas me roçava, e partia.
(Andrade, 1998: 17-18)

As árvores «assim postas» alimentam-se «neste chão de lava / E argila e areia e aluviões dispersas», cabendo ao poeta o heroísmo trágico – sabendo que falhará, não poderá deixar de o fazer – de libertar a linguagem da sua condição ocidental por saber que já não haverá o oriente ao qual regressar em direção ao que está antes do princípio das coisas: «Deus tinha plantado um jardim no Éden, do lado do oriente, e colocou nele o homem que havia criado» [Gênesis 2:8]. Mas este é também um fruto que já se amontoa com os restantes, substituído pela linguagem reduzida à sua condição de nomear objetos que se possam comprar. Em lugar de pousar no humano – «Eu andava abstracto e sem que visse» –, também Cesário enuncia a culpa, «Cuja amargura nada sei que adoce», causada pela «procura da libra e do *shilling*».

É neste momento que termina o primeiro poema da parte II. A mercantilização da natureza – «A exportação de frutas era um jogo» – é o outro Cesário para quem as mesmas «maceiras, vergadas fortemente» veem o seu valor depender «da sorte do mercado». E este «mercado» fê-lo andar «abstracto

e sem que visse»: «Mas que cegueira a minha!» É este sentimento de culpa, esta falta que não se fecha que lhe dá o conhecimento de se ter colocado sob o mais moderno lugar do ocidente, sendo a morte da «minha doce irmã» que lhe dá a ver ter sido lançado para «o abismo dos vivos» [Hölderlin, 2012: 11]».

Colocado a ocidente de si próprio por Cesário «empregado no comércio», é pela poesia «sem imposturas tolas» [«De Tarde»] que o dá a ver, «Pois se formos sem impostura, como as crianças, / E nossas mãos sem culpa, / Não as queimará o fogo puro do pai» [Hölderlin, 2012: 11].

Contudo, e di-lo brevemente em quatro quadras no segundo poema, o que se pode fazer com a «amargura» provocada pela morte que se segura nas mãos? Onde depositá-la? Acrescento ainda outra pergunta:

Mas que fazer quando _____

Que fazer?

E se eu disser

Que me aproximei para contemplar os do céu,
Eles mesmos me lançarão para o abismo dos vivos,
Para as trevas, a mim, falso oficiante, para que eu,
Com um canto de aviso, mate a sede aos que querem aprender.
Lá, nesse lugar _____

(Hölderlin, 2012: 11)

É no segundo poema que «Eu ergo o meu olhar aos céus azuis», mudando a pulsação do poema para a biografia entre a vigésima sexta estrofe e aí permanecendo até à vigésima nona. A informação que situa a escrita do poema de Cesário é feita a partir da morte da irmã, é esta a primeira datação do poema, 1872. A interjeição «Ora», sinónima de «agora», mostra que a irmã de Cesário, «nota galante e melindrosa», que «cresceu e morreu rapidamente», tornou «mais fundas / as raízes da casa, / mais densa a terra sobre a infância» [Oliveira, 1998: 10], mostrando-se como uma ferida recente. O poema que lê o poema poderia ser também este:

Por trás dos muros da nossa casa
Estamos tão juntos que nos tocamos.
O vento é brisa e a brisa é asa.
Por trás dos muros da nossa casa
Todos os frutos ficam nos ramos.

Vivamos, pois, dentro de nós,
Deixando aos outros o gesto e a voz.
(Couto Viana, 2000: 30)

O gesto da escrita serve-me apenas para mostrar uma inflexão (dobra, curvatura) da voz silente para dizer o que Cesário já escreveu, sabendo que «anos pródigos» estão já «Por trás dos muros»:

E foi num ano pródigo, excelente,
Cuja amargura nada sei que adoce,
Que nós perdemos essa flor precoce,
Que cresceu e morreu rapidamente!
(Verde, 2006: 147-148)

A forma da linguagem pode ser fechada a uma significação única, colada à terra, um «Foi quando» dado em duas datas e num nome: Júlia Verde, 1853-1872. O sabor a terra entra pela boca [«amargura», «adoce»], terra de «barros», «areais», «argila e areia e aluviões», pondo-se «sobre a infância» [Carlos de Oliveira], e é perante este fechamento que a linguagem e a natureza reagem, não à procura de outras significações, mas em movimento dialógico. Por isso, mostro nova inflexão para dizer que a terra vista como fim [*finisterra*] surge no segundo poema da II parte como *paisagem e despovoamento*, numa paisagem de «argila e areia e aluviões dispersas / Entre espécies botânicas diversas», e numa passagem entre um povoamento em que, «Forte», «a nossa família radiava» e o despovoamento iniciado pela «minha doce irmã».

O terceiro e quarto poemas (da trigésima a trigésima oitava estrofe e da trigésima nona a quadragésima quarta estrofes) mantêm o registo nesse despovoamento e nessa paisagem que coincide na figura da irmã. É sobre a sua imagem que agora «Tudo se atrai, se impõe, alarga e entufa», juntando Cesário coisas que lhe permitam vestir o corpo da memória. As coisas são várias: «o

banco de palhinha», «o teu *lunch*», «a tua tesoura de bordar», as «tuas candidíssimas orelhas», «o teu dedal», o «padrão da bata».

Sobre este amontoado de objetos, Cesário faz transitar aquele «Tudo» de que a natureza e a irmã são imagem. «Entre espécies botânicas diversas», há uma «ténue e imaculada rosa», uma «flor precoce» capaz de atrair insetos que a «Circundavam», como se fosse possível essa polinização própria de um tempo grego. A qualidade dessa «flor», em torno da qual orbitam «Douradas, pequeninas, as abelhas / E negros, volumosos os besoiros», permite juntar no mesmo corpo aquele «Tudo», o humano e a natureza, «surgindo da gola e da gravata, / Teu pescoço» que «era o caule d'uma flor».

A infância e a natureza são o lugar sem tempo e, por isso, sagrado e comum ao dos deuses. Mas «A fina curva, a indefinida linha» daquele «caule» são «prenúncios», mensageiros que dão a ver a introdução de outra forma de absoluto, um «Tudo» que vem, anulando a inocência daquele olhar, introduzir a «rósea inflamação» do tempo, um «ferrão» na consciência que aí permanecerá pulsando também.

O sinal trágico que surge sem que o saibamos ler mostra que, quando chegamos a esse conhecimento, é já demasiado tarde para que se possa exhibir qualquer gesto. Ao contrário da natureza, que permite um diálogo e uma construção «Com a tua tesoura de bordar», protegida essa forma de costura pelo «teu dedal» para que pelos dedos não viesse o sangue, a morte é anunciada pela «fina curva» quando «tu cortavas os bagos que não prestam».

Era aquele um tempo em que Cesário ainda não publicara, vida antes do texto, em que «andava abstracto e sem que visse / Que o teu alvor romântico de *miss*, / Te obrigava a morrer antes de mim». É este o facto biográfico que está antes da publicação do seu primeiro poema e que, até ao último, nunca fora dado a ouvir. Aquela que morre «antes de mim» constitui o «ferrão» que ainda não se tinha dado a ver na sua poesia, biográfica e «rósea inflamação».

O modo para se entrar em chama [*inflammatio*] é dado pelo «sentimento simples e bom» do amor e que se pode dizer com versos longe de qualquer «estética» [Schlegel] para mostrar que «Também os rostos dos que adensam a palavra se entristecem» [Hölderlin, 2012: 9], já no oitavo poema:

E ó minha mártir, minha virgem, minha
Infeliz e celeste criatura,
Tu lembrás-nos de longe a paz futura,
No teu jazigo, como uma santinha!
(Verde, 2006: 160)

Mas que importa a «estética» quando é de amor que se fala? A equação até poderá ser esta: quanto mais «tolas» são as palavras que falam sobre o amor, mais se revela a dificuldade em mostrar a intelectualização desse sentimento, conduzindo-nos ao ponto de as falarmos de uma forma própria à das crianças, olhando as coisas como se fosse uma primeira vez, falando em língua própria.

Os versos aqui apresentados revelam esse amor sob a forma da agonia, luta [ágon], versos de agonia que tem «marés» que regressam de um tempo que se situa «há dez anos». Regressa a pergunta:

Que fazer?

E se eu disser
(Hölderlin, 2012: 11)

[que]

[...] enquanto a mim, és tu que substituis
Todo o mistério, toda a santidade
Quando em busca do reino da verdade
Eu ergo o meu olhar aos céus azuis!
(Verde, 2006: 161)

Está é a quadra que conclui o meio do poema e que o concluiria pelo fim se as «marés» não fossem cíclicas, se não voltassem deste modo, «Quando [...] um de nós caiu, de súbito, doente». E, novamente, a biografia regressa para o continuar.

Nesta quadra, a voz e o olhar coincidem quando se elevam, «Quando em busca do reino da verdade / Eu ergo o meu olhar aos céus azuis» e escrevo como se a linguagem pudesse convocar [«ó»] qualquer presença, como se a sua

reiteração – três vezes se repete o pronome possessivo «minha», quatro adjetivos se sucedem, «mártir», «virgem», «infeliz», «celeste» – permitisse tomar posse de alguma coisa, mostrando como a linguagem não toma posse de nada a não ser das próprias palavras:

Tu lembras-nos de longe a paz futura,
No teu jazigo, como uma santinha!
(Verde, 2006: 160)

A morte que continua vem revelar como aquela conclusão do poema é ridícula, deste modo:

A verdade é que hoje
As minhas memórias
D' essas cartas de amor
É que são
Ridículas.
(Campos, 1990: 262)

A memória daquela quadra «de amor» assinala a passagem do amor para a paixão nascida da agonia, sentimento que agudiza o presente porque para ele converge tudo, porque nesse absoluto que é a agonia dolente «Tudo se atrai, se impõe, alarga e entufa», como a natureza. Ao contrário da morte, esse pronome de terceira pessoa – pronome porque é um nome que se desconhece ou se conhece do lado de fora –, ao contrário da lembrança que se pode partilhar porque «Tu lembras-*nos* de longe a paz futura» (itálico meu), apenas a dor pode ser «minha», em primeira pessoa. O impossível diálogo entre a primeira e segunda pessoas resulta no «longe», na distância daquilo que é sem tempo e que o meu tempo assinala. Por isso, «és tu que substituis / Todo o mistério, toda a santidade», «longe» que mostra a impossível vontade [*ágon*] de um outro tempo:

Quem me dera no tempo em que escrevia
Sem dar por isso
Cartas de amor

Ridículas.

(Campos, 1990: 262)¹⁸⁷

Os poemas do meio que se referem à «irmã» (o segundo, o terceiro, o quarto e o oitavo), e que com ela se deveriam despedir, obrigam a adiar o fim do poema para se dobrarem sobre o «Pobre rapaz» que, «sem querer, aflito e atónito», «se despediu de todos e do mundo». Esta é uma outra paixão [*passio*], aquela que, como a natureza, regressa pelo mesmo e sob outra forma. O poeta cai, porque «um de nós caiu», pela segunda vez. Biograficamente, a primeira queda (a condenação à morte) é-lhe anterior à memória, embora Cesário não a refira no poema (Adelaide Eugénia, 1856-1859); a segunda queda é-lhe anterior à publicação do primeiro poema; a terceira, pelo contrário, apanha-o «todo», entrando no palco onde «tudo» se encontra em representação, «aflito e atónito».

A aproximação da queda faz-se pelo trânsito dos corpos caídos, sendo a paixão a sucessão de momentos de queda em que, continuamente despojado daquilo que veste o humano – as certezas, o amor, a «frutificação», o olhar –, carregamos o peso desta certeza:

Cada dia é mais evidente que partimos,
Sem nenhum possível regresso no que fomos,
Cada dia as horas se despem mais do que alimento:
Não há saudade nem terror que baste.

(Andresen, 2003: 79)

A sucessão dos dias (a primeira irmã, a segunda irmã, o irmão) faz-se na direção daquele que se encontra sentado na cadeira da linguagem, volteando [*strophe*] ou dobrando-se para baixo [*kata*], ali em agonia, agora «eu desgostoso e azedo», mostrando a impossibilidade de aprendizagem, a incapacidade de

¹⁸⁷ «A verdade é que hoje / As minhas memórias / Dessas cartas de amor / É que são / Ridículas.» O amor que em «Nós» se dá a ler está «longe» de um poema intitulado «Cantos da Tristeza»: «E eu ia desprendê-los, como um pajem / Que a cauda solevasse aos teus vestidos, / E ouvia murmurar à doce aragem / Uns delírios de amor, entristecidos».

Outro «longe» pode-se ler em «Melodias Vulgares»: «Fui ontem visitar o jardimzinho agreste, / Aonde tanta vez a Lua nos beijou, / E em tudo vi sorrir o amor que tu me deste, / Soberba como um sol, serena como um voo.».

Outros, ainda, são os poemas que poderiam ser citados para ilustrar esse «longe» de um amor diferente presente em «Humorismos de Amor» ou «Manhãs Brumosas».

reconhecer «a indefinida linha» por onde entram «prenúncios de fraqueza e morte». Mostra, também, a necessidade de o dizer. O que sobra é apenas a possibilidade de falar depois de se «polir isto tranquilamente», a voz que despreza e esquece os seus «amados versos».

Por isso, a parte III do poema, já não acredita no que, pensado como o seu fim, passou a meio, nesta estrofe de Vitorino Nemésio:

Vamos a ver se te levanto
Com estas palavras escuras
Que são a luz do meu canto.
Vamos a ver se pode ser.
(Nemésio, 1989: 132)

Este ainda poderia ser o sentimento do «Levante» das duas primeiras partes do poema, obrigado a reorganizar-se por nele entrar a morte pela mão que o escreve. A reorganização lembra-me a citação de Schlegel quando afirma que a poesia «deve fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural». No caso, a mistura de uma linguagem da terra, incapaz de levantar qualquer coisa sem ser a voz que a diz, mostra as cinzas daquilo que não renasce no mesmo corpo e que renasce em trânsito, volteando em lenta aproximação, em direção a cada um de «Nós», com ou sem aspas. Essa catástrofe (voltear em direção à terra) resume-se a isso, a uma catástrofe que não se constitui já como tragédia, por não haver nada a purificar, porque o desafio vem apenas pelo interior do corpo:

Não, não é justo que eu a culpa lance
Sobre estes nadas! Puras bagatelas!
Nós não vivemos só de coisas belas,
Nem tudo corre como num romance!
(Verde, 2006: 157)

Os «nadas», as «bagatelas» são as empapeladas «maçãs de espelho» / Que Herbert Spencer talvez tenha comido», a «procura da libra e do *shilling*», «os vinhateiros d'Almeria» que «Competem contra os nossos fazendeiros», as

«osgas peçonhentas, achatadas», os «fleumáticos *farmers* d'Inglaterra», «mil projectos».

Perante o «tudo» deduzido pelos «mil projectos», há um «todo» que coincide com o próprio corpo, pelo que a catástrofe que se aguarda diz-se assim:

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

(Verde, 2006: 159)

A catástrofe chega sem que a vejamos como é próprio da tradição clássica. E aqui, atrás de Schlegel, misturo o poema e uma carta, pensando apenas na voz que uma linguagem guarda, «poesia artística e poesia natural», para mostrar como Cesário não a viu ainda em si quando, na sua última carta, essa nascente do avesso, escreve: «Não sei se vou melhor ou não» [Verde, 2006: 220].

É o não saber que permite a vida, a natureza, a linguagem, as «nevroses». Afirma Deleuze que «Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa o nosso saber e a nossa ignorância e que transforma um no outro» [Deleuze, 1998: 10], coincidindo essa «extremidade», no caso de Cesário, com a própria vida, «terrores do futuro» [Verde, 2006: 219].

Os «terrores do futuro» são o «eterno Incognoscível infinito / Que as ideias não podem abranger», são aquilo que verdadeiramente pertence ao humano, a sua extremidade ignorante que se resolve no verso «Esses ausentes que não voltam nunca». A extremidade ignorante que apenas se pode dizer como «terrores do futuro» representa a cesura temporal que marca o fim da infância. A infância representa o fora do tempo, uma atemporalidade que seca a água (a consciência da água que depois se transforma numa imagem literária para dizer a morte) pois «podia ter secado o poço em que eu / Me debruçava e te pregava sustos». A cesura surge quando se dá o instante da consciência de nos ser impossível sermos contemporâneos do futuro presente que é a morte,

consciência que instaura um «medonho muro» que apenas a linguagem simula transpor.

O jogo de luto [*Trauerspiel*] consiste em pôr a natureza ao serviço desse «medonho muro»: que «Chorassem de resina as laranjeiras! / Enegrecessem outras de ferrugem!»; que as «cheias de novembro», em vez de fertilizar, «No rebanho afogassem muita rês»; «Que os rios (...) / Transbordando atulhassem as regueiras». Contudo, esse jogo já não pode esquecer aquela cesura e, sobre este corte, reaparece a cadeira (a linguagem) onde aquele «Nós» mostra como está imóvel, sem lugar para onde ir, mesmo o da «literatura». A sua última estrofe mostra esses «momentos maus, tão tristes, tão perversos». Caindo pela terceira vez, o poeta termina desp(ed)indo-se daquilo que o veste, mostra essa paixão pelos «amados versos», morrendo [*passio*] por aquilo que ama. O «desdém pela literatura» mostra essa vontade de não querer apropriar-se de mais nada. Isso constitui a derradeira aprendizagem: o saber silenciar a voz.

4. O fim

*Uma folha de mim lança para o Norte,
Onde estão as cidades de Hoje cujo ruído amei
[como a um corpo.*

Álvaro de Campos, «Dois Excertos de Odes
(Fins de duas Odes, Naturalmente)»

*Foi preciso ter pecado,
unir-me a mim próprio, todo,
para descobrir o mundo.*

*Há que ver a vida
como ela é. (Não esqueçam)*

*E merda para a Inglaterra,
bêbeda invertida,
maga, soleníssima,
terra onde nasci. (Não esqueçam)*

*Mas nós somos portugueses.
Não esqueçamos.*

Ruy Cinatti, «História Contemporânea»

O poema «Nós» revela-se múltiplo, nele confluindo «tudo». De um pulsar tranquilo dado a oriente (aurora, nascimento, «abelhas», infância, o desconhecimento, «laranjas», «sol»), o pulsar ocidental (o conhecimento, «agrónomos», «pulgões», «lâminas», «Fábricas», «frutas ácidas», «escórias») dá-se pela travessia (Ulisses) e também pela cólera (Aquiles).

A cólera surge no fim do poema nas duas últimas estrofes (centésima vigésima sétima e centésima vigésima oitava) e depois no meio, do fim para o meio, dobrando-se para trás. No conjunto dos dez poemas, é o quinto que a enuncia, embora esta nasça, no poema, pela última parte. Se por causa da primeira morte há uma idade que termina e para a qual se tinha conseguido a tranquilidade possível dada centésima vigésima terceira estrofe, as duas últimas lembram o primeiro verso da *Ilíada*: «Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida» [Homero, 2019: 31].

Sendo a cidade o lugar por onde anda «seguidamente a febre», o quinto poema resulta numa composição singular no conjunto de «Nós», uma espécie de fragmento distinto do conjunto onde está incluído, como se fossem restos de decassílabos vindos de «O Sentimento dum Ocidental», conjunto de dezassete estrofes que enunciam uma coisa diferente daquela que Cesário escrevera na carta a Mariano Pina, onde afirma que «Nós» descreve um «sentimento simples e bom» [Verde, 2006: 213].

O quinto poema poderia dizer-se desta maneira: «Canta, ó deusa, a cólera» daquele que «vinha de polir isto tranquilamente». A «cólera» é introduzida por um advérbio afirmativo, «positivo», «Sim!», embora possua uma polaridade negativa nas «trinta mil coisas que me tornam muito positivo e prático».

Ser «muito positivo e prático» significa, através do intelecto, conseguir, como a natureza, reproduzir a sua «frutificação» «fresca e temporã», tornando as «Fábricas a vapor» uma visualização dessa capacidade, tornando o humano, pelo seu intelecto, um gigante. Digo-o assim, montando dois versos: «Que de» «cidades fabris, industriais» «nós criámos!».

Esta é a nova desaprendizagem de Cesário. O desassossego (penso em Bernardo Soares) sugerido pelo duplo polimento de Cesário revela dois sentimentos. A sua diferença encontra-se em um poema *antes de* (parte I; parte

II, primeiro, segundo, terceiro, quarto, sexto, sétimo e oitavo poemas) e um outro poema *depois de* (parte III; parte II, quinto poema, nesta desordem). No meio (antes e depois de) está a morte que despoleta a cólera e que é dada numa sucessão de nós biográficos que cossem quatro estrofes na III parte: «um de nós caiu» (primeira estrofe), «uma tuberculose abria-lhe as cavernas» (segunda estrofe), «viu o seu fim chegar» (terceira estrofe), «aflito e atónito morreu» (terceira estrofe), «de tal maneira que» (quarta estrofe).

É a oração subordinada consecutiva «de tal maneira que», que desempenha a função de complemento das orações precedentes, que origina a consequência da quarta estrofe da parte III e do quinto poema da parte II:

De tal maneira que hoje, eu desgostoso e azedo
Com tanta crueldade e tantas injustiças,
Se inda trabalho é como os presos no degredo,
Com planos de vingança e ideias insubmissas.

(Verde, 2006: 161)

Esta estrofe que sugere uma *ideia insubmissa*. Tal como as cinco estrofes da III parte nascem por causa daquela oração, o quinto poema da II parte, conjunto de dezassete quadras nascidas daquela consequência, «de tal maneira que», aqui postas, quebram uma linearidade e um sentimento, assinala uma cesura no interior da sequência narrativa dada pela biografia.

Talvez tenha de recomeçar o que pretendo dizer usando a categoria do tempo linear para procurar mostrar o caminho do meio dado pelo lado biográfico.

Dado como uma sucessão de acontecimentos, mostra o primeiro poema da II parte, na sua primeira e nas suas duas últimas estrofes, que «Nada se vê que a nossa mão não regre», sendo o sexto poema, «impressão d'outros tempos», aquele que a exemplifica positivamente. O segundo, o terceiro e o quarto poemas contam uma breve vida. O oitavo mantém o registo naquela linearidade, concluindo-se este com o fim da biografia no derradeiro lugar «do jazigo», escrevendo depois o poeta que «Eu ergo o meu olhar aos céus azuis!». Pelo meio, no meio, solto, como o quinto, surge o sétimo poema, composto em oito estrofes, onde se trata dos «fruteiros», os «heróis» que atravessam, «muita vez, a raia».

Recebem, contudo, sentimentos diferentes, estes dois poemas, embora olhem de frente para o presente. O sétimo, com oito estrofes, aponta para um movimento regulado por um percurso cíclico, de partida e de regresso, marcando o trânsito pelas estações do ano. Trata-se de um momento colocado sob o signo do sol, apolíneo, em que aqueles que se ocupam de frutos acabam «tostados pelos sóis», gravando-se na pele o seu movimento que renasce.

Os «fruteiros» acompanham o ritmo da natureza, em harmonia, e «com frases imprevistas» criavam sentido para as coisas, aquilo que é também um tipo de poesia. As coisas sucedem-se como presença, unidas no seu lugar com o seu significado, transportando em si aquilo que são. Os últimos nómadas que «Tinham corrido já na adusta Espanha» produzem «cenias de pousadas», oriente ainda vivo dito pela oralidade, sem necessidade da escrita, daquilo que instaura o mesmo por permitir a repetição e, com ela, a ideia de citação de um texto original que nasce como resposta a uma memória de origem.

Cesário, também neste poema solto, repete o procedimento da parte I, narrando aqueles que vivem pelos campos (peregrinos) ou pelas águas, que partiam, «Uns por terra», «Outros» aos montes, no «convés d'um brigue», usando-lhes as palavras. Por exemplo, o «termo 'sezões' era, até ao desaparecimento da malária em Portugal, na segunda metade do século XX, a designação popular para esta doença» [Saavedra, 2013: 52], doença provocada por um mosquito dado a «águas salobras» e nas quais «os fruteiros» as tinham «por refrescos», fazendo deste poema «um depoimento sobre uma época e uma realidade social». Escreve-o Saavedra em estudo sobre a «Malária, mosquitos e ruralidade no Portugal do Século XX»:

Os entrevistados descreviam com grande ênfase e detalhe as condições, ritmo e tipo dos trabalhos rurais desempenhados, a pobreza e despojamento reinantes. Remetiam as suas memórias individuais para o universo das experiências partilhadas por um grupo profissional (trabalhadores rurais), transformando-as em memórias coletivas. Pretendiam, assim, conferir legitimidade e veracidade ao seu discurso, dando-lhe o valor de um depoimento sobre uma época e uma realidade social.

(Saavedra, 2013: 55)

O tempo ritmado pela Natureza e pelos «sóis» esboroa a força da designação «no Portugal do Século XX». Cesário mostra essa permanência daquilo que é cíclico e Saavedra vem confirmá-lo. Apenas as palavras acusam essa temporalidade quando morrem. Com o fim daquele nomadismo, «sezões» como sua imagem termina, tal como o termo «brigue». No seu oposto, está a citação direta, a citação feita por quem não se viu já responsável por carregar o conhecimento escrito da sua época, despossuído de si e que procura agora aprender a como desaprender. Saavedra coloca entre as aspas essa voz:

A gente não estranhava porque a gente quando abriu os olhos já foi neste ambiente. [...].

É que a gente queria sustar a tremura e não era capaz; batia mesmo o queixo com a febre.

(Saavedra, 2013: 56; 66)

A diferença entre o quinto e o sétimo poemas poderá pensar-se entre um tempo arquétipo que me é sugerido pelos «fruteiros» que «batiam os queixos», cíclico ou oriental, e um ocidental que pode ser pensado assim.

Las construcciones de la técnica – fábricas, aeropuertos, plantas de energía y otros grandiosos conjuntos – son absolutamente reales, pero no son presencias; no representan: son signos de la acción y no imágenes del mundo. Entre ellas y el paisaje natural que las contiene no hay diálogo ni correspondencia. No son obras sino instrumentos; su duración depende de su funcionamiento y su forma de su eficacia.

(Paz, 2010: 263)

A forma panorâmica para ler o poema poderá consistir na sua divisão em dois sentimentos, o «sentimento simples e bom» que Cesário descreve a Mariano Pina, o de um olhar que, com «toda a santidade», se ergue «aos céus azuis», e um sentimento diferente, «azedo», que presidirá à recomposição do poema, «cidades de Hoje cujo ruido amei» [Campos, 1990: 76] no verso «Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo». E sobre os «fleumáticos *farmers* d’Inglaterra», Cinatti, no poema «História Contemporânea», parece ler Cesário quando este

invoca as «cidades fabris, industriais, / De nevoeiros, poeiradas de hulha», produtoras de «montes d'escórias inda quentes».

O quinto poema é lido por Macedo como «o antagonismo contra a ordem industrial» que «incorpora o equivalente antagonismo contra a cidade, expresso em «O Sentimento dum Ocidental» [1999: 206]. Falando da «amplificação da dualidade campo-cidade no contraste entre a Inglaterra, o protótipo da Europa do Norte industrializada, e o Portugal agrário» [*id. ibidem*], creio que Cesário expressa outra coisa. Primeiro, não expressa um «antagonismo contra» «Madrid, Paris, S. Petersburgo», embora o faça em «Nós» sob a forma de «Anglo-Saxónios». Segundo, revela uma diferença entre um ocidente como morte, travessia, cólera e, neste quinto poema, «ricos suicidas» e um oriente como recomeço, tranquilidade, vida, «santo sol», «searas de trigo palhagudo».

A expressão anómala a esta leitura encontra-se neste verso: «Ricos suicidas, comparai convosco». Na sua versão autógrafa, surge «connosco» [Cunha, 2006: 277], mas talvez se possa compreender essa substituição se se pensar naquilo que caracterizam os «ricos suicidas»: a «perfeição do fabricado». A diferença a pensar poderá encontrar-se entre o acabado (a rotação que apenas cria o mesmo movimento como as «mecânicas, tristes fiações») e o inacabado, entre o que leva ao passado (*perfectum*) e o que continua em devir (*imperfectum*) ou entre aquilo que «son signos de la acción» e aquilo que são «imágenes del mundo».

Talvez se possa caminhar um pouco mais a partir dos dois próximos versos: «Pois o que a boca trava com surpresas / Senão com as frutas tónicas e puras». A «boca» descobre «com surpresas», através das «frutas tónicas e puras», uma «bestial sofreguidão que leva um «Jack, marujo inglês», a comer «laranjas com cascas e caroços». O ato irracional [*bestialis*] consiste num entusiasmo em que, pela «boca», entra a Natureza, opondo-se «laranjas» a «montes d'escórias», «febris oficinas estridentes», «Fábricas a vapor». Embora as «laranjas» caibam nas mãos, aquilo que transportam é o entusiasmo: «O entusiasmo que tudo cria volta / A fazer-se sentir de modo novo» [Hölderlin, 2000b: 29].

A fome daquilo que é natural é o que «nos dessedenta», pelo que Cesário, por aqui, vai em caminho contrário ao da «Ode Triunfal». «Nós» manifesta no quinto poema, como se fosse um manifesto, uma oposição – «Oponde» – à ideia de superação ou de evolução, mostrando uma cesura entre o tempo oriental e um tempo ocidental incapaz de produzir imagens, apenas objetos. Em «O Sentimento dum Ocidental» a lua é substituída pelo «gás», primeira cesura entre uma noite fabricada e o fim de uma noite imemorial. Guilherme de Azevedo também observa essa substituição no poema «Astro de Rua» [*A Alma Nova*, 1874: 45-48]. A segunda cesura consiste no deslocamento do tempo, na possibilidade de «paquetes» transportarem frutos que «Chegam antes das tuas estações». A antecipação do tempo anuncia o esboroamento da hipótese de se encontrar no ideal de se ser «positivo e prático» um sítio onde pousar o corpo ou a poesia.

Coloca-se, pois, a questão: que caminho haverá para percorrer sem ser o da memória? «Nós» apresenta esta possibilidade porque lembra versos de outros poemas, autocitando-se, repetindo um percurso biográfico de escrita, mas vai contra essa memória. O verso em que escreve «Eu julgo-me no Norte, ao frio» [«Cristalizações»] sugere-me um outro de Álvaro de Campos: «Uma folha de mim lança para o Norte, / Onde estão as cidades de Hoje que eu tanto amei» [Campos, 1990: 76]. No mesmo poema de Campos pode ler-se: «Outra folha de mim lança para o Sul, / Onde estão os mares e as aventuras que se sonham» [*id. ibidem*]. Este envia para as «crónicas navais e para outro verso de Campos: «Outra folha minha atira ao Occidente, / Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o futuro» [*id. ibidem*], por onde se poderia «explorar todos os continentes / E pelas vastidões aquáticas seguir». «Nós», outra folha, «Atira ao Oriente, / Ao Oriente d'onde vem tudo, o dia e a fé» [*id. ibidem*].

Contudo, é contra «tudo» isto que parte do poema se manifesta. Aquilo que origina o quinto poema é o «Oriente [...] [de] tudo o que nós não temos», lugar de «tudo o que nós não somos» [Campos, 1990: 76].

As folhas do último poema de Cesário colocam-se, talvez todas, «À cabeceira dos deuses das fés já perdidas», já sem a «Noite antiquíssima» que sorri «porque tudo te é falso e inútil». Cesário sabe-o – «isso tudo é falso, é

maquinal» – e, aqui chegado, sustenho-me no caminho, confessando-me ignorante do percurso por onde seguir. Confesso-o com uma pergunta: compreendendo o poeta a inutilidade daquilo que é «positivo e prático», exilado da «inexperiência e da ignorância das crianças», que sentido haverá em saber que «o que me rodeia é o que me preocupa», que utilidade haverá em dizer que «Ao ar livre dos estios, / Que grande azáfama! Apressadamente / Como soava um martelar frequente, / Véspera da saída dos navios» por onde a «exportação de frutas» seguia para «Liverpool»?

Ensaio uma segunda pergunta: reconhecendo todo o esforço posto na «concorrência com os espanhóis», com «os vinhateiros d'Almeria» que «Competem contra os nossos fazendeiros», descrevendo «os comboios / E os «buques» estivados no porão» e mostrando as «Carradas brutas que iam para bordo», «Vapores aqui fazendo escala», para que serviu esse «trabalho técnico, violento»?

Uma resposta possível será mostrar uma aprendizagem nascida da culpa daquele que, por excesso de positividade e de carácter prático, «À procura da libra e do *shilling*», andava «abstracto e sem que visse», embora confesse que o seu «ânimo verga na abstracção». O quinto poema revela uma cisão naquele que escreve, revela a aprendizagem da culpa em andar «abstracto», vergando-se às próprias mãos, como se dissesse «Foi preciso ter pecado, / unir-me a mim próprio, todo, / para descobrir o mundo» [Cinatti, 1971: 37].

A inversão da ordem do poema deflaciona o sexto e sétimo poemas, aqueles que mostram o poeta – «Pinto quadros por letras, por sinais, / Tão luminosos como os de Levante»; Ah! Ninguém entender que ao meu olhar / Tudo tem certo espírito secreto»; «O meu ânimo verga na abstracção» –, aqueles que relembram «um cheiro a cozedura, e a lar» ou «ofícios como o de ferreiro, / Com seu fole arquejante, seu braseiro, / Seu malho retumbante na bigorna».

«Nós» vem revelar o poema mais complexo de Cesário, aquele que mais nega um caminho linear, em que os sentimentos parecem surgir de todos os lados, em que, se o procurasse resumir, o faria através de Campos, vendo que Cesário, em sentimento «bom», apresenta um passado de família, de comércio, de agricultor, e um sentimento «azedo».

Talvez a aprendizagem dada a ver possa consistir no questionamento de tudo, um questionamento posto a meio do poema, impedindo-me de «polir isto tranquilamente» (o texto que dialoga com Cesário), impedindo de «polir» (terminar) este texto sob a perspectiva de uma biografia, sob a forma de uma denúncia entre o sul agrícola e o norte industrializado, sob a visão de um romantismo dado pelas «tradições antigas, primitivas, / E a formidável alma popular», sob a denúncia dos «fruteiros» que «batiam o queixo com sezões» em antevisão de um pretense neorrealismo, sob seja o que for. Que garantia pode ser dada por este amontoado de coisas?

«Nós» regressa aos mesmos lugares, mas o regresso é marcado por aquilo que já não possui ordem, que se mostra desordenado, mostrando uma errância entre ser abstracto e não ser abstracto, entre ver e «sem que visse», entre um destino ao qual se foge (a fuga da cidade, o ensinamento do pai) e ao qual se regressa («Tínhamos nós voltado à capital maldita», como se se tivesse esquecido o ensinamento do pai), entre estes versos, «Nós ignoramos, sem religião / Ao rasgarmos caminho, a fé perdida», e estes, «Quando em busca do reino da verdade / Eu ergo o meu olhar aos céus azuis!», entre «somos rijos como os serradores» e «pode ser que se me rompa / Uma artéria, e me mine uma lesão!»

Afinal, o que se sabe? Sabe-se que «tudo tem um certo espírito secreto» ao «meu olhar», que «Para alguns são prosaicos, são banais / Estes versos de fibra succulenta», que «se de materiais descubro um veio / Ganho a musculatura d'um Sansão». E, sob aquilo que o olha, a morte, vê como «tudo» se resume a «isto», numa forma de silenciamento que o impede de saber nomear.

O caminho percorrido consistiu naquele oriente [«tudo»] ao qual se chegou demasiado tarde e a um ocidente [«isto»] que, sem lugar para onde apontar, se vê reduzido a balbuciar deícticos à procura daquilo ao qual possa colar um referente que acolha qualquer coisa a dizer.

Cesário anuncia o balbuciar da modernidade porque «En el momento en que escribe, se da cuenta de que está escribiendo, se detiene y pregunta: ¿qué estoy haciendo?» [Paz, 1986: 212].

A cólera torna-se um deítico, tal como a «literatura», inútil poder para garantir qualquer coisa, resumida assim: «eu»-«tu»-aqui-agora-«isto». Dito de outro modo: a voz do texto, aquele que a ouve, o lugar e o tempo do diálogo, aquilo que nasce sem corpo que não o das palavras, «Aqui eu assim». No meio, a errância que acusa a falta daquilo que está presente e que é sempre diferido.

Poderá a hipótese de recomeço (a cadeira) ser uma forma para terminar:

Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores, sinto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato que esquecido estendo sobre o mata-borrão velho. Aqui eu, neste quarto, a interpelar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os génios e os célebres! Aqui eu assim!...

(Soares, 1998: 50)

A cadeira que Cesário cria é a consciência que se manifesta por um «desdém» pela «literatura» que a resume e a reduz a «isto». O «isto» pode corresponder à situação que o motiva ou à ação a que o humano está sujeito, a do momento em que a morte toma o seu lugar e age em seu lugar. A morte torna-se o lugar por vir, onde a ação daquele que fala nada pode, apenas um tempo vazio de qualquer mão.

«Eu vinha de polir isto» é o verso, a par de «Um parafuso cai nas lajes, às escuras», que inaugura a modernidade na poesia portuguesa. A voz («Eu») diz a mão («polir») que mexe na linguagem («isto») como se fosse um fruto para a levar à «boca», esse «sentimento bom», oriental. Contudo, depois de o fazer, depois do fruto polido, no momento em que o saboreia, sabe-o «azedo», estragado, com excesso de tempo, demasiado amadurecido, cindido. Este é o sentimento de um ocidental, sentimento que termina com um «desdém», com a recusa da «literatura».

Conclusão

Quando, numa sociedade vasta e misturada, quisermos falar de algo secreto com poucos e não estivermos sentados ao lado uns dos outros, necessitamos de falar numa linguagem especial. Esta linguagem especial pode ser uma linguagem estrangeira pelo som ou pelas imagens. Neste último caso, será uma linguagem trópica e enigmática.

Novalis, *Fragmentos*

Todos têm, como eu, um coração exaltado e triste. Conheço-os bem: uns são moços de lojas, outros são empregados de escritório, outros são comerciantes de pequenos comércios; outros são os vencedores dos cafés e das tascas, gloriosos sem saberem no êxtase da palavra egotista, a contento no silêncio do egotismo avaro sem ter que guardar. Mas todos, coitados, são poetas, e arrastam, a meus olhos, como eu aos olhos deles, a igual miséria da nossa comum incongruência. Têm todos, como eu, o futuro no passado.

Bernardo Soares, *O Livro do Desassossego*

Chamo conclusão à fala que se acrescenta depois de ter terminado, tentativa que se pode dizer de mãos estendidas quando se regressa para um lugar, este, vendo partir aquele que transporta o canto que me permite a entrada e a saída pelo corpo dos seus poemas.

De mãos estendidas, revisito Lisboa, lugar onde começou a aprendizagem da poesia por Cesário, para agora me deter no fim, «Dizendo um derradeiro ‘Adeus’» [Ovídio, 2014: 246], na vida de quem disse, segundo testemunho, «Não quero nada» [Figueiredo, 1986: 166]. Poderia também ter dito «Não quero conclusões» [Campos, 1990: 184] ou, ainda, «não tenho mais nada para dizer» [Al Berto, 2005: 641] porque, depois de «Nós», «o que vejo já não se pode cantar» [*id.*: 643].

Como Cesário, «Fecho os olhos cansados, e descrevo / Das telas da memória retocadas» o que está para trás, fazendo uma revisitação dos poucos lugares por onde passei brevemente, lugares que respondem às duas epígrafes com que iniciei este ensaio, a de Guerra Junqueiro, a propósito de um «loiro peregrino» [Junqueiro, 1892: 9] que atravessa a «língua maior» [Deleuze e Guattari, 2003: 38] com poemas «inconjuntos» [Caeiro, 2015: 263], sem que o vejam, e a de Heidegger, em que «Cada um segue separado, mas na mesma floresta [*Wald*]» [Heidegger, 2002: 3]. Esta foi também a hipótese de percurso: entrar na floresta, podendo enganar-me, sempre sob a hipótese de uma má decisão, embora, na verdade, só se esteja plenamente num lugar quando nos perdemos, quando não sabemos como regressar.

Como Cesário, e antes sequer de ter começado a caminhar, também me detive, «Coberto de folhagem» [«Eu e Ela»], na companhia de artigos e ensaios escritos por leitores de Cesário. Foram estes leitores que me indicaram possíveis «caminhos de floresta» [Heidegger, 2002: 3]: David Mourão-Ferreira, Jacinto do Prado Coelho, José Carlos Seabra Pereira, Óscar Lopes, Sílvio Castro, entre outros. Foram estes que me mostraram que «Na floresta [*Holz*] há caminhos que, o mais das vezes sinuosos, terminam perdendo-se, subitamente, no não trilhado» [*id. ibidem*]. Desses caminhos se deu conta no primeiro capítulo e a aprendizagem feita sobre algumas daquelas leituras resulta na constatação destes dois versos do poema «Eu e Ela»:

Nós leremos, aceita este meu voto,
O *Flos-Sanctorum* místico e devoto
E o laxo *Cavalheiro de Faublas*...
(Verde, 2006: 60)

Tal como Cesário acusava a presença de uma literatura que lhe era estranha, porque não seria a narrativa da vida de santos ou de *Les Amours du chevalier de Faublas*, de Louvet de Couvray, aquilo que poderia ser um caminho – «E, a mim não há questão que mais me contrarie / do que escrever em prosa» [«Nevroses»] –, também algumas leituras propostas se revelam da mesma forma porque o tomam como modelo [*exemplum*] de sistemas (periodológicos, genológicos ou outras categorias semelhantes) ou como uma *Scientia Sexualis* (penso em Ceia e Carter) mais adequada para ler *Les Amours*, ambas sentando o poeta «num banco de mármore» [«Eu e Ela»].

Por isso, a aprendizagem consistiu em desviar-me de alguns trilhos em favor de outros, como os propostos por Eduardo Lourenço e Manuel Gusmão, assumindo que a melhor forma para se começar a caminhar é esta:

Nós teremos então sobre os joelhos
Um livro que nos diga muitas cousas
Dos mistérios que estão p'ra além das lousas
Onde havemos de entrar antes de velhos.
(Verde, 2006: 60)

O «livro que nos diga muitas cousas» é o de Cesário, pelo que foi por este que as «cousas» começaram, no segundo capítulo. Aqui também verifiquei a existência de dois trilhos, o de Silva Pinto e um iniciado com Luís Amaro de Oliveira, os quais, percorrendo todo o século XX e as duas primeiras décadas do século XXI, desaguam nas edições de Barahona e de Teresa Sobral Cunha.

Assim, do «livro» passo a dois porque há dois livros atribuídos a Cesário Verde, distintos. Um, aquele que usei, revela-me leitores; o outro, revela-me construtores de sistemas que procuram evitar o desastre, que procuram mostrar como a falta de comparência da musa nos «amados versos» de Cesário deve ser evitada. Sob esse doce paternalismo viveu o poema «Desastre» até aos anos

sessenta do século XX, mostrando que a Poesia é demasiado séria e elevada para que qualquer imperfeição nela possa ter lugar. Deste modo, serviu este caminho para mostrar dois tipos de leitores. Uns, preocupados com a qualidade das «cepas» poéticas – «Tu cortavas os bagos que não prestam / Com a tua tesoura de podar» [«Nós»] –, floristas preocupados com arranjos antológicos [*anthos*]; outros, vendo na imperfeição a forma de uma possibilidade, vendo aí um modo de antever como se aprende a amar, aquilo que só a cumplicidade dada por quem ama «versos» permite.

Os dois trilhos que me foram dados a ver vieram revelar-me ser um crítico «cúmplice» deste modo:

Um crítico «cúmplice» não se deixa demover por um trabalho pontualmente menos sucedido. Acredita em todas as obras, pequenas ou grandes, uma atrás da outra, porque sabe que todas, com momentos altos e baixos, provêm da mesma fonte – uma voz com diferentes intensidades mas que «é». Acredita que a obra, no seu todo, é um processo em permanente evolução (e revolução) [...]. Os críticos «juízes», por seu lado, diferenciam obras dentro da «Obra», socorrendo-se de critérios para as classificar em escalas [...].

(Chafes, 2015: 49)

Afastado dos *exempla*, defendendo que o «livro» de Cesário não possui uma arquitetura porque não foi pensado desse modo, vejo ter, «sobre os joelhos», «poemas inconjuntos» que me revelam como «um loiro peregrino» foi avançando na construção do seu idioma, acreditando «que a obra, no seu todo, é um processo em permanente evolução (e revolução)».

Ao iniciar o terceiro capítulo, procurei criar um lugar para uma «revolução». Escolho o sentido primitivo desta palavra para ler Cesário, movimento circular de algo que gira, ao contrário daquele com que o entende a época moderna, palavra que significa superação e conquista:

La edad moderna se concibe a sí misma como revolucionaria. Lo es de varias maneras. La primera y más obvia es de orden semántico: la modernidad comienza a cambiar el sentido de la palabra revolución. A la significación original – giro de los mundos y de los astros – se yuxtapuso otra, que es ahora más frecuente: ruptura violenta del orden antiguo y establecimiento de un orden social más justo y racional.

(Paz, 1986: 53)

A modernidade de Cesário consiste em ter passado de modo revolucionário pela mesma cidade várias vezes, aprendendo o idioma com que a enuncia. E o modo como o fez faz(-me) ouvi-lo em outros poetas, escolhendo-os, não tanto como outros leitores da sua poesia, mas como companheiros do mesmo caminho, como Ruy Belo, Raúl Brandão, T. S. Eliot, Manuel Gusmão, Manuel de Freitas, Hölderlin, nesta desordem cronológica para afirmar uma forma não linear de ordenação.

A revolução é, deste modo, não a «expresión más perfecta y consumada del tiempo sucessivo, lienal e irreversible» [Paz, 1986: 53], sentido com que a entendeu o futurismo, mas o «giro» daqueles poetas pelos mesmos lugares, seja o de temas que marcam a literatura *ab initio*, como os sentimentos de amor, de cólera, de agonia, de esperança, seja o de vivermos depois do tempo em que Hölderlin escreveu este verso na elegia «O Pão e o Vinho»: «Nem sei que dizer, pois para que vivem poetas em tempos de indigência» [Hölderlin, 2000: 75].

Os lugares por onde passaram, girando, os poetas escolhidos como companhia no caminho de Cesário podem encontrar-se nesta afirmação: «Mas nós, amigo, chegamos demasiado tarde» [*id. ibidem*]. Cito a tradução de Teresa Dias Furtado, mas prefiro o tom «aflito e atónito» [«Nós»] da versão de Paulo Quintela: «Mas, amigo! Viemos tarde demais!» [Hölderlin, 2004: 129].

Cesário deu a ver o princípio de um caminho poético quando ainda era cedo, e cuja revolução, ao anoitecer, faz convocar outros que passaram pelo mesmo lugar da cidade de Lisboa e por outro lugar. Este corresponde ao deítico «Nós», habitado por aqueles que vêm «de polir isto», a linguagem, sabendo que vieram «tarde demais», lugar por onde se continua neste novo século quando se lê José Miguel Silva e Manuel de Freitas.

Sobre este caminho, escreve Freitas:

Há muito que os poetas lidam com uvas sofregamente vindimadas, o que não tem mal nenhum. Só é pena que sejam tão poucos a aperceber-se disso.

(Freitas, 2019: s/p)

Sobre os «tão poucos», escreve Heidegger sobre a mesma incapacidade de «notar»:

O tempo da noite do mundo é o tempo indigente, porque se tornará cada vez mais indigente. Ele tornou-se tão indigente que já nem é capaz de notar que a falta de Deus é uma falta.

(Heidegger, 2002: 309)

Pensando neste trilha, usei a sucessão de poemas publicados um ano após o outro, entre 1876 e 1879, para ver esse «processo», seguindo assim Cesário. A peregrinação consistiu em passar por quatro – «Nevroses», «Num Bairro Moderno», «Cristalizações», «Noitada» –, antes de, em «O Sentimento dum Ocidental», me deter na sua obra, poema onde o seu idioma se instala, e em «Nós», idioma distinto que deu a ver outra coisa.

Olhando para trás, revisito o caminho poético de Cesário, que se iniciou pelas metáforas, «áridas Messalinas» [«*Ó áridas Messalinas*»], tranquila ilusão que começa a esboroar-se pela ironia ou por um tom deflacionado – «Lá nessa é que eu não caio» [«Impossível!»] –, locais onde o poeta se sentara enquanto aprendia a ver. Quando aprendeu a dizê-lo, ainda o faz sentado, embora escreva que segue pelo «*trottoir*» com a mulher que se pode ler como «ducalmente esplêndida» [«Esplêndida»], mas cujas «*toilettes* complicadas» [«Deslumbramentos»] abandonará «Na cidade», manuscrito que lhe sobreviveu, «Sentado à mesa d' um café devasso».

São as «*toilettes*» da poesia aquilo que vai reconhecendo, deixando de as colocar ao serviço da denúncia de «bodos luculianos» [«Ele»], distanciando-se de sentimentos vertidos em poemas como «Carta ao Mar», de Gomes Leal, para quem o «Oceano» é «vasto e húmido jazigo» [Leal, 1998: 173], escarrando [«escarro»] em um dos temas preferidos pela literatura, «simplesmente», «com desdém» [«Heroísmos»]. O «húmido jazigo» revela já que sabe que os versos seus contemporâneos eram depósitos de bons sentimentos como se um poema fosse «um pé subtil, calçado à Benoiton» [«Flores Venenosas»].

O «largo mar» de Cesário e o «Largo Oceano» de Leal, inspirado em Camões, já não são o mesmo mar em 1874, como não o serão nos poemas que

escrevem em 1880. Na verdade, poderia até ter perguntado «Para que havemos de ir juntos?» [Campos, 1990: 185].

Referi ainda que aquela aprendizagem se faz pelas palavras, prelibando-se o «peito alabastrino» [«Cantos da Tristeza»], o «molde alabastrino» [«Vaidosa»], como se estivessem guardadas em «âmbar», «veneráveis cãs» [«Ironias do Desgosto»], os termos disponíveis para nomear o mundo quando o mundo é feito também de outras coisas. Então, procurando outras, o poeta, que se encontrava no poema «Na Cidade», «Triste», onde «bebia cálices de absinto», levanta-se, deixa «o botequim, à pressa» [«A Débil»] e sai para a rua, em 1875, anunciando uma única vez a sua voz num poema: «'Mas se a atropela o povo turbulento! / Se fosse, por acaso ali pisada!'».

Acompanhando outro tema, o da mulher, que oscila entre sistemas fatais – «o teu olhar amável / Contém um poço de maldade» [«Num Álbum»] – e sistemas de uma «cintura tenra, imaculada» [«A Débil»] –, uso-o como exemplo de como alguma crítica assume um olhar próximo do da metáfora, um olhar esférico onde tudo é visto de cima e onde tudo se encontra ordenado. Acrescentaria ainda, porque cada formulação da mulher exige o desdobramento do mesmo, o sistema da «pomba mansa» [«Eu e Ela»], da «grande pomba tépida que arrulha» [«Noitada»], imagem da natureza domesticada pela cidade, e o sistema da mulher «flexível» que «Exalta o meu desejo e ataca o meu nervoso», presente em «Humorismos de Amor»:

E se uma vez me abrisse o colo transparente,
E me osculasse, enfim flexível e submissa,
Eu julgaria ouvir alguém, soturnamente,
Nas trevas, a cortar pedaços de cortiça!

(Verde, 2006: 103)

Assim, caso se se mantivesse o modo esférico de ver poemas sob as lentes nome-adjetivo, haveria ainda lugar para outros sistemas. Contudo, creio que Cesário responderia assim perante estas hipóteses:

Não me tragam estheticas!

Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metaphysica!
Não me apregoem sistemas completos [...]
(Campos, 1990: 184)

Por isso, sai da Literatura para a rua em 1875 e nesta descobre palavras como «maca», «andaime», «tapume», tudo perto do «Tejo», entrando a poesia por «Mornas essências» vindas «d'uma perfumaria», pelo cheiro de «peixe frito», por «um armazém de vinhos, / Numa travessa escura onde não entra o dia» [«Desastre»].

O poema «Desastre» é considerado um desastre, como o foram outros poemas que Silva Pinto não fez publicar na primeira edição para amigos [1887] e na primeira edição comercial [1901]. Mas, assumindo a cumplicidade que Chafes enuncia, vejo naquele poema um amontoado sinestésico que preliba «Nevroses» [1876], «Num Bairro Moderno» [1877], «Cristalizações» [1878] e «Noitada» [1879], abrindo caminho à chegada de outra coisa, ao movimento da voz, até chegar a um poema «Occidental». Aqui, chego ao lugar que já se dera a ouvir naqueles poemas e que consiste no abandono da metáfora em favor da alegoria.

Entre os poemas de juventude e aquele que instituiu o ocidente na poesia portuguesa, aos vinte e cinco anos de Cesário e no tricentenário da morte de Camões, várias foram as aprendizagens que foram dadas por aqueles quatro poemas e que apresento enumerando-as sob quatro lições, aquilo que se aprende lendo [*lectio*].

«Nevroses» revelou a primeira, a que aparece enunciada em «Nós» e que atravessa Cesário por inteiro, desde a hipótese de haver escrito «*Per Amica Silentia...*» até àquela que a morte interrompeu «Na tepidez duma alcova» [«Provincianas»], o verdadeiro poema inconjuncto e o último dos seus versos.

A primeira lição é esta: amo «os meus amados versos». Sabendo-se que o amor significa entrega incondicional, que só o amor possui a chama capaz de provocar «Nevroses» – «Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes / E os ângulos agudos» –, esse amor aos «versos» só pode obrigar a um segundo «desdém» de Cesário, depois do desprezo profundo sobre o «grande mar»,

agora pela «imprensa» literária que prefere «Zaccone». No poema, ainda mantém a ironia, «Coitadinha», como figura para expressar esse desdém, enquanto abafa «uns desesperos mudos», através da opereta de sentimentalidade fácil que apresenta a propósito de uma engomadeira.

A lição dada neste poema consiste em Cesário dar a ver que está a ver quem lê o poema deste modo, comentando-se: «Para alguns são prosaicos, são banais / Estes versos de fibra succulenta» [«Nevroses»]. A materialidade do poema, que se repetirá em «O Sentimento dum Ocidental» com a figura de «Jack», mostra como a linguagem se pode levar à boca, sendo ambas, boca e linguagem, lugares que permitem o momento em que se sente o real, «desejo simbólico de contacto». Para isso, o princípio poético enunciado consiste em fazer «versos de fibra succulenta» com uma «polpa que nos dessedenta», que sossegue a «natureza trémula de sede» [«De Verão»] de que padecem os poetas, ao contrário daquilo que sossega outros, «fama honrosa», «dinheiro», «*coterie*».

A «polpa» que oferece consiste em nos apresentar um poema, mostrando como o faz, dando a ver que, para «lançar exactos e originais os meus alexandrinos», é necessário manejar a matéria do texto com palavras até as tornar rubras e moldáveis – «Um forjador maneja um malho, rubramente» [«O Sentimento dum Ocidental»] –, expondo o ofício de poeta como aquele que consegue moldar a linguagem – «Amo os ofícios como o de ferreiro» [«Nós»] – para conseguir criar o suave e terno toque amoroso dado pelas mãos, sem imperfeições métricas e rimáticas, provocando um abalo súbito [«estremeções», «Nós»] na língua.

Disse-o assim Novalis:

Os lábios comem e bebem; justamente o órgão que, por meio de sons variados, seleciona o que o espírito preparou e que recebeu através dos restantes sentidos. [...]. Toda a suave e terna exaltação é um desejo simbólico de contacto.

(Novalis, 2000: 61)

Outro modo de o dizer pode ser este:

Pares, assim, do que não somos pares,
Da hora incerta a chama agasalhemos
Com côncavas mãos frias.

(Reis, 1994: 108)

A procura de substâncias carnudas e moles [*pulpa*] que sosseguem a sede e a fome ou a procura da «chama» com a qual procuramos agasalhar a «hora incerta» usando «côncavas mãos frias» será um gesto oposto àqueles que usam a língua para «um campo de manobras» e que lhe merece desprezo profundo [«desdém»]. Por isso, sem o favor do público, «esta poesia pede um editor que pague / Todas as minhas obras...» porque, no «meio disto tudo, como era de prever, os poucos indivíduos sérios que escrevem *porque sim* passam quase sempre despercebidos» [Freitas, 2019: s/p].

A «chama» que provoca «Nevroses» devido a um sentimento de amor pelos «versos» e que atravessa a vida de Cesário obriga a uma «entrega total». A técnica, a ética e o amor são aquilo que se exige a quem se quer dedicar ao ofício de poeta e, por isso, a «entrega é total, um artista deixa-se incendiar, consumir, ultrapassar» [Chafes, 2015: 84], como o disse assim Cesário: «Eu hoje estou cruel, frenético, exigente» [«Nevroses»].

São vários os poemas em que Cesário se refere ao seu ofício. Iniciando a sua própria leitura em «Nevroses», continua-a em «Num Bairro Moderno», «Cristalizações», «Noitada», «O Sentimento dum Ocidental», «De Verão», «Nós», *incertas chamas*, mostrando «a *acção* da matéria *que a si mesmo se toca*» [Novalis, 2000: 63], mostrando uma contínua procura de uma linguagem que lhe dê as suas mãos e a sua boca, procurando, em cada revolução, em cada poema, tocá-la, numa forma de *perpetuum mobile*.

Convoco Manuel Gusmão para este diálogo que faz ler «até me arderem os olhos / O livro de Cesário Verde» [Caeiro, 2015: 32]:

Falando-se de poesia, por exemplo, alguém a diz:

incerta chama

e desde logo esse fragmento da língua estremece e se desdobra. A poesia é dita segundo a forma ou a figura da chama que perpetuamente, ou seja até morrer, oscila e ondula segundo a vertical de uma árvore ou tão-só de uma haste cujo desenho no ar e nos teus olhos a luz movesse. *In statu nascendi: perpetuum mobile*. No seu movimento perpétuo, a poesia inventa e reinventa a sua origem ou o seu modo de chegar.

(Gusmão, 2010: 9)

Aquilo que extingue a «incerta chama», que impede «a sua origem ou o seu modo de chegar» é a «adulação». Aquilo que exige o amor aos «versos» é coragem – «Que ninguém se iluda, os covardes não têm acesso à Beleza» [Chafes, 2014: 42] – para que se comece a caminhar sozinho – «Eu raramente falo aos nossos literatos»; «Não me peguem no braço! / Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sòzinho. / Já disse que sou só sòzinho! / Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!» [Campos, 1990: 185] – para que se possa começar a caminhar:

Para mim, a árvore pode transformar-se em chama florescente – o Homem em chama falante – o animal em chama deambulante.

(Novalis, 2000: 67)

A «chama falante» passa a «deambulante» na segunda lição trazida pelo poema «Num Bairro Moderno». Em «Desastre», o poeta fala imóvel do sítio onde sente a «brisa que balouça as árvores das praças». Em «A Débil», ensaia os primeiros passos na cidade porque, tendo deixado «o botequim, à pressa», para, porque «paraste», «ao pé d' um numeroso ajuntamento», tal como acontecera em «Humilhações» quando, ao sair, se sentiu atropelado [«Saí; mas ao sair senti-me atropelar»].

A segunda lição trazida consiste no segundo despojamento [*exspolium*], no segundo desnudamento. O tema do mar, da engomadeira, da «pomba», da mulher de «altivez magnética» [«Esplêndida»] sempre disponível à prática de modernos alexandrinos ou de velhos heroicos como se fosse um índice para um bom «*Secretário dos Amantes*» [«Num tripúdio de corte rigoroso»] de versos mostra-se outro lugar inabitável ou outra pele «já rugosa» [«Manias»]. Em seu

lugar, basta encontrar, a caminho do «emprego», «sem muita pressa» e «apesar do sol», uma «visão de artista» num momento em que não se olha para trás nem se pensa para a frente, mas vendo o que está próximo, aquilo que é imediato e imprevisto. A segunda lição mostra como para se aprender a ver um tema basta qualquer situação «rota, pequenina, azafamada». Depois, virá a técnica de recompor aos bocados uma «rapariga» para criar um ser composto por «anatomia» vegetal. Para isso, aprendeu a usar novas palavras, a colocá-las em lugares onde habitualmente não se encontram e, pegando em «todo aquele peso» que carregam, presas a significados, «Com um enorme esforço muscular», levantou-as, colocando-as sobre a cabeça, começando a criar um idioma «menor», «instaurando de dentro um exercício menor de uma língua [...] maior» [Deleuze e Guattari, 2003: 42], dando início, com uma metamorfose, à criação de novas relações entre as coisas enquanto, ao lado, «uma ou outra campainha / Toca, frenética, de vez em quando».

Depois do primeiro desnudamento, aquele que nos faz andar sozinhos – «E, muito embora tu, burguês, me não entendas» [«Humilhações»] –, virá o segundo, o do abandono de temas literários ou o abandono de uma função política dada à literatura – «Nascera o *Ilustrado*, o vômito real» [«Ele»]; «Aquele cavalheiro, / – Conservador, que esmaga o povo com impostos» [«Desastre»] – em favor de um olhar sobre a linguagem na capacidade que tem para criar imagens:

Quando, numa sociedade vasta e misturada, quisermos falar de algo secreto com poucos e não estivermos sentados ao lado uns dos outros, necessitamos de falar numa linguagem especial. Esta linguagem especial pode ser uma linguagem estrangeira pelo *som* ou pelas *imagens*. Neste último caso, será uma linguagem trópica e enigmática.

(Novalis, 2000: 39)

A terceira lição partirá da «linguagem estrangeira» e daquela imagem de «chama falante». O poeta deambula pela cidade e pela linguagem, fazendo, num quadro iluminado por um sol que «estende, pelas frontarias, / Seus raios de laranja destilada», a aparição de uma imagem singular na poesia, «não alegoria,

não símbolo de algo que lhe é estranho: símbolo de si mesma» [Novalis, 2000: 49].

A terceira revolução, dada em «Cristalizações», mantém o presente feito a partir de um caminho pela cidade quando, «depois d'uns dias de aguaceiros, / Vibra uma imensa claridade crua». Aqui, em lugar da vendedora de legumes, são as figuras masculinas que ocupam o centro do poema, «rapagões» com a «sua barba agreste», havendo o desdobramento daquela manhã em outras imagens que se tornam também presentes, em que «árvores» são «Mastros», em que a «cidade» se vê «contente», em que torna presente o passado pela simultaneidade de estesias, tornando sólido aquilo que é contíguo:

Os ares, o caminho, a luz reagem;
Cheira-me a fogo, a sílex, a ferragem;
Sabe-me a campo, a lenha, a agricultura.
(Verde, 2006: 124)

Talvez a leitura que se lhe possa apor se possa dizer assim:

Nada é mais poético do que a lembrança e o sentimento ou ideia do futuro. O presente usual combina ambos por meio de restrição – resulta contiguidade, através de solidificação – cristalização. Existe, porém, um presente espiritual – que identifica ambos através da dissolução – e esta mistura é o elemento, a atmosfera do poeta. O não-espírito é matéria.

(Novalis, 2000: 37)

A lição pode ser esta: «Os ares, o caminho, a luz reagem» em mim, num «presente espiritual», naquilo que transporto, «campo», «lenha», «agricultura», naquilo que cheiro, «fogo», «sílex», «ferragem», nascendo da «contiguidade» uma «cristalização» que as palavras guardam.

Esta «mistura é o elemento, a atmosfera do poeta», vindo de pensar que pensa que «Eu tudo encontro alegremente exacto». Pelo meio, ainda dá a ouvir a metáfora, em que, invocando o «Povo», lhe cola «No pano cru rasgado das camisas / Uma bandeira», em que, vendo-o como símbolo de qualidades, descreve-os como os «filhos das lezírias», como «aprumados» e «trepadores».

Contudo, a entrada de uma «actrizita» em cena, passando por «Covas, entulhos, lamaçais, depressa», mostra como o idealismo torna literário um quadro, mostra como os versos são usados para espalhar uma mensagem cívica quando esse não é o lugar da literatura. No lugar do esférico «Povo», nome que impede de ver outra coisa que não a de uma mensagem cívica, a «actriz que eu tanto cumprimento» consegue, com umas «botinas de tacões agudos» e com as suas «peles» transformar o nome «Povo» em adjetivos que revelam os «bons trabalhadores» como «bovinos, másculos, ossudos».

A terceira lição poderá ser esta. Despertado por vibrar «uma imensa claridade crua», por fazer «frio», por «calceteiros» calçarem «de lado a lado a longa rua», por gritarem «peixeiras», pela «união sonora» do ferro e da pedra, pela possibilidade de o poeta se julgar «no Norte, ao frio», pelos cabos que seguram os mastros e os mastaréus de um navio [«enxárcias»], pela peça de madeira que permite desfraldar as velas [«vergas»], por saber que «O tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto» são uma forma de presença, será preciso não deixar que tudo isto se silencie sob modelos de leitura. Para isso, mostra «a sua identificação com a rua, com a paisagem de Inverno, física e humana» [Lourenço, 2002: 99] e consigo próprio.

Uma quarta lição anuncia já outra coisa, o «povo» é já outra coisa. Em «Noitada», «O povo folga, estúpido e grisalho», mas o que se ouve é «um vigoroso e estrepitoso beijo» «Nos nossos lábios». Contudo, a lição que se anuncia aqui é que «Nunca mais amarei já que não amas», dando Cesário a ouvir pela primeira vez o deíctico que anuncia a falta de palavras para dizer o nascimento da dor [*passio*]: «E andei léguas a pé pensando nisto». Cesário faz anunciar a paixão, o sofrimento daquele que ama e à qual não se consegue furtar. A lição consiste em mostrar que o poema não recupera nada, que passamos a ser tempo por se carregar a ferida de uma memória em que «percorremos, de mãos dadas», a cidade, ferida que haverá de regressar pelos mesmos lugares em «O Sentimento dum Ocidental».

«Noitada» dá a ver o movimento de um passo simultâneo a um olhar que se vira para trás e que lembra literários «cemitérios ricos, e o cipreste / Que vive de gorduras e de mortes» e um outro olhar para um presente, feito de uma

«negra multidão [que] se apinha / De tecelões, de fumos, de caldeiras». O virar do olhar dá-se por «essa boca viçosa de cereja» que «Torcia risos com sabor amargo» e que leva o poeta a afirmar que «nunca mais» irá amar, sabendo que daquele lugar já não é possível regressar. Poder-se-á dizê-lo assim: «De nada lhe valeu o seu saber: a ferida era incurável» [Ovídio, 2014: 250].

Tendo escrito a palavra revolução no sentido que Octavio Paz enuncia, astro que gira, talvez possa usá-la para ver esse movimento nestes quatro poemas. Desde o abandono da metáfora e do intervalo da ironia, é pela cidade de Lisboa e pelo movimento solar que acompanha aqueles quatro poemas que penso também no seu percurso. Dos primeiros poemas, onde manifesta o seu amor pelos «versos» em «que fui o teu sol e o teu abrigo» [«Setentrional»], em que «Ao quente sol e ao gás alvejará» a «tua cabecinha ornada a Rabagas» [«Ironias do Desgosto»], esse amor literário cede lugar à paixão pelos seus «amados versos» em «Nevroses», lugar sem astro [desastre]. A partir deste lugar, desaprendendo temas e metáforas, sai para a rua quando o sol inicia o seu movimento a leste, às «Dez horas da manhã» [«Num Bairro Moderno»], numa «manhã bonita» [«Cristalizações»], lugares vistos «de manhã» [«Manhãs Brumosas»], avançando para o fim do dia, «inda o sol se via» [«De Tarde»], para oeste, quando «Nós saíramos próximo ao sol-posto» [«Noitada»], «ao anoitecer» [«O Sentimento dum Ocidental»].

Nestes dois poemas, a manhã não surge, não há «qualquer anúncio ou antecipação da manhã» [Gusmão, 2010: 223], hipótese para uma circularidade, havendo apenas a imagem de um astro que nasce, que se põe e que não volta a surgir, em movimento interrompido que assinala a figura da elipse, da falha, como se deixasse de haver um centro que permitisse que o astro continuasse a girar, levando-nos «a essa noite que se fecha e nos enclausura» [*id. ibidem*] e a esta pergunta: «Reducidos a um presente que se angosta más y más, nos preguntamos: ¿adónde vamos?» [Paz, 2010: 265].

Para mostrar visualmente o percurso feito pela linguagem em quatro poemas sobre Lisboa, recorro à imagem de uma escultura para lhe colocar uma interpretação, essa «possibilidade do erro» [Man, 1999: 164]. Penso em *Apaga-*

me os Olhos [2005], de Rui Chafes [2014: 34].¹⁸⁸ Olhando para a esfera, suspensa, elevada, penso no símbolo de que Campos acusará o cansaço quando a vida poderia ser o terceiro verso que aqui cito, hipótese de conclusão do poema «Noitada»:

Símbolos? Não quero símbolos...
Queria — pobre figura de miséria e desamparo! —
Que o namorado voltasse para a costureira.
(Campos, 1990: 312)

A sua perfeição esférica, porque concentra em si todo o significado, eleva-a ao mesmo tempo que não permite qualquer fresta, qualquer ferida, lugar onde não entra o tempo, como se fosse puro espaço. Da esfera de Chafes caem linhas ondulantes sobre o chão, simulando o movimento que resulta da queda. Cesário, partindo daquela esfera que é a metáfora ou de qualquer sistema completo, puro espaço, aprenderá o lugar da «miséria e desamparo» – versos, temas, modos de ver, modos de amar – escrevendo poemas que vão aproximando a poesia ao chão, permitindo que linhas ou poemas caiam e se toquem, linhas inconclusas, sinuosas como um rio, temporalizando o espaço. O caminho entre a metáfora e a alegoria, assim o leio, resulta na passagem entre um espaço totalizador e um tempo que lhe abre cisões, passagem que associei ao movimento do «sol» e que associo à ferida que é a paixão: «O coração é a chave do mundo e da vida. É para amar e ter deveres para com os outros que vivemos nesta condição miserável» [Novalis, 2000: 57].

A escultura dá-me também a ver o movimento do olhar que marca o início da modernidade poética e que ainda coincide com uma época que tem os olhos erguidos para o símbolo – «Que o sol seja um símbolo, está bem.../ Que a lua seja um símbolo, está bem...» [Campos, 1990: 311] –, começando os poemas,

¹⁸⁸ Rui Chafes realizou entre 1998 e 2005 as seguintes esferas suspensas: «Amanhecer, Que Farás, Deus, Se Eu Morrer? Sol, Suave Medo Escuro, Um Sopro, Entre o Dia e o Sonho, Perder a Sombra, A Tua Sombra, Respiração, Durante o Sono, A Alma, Prisão do Corpo, Aproxima-te, Ouve-me, O Último Olhar, Passagem, A Sombra da Tua Sombra, Apaga-me os Olhos, Breve Mas Infinita Distância, Ouço-te Tão Lentamente, Não Pesar Sobre a Terra. São esculturas em ferro cuja configuração consiste numa grande esfera, como um balão, suspensa sobre linhas delgadas e ondulantes, parecendo manter-se num estado intermédio de levitação» [Serra, 2014: 178-179].

como o sol, a descer para o chão, «Sob um bico de gás que abria em leque» [«Noitada»], seguindo uma multiplicidade de linhas de que a alegoria pode ser a figura. Passa-se do espaço ao tempo, passa-se de uma poesia que expressava sentimentos com os olhos postos num ideal para uma poesia com os olhos postos naquilo que são as coisas:

A espantosa realidade das coisas
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada coisa é o que é,
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta.

(Caeiro, 2015: 83)

O movimento descendente que Cesário opera na poesia resulta da deslocação da perspectiva de onde olha. Esta é a quinta lição e que é dada a ver em «O Sentimento dum Ocidental» em dois momentos. Nas partes I e II, ainda é a esfera e as linhas que caem aquilo que o poema conjuga. Aquela será a imagem do espaço e estas a imagem do tempo, reunidas neste verso, «Nas nossas ruas, ao anoitecer». Apresentada a interseção, vê-se no mesmo poema, usando as palavras de Manuel Gusmão, uma espacialização do tempo – «Camões», «sinos dum tanger monástico e devoto», «À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes», «montras dos ourives» – e uma temporalização do espaço – «Chora-me o coração que se enche e que se abisma». Volto a citar Novalis: «O coração é a chave do mundo e da vida. É para amar e ter deveres para com os outros que vivemos nesta condição miserável» [Novalis, 2000: 57].

É neste poema que surge o idioma de Cesário e em que Lisboa passa a ser a Lisboa de Cesário porque a temporalizou numa forma que permite que linhas de leitura caiam do poema sobre o poema, num movimento alegórico ao qual não se consegue estabelecer um limite. A hipótese de erro consiste em ler o poema em quatro partes, nas quais mostro o presente das figuras do mar em terra, na I parte, numa cidade que vigia e pune, na II parte. Depois, entrando e saindo da elipse presente na «*brasserie*», mostro as mulheres que se curvam ao peso do valor da mercadoria, iniciando a parte final do poema com a imagem de

queda de um parafuso, «ruído mínimo» [Gusmão, 2010: 229] que Cesário instaura na poesia portuguesa. Este «ruído mínimo» consiste no momento em que as linhas que descem da esfera desta se despegam, caindo no chão, «fragmentos mutilados» de «Camões», de um «inquisidor severo», de um tempo regulado por «sinos», de uma parte da cidade que permanece na «Idade Média»:

Produção de fragmentos mutilados e demonstração de que o fundo de todas as ideias e pensamentos efectivos no mundo quotidiano são fragmentos.

(Novalis, 2000: 55)

Por isso, julgo que Cesário permite, neste idioma que cria, que se dispense as leituras que fazem regressar o poema a uma esfera, a uma territorialização das suas possibilidades num lugar que funcione como um «ermo inquisidor severo». O seu idioma aponta para outro lugar, para uma poética em que, estando aquele que diz «eu» na interseção de um lugar e de um tempo, aponta para a experiência que essa interseção lhe dá em vários lugares e em vários tempos, naquela «enorme, nesta massa irregular», de um modo alegórico, em que tudo converge de todo o lado e num movimento que é um *perpetuum mobile*, em que a «alegoria pode apenas repetir cegamente o seu modelo prévio, sem uma compreensão definitiva [...]» [Man, 1999: 207].

É também a menoridade [Deleuze e Guattari] que permite pensar que as coisas caem «às escuras», sem luz, porque é a luz que impede de ver. E aqui encontra-se a definição de «poeta» proposta por Agamben:

O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. O paralelismo entre o tempo – e as vértebras – da criatura e o tempo – e as vértebras – do século constitui um dos temas essenciais da poesia [...].

(Agamben, 2009: 61)

O ensinamento dado a ver naquela queda, no abandono da esfera, sobrando apenas coisas postas pelo chão, e que procurei verbalizar citando Benjamin e o uso que faz da palavra alegoria, consiste em «perceber [que] esse

escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade» que equivale a «neutralizar as luzes que vêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes» [*id.*: 63].

Por mais que procure a clareza com que pretendo apresentar o modo como Cesário o fez «às escuras», talvez a única verdade que por aqui possa deixar seja repetir, pela citação, que «os contemporâneos são raros» [*id.*: 65]. Talvez resulte tudo da junção da lição ouvida em «Nevroses» – técnica, ética, amor –; da lição de ver relações imprevistas entre as palavras e a realidade em «Num Bairro Moderno»; de encontrar «tudo exacto» porque «todos los tempos y todos los espácios confluyen en un aqui y una hora» [Paz, 1986: 23], em «Cristalizações»; da descoberta da paixão como ferida que deixará a sua marca em «Noitada» e que alimentará flores depois da queda por não sabermos onde colocar aquilo que nos ficou nas mãos, sobrando, depois daquilo que «deixa de ser sangue», poemas, flores que despontam, os mesmos corpos girando, em revolução: «[...] eis que o sangue, que, derramado no chão, tingira as ervas, deixa de ser sangue e desponta uma flor [...]» [Ovídio, 2014: 251].

Falta-me, para deixar partir Cesário, para volver «de volta ao local de onde parti» [*id.*: 246], apresentar a última lição, o último poema completo, «Nós», partindo da verdade de que «os contemporâneos são raros» e nem sempre os vemos, pelo que as certezas são, de facto, poucas. Poder-se-á dizer que Cesário terá sido o «grau zero» da poesia neste sentido que vou buscar a Octavio Paz:

Tal vez fue Rimbaud el primer poeta que vio, en el sentido de percibir y en el de videncia, la realidad presente como la forma infernal o circular del movimiento. Su obra es una condenación de la sociedad moderna, pero su palabra final, *Une saison en enfer*, también es una condenación de la poesía. [...] La novedad de la poesía, dice Rimbaud, *no está en las ideas ni en las formas*, sino en su capacidad de definir la *quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle*. [...]. *Une saison en enfer* condena todo esto. [...]. El poeta renuncia a la palabra.

(Paz, 2010: 256)

Será claro o paralelismo entre o que Paz escreve sobre Rimbaud e o que tenho vindo a dizer sobre Cesário. Pode-se entender «O Sentimento dum Ocidental» como «una condenación de la sociedad moderna, pero su palabra final», «Nós», «también es una condenación de la poesía». Esta é a lição final de Cesário e, por isso, continuo a preferir a palavra «zero» para lha aplicar.

Detenho-me agora um pouco para mostrar também a sua invisibilidade civil. Poder-se-á dizer que, para a sua época, foi poeticamente «zero» porque «talvez o único que no futuro» pudesse «representar a poesia moderna» [Cunha, 2004: 170] fosse Guilherme de Azevedo, como o afirmou Teófilo Braga e, por isso, o Cesário literário andava sozinho. Ou acrescentar-se que, estando o «zero» fora de uma sequência ou de uma ordem, sendo excêntrico como um cometa – «Os cometas são verdadeiros seres excêntricos, capazes da mais alta iluminação e do mais alto obscurecimento [...]» [Novalis, 2000: 63] –, o Cesário civil também andava sozinho, embora escreva «Nós» e o publique no ano em que os companheiros de ofício se deixam fotografar em outra forma de «Nós»:

Mas 1884 é também o ano em que Eça de Queiroz está no Porto a contas com *A Relíquia* e a corte à D. Emília. Ramalho está pela Foz; Junqueiro por Viana; e Antero, isolado em Vila do Conde, entregue à resolução espiritual do seu pensamento poético, que terminará em Março do ano seguinte. Todos os amigos estão pois perto de Oliveira Martins. E fotografam-se no Porto; é o «grupo dos cinco», arrumado pelo fotógrafo da «Casa Real» e da Fotografia União, da Praça de Santa Teresa: eis Oliveira Martins, Eça de Queiroz, Santo Antero, Junqueiro ainda sem barbas [...].

(Sena, 1988: 24)

Também Camilo andar­á por Seide, Silva Pinto, acompanhado por Narciso de Lacerda, astrónomo e poeta, entre Seide e o Porto, Bettencourt Rodrigues e Mariano Pina por Paris, Henrique das Neves nos Açores, onde se «demorara largos anos» [Neves, 1911: 180], enquanto Teófilo continua atento às lides camonianas, sobrando, talvez, como companhia, a lembrança dos «almoços magníficos do Mata» [«Esplêndida»] na companhia de Silva Pinto, num tempo em que o «Matta» [Neves, 1911: 23] era frequentado por Guilherme de Azevedo, Gomes Leal e Guerra Junqueiro, famoso por uma coisa rara e comum como um «bacalhau guisado com pimentões assados» [Neves, 1911: 23].

Num poema com uma metonímia tão clara para os seus contemporâneos, em que «Matta» está por «bacalhau» e os dois por vida e tertúlia, a incompreensão de Teófilo revelada a Cesário por Henrique das Neves antecipa apenas a que regressará em 1880, permitindo-me dizer que são igualmente poucos os que sabem ver aquilo que é «raro», tornando clara a dificuldade em conseguir ver quem está ao nosso lado ou saber ao lado de quem estamos. Óscar Lopes terá sido um dos que afirmou com clareza a necessidade de se colocar Cesário num tempo mais próximo, como o reconhece Cabral Martins:

Óscar Lopes, que numa história da literatura de 1973 o faz transitar do século XIX para o século XX, altera só a cronologia aparente. Cesário está isolado no seu tempo, não tem contemporâneos – é de facto, e quanto mais não fosse do ponto de vista da recepção, um modernista.

(Martins, 1994: 130)

Desviei-me um pouco para o lado civil da questão para tentar colocar ao nosso lado o modo como as lições que Cesário dão a ver o isolamento em que foi posto «no seu tempo», tentando aqui colocá-lo numa contemporaneidade que situo entre Ovídio e que não sei onde terminará (contingência de tempos de vida). Enquanto o faço, sei também que procuro iludir a cegueira de que a maioria de nós padece:

Sin duda la nueva poesía no repetirá las experiencias de los últimos cincuenta años. Son irrepetibles. Y todavía están sumergidos los mundos poéticos que esperan ser descubiertos por un adolescente cuyo rostro seguramente nunca veremos.

(Paz, 2010: 259-260)

Da citação anterior, substituiria apenas «adolescentes» por «peregrinos» [Guerra Junqueiro] e, generalizando esta afirmação a outros poetas, diria que estas conclusões «poderiam, com algumas pequenas modificações, ser transferidas para outros períodos históricos e ser aplicadas onde ou sempre que acontece literatura enquanto tal» [Man, 1999: 188], subtraindo-os a sistemas de pensamento assentes apenas na linearidade e na ideia de superação e

conquista «Das ciências, das artes, da civilização moderna!» [Campos, 1990: 184].

Regresso a Octavio Paz, ao lugar onde deixei o caminho com que pretendo assinalar a última lição: «El poeta renuncia a la palabra [Paz, 2010: 256] porque a despreza e a esquece [«desprezo e esqueço os meus amados versos»].

A última parte deste caminho consistiu em propor a passagem para um outro idioma. Depois da figura do movimento, aquela que permite a chegada e que acolhe outras vozes, em 1880, chegou a figura do repouso, em 1884, uma «cadeira», que apenas consigo sustentar num sentimento para o qual a melhor palavra que encontro é «isto», um deítico, ou esta, «Nós», outro deítico. Posso tentar preencher estas nomeações de um nome vazio recuando para o poema «Em Petiz» e para a memória de uma biografia presente neste e naquele poemas. Posso ir pelo tema da infância e para o «céu azul — o mesmo da minha infancia —, / Eterna verdade vazia e perfeita» [Campos, 1990: 185], tão perfeita como escrever «picam-se nos cardos» [«Em Petiz»], sem nenhum sentido a pesar nestas palavras que não o de se picar «nos cardos», à Caeiro, quando se estende na erva e afirma «Sei a verdade e sou feliz» [Caeiro, 2015: 42]. Posso ir pelo lugar das ciências sociais para usar o poema como um documento sobre os «pobrezinhos» e que tanto incomodou outros praticantes da metáfora social, como Angelina Vidal, para quem «velhacas», «mandriões», «cegos» [«Em Petiz»] não devem ser motivo para versos e, por isso, não reconhece «talento» [Cunha, 2006: 202] a Cesário. Posso ir pelo tema do espírito do tempo para ver como a poesia pode servir como exemplo de um argumento literário, genológico, usando os poemas como espanadores do romantismo, vitrines do realismo, relojoarias parnasianas. Posso vê-los ainda como nota de crédito em dívida nunca paga a Charles Baudelaire, João Penha, Gomes Leal, Guilherme de Azevedo. Posso ir pelo caminho do tempo histórico, em que Cesário é do século XIX e assim deve ser ensinado com se se arrumasse «caixas / Sob uma calma espessa e calaceira» [«Nós»], com os poemas todos «estivados no porão» [«Nós»] da Literatura.

A consequência destes caminhos consiste em ouvir na expressão «systemas completos» [Campos, 1990: 184] um silêncio que nada pode dizer

quando se fala de poesia ou de «un espacio henchido de objetos, pero deshabitado de futuro» [Paz, 2010: 257] como o é o poema «Nós». Em lugar de «esthéticas» [Campos, 1990: 184] inflamadas pela poesia, em lugar de «conquistas», apenas me ocorre pensar nesta frase de Bernardo Soares: «Têm todos, como eu, o futuro no passado» [Soares, 1998: 93]. Em lugar da palavra onde repousa a metáfora, «ser tudo», «ser inteiro», e que nos faz ver o futuro com esperança por termos um lugar onde o colocar no passado, como uma esfera, há apenas a «mágoa» revisitada que assenta num corpo, em «um coração exaltado e triste» [*id.*: 92], condenado a transportá-la pela linguagem onde a vai procurando depositar.

A cólera dada a ouvir contra o moderno – «Sim! Europa do Norte [...]?!» – vem revelar isto, vem revelar que, «aunque la técnica inventa todos los días algo nuevo, nada puede decirnos sobre el futuro» [Paz, 2010: 264]. Este é o erro aprendido por Cesário, sentando-se «numa cadeira» enquanto fecha os olhos:

Falhei em tudo.

Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fôsse nada.

A aprendizagem que me deram,

Desci dela pela janela das traseiras da casa.

Fui até ao campo com grandes propósitos.

Mas lá encontrei só ervas e árvores,

E quando havia gente era igual à outra.

Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar?

(Campos, 1990: 196-197)

O movimento apresentado neste poema não começou assim, começou por um sentimento oriental, fundado na memória e na tranquilidade [«tranquilamente»]. Houve uma «manhã» dada pela memória do «pai» [«Pela manhã, em vez dos trens dos batizados»; «Em que o sol, nos talhões e nas latadas, / Bate de chapa, logo de manhã!»], houve uma «universal celebração de bodas», «uma vitalidade equatorial». Contudo, essa rememoração indica que se fez tarde «A mim mesmo», indica que «nuestra situación histórica se caracteriza por el *demasiado tarde y el muy pronto*» [Paz, 2010: 269]. Neste poema, depois da primeira morte, o movimento dos astros começa a ser outro, um desastre [*dis – astrum*] começa a invadir aquilo que é genesíaco. A morte

entra por aquilo que «se atrai, se impõe, alarga e entufa» porque «Hoje», «tudo nos rouba e dizima». E da «vitalidade equatorial» passa-se à doença trazida à natureza pelo «pulgão», pela «lagarta», pelos «caracóis».

A falha, a «cegueira» de Cesário que andava «abstracto», porque «Não eram insectos nem as aves / Que nos dariam dias tão difíceis», fá-lo carregar com os «pólipos diluviais», entufando tudo com esse «inferno». E mostra-o tornando maciça a presença das doenças presentes na cultura agrícola, criando uma série vocabular que mostra uma natureza doente e epidémica. Por isso, apresenta a «rede arrastante d'escalracho», «invasões bulbosas d'erva pata», refere entre aspas a «Moléstia negra» e o «charbon», a antracnose e também o pequeno inseto hemíptero e polimorfo que ataca as videiras, «enorme legião do filoxera».

Assim, «Desde o princípio ao fim é uma maçada» e «Em vão o lavrador rasteiro / E a filharada lidam, e a mulher». São «os trabalhos penosos» que levam Cesário a escrever que «Não valem nada a cava, a enxofra, e o mais!», constatação que revela um inútil esforço e que aponta para nenhum futuro, restando a repetição dos lugares por onde foi passando: a infância, as «duas quintas bem muradas», «os fruteiros», a «Véspera da saída dos navios», «Londres sombria». O último lugar será ele próprio descrevendo o seu «trabalho técnico, violento»:

O meu ânimo verga na abstração,
Com a espinha dorsal dobrada ao meio,
Mas se de materiais descubro um veio
Ganho a musculatura dum Sansão!

(Verde, 2006: 155)

A poesia acaba por ser o que nos fica nas mãos, cheia de «Todos os tipos mortos [que] ressuscito». Palavras como «regre» [«Nada se vê que a nossa mão não regre»], «juízo», «equilíbrio» [«Torna-se preciso / Ter-se muito vigor, muito juízo / Para trazer a vida equilibrada!»], «positivos» [«positivos como os engenheiros»], que procuram instaurar a ordem e a «perfeição do fabricado»

reiteram a consciência da cisão de que «Não valem nada a cava, a enxofra, e o mais!».

O «mais» vem trazer o «tudo» que Cesário rememora para dizer menos, para dizer que «a polpa que nos dessedenta» principia também a morrer [«Como se a polpa que nos dessedenta / Nem ao menos valesse uns madrigais!», levando-o a desdenhar aquilo que é [«E até desprezo e esqueço os meus amados versos!»]. Depois de revelar «desdém» pelos temas literários e pela imprensa, é sobre a sua poesia que o vem agora dizer.

Não encontrando naquilo que relembra lugar onde possa habitar, recusando o «mais», o «tudo», passa do conhecido para a impossibilidade de reconhecer qualquer lugar onde possa estar depois de tudo perder, incluindo a possibilidade de atribuir valor ao que lhe dá «a musculatura dum Sansão»: «Eu vinha de polir isto tranquilamente». O caminho interior consiste em chegar a um lugar onde perde a própria capacidade de dar nome às coisas, emudecendo, passando à «eternidade de isto». Leio-o em Manuel António Pina:

Tudo o que passou
está a ser passado infinitamente
e o Futuro é a eternidade de isto
e tudo é sabido em si próprio.

(Pina, 2013: 73)

Parece que Cesário voltou ao princípio, ao momento em que começava a aprender o modo como poderia dizer o mundo sem usar a linguagem que lhe era dada. Contudo, depois de a ter aprendido, sente que a perde. Sob o signo da morte, «triste», tendo «momentos maus, tão tristes, tão perversos», resta-lhe «isto», a ausência para a qual não tem palavras, enunciando o fim da ideia de poesia enquanto lugar de futuro. Neste sentido, a modernidade que instaura é aquela que indica não haver futuro, em que quaisquer «conquistas» são derrotas a acontecer. Di-lo colocando em «Nós», no seu epílogo, uma crítica à própria poesia. Regresso a *Une saison en enfer*.

Se ha dicho que la poesía moderna es poema de la poesía. Tal vez esto fue verdad en la primera mitad del siglo XIX; a partir de *Une saison en enfer* nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra. El círculo se ha cerrado.

(Paz, 2010: 257)

O lugar possível para impedir a tentativa de fechamento [*conclusio*] de um caminho poderá ser o de o encontrar hoje, neste tempo, «Ó magoa revisitada, Lisboa de outr'ora de hoje» [Campos, 1990: 185], outros modos para o dizer, outras vozes como a de Cesário, «persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir» [Paz, 1986: 25].

Assim, no lugar desta afirmação de Octavio Paz, na qual se lê que «la modernidade es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante [...] para, un instante después, ceder el sitio a outra tradición que, a su vez, es outra manifestación momentánea de la actualidad» [*id.*: 18], creio que Cesário cria outra coisa. Este é o lugar genesíaco da poesia de Cesário, no qual as palavras recolhem a metáfora da palavra «semente» pela capacidade que têm de provocar a inseminação alegórica, imprevista, levada pelas circunstâncias que, caindo, voltam «a nascer» sobre alguma poesia que lhe sucedeu. Assim, o leitor «peregrino», depois de visitar aquele caminho, vai caminhando e vai ouvindo a voz de Cesário em outras vozes que dizem «la pérdida de la imagen del mundo» [Paz, 2010: 260] deste modo, outras flores azuis:

A FLOR DA SOLIDÃO

Vivemos convivemos resistimos
cruzámo-nos nas ruas sob as árvores
fizemos porventura algum ruído
traçámos pelo ar tímidos gestos
e no entanto por que palavras dizer
que nosso era um coração solitário
silencioso profundamente silencioso
e afinal o nosso olhar olhava
como os olhos que olham nas florestas
No centro da cidade tumultuosa
no ângulo visível das múltiplas arestas

a flor da solidão crescia dia a dia mais viçosa
Nós tínhamos um nome para isto
mas o tempo dos homens impiedoso
matou-nos quem morria até aqui
E neste coração ambicioso
sozinho como um homem morre cristo
Que nome dar agora ao vazio
que mana irresistível como um rio?
Ele nasce engrossa e vai desaguar
e entre tantos gestos é um mar
Vivemos convivemos resistimos
Sem saber que em tudo um pouco nós morremos
(Belo, 2000: 277)

Depois, continuando-se a caminhar por entre palavras especializadas, recolhe-se a sua temporalidade para avançar na procura de astros que permitam iluminar o escuro que é o contemporâneo. Outro poema vem mostrar outra temporalidade para dizer o mesmo espaço:

Agora que os deuses partiram,
e estamos, se possível, ainda mais sós,
sem forma e vazios, inocentes de nós,
como diremos ainda margens e como diremos rios?
(Pina, 2013: 378)

Na verdade, a leitura destes versos poderá implicar uma linearidade, mas preferiria subtraí-la a essa ideia de tempo para propor, em seu lugar, a possibilidade de ler Cesário, não sob a forma de vanguarda ou de retaguarda, mas retomando, e regresso a Gusmão, a ideia de mapas, em que, no mesmo lugar, o da escrita, diferentes poemas se revelam siderais, formando uma constelação.

Quase a terminar e pensando a partir do «ponto de vista da recepção» «Das ciências, das artes, da civilização moderna» [Campos, 1990: 184], talvez se possa pensar no verso «Eu vinha de polir isto tranquilamente», «isto», este texto, para dizer a tentativa que procura silenciar a voz, esta, que deve encontrar o lugar por onde possa partir, mesmo que de mãos estendidas. Tentá-lo-ei fazer,

para me calar, por aquele verso que revela que a poesia é a sua própria realidade.

Talvez não haja outros lugares a partir do qual possamos falar: «isto», o poema, a poesia, as palavras; «polir», o ofício de quem aprende a escrever com palavras de todas as vezes que o faz para conseguir o «prodígio de transformar a pedra, a matéria, em emoção, em energia, em leveza que contraria o peso, em vento» [Chafes, 2014: 27]. Di-lo assim Ruy Belo:

Aqui é que eu coisa feita de dias única razão
vou polindo o poema sensação de segurança
(Belo, 2000: 197)

Pelo meio, fica a voz que passou pelo símbolo para, reunindo tudo de modo desordenado, saber que já não é apenas pela alegoria que o caminho se faz, mas por um sentimento de tristeza, de escuridão, que nos faz falar porque se vê «que somos seres para a morte (no que isto tem de acto trágico e, ao mesmo tempo, tranquilo) [Chafes, 2014: 40], sem saber a origem deste apelo:

'Onde é que te nasceu' – dizia-me ela às vezes –
'O horror calado e triste às coisas sepulcrais?'.
(Verde, 2006: 87)

Octavio Paz responde assim: «Esa pregunta no es una duda sino una búsqueda» [Paz, 2010: 294]. Procura-se o que não se tem e, sob a leveza da alegoria, procura-se o regresso à esfera possível, o desejo de uma momentânea reconciliação:

Nuestra poesía es conciencia de la separación y tentativa por reunir lo que fue separado. En el poema, el ser y el deseo de ser pactan por un instante, como el fruto y los labios. Poesía, momentánea reconciliación: ayer, hoy, mañana; aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente: será presencia.

(Paz, 2010: 284)

Depois de a esfera ser transformada em ilusão pela modernidade, depois de a alegoria permitir uma fala incessante, depois de pensar que é inútil propor o caminho da catacrese como figura para nela poder sentar aquele que fala ou o de indicar qualquer outra direção ou maneira [*trópos*] porque «o Futuro é a eternidade de isto», encontro este lugar onde me sento, o «poema», «Imagem – não alegoria, não símbolo de algo que lhe é estranho: símbolo de si mesma» [Novalis, 2000: 49], lugar no qual «el ser y el deseo de ser pactan por un instante, como el fruto y los lábios» porque «Tudo tem de se tornar alimento» [Novalis, 2000: 49].

Eis as duas aprendizagens que transporto antes de volver «de volta ao local de onde parti» [Ovídio, 2014: 246]. A primeira, saber que a «Poesia dilui, na sua própria existência, aquela que lhe é estranha» [Novalis, 2000: 43] porque «nuestro verdadero ser está en otra parte» [Paz, 2010: 266], em outro coração:

Para cá de mim e para lá de mim, antes e depois.
E entre mim eu, isto é, palavras,
formas indecisas
procurando um eixo que
lhes dê peso, um sentido capaz de conter
a sua inocência,
uma voz (uma palavra) a que se prender
antes de se despedaçarem
contra tanto silêncio.
São elas, as tuas palavras, quem diz "eu";
se tiveres ouvidos suficientemente privados
podes escutar o seu coração
pulsando sob a palavra da tua existência,
entre o para cá de ti e o para lá de ti.
Tu és aquilo que as tuas palavras ouvem,
ouves o teu coração (as tuas palavras "o teu coração")?
(Pina, 2013: 316)

A segunda, saber que a mão faz «um trabalho técnico, violento» [«Nós»] sobre as palavras, mas também é dela que surge o movimento pelo qual «Tudo é semente» [Novalis, 2000: 49], como se dá a ler em «Provincianas»:

Pois bem. O inverno deixou-nos.
É certo. E os grãos e as sementes
Que ficam doutros outonos
Acordam hoje frementes
Depois duns poucos de sonos.
(Verde, 2006: 163)

Bibliografia

Bibliografia Ativa

1. Poesia e cartas

VERDE, José Joaquim Cesário

O Livro de Cesario Verde, Lisboa, Typographia Elzeveriana. Edição de Silva Pinto, 1887.

O Livro de Cesario Verde: 1873-1886, Lisboa, Manuel Gomes Editor, 1901.

O Livro de Cesario Verde. Versos, Lisboa, J. A. Rodrigues & Companhia Editores, 1911.

O Livro de Cesario Verde, Lisboa, J. A. Rodrigues & Companhia Editores, 1919.

O Livro de Cesario Verde, Lisboa, J. A. Rodrigues & Companhia Editores, 1926.

O Livro de Cesário Verde, Lisboa, Edições Ática, 1945.

O Livro de Cesário Verde seguido de algumas poesias dispersas, Lisboa, Editorial Minerva, 1948. Edição revista por Cabral do Nascimento.

Cesário Verde: Interpretação, Poesias Dispersas e Cartas, Lisboa, Minerva, 1957. Edição de Joel Serrão.

O Livro de Cesário Verde, Lisboa, Edições Ática, 1959.

Cesário Verde. Interpretação, Poesias Dispersas e Cartas, Lisboa, Delfos, 2.^a edição, revista, 1961. Edição de Joel Serrão.

O Livro de Cesário Verde, Lisboa, Estúdios Cor, 1964. Prefácio de Vitorino Nemésio e desenhos de Bernardo Marques.

Obra Completa de Cesário Verde, Lisboa, Portugália Editora, 1.^a edição, 1964. Organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão.

Obra Completa de Cesário Verde, Lisboa, Livros Horizonte, 2.^a edição, 1969. Organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão.

Obra Completa de Cesário Verde, Lisboa, Livros Horizonte, 3.^a edição, 1975. Organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão.

Poesias, Lisboa, Seara Nova, 1979. Apresentação crítica, seleção, notas e sugestões para análise literária de Margarida Vieira Mendes.

O Livro de Cesário Verde, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982.

Obra Completa de Cesário Verde, Lisboa, Livros Horizonte, 4.^a edição, 1983. Organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão.

O Livro de Cesário Verde, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986. Introdução de Álvaro Manuel Machado.

O Livro de Cesário Verde e Poesias Dispersas, Lisboa, Publicações Europa-América, 1988. Prefácio de J. Tomaz Ferreira.

O Livro de Cesário Verde. Texto integral e estudo da obra, Aveiro, Estante Editora, 1989. Introdução de António Capão.

Pequeno Livro, Lisboa, Contexto Editora, 1995. Seleção e organização de David Mourão-Ferreira.

O Livro de Cesário Verde, Lisboa, Ulisseia, 5.^a ed, 1999. Introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira.

Obra Poética e Epistolografia, s/l, Lello Editores, 1999. Edição organizada por Ângela Marques.

Poesia Completa e Cartas, s/l, Moderna Editorial Laires, 2001. Introdução de Ângela Marques.

Poesia Completa de Cesário Verde, Lisboa, D. Quixote, 2001. Fixação de texto e nota introdutória de Joel Serrão.

Cesário Verde, Lisboa, Livros Horizonte, 8.^a edição, 2003. Edição de Joel Serrão.

Poesia de Cesário Verde, Lisboa, Texto Editora, 2004. Prefácio de Fernando Pinto do Amaral.

O Livro de Cesário Verde 1873-1886, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004. Posfácio e fixação do texto por António Barahona.

O Livro de Cesário Verde, Porto, Edições Caixotim, 2004. Prefácio de Annabela Rita.

O Sentimento dum Ocidental, Porto, Campo das Letras, 2005. Prefácio de Rosa Maria Martelo.

Melhores Poemas, São Paulo, Global Editora, 2005. Seleção de Leyla Perrone-Moisés.

Cânticos do Realismo e outros Poemas [mais] 32 cartas (com textos de Fialho de Almeida e Fernando Pessoa), Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2006. Edição de Teresa Sobral Cunha.

O Sentimento dum Ocidental, Lisboa, Fonte da Palavra, 2010. Edição de Marília Abel e Carlos Consiglieri.

Obra Poética Integral de Cesário Verde (1855-1886). Texto definitivo, Lisboa, Dinalivro, 2013. Organização, apresentação, tábua cronológica e cartas reunidas por Ricardo Daunt.

O Livro de Cesário Verde (uma seleção). Porto, Porto Editora, 2014. Introdução e notas de Ana Maria Amaro.

Cânticos do Realismo: O Livro de Cesário Verde, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015. Introdução e nota biobibliográfica de Helena Carvalhão Buescu.

O Livro de Cesário Verde e Poesias Dispersas, Lisboa, Guerra e Paz, Editores, 2018. Fixação de texto, revisão e extratextos de Ana Salgado.

2. Traduções

Poésies portugaises, Paris, Imprimerie Henriot, 1921. Tradução de Jorge Verde.

Poésie, Umbria Editrice, Perugia, 1982. Introdução, tradução e notas de Piero Ceccucci.

Quatre Poètes Portugais: Camões, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais / Presses Universitaires de France, 1970. Seleção, tradução e apresentação de Sophia de Mello Breyner Andresen.

«*O Sentimento dum Ocidental*» & «*Cristalizações*», Paris, Centro Cultural Português – Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução de Pierre Léglise-Costa, 1986.

El Sentimiento de un Occidental, Madrid, Hiperión, 1995. Tradução e prólogo de Jesús Munárriz.

El Libro de Cesário Verde, Hiperión, Madrid, 1997. Tradução de Amador Palacios.

The feeling of a westerner, Massachusetts, University of Massachusetts Dartmouth, 2011. Tradução de Richard Zenith. Prefácio de Anna M. Klobucka. Recuperado em <http://www.laabst.net/docs/cesario_verde_the_feeling_of_a_westerner_cover_and_text.pdf>. Disponível em 20 de fevereiro de 2018.

Bibliografia Passiva

Aa. Vv. (1880) – *Portugal a Camões. Publicação Extraordinária do Jornal de Viagens. Commemorando o Tricentenário do Cantor dos Lusíadas*, Porto, 10 de junho de 1880.

ALMEIDA, Fialho de (1914) – *Vida Irónica, Jornal d'Um Vagabundo*, Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira.

ALVES, Ana Luísa (2007) – «Grotresco e mundividência em “Nós”» in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula, [Org.], *Cesário Verde: Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras; 107-117.

AMARAL, Fernando Pinto do (1993) – «A poesia como doença na alma. Uma abordagem do «spleen» no «Só» de António Nobre, in *Colóquio Letras*, n.º 127/128, Lisboa, janeiro de 1993; 77-86.

AMARAL, Fernando Pinto do (1997) – «Cinismos românticos e deslumbramentos burgueses. Imagens da mulher na poesia de Cesário Verde», in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula [Org.], *Cesário Verde: Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras; 195-205.

AMARAL, Fernando Pinto do (2007) – «Cinismos Românticos e Deslumbramentos Burgueses. Imagens da Mulher na Poesia de Cesário Verde» in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula, [Org.], *Cesário Verde: Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras; 195-205.

AMARAL, Henrique do (1955) – «A captação do real em Cesário e em Baudelaire», in *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, Coimbra, volume XV, n.º 147, dezembro; 727-732.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1970) – *Quatre Poètes Portugais: Camões, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais / Presses Universitaires de France.

AZEVEDO, Guilherme de (1874) – *A Alma Nova*, Lisboa, Typographia Sousa & Filho.

BAROSA, Gustavo (1995) – «Cesário Verde: um Homem (Só) na Cidade» in *Máthesis*, Viseu, n.º 4; 239-265.

BARRENTO, João (1987a) – «Figuras da Modernidade na Poesia Urbana: de Baudelaire a Pessoa», *O Espinho de Sócrates. Expressionismo e Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença; 85-101.

BARRENTO, João (1987b) – «Monólogos Dramáticos: Alteridade e Modernidade», *O Espinho de Sócrates. Expressionismo e Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença; 103-111.

BRAGA, Teóphilo (1880) – *Bibliographia Camoniana, servindo de catalogo official da Exposição Camoniana do centenario. MDLXXX-MDCCCLXXX*, Lisboa.

BRAGA, Theóphilo (1881) – *Camões e o Sentimento Nacional*, Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron.

BRANCO, Fernando de Castro (2014) – «Recensão crítica a 'Cesário Verde ou o Poema sem Assunto', de Susana Rosa», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 185, janeiro de 2014; 258-263.

BUESCU, Helena Carvalhão (1983) – «Dois poetas da evocação: Cesário Verde e António Nobre» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 75, setembro de 1983; 28-39.

BUESCU, Helena Carvalhão (1986) – «Pinceladas. A propósito de Cesário Verde e António Nobre» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 93, setembro de 1986; 69-73.

BUESCU, Helena Carvalhão (1990) – *Incidências do olhar: percepção e representação, percepção e representação: natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, Lisboa, Editorial Caminho.

BUESCU, Helena Carvalhão (2001) – «Diferença do campo, diferença da cidade: Cesário Verde e António Nobre» in *Chiaroscuro. Modernidade e literatura*, Porto, Campo das Letras.

BUESCU, Helena Carvalhão (2007) – «Movimento, Flânerie e Memória Cultural» in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula, [Org.], *Cesário Verde: Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras; 27-36.

BUESCU, Helena Carvalhão (2008) – «Verde, Cesário», in MARTINS, Fernando Cabral [Coord.], *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Editorial Caminho; 881-885.

CAEIRO, Alberto (2006) – *Poemas*, Lisboa, Editorial Nova Ática.

CAEIRO, Alberto (2015) – *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Edição de Ivo Castro.

CAMÕES, Luís de (2000) – *Os Lusíadas. Vocabulário de Luís de Camões*, Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros – Instituto Camões, 4.^a edição. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro.

CAMPOS, Álvaro de (1990) – *Poemas de Álvaro de Campos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Edição de Cleonice Berardinelli.

CAMPOS, Álvaro de (1993) – *Livro de Versos*, Lisboa, Editorial Estampa. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.

CARVALHO, J. Coelho de (1888) – *Viagens de Coelho de Carvalho. Madrid, Barcelona, Nice, Mônaco. Cartas e Notas destinadas a Cesário Verde em 1884*, Lisboa, Livraria António Maria Pereira.

CASTRO, Eugénio de (1926) – «Cesário Verde», *Cartas de Torna-Viagem*, I, Coimbra, Lumen; 87-102.

CASTRO, Sílvio (1990) – *O percurso sentimental de Cesário Verde. Análise semântica da obra poética*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.

CARTER, Janet E. (1989) – *Cadências tristes. O universo humano na obra poética de Cesário Verde*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CEIA, Carlos (2015) – «A *scientia sexualis* em Cesário Verde», in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, vol. 2, n.º 8; 77-101. Disponível em <<https://run.unl.pt/handle/10362/6784>>. Consultado em 28 de fevereiro de 2018.

CENTENO, Y. K, e RECKERT, Stephen (1978) – «Fortuna e Metamorfoses de um 'Topos'», *Fernando Pessoa (Tempo, Solidão, Hermetismo)*, Lisboa, Moraes Editores; 49-51.

COELHO, Jacinto do Prado (1961) – *A Problemática da História Literária*, Lisboa, Ática.

COELHO, Jacinto do Prado (1976) – *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand.

COELHO, Jacinto do Prado (1992) – *A Originalidade da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 3.^a edição.

COELHO, Jacinto do Prado (1996) – *A Letra e o Leitor*, Porto, Lello & Irmão Editores.

COELHO, Maria Paula Mendes (2002) – «Da história do 'símbolo' à História do Simbolismo», in *Colóquio Literatura e História – Actas*, Lisboa, Universidade Aberta; 259-268.

CUNHA, Alfredo (1891) – *Eduardo Coelho. A sua Vida e a sua Obra. Alguns Factos para a Historia do Jornalismo Portuguez Contemporaneo*, Lisboa, Typographia Universal.

DAUNT, Ricardo (1992) – «Duelo poético na cidade: as peripécias do herói moderno», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 125-126, julho / dezembro de 1992; 47-52.

DACOSTA, Luísa (1955) – «O povo na obra de Cesário Verde», in *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, Coimbra, volume XV, n.º 147, dezembro; 733-735.

DEUS, João de (1896) – *Campo de Flores. Poesia Lyricas Completas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 2.^a edição. Edição *ne varietur* organizada por Theóphilo Braga.

DIOGO, António Américo Lindeza (1991) – «Tópicos benjaminianos para uma leitura de Cesário», in *Diacrítica*, Braga, n.º 6; 101-116.

DUARTE, Isabel Margarida (1982) – «Texto e Ante-texto em Mário de Sá-Carneiro: as Cartas a Fernando Pessoa» in *Estudos Contemporâneos. Aspectos da Cultura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, n.º 4; 137-161.

FERNANDES, Evelyn Blaut (2017) – «Cesário Verde revisited. A imagem da família bem tramada a seu tempo» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 194, janeiro-abril de 2017; 106-119.

FERREIRA, Luís Eugénio (1955) – «Subsídios para um estudo sobre Cesário Verde», in *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, Coimbra, volume XV, n.º 147, dezembro; 718-724.

FERREIRA, Vergílio (1976) – «Relendo Cesário» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 31, maio de 1976; 49-58.

FERREIRA, Vergílio (1976) – «Relendo Cesário» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 31, maio de 1976; 49;58; «CARLOS QUEIROZ, Bernardo Marques e Hein Semke na casa onde viveu Cesário Verde (Linda-a-Pastora, anos 40) [foto]»; 56-57 extratexto.

FERREIRA, Vergílio (1993) – «Serás poeta e desgraçado» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 127/128, janeiro de 1993; 17-26.

FIGUEIREDO, João Pinto de (1981) – *A vida de Cesário Verde: a obra e o homem*, Lisboa, Arcádia.

FORJAZ, Jorge, e NORONHA, José Francisco (2003) – *Luso descendentes da Índia Portuguesa*, Lisboa, Fundação Oriente, volume III; 428-431.

FRANÇA, José-Augusto, SERRÃO, Joel, MACEDO, Hélder (1986) – *Hommage à Cesário Verde*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, Arquivos do Centro Cultural Português, vol. 22.

GUIMARÃES, Fernando (1971) – «Cesário Verde, poeta barroco?» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 1, março de 1971; 34-44.

GUSMÃO, Manuel (2010) – *Tatuagem e palimpsesto*, Lisboa, Assírio & Alvim.

HATHERLY, Ana (1999) – «O que é a Palavra Poética» in *Limiar. Revista de Poesia*, Porto; 37-38.

JARDIM, Maria Estela, COSTA, Fernanda Madalena, PERES, Isabel Marília (2007) – *José Júlio Rodrigues e a sua Contribuição para o Desenvolvimento da Cartografia Portuguesa e dos Processos Fotomecânicos do Século XIX*, in Atas do II Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica, Lisboa, 25 e 26 de outubro 2007.

Disponível em <<https://www.researchgate.net/publication/257403073>>. Consultado em 14 de novembro de 2017.

KLOBUCKA, Anna M. (2011) - «Introduction: Loitering on the Edge» in *The feeling of a westerner*, Massachusetts, University of Massachusetts; 7-18.

LAILAR, John (1986) – «Na encruzilhada. ‘Desastre’ de Cesário Verde» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 93; setembro de 1986; 50-56.

LEAL, Gomes (1880) – *A Fome de Camões (poema em 4 cantos)*, Lisboa, Empreza Litteraria Luso-Brazileira de A. Souza Pinto e Livraria Industrial de Lisboa & C.^a.

LEAL, Gomes (1998) – *Claridades do Sul*, Lisboa, Assírio & Alvim. Edição de José Carlos Seabra Pereira.

LIND, Georg Rudolf (1986) – «O real e a análise. O mundo poético de Cesário Verde», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 93; setembro de 1986; 29-40.

LISTOPAD, Jorge (1968) – «Ao traduzir Cesário Verde», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 93; setembro de 1986; 96-97.

LOPES, Óscar (1969a) – «De Tolentino a Cesário», *Modo de ler. Crítica e Interpretação literária 2*, Porto, Editorial Inova; 195-200.

LOPES, Óscar (1969b) – «Sobre Cesário Verde», *Modo de ler. Crítica e Interpretação literária 2*, Porto, Editorial Inova; 253-259.

LOPES, Óscar (1986) - «Prefácio» in *Poesia Completa 1940-1980 por João Cabral de Melo Neto*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda; 9-30.

LOPES, Óscar (1987) – «Cesário Verde ou do Romantismo ao Modernismo», *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda; 461-473.

LOPES, Óscar (1988) – «Alguns nexos Diacrónicos na Poesia Novecentista Portuguesa», in *A Phala*, Lisboa, Assírio & Alvim.

LOPES, Rita Sousa (2000) – *Para uma Leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Presença.

LOPES, Silvina Rodrigues (1986) – «Como quem escreve com sentimentos», in *Prelo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, n.º 12, julho/setembro; 31-35.

LOPES, Silvina Rodrigues (1995) – «O Reconhecimento», in *Limiar. Revista de Poesia*, Porto, n.º 5; 44-46.

LOURENÇO, Eduardo (1990) – «Suicidária Modernidade» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 117/118, setembro de 1990; 7-12.

LOURENÇO, Eduardo (1991) – «Os dois Cesários» in *Estudos Portugueses – Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel; 969-986.

LOURENÇO, Eduardo (2002) – « Le poète dans la cité (aujourd’hui) », Bruxelas, Delegação do Instituto Camões. Conferência traduzida por Annie de Faria.

LOURENÇO, M. S. (2002) – *Os degraus do Parnaso*, Lisboa, Assírio & Alvim.

LOUREIRO, La Salette (1996) – *A cidade em autores do primeiro modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa.

MACEDO, Hélder (1986) – «Cesário Verde, o bucolista do Realismo» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 117/118, setembro; 20-28.

MACEDO, Hélder (1988) – *Cesário Verde. O Romântico e o Feroz*, Lisboa, Editora & Etc.

MACEDO, Hélder (1999) – *Nós – Uma Leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Presença, 4.ª edição.

MACEDO, Hélder (2007a) – «As metamorfoses do sentimento» in *Cesário Verde. Visões de Artista* in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula, [Org.], Porto, Campo das Letras; 11-26.

MACEDO, Hélder (2007b) – *Trinta Leituras*, Lisboa, Editorial Presença, 2007.

MACEDO, Hélder (2011) – «Fernando Pessoa, Cesário Verde e as Ficções da Identidade» in *Pessoa: Revista de Ideias*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa – Câmara Municipal de Lisboa, n.º 3, junho de 2011; 51-57.

MACEDO, Hélder (2017) – *Camões e Outros Contemporâneos*, Lisboa, Editorial Presença.

MACHADO, Álvaro Manuel (1998) – «A inspiração (ou deriva) romântica: da rêverie cósmica ao apelo romântico», in *Limiar. Revista de Poesia*, Porto, n.º 10; 45-47.

MAFFEI, Luís (2009) – «Cesário e uma Cara de seu Tempo (que não foi outra)» in *Via Atlântica*, n.º 15, São Paulo, junho de 2009; 131-141.

MAFFEI, Luís (2016) – «Para glória da doença? Leituras do mal de Camões» in *Via Atlântica*, n.º 29, São Paulo, junho de 2016; 339-351.

MAGALHÃES, Gabriel (2007) – «A Poesia como Escultura. A Construção da Materialidade na Obra Lírica de Cesário Verde» in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula, [Org.], *Cesário Verde: Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras; 137-147.

MAGALHÃES, Rui (1992) – «Poesia e Filosofia. As Sombras do Eco», in *Limiar. Revista de Poesia*, Porto, n.º 1; 34-38.

MARGARIDO, Alfredo (1986) – «A dicotomia branco-negro na poesia de Cesário Verde», in *Colóquio Letras*, n.º 93, Lisboa, setembro de 1986; 57-68.

MARGARIDO, Alfredo (1989) – «Recensão crítica a 'Cesário Verde ou a Transformação do Mundo', de Fernando Cabral Martins», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 108, março de 1989; 119-120.

MARTELO, Rosa Maria (2007) – «Relendo 'O Sentimento dum Ocidental'» in *O Sentimento dum Ocidental*, Porto, Campo das Letras; 37-67.

MARTELO, Rosa Maria (2009) – «O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea» in *Portuguese Cultural Studies*, Massachusetts, University of Massachusetts Amhers; 11-22.

MARTELO, Rosa Maria (2012) – *O cinema da poesia*, Lisboa, Sistema Solar.

MARTELO, Rosa Maria (2017) - «Entre a realidade e a realidade (Cesário Verde, José Miguel Silva, Manuel de Freitas)» in *Poesia Contemporânea e Tradição: Brasil – Portugal*, São Paulo, Nankin; 175-190.

MARTINS, Fernando Cabral (1988) – *Cesário Verde ou a transformação do mundo*, Lisboa, Editorial Comunicação.

MARTINS, Fernando Cabral (1989) – «Recensão crítica a 'Obra Completa de Cesário Verde', de Joel Serrão», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 108, março de 1989; 109-110.

MARTINS, Fernando Cabral (1991) – «Recensão crítica a ‘Cadências Tristes’. O universo humano na obra poética de Cesário Verde», de Janet E. Carter, in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 121/122, julho de 1991; 264-265.

MARTINS, Fernando Cabral (1994) – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa.

MARTINS, Fernando Cabral (2000) – *O Trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon Publicações.

MARTINS, Fernando Cabral (2007) – «Cesário Verde e a Noção do Tempo» in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula [Org.], *Cesário Verde: Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras; 37-45.

MARTINHO, Fernando J. B. Cabral (2004) – «Poesia», in *Literatura Portuguesa do século XX*, Lisboa, Instituto Camões; 11-53.

MENESES, Bourbon e (1944) – «A Sensibilidade de Cesário Verde», *Sua Graça é Lisboa*, Lisboa, Livraria Bertrand; 33-47.

MÓNICA, Maria Filomena (1986) – «O dia em que Cesário Verde morreu» in *Prelo: Revista da Imprensa Nacional – Casa da Moeda*, n.º 12, julho/setembro de 1986; 7-15.

MÓNICA, Maria Filomena (2007) – *Cesário Verde. Um génio ignorado*, Lisboa, Alêtheia.

MONSARAZ, Alberto de (1956) – «Cesário Verde e Macedo Papança» in *Separata da Revista Municipal*, Lisboa, n.º 66; 5-32.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1977) – *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

MORÃO, Paula (1992) – «Ecos de Camões em Cesário e em Nobre» in *Românica. Revista de Literatura*, Lisboa, Cosmos, n.ºs 1/2; 323-329.

MORÃO, Paula (1993) – «Cesário Verde e Irene Lisboa: Ver a cidade», *Viagens na terra das palavras*, Lisboa, Edições Cosmos; 35-40.

MORÃO, Paula (2004) – *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus contemporâneos*, Porto, Edições Caixotim.

MORÃO, Paula (2007) – «Processos poéticos na correspondência de Cesário Verde» in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula [Org.], *Cesário Verde: Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras; 47-65.

MOREIRA, Alberto (1963) – *Cesário Verde e a «Cidade Heróica»*, Porto, [s.n.].

MOURA, Vasco Graça (1987) – «Um poema de Cesário» in *Várias Vozes*, Lisboa, Presença.

MOURÃO-FERREIRA, David (1983) – *Hospital das Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

MOURÃO-FERREIRA, David (1986) – «Sobre o alexandrino e o decassílabo na poesia de Cesário Verde», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 93, setembro de 1986; 74-81.

MOURÃO-FERREIRA, David (1989) – *Sob o mesmo tecto. Estudos sobre autores de língua portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.

MOURÃO-FERREIRA, David (1990) – «O voo de Ícaro a partir de Cesário», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 117/118; 204-211.

MOURÃO-FERREIRA, David (1995) – «Cesário e Camões: uma leitura complementar de 'O Sentimento dum Ocidental'» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 135/136, janeiro de 1995; 83-94.

NAVA, Luís Miguel (2004) – «Sobre Cesário Verde», *Ensaio Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim; 55-56. Prefácio de Carlos Mendes de Sousa.

NEVES, Henrique (1911) – «Cesario Verde», *Esboços Individuais. Traços característicos, episódios e anedoctas autênticas de indivíduos que se evidenciaram*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira; 175-182.

NEVES, Henrique (1911) – «Antonio Nobre», *Esboços Individuais. Traços característicos, episódios e anedoctas autênticas de indivíduos que se evidenciaram*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira; 183-188.

NOVO, Isabel Rio (2007) – «Meditações em torno de 'um livro que exacerbe'. Teorias Poéticas Naturalistas ao Tempo de Cesário Verde» in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula [Org.], *Cesário Verde: Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras; 173-184.

OLIVEIRA, Luís Amaro de (1944) – *Cesário Verde: Novos Subsídios para o Estudo da sua Personalidade*, Coimbra, Editora Nobel.

OLIVEIRA, Luís Amaro de (1949) – *3 Sentidos Fundamentais na Poesia de Cesário Verde: Novos Subsídios para o Estudo da sua Personalidade*, Lisboa, Edição do Autor.

OLIVEIRA E SILVA, Isabel (1986) – «Cesário Verde, ‘o esteta da translúcida mudança’» *Prelo: Revista da Imprensa Nacional – Casa da Moeda*, n.º 12, julho/setembro de 1986; 36-50.

PARREIRA, Carlos (1943) – «A casa de Linda-a-Pastora... Onde viveu Cesário Verde», in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. Lisboa, n.º 14, abril de 1943, vol. 3: 29-32.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1986a) – «Um roteiro do caminhar poético. Releitura do *Cesário* de João Pinto de Figueiredo», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 93, setembro de 1986; 82-93.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1986b) – «Em demanda da perfeição das coisas» in *Prelo: Revista da Imprensa Nacional – Casa da Moeda*, n.º 12, julho/setembro de 1986; 16-25.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1995) – «Cesário Verde e o destino do modelo realista», in *História Crítica da Literatura Realista* [Coordenação de Carlos Reis], Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, vol. VII [Do Fim-de-Século ao Modernismo]; 77-126.

PEREIRA, José Carlos Seabra (2007) – «A antecipação fenomenológica em Cesário Verde» in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula [Org.], *Cesário Verde: Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras; 37-45.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (2000) – «Cesário Verde: um ‘astro sem atmosfera’?» in *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto, n.º 3; 217-225.

PESSOA, Fernando (1915) – «Chuva Oblíqua» in *Orpheu. Revista Trimestral de Literatura*, Lisboa, n.º 2, abril-maio-junho de 1915; 159-164.

PESSOA, Fernando (1954) – *Mensagem*, Lisboa, Edições Ática, 5.ª edição.

PESSOA, Fernando (1972a) – «Cesário Verde», *Fragmentos inéditos de Fernando Pessoa*, in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 8, julho de 1972.

PESSOA, Fernando (1972b) – *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Edições Ática. Textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind.

PESSOA, Fernando (1973) – *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, Lisboa, Edições Ática, 2.ª edição. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.

PESSOA, Fernando (1986) – *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, Mem Martins, Publicações Europa-América. Introduções, organização e notas de António Quadros.

PESSOA, Fernando (1993) – *Pessoa Inédito*, Lisboa, Livros Horizonte. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes.

PESSOA, Fernando (2012) – *Teoria da Heteronímia*, Lisboa, Assírio & Alvim. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith.

PIEIDADE, Ana Nascimento (2003) – «A cidade de Cesário, Eça e alguns do “Orpheu”: da topografia d/escrita à transfiguração poética», in *Outra Margem. Estudos de Literatura e Cultura portuguesas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008; 205-228.

PIMENTA, Alfredo (1920) – «Cezario Verde», *Sombras de Príncipes. (Garret e Herculano. Camillo. Anthero de Quental. João de Deus. Antonio Nobre. Cezario Verde)*, Lisboa, Portugália Editora; 61-63.

PINTO, António José de Silva (1878) – *Controvérsias e Estudos Litterários, 1875-1878*, Porto, Imprensa Commercial.

PINTO, António José de Silva (1887) – *O Livro de Cesario Verde*, Lisboa, Typographia Elzeveriana. Prefácio e notas de Silva Pinto.

PINTO, António José de Silva (1895) – *Cartas de Camillo Castello Branco*, Lisboa, Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão. Prefácio e notas de Silva Pinto.

PIZARRO, Jerónimo (2016) - «Narciso Ciego, Iluminado por Lisboa (De Cesário Verde a Fernando Pessoa)» in *Abriu. Estudos de Textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, Barcelona, n.º 5; 35-50.

RECKERT, Stephen (1976) – «O Cisne e a Cigarra: quatro poetas em três tempos», in *Colóquio Letras*, Lisboa, separata, n.º 34, novembro de 1976.

RECKERT, Stephen (1987a) – «Entre qualquer cais e o cais (Cesário Verde e Álvaro de Campos)», *Um ramalhete para Cesário*, Lisboa, Assírio & Alvim; 11-36.

RECKERT, Stephen (1987b) – «'Subitamente – que visão de artista!», *Um ramalhete para Cesário*, Lisboa, Assírio & Alvim; 37-60.

RECKERT, Stephen (1987c) – «O mistério da Rua das Trinas», *Um ramalhete para Cesário*, Lisboa, Assírio & Alvim; 61-80.

RECKERT, Stephen (1987d) – «Radiografia de uma aguarela («De Tarde»: Uma Análise Fono-Estilística)», *Um ramalhete para Cesário*, Lisboa, Assírio & Alvim; 81-94.

REIS, Ricardo (1990) – *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*, Lisboa, Editorial Estampa, 2.º vol.

REIS, Ricardo (1994) – *Poemas de Ricardo Reis*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Edição de Luiz Fagundes Duarte.

REIS, Ricardo (2000) – *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim. Edição de Manuela Parreira da Silva.

RITA, Annabela (1992) – «'O Sentimento dum Ocidental': um programa estético» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 125/126, julho de 1992, p. 43-46.

RITA, Annabela (2002) – «Cesário Verde: do sentimento às imagens», *No fundo dos espelhos*, Porto, Edições Caixotim; 85-109.

ROCHA, Andrée Crabé (1971) – «Cesário Verde, poeta barroco?» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 1, março de 1971; 31-33.

ROCHA, CLARA (1986) – «O boi e a cabra: para uma análise de 'Cristalizações'» in *Prelo: Revista da Imprensa Nacional – Casa da Moeda*, n.º 12, julho/setembro de 1986; 26-30.

RODRIGUES, José Júlio Bettencourt (1876) – *A Secção Photographica ou Artística da Direcção Geral dos Trabalhos Geodesicos no dia 1 de dezembro de 1876*, Typographia da Academia Real das Sciencias, Lisboa.

RODRIGUES, Fátima (1998) – *Cesário Verde. Recepção Oitocentista e Poética*, Lisboa, Edições Cosmos.

RODRIGUES, Fátima (2007) – «Edição Silva Pinto é (necessariamente) uma versão Silva Pinto?» in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula [Org.], *Cesário Verde: Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras; 149-161.

ROSA, António Ramos (1986) - «A Cesário Verde», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 93, setembro de 1986; 99.

ROSA, Susana (2013) – *Cesário Verde ou o poema sem assunto*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SÁ, Maria das Graças (2007) – «Cesário Verde, Guilherme de Azevedo e o erro de Teófilo» in BUESCU, Helena Carvalhão, e MORÃO, Paula, [Org.], *Cesário Verde: Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras; 163-171.

SACRAMENTO, Mário Emílio (1959) – «Lírica e dialética em Cesário Verde», *Ensaaios de Domingo*, Coimbra, Coimbra Editora; 93-137.

SEIXAS, Barros de (1879) – *Cantos Modernos*, Lisboa, Livraria Cruz & C.^a – Editora.

SEABRA, José Augusto (1978) – «Uma poética da morte» in *Revista da Faculdade de Letras*, IV série, n.º 2, Lisboa; 33-39.

SENA, Jorge de (s/d) – *Estrada larga*, Porto, Porto Editora.

SENA, Jorge de (1988a) – *Estudos de Literatura Portuguesa – II*, Lisboa, Edições 70.

SENA, Jorge de (1988b) – «Poésie Portugaise de Hier et Aujourd’Hui», *Estudos de Literatura Portuguesa – III*, Lisboa, Edições 70; 135-148.

SENA, Jorge de (2000) – *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, Lisboa, Edições 70, 3.^a edição.

SENA, Jorge de (2004) – *A Arte de Jorge de Sena. Uma Antologia*, Lisboa, Relógio d' Água Editores. Edição de Jorge Fazenda Lourenço.

SEQUEIRA, Rosa Maria (1990) – *A imagem da cidade na poesia moderna: Cesário Verde e Fernando Pessoa*, Frankfurt am Main, TFM Editora e DEE Editora.

SEQUEIRA, Rosa Maria (2012) – «O Sentimento dum Ocidental a contracorrente da utopia cultural nas comemorações do Tricentenário da morte de Camões» in RITA, Annabela, e VILA MAIOR, Dionísio [Org.], *Do Ultimato à(s) República(s)*, Lisboa, Esfera do Caos; 387-394.

SERRÃO, Joel (1955) – «Cesário Verde. Para uma edição crítica das suas poesias», in *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, Coimbra, volume XV, n.º 147, dezembro; 683-717.

SERRÃO, Joel (1978) – *Temas Oitocentistas. Para a História de Portugal no Século Passado*, Lisboa, Livros Horizonte, volume II.

SERRÃO, Joel (1980) – *Temas Oitocentistas. Para a História de Portugal no Século Passado*, Lisboa, Livros Horizonte, volume I.

SERRÃO, Joel (1983) – *Temas de Cultura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, volumes I e II.

SERRÃO, Joel (1986) – *O essencial sobre Cesário Verde*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

SERRÃO, Joel (1986) – «Tábua biobibliográfica de Cesário Verde», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 93, setembro de 1986; 5-19.

SILVA, Lino (2005) – «Elementos poético-narrativos e manifestações da consciência, em *O Sentimento dum Ocidental*, de Cesário Verde», in *I Encontro Leituras em Português*, Braga, Universidade do Minho; 122-140.

SILVEIRA, Francisco Maciel (1985) – *O Amor na Poesia de Cesário Verde*, Lisboa, Edições Ramos, Afonso & Moita.

SILVEIRA, Pedro da (1986) – *Cesário Verde. 1855-1886. Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário da sua Morte*, Lisboa, Biblioteca Nacional. Organização e Coordenação por Pedro da Silveira.

SOARES, Bernardo (1998) – *Livro do Desassossego Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*, Lisboa, Assírio & Alvim. Edição de Richard Zenith.

TAMEN, Miguel (2002) – «Cesário e a Catástrofe», *Artigos Portugueses*, Lisboa, Assírio & Alvim; 59-70.

TAMEN, Miguel (2015) – «Cesário e a Catástrofe», *Artigos Portugueses*, Lisboa, Assírio & Alvim; 83-92.

TAMEN, Pedro (1986) – «Cesário Verde», in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 93, setembro de 1986; 101.

TEIGA, Carlos (1993) – *O Livro de Cesário Verde. Ensaio interpretativo e crítico*, Setúbal, s/ed.

TIMM, John T. H. (1972) – «A Study of the Grotesque in Cesário Verde's "Sentimento dum ocidental"» in *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin Press, Vol. 9, n.º 2; 78-86.

VASCONCELOS, Mário Cesariny de (1961) – *Poesia (1944-1955)*, Lisboa, Delfos.

VIANA, António Manuel Couto (1986) – «Verso Verde Viril» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 93, setembro de 1986; 98.

Bibliografia Geral

S/A (1851) – *Synopse dos principaes actos administrativos da Camara Municipal de Lisboa do anno 1850*, Lisboa, Imprensa Nacional.

AGAMBEN, Giorgio (1999) – *Ideia da prosa*, Lisboa, Edições Cotovia. Tradução, prefácio e notas de João Barrento.

AGAMBEN, Giorgio (2007) – *Estâncias. A Palavra e o Fantasma na Cultura Ocidental*, Belo Horizonte, Editora UFMG. Tradução de Selvino José Assmann.

AGAMBEN, Giorgio (2008) – *O que resta de Auschwitz*, São Paulo, Boitempo Editorial.

AGAMBEN, Giorgio (2009) – *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, Chapecó, Argos.

ALBERTO (2000) – «Horto de Incêndio» in *O Medo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2.^a edição; 573-616.

ALMEIDA, Maria Antónia Pires (2012) – «O Porto e as epidemias: saúde e higiene na imprensa diária em períodos de crise sanitária, 1854-56, 1899 e 1918» in *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, n.º 12, Coimbra, Universidade de Coimbra – Centro de História da Sociedade e da Cultura.

ALIGHIERI, Dante (2001) – *A Divina Comédia*, Lisboa, Quetzal Editores. Tradução de Vasco Graça Moura.

AMARAL, Fernando Pinto do (1991) – *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Assírio & Alvim.

AMARAL, Fernando Pinto do (1992) – *Na Órbita de Saturno. Cinco Ensaios e uma Paráfrase*, Lisboa, Hiena Editora.

ANDRADE, Eugénio de (1998) – *Os Lugares do Lume*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2.^a edição.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2003) – *Coral*, Lisboa, Caminho.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2011) – *Dual*, Lisboa, Caminho, 5.^a edição.

ARNAUT, Ana Paula (2006) – «O todo e a(s) parte(s): o prazer do fragmento», in *Forma Breve*, 4, Aveiro, Universidade de Aveiro; 217-228. Recuperado em <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/viewFile/285/252>>. Disponível em 15 de julho de 2016.

BARRENTO, João (1996) – *A palavra transversal*, Lisboa, Livros Cotovia.

BARRENTO, João (1997) - «Nous sommes embarqués», in *Limiar. Revista de Poesia*, Porto, n.º 9; 22-23.

BARRENTO, João (2000) – *Umbrais*, Lisboa, Livros Cotovia.

BARRENTO, João (2001) – *A espiral vertiginosa. Ensaios sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Edições Cotovia.

BARRENTO, João (2010) – *O género intranquilo. Anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BARRENTO, João (2014) – *Geografia imaterial. Três ensaios sobre a poesia*, Lisboa, Sistema Solar.

BARRENTO, João (2015) – «O ‘mal de arquivo’ e o ‘império dos fragmentos’» in «*O império dos fragmentos*». *Llansol e a exigência fragmentária*, Lisboa, Mariposa Azul; 29-46.

BARTHES, Roland (1976) – *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa, Edições 70.

BASÍLIO, Rita (2017) – *Manuel António Pina. Uma pedagogia do literário*, Lisboa, Sistema Solar.

BAUDELAIRE, Charles (1917) – *Le spleen de Paris ou les cinquante petits poèmes en prose*, Paris, Émile-Paule.

BAUDELAIRE, Charles (1991) – *Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion. Edição de Jacques Dupont.

BAUDELAIRE, Charles (1996) – *Sobre a modernidade*, São Paulo, Editora Paz e Terra.

BAUDELAIRE, Charles (2002) – *O pintor da vida moderna*, Lisboa, Editora Vega, 2.^a edição. Tradução e posfácio de Teresa Cruz.

BAUDELAIRE, Charles (2003) – *As Flores do Mal*, Lisboa, Relógio d' Água Editores Versão de Maria Gabriela Llansol. Posfácio de Paul Valéry.

BAUDELAIRE, Charles (2006) – *A invenção da modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Lisboa, Relógio D 'Água Editores. Tradução de Pedro Tamen.

BELO, Ruy (2000) – *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BELO, Ruy (2002) – *Na senda da poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BENJAMIN, Walter (1987) – *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura, História e Cultura*, São Paulo, Editora Brasiliense, 3.^a edição.

BENJAMIN, Walter (1989) – *Diário de Moscou*, São Paulo, Companhia das Letras. Tradução de Hildegard Herbold.

BENJAMIN, Walter (1992) – *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água Editores. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de T. W. Adorno.

BENJAMIN, Walter (2004) – *Origem do Drama Trágico Alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BENJAMIN, Walter (2006) – *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BENJAMIN, Walter (2009) – *Passagens*, Belo Horizonte e São Paulo, Editora da Universidade de Minas Gerais e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2.^a reimpressão.

BLANCHOT, Maurice (1955) – *L'Éspace Littéraire*, Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1980) – *L'Écriture du Désastre*, Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (2005) – *O Livro por Vir*, São Paulo, Editora Martins Fontes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés.

BORGES, Jorge Luís (2002) – *Este Ofício de Poeta*, Lisboa, Editorial Teorema.

- BOSI, Alfredo (1977) – *O Ser e o Tempo da Poesia*, São Paulo, Editora Cultrix.
- BRANDÃO, Raúl (1906) – *Os Pobres. Precedido de uma carta-prefácio de Guerra Junqueiro*, Lisboa, Empresa de Historia de Portugal.
- BRANDÃO, Raúl (2000) – *Memórias – Tomo III. Vale de Josefat*, Lisboa, Relógio d' Água Editores. Edição, introdução e registo de variantes de José Carlos Seabra Pereira.
- CABRAL, A. M. Pires (2006) – *Antes que o Rio Seque*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CALINESCU, Matei (1999) – *As Cinco Faces da Modernidade*, Lisboa, Vega Editora.
- CARVALHO, Armando Silva (1981) – *Sentimento dum Acidental*, Lisboa, Contexto Editora.
- CHAFES, Rui (2014) – *Entre o Céu e a Terra*, Lisboa, Documenta.
- CINATTI, Ruy (1971) – *Memória Descritiva*, Lisboa, Portugália Editora.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro (1865) – *Poema da Mocidade seguido de Anjo do Lar*, Lisboa, Livraria de A. M. Pereira.
- CUNHA, Celso, e CINTRA, Lindley (1990) – *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições Sá da Costa, 7.^a edição.
- CRUZ, Gastão (1999) – *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editores, 2.^a ed., corrigida e aumentada.
- CRUZ, Gastão (2008) – *A Vida da Poesia - textos críticos reunidos (1964-2008)*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DELEUZE, Gilles (1997a) – *Crítica e Clínica*, São Paulo, Editora 34. Tradução de Peter Pál Perbart.
- DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix (1997b) – *Mil Platôs. Capitalismo e Equizofrenia*. São Paulo, Editora 34, volume IV. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Costa.
- DELEUZE, Gilles, e PARNET, Claire (1998) – *Diálogos*, São Paulo, Escuta. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro.

DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix (2003) – *Kafka. Para uma Literatura Menor*, Lisboa, Assírio & Alvim. Tradução de Rafael Godinho.

DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix (2004) – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Equizofrenia*. Lisboa, Assírio & Alvim, volume I. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho.

DELEUZE, Gilles (2015) – *O Mistério de Ariana. Cinco Textos e uma Entrevista de Gilles Deleuze*, Lisboa, Nova Vega, 3.^a edição. Tradução e prefácio de Ernesto Sampaio.

DERRIDA, Jacques (1992) – «*Che cos'è la poesia* », in *Points de Suspensions. Entretiens*, Paris, Galilée ; 303-308. Seleção e apresentação de Elisabeth Weber.

DERRIDA, Jacques (1994) – *A Voz e o Fenômeno*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

DERRIDA, Jacques (1995a) – *Khôra*, São Paulo, Papyrus Editora. Tradução de Nícia Adan Bonatti.

DERRIDA, Jacques (1995b) – *Salvo o Nome*, São Paulo, Papyrus Editora. Tradução de Nícia Adan Bonatti.

DIAS, Sousa (2014) – *O que é a poesia?* Lisboa, Sistema Solar.

ELIOT, T. S. (1917) – *Prufrock and Other Observations*, London, The Egoist Ltd.

ELIOT, T. S. (1997) – *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997.

ELIOT, T. S. (2004) – *Quatro Quartetos*, Lisboa, Relógio d'Água. Tradução e introdução de Gualter Cunha.

ELIOT, T. S. (2014) – *Ensaio escolhidos*, Lisboa, Cotovia, 3.^a edição. Seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos.

ESPANCA, Florbela (2000) – *Sonetos*, Lisboa, Bertrand Editora, 31.^a edição.

FELICIANO DE CASTILHO, António (1874) – *Tratado de Metrificação Portuguesa seguido de Considerações sobre a Declamação e a Poética*, Porto, Livraria Moré-Editora, 4.^a edição.

FERREIRA DE ALMEIDA, João (1914) – *Bíblia Sagrada*, Estados Unidos da América, *Intellectual Reserve*. Ed. ut. 2015. Consultada em 15 de janeiro de 2017. Recuperável em <media.ldscdn.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-83800-por.pdf>.

FOUCAULT, Michel (1975) – *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard Éditions.

FREITAS, Manuel de (2001) – *Os Infernos Artificiais*, Lisboa, Frenesi.

FREITAS, Manuel de (2002a) – *Game Over*, Lisboa, Editora & Etc.

FREITAS, Manuel de (2002b) – *Poetas sem Qualidades*, Lisboa, Averno.

FREITAS, Manuel de (2009) – *A Perspectiva da Morte: 20 (-2) Poetas Portugueses do Século XX*, Lisboa, Assírio & Alvim. Seleção e prefácio de Manuel de Freitas.

FREITAS, Manuel de (2012) – *Jukebox 3*, Vila Real, Teatro de Vila Real.

FREITAS, Manuel de (2019) – *Jardim da Parada*, Lisboa, Paralelo W.

GARRETT, Almeida (1992) – *Viagens na Minha Terra*, Lisboa, Editora Ulisseia. Introdução por Maria Ema Tarracha Ferreira.

GOULART, Rosa Maria (2008) – «A escrita do fragmento: ensaio, diário ou 'romance aos quadradinhos?», in OLIVEIRA, Fátima, e DUARTE, Isabel Margarida, [Org.], *O Fascínio da Linguagem – Actas do colóquio de homenagem a Fernanda Irene Fonseca*, Porto, Centro de Linguística da Universidade do Porto; 365-376.

GUARDINI, Romano (2000) – *O Fim da Idade Moderna*, Lisboa, Edições 70.

GUERREIRO, António (2000) – *O Acento Agudo do Presente*, Lisboa, Edições Cotovia.

GUIMARÃES, Fernando (1982) – *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

GUIMARÃES, Fernando (1994a) – «A palavra passa pelo poema e chega à realidade» in *Limiar. Revista de Poesia*, Porto, n.º 3; 39-41.

GUIMARÃES, Fernando (1994b) – *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Edições Presença.

GUIMARÃES, Fernando (1989) – *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o fim da Modernidade*, Lisboa, Editorial Caminho.

GUIMARÃES, Fernando (1998) – «A construção poética na modernidade», in *Limiar. Revista de Poesia*, Porto, n.º 10; 48-50.

GUIMARÃES, Fernando (1999) – *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores.

GUIMARÃES, Fernando (2002a) – *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

GUIMARÃES, Fernando (2002b) – «Subjectividade e objectividade na poesia contemporânea portuguesa», in *Contextos de Modernidade*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n.º 5, julho; 41-49.

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira (2016) – «As capas dos livros de artista de Al Berto: comentários» in *Em Tese*, Belo Horizonte, n.º 3, vol. 22, setembro-dezembro de 2016; 34-44.

GUSMÃO, Manuel (2001) – *Teatros do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho.

GUSMÃO, Manuel (2002) – «Rimbaud: alteridade, singularização e constituição antropológica», in *Contextos de Modernidade*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n.º 5, julho; 91-125.

GUSMÃO, Manuel (2007) – *A Terceira Mão*, Lisboa, Editorial Caminho.

HEIDEGGER, Martin (2002) – *Caminhos da Floresta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

HELDER, Herberto (2014) – *Poemas Completos*, Porto, Porto Editora.

HERCULANO, Alexandre (1860) – *Poesias*, Lisboa, Viúva Bertrand e Filhos – Imprensa Nacional, 2.^a edição.

HESÍODO (1995) – *Teogonia. A origem dos deuses*, São Paulo, Editora Iluminuras. Estudo e tradução de Jaa Torrano.

HESÍODO (1996) – *Os Trabalhos e os Dias*, São Paulo, Editora Iluminuras, 3.^a edição. Introdução, tradução e comentários de Mary Lafer.

HOMERO (2003) – *Odisseia*, Lisboa, Edições Cotovia. Tradução, prefácio e introdução de Frederico Lourenço.

HOMERO (2009) – *Odisseia*, São Paulo, Atena Editora. Tradução de Manoel Odorico Mendes.

HOMERO (2019) – *Ilíada*, Lisboa, Quetzal Editores. Tradução e introdução de Frederico Lourenço.

HÖLDERLIN, Friedrich (2004) – *Poemas*, Porto, Asa Editores, 3.^a edição. Seleção, tradução e prefácio de Paulo Quintela.

HÖLDERLIN, Friedrich (2000a) – *Elegias*, Lisboa, Assírio & Alvim. Tradução e prefácio de Maria Teresa Dias Furtado.

HÖLDERLIN, Friedrich (2000b) – *Hinos Tardios*, Lisboa, Assírio & Alvim. Tradução e prefácio de Maria Teresa Dias Furtado.

HÖLDERLIN, Friedrich (2012) – *Poemas Lidos na «Letra E» do Espaço Llansol em 3 de novembro de 2012*, s/l, s/ed.

JORGE, Luiza Neto (1993) – *Poesia 1960-1989*, Lisboa, Assírio & Alvim. Organização e prefácio de Fernando Cabral Martins.

JUNQUEIRO, Guerra (1892) – *Os Simples*, Porto, Typographia Occidental.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc (1978) – *L'Absolu Littéraire, Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*, Paris, Seuil.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc (2004) – «A exigência fragmentária» in *Terceira Margem. Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*, n.º 10, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras; 67-94.

- LAMARTINE, Alphonse de (1860) – *Œuvres Complètes*, Chez l’auteur, Paris.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1986) – «Como quem Escreve com Sentimentos» in *Prelo: Revista da Imprensa Nacional – Casa da Moeda*, n.º 12, julho/setembro de 1986; 31-35.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1988) – *Teoria da Desposseção*, Lisboa, Black Son Editores.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1990) – *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2002) – *A Inocência do Devir. Ensaio a partir da obra de Herberto Hélder*, Lisboa, Edições Vendaval.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2003a) – *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Edições Vendaval.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2003b) – *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Edições Vendaval.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2005) – *Anomalia Poética*, Lisboa, Edições Vendaval.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2013) – *Teoria da Des-Possessão (Sobre Textos de Maria Gabriela Llansol)*, Lisboa, Averno.
- LOURENÇO, Eduardo (1987) – *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água Editores.
- LOURENÇO, Eduardo (1993) – *Fernando Pessoa, Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Eduardo (1994) – *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença.
- LOURENÇO, Eduardo (2016) – *Obras Completas de Eduardo Lourenço, III – Tempo e Poesia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MACHADO, José Pedro (1989) – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, V volumes, 5.ª ed.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981) – *Os Dois Crepúsculos. Sobre Poesia Portuguesa Actual e outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989) – *Um Pouco de Morte*, Lisboa, Editorial Presença.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1999) – *Rima Pobre. Poesia Portuguesa de Agora*, Lisboa, Presença.

MALDONADO, Fátima (2008) – *Vida Extenuada*, Lisboa, & etc.

MALLARMÉ, Stéphane (2005) – *Poesias*, Lisboa, Assírio & Alvim. Tradução, prefácio e notas de José Augusto Seabra.

MAN, Paul de (1999) – *O Ponto de Vista da Cegueira*, Braga/Coimbra/Lisboa, Edições Angelus Novus & Cotovia. Tradução de Miguel Tamen.

MARIA DE CASTRO, Cláudia (2007) – «Deleuze, Hölderlin, e a cesura do tempo», in *O que nos faz pensar*, 21; 145-160. Recuperado em http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/deleuze,_holderlin,_e_a_censura_do_tempo/artigos145160.pdf. Disponível em 12 de julho de 2016.

MARTELO, Rosa Maria (2004) – *Em Forma Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras.

MARTELO, Rosa Maria (2009) – *A Porta de Duchamp*, Lisboa: Averno, 2009; 7.

MARTELO, Rosa Maria (2010) – *A Forma Informe. Leituras de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

MARTELO, Rosa Maria (2012) – «Resistência da poesia/Resistência na poesia» in *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Porto, n.º 18, Faculdade de Letras da Universidade do Porto; 36-47.

MATEER, John (2013) – «Manhãs», in *Telhados de Vidro*, Averno, Lisboa, n.º 18, maio de 2013. Tradução de Inês Dias.

MATOS, Ana Cardoso, e SILVA, Álvaro Ferreira (2000) – «Urbanismo e Modernização das Cidades: o "Embellazamento" como ideal», LISBOA, 1858-1891 in *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, N.º 69, 1 de agosto de 2000. Consultado em 18 de maio de 2018. Disponível em «<http://www.ub.edu/geocrit/sn-69-30.htm>».

MENDES, Ana Paula Coutinho (2002) – «Da referência em alguma poesia contemporânea: estrutura de horizonte e identidade cultural», in *Contextos de Modernidade*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n.º 5, julho; 9-39.

MOISÉS, Massaud (2004) – *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Editora Pensamento-Cultrix, 3.ª edição.

NANCY, Jean-Luc (1996) – *Resistência da Poesia*, s/l, Edições Vendaval, 2005. Tradução de Bruno Duarte.

NAVA, Luís Miguel (2002) – *Poesia Completa*, Lisboa, Publicações D. Quixote. Prefácio de Fernando Pinto do Amaral. Organização e posfácio de Gastão Cruz.

NEMÉSIO, Vitorino (1989) – *Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vols. I-II. Prefácio, organização e fixação de texto de Fátima Freitas Morna.

NETO, João Cabral de Melo (2003) – *A Inspiração e o Trabalho de Arte*, Coimbra, Angelus Novus Editora.

NOVALIS (2000) – *Fragmentos de Novalis*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2.ª edição. Seleção, tradução e desenhos de Rui Chafes.

NOVALIS (2006) – *Fragmentos são Sementes*, Lisboa, Roma Editora. Tradução e introdução de João Barrento.

OLIVEIRA, Carlos de (1984) – *Finisterra. Paisagem e Povoamento*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

OLIVEIRA, Carlos de (1998) – *Trabalho Poético*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 3.ª edição.

OVÍDIO (2014) – *Metamorfoses*, Lisboa, Edição Livros Cotovia. Tradução e introdução de Paulo Farmhouse Alberto.

OVÍDIO (2016) – *Heróides*, Lisboa, Edição Livros Cotovia. Tradução de Carlos Ascenso André.

PAZ, Octavio (1986) – *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Editorial Seix Barral.

PAZ, Octavio (2010) – *El Arco y la Lira. El Poema. La Revelación Poética. Poesía e Historia*, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica.

PESSANHA, Camilo (2000) – *Clepsydra* in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian n.º 155/156, janeiro de 2000. Ensaio de edição de Gustavo Rubim.

PIEIDADE, Ana Nascimento (2008) – «Eduardo Lourenço ou a revolução da exegese pessoana?» in *Relâmpago*, Lisboa, n.º 22, abril de 2008; 73-84.

PICCHIO, Luciana Stegagno (2012) – «Para uma mitografia portuguesa o mito de Camões» in *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 73-82.

PINA, Manuel António (2013) – *Todas as Palavras*, Lisboa, Assírio & Alvim. Reimpresso em dezembro de 2018.

PINSON, Jean-Claude (2002) – *Sentimentale et Naïve: Nouveaux Essais sur la Poésie Contemporaine*, Champ Vallon.

PIZARRO, Jerónimo (2016) – «A ansiedade da unidade: uma teoria da edição» in *Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, Firenze, n.º 5; 284-311. Disponível em [http://www.fupress.net/index.php/bsfm-lea/issue/view/1378/showToc](http://www.fupress.net/index.php/bsfm-<u>lea/issue/view/1378/showToc</u)>. Consultado em 18 de fevereiro de 2018.

PLATÃO (2013) – *Timeu-Crítias*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 3.ª edição. Tradução do grego, introdução e notas de Rodolfo Lopes.

PROUST, Marcel (1946) – *À la Recherche du Temps Perdu. Du Côté de Chez Swann*, Paris, Gallimard.

QUEIROZ, Eça de (1878) – *O Primo Bazílio: Episódio Doméstico*, Porto-Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, & Eugénio Chardron, 2.ª edição.

QUEIROZ, Eça de (1888) – *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*. Porto-Braga, Lugan & Genelioux, Successores.

QUEIROZ, Eça de (1889) – *O Crime do Padre Amaro: Scenas da Vida Devota*, Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, Lugan & Genelioux, Successores, 3.ª edição.

RIBEIRO, António Pinto (1997) – *Por exemplo a cadeira. Ensaio sobre as artes do corpo*, Lisboa, Edições Cotovia.

SAAVEDRA, Mónica (2013) – «Malária, mosquitos e ruralidade no Portugal do século XX» in *Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, Lisboa, vol. 17; 51-76.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1996) – *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim. Edição de Fernando Cabral Martins.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1998) – «Loucura...», *Primeiros Contos*, Lisboa, Assírio & Alvim; 13-65. Edição de Fernando Cabral Martins.

SCHLEGEL, Friedrich (1997) – *O Dialecto dos Fragmentos*, São Paulo, Editora Iluminuras. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki.

SCHILLER, Friedrich (2003) – *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete.

SERRA, Alice (2016) – «Demorar, de Derrida a Blanchot: literatura e rastreamentos», in *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, vol. 9, n.º 2, pp. 136-146.

SERRA, Pedro (2003) – *Um Nome para Isto. Leituras da Poesia de Ruy Belo*, Coimbra, Angelus Novus.

SERRA, Rui (2014) – «Esferas suspensas. Entrevista a Rui Chafes» in *Revista Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*. Vol. 5 (10): 178-184.

SILVA, José Miguel (2010) – *Erros Individuais*, Lisboa, Relógio D' Água Editores.

SILVA, José Miguel (2017) – *Últimos poemas*, Lisboa, Averno.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (2010) – «A Poética da Alegoria e o Barroco» in *D. Francisco Manuel de Melo e o Barroco Peninsular*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra; 95-117.

STEINER, George (1993) – *Presenças Reais. As Artes do Sentido*, Lisboa, Editorial Presença. Tradução e posfácio de Miguel Serras Pereira.

VALÉRY, Paul (1995) – *Discurso sobre a Estética. Poesia e Pensamento Abstracto*, Lisboa, Edições Vega. Tradução e prefácio de Pedro Schacht Pereira.

VALÉRY, Paul (2003) – «Introdução às *Flores do Mal*» in *As Flores do Mal*, Lisboa, Relógio d' Água Editores; 359-371.

VATTIMO, Gianni (1987) – *O Fim da Modernidade. Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Lisboa, Editorial Presença. Tradução de Maria de Fátima Boavida.

VIANA, António Manuel Couto (2000) – *Sou quem fui*, Lisboa, Edições Ática.

VON GOETHE, Johann Wolfgang (1983) – *Poesia*, Lisboa, Círculo de Leitores. Seleção, tradução, prefácio e notas de João Barrento.