

Brash descobre ter, que lhe tinha sido negado durante toda a sua vida, e da crise existencial que a descoberta provoca: “experimentar o fruto da árvore, como eu gostava de dizer, tinha-lhe sido fatal. Não consegui sobreviver nem um dia privada do que tinha ignorado, talvez até sem sofrer, por meio século”. Em *Mestres antigos*, do excêntrico e pessimista Bernhard, os quadros do Kunsthistorisches Museum de Viena circundam as personagens; mas a condenação dos mestres antigos exprimida pelo musicólogo Reger deriva essencialmente de uma leitura iconológica da arte. O estilo, que é a alma de toda e qualquer criação artística e a marca da liberdade criativa dos “mestres antigos”, não é levado em consideração. É assim que as obras-primas do museu de Viena parecem a Reger até mesmo ridículas, além de inúteis para a simples sobrevivência. Os lugares-comuns sobre a “perfeição” formal, sobre os “erros evidentes” de

execução e sobre a presumida “escravidão” dos artistas em relação à clientela, que encontramos no vorticoso e provocativo monólogo de Reger, contradizem claramente uma cultura crítica de primeiro plano, distante dos maniqueísmos, como aquela florescida precisamente em Viena por volta do final do século passado e nas primeiras décadas do atual. Referimo-nos a estudiosos refinados como Alois Riegl, Franz Wickhoff e Julius von Schlosser. A única obra da pinacoteca que, depois de trinta e seis anos de visitas quase diárias ao museu, Reger ainda consegue olhar sem se aborrecer é o “Homem de barba branca”, de Tintoretto. Talvez porque, sendo o retratado um desconhecido e não tendo o quadro uma finalidade litúrgica, o protagonista pode admirá-lo por aquilo que é: uma obra de arte.

*Florença, maio de 1995.*

# “O sentimento dum ocidental”: uma leitura intersemiótica

Daniilo Lôbo

Professor da Universidade de Brasília

## Resumo

O objetivo do texto é estabelecer um elo entre o poema mais representativo da obra de Cesário Verde e o impressionismo, em particular o impressionismo na pintura. Embora o poeta português não tenha tido conhecimento direto da obra dos pintores impressionistas franceses, ele, de algum modo, conseguiu captar o que se fazia em matéria de arte em Paris, entre 1874 e 1886, tornando-se assim ele próprio um impressionista *avant la lettre*.

## Palavras-chave

Cesário Verde; leitura intersemiótica; pintura; impressionismo.

## Abstract

The aim of this paper is to establish a connection between Cesário Verde's most representative poem and Impressionism, in particular Impressionism in painting. Although the Portuguese poet did not have a direct knowledge of the works of the French Impressionist painters, he somehow managed to capture the essence of what was being done in terms of art in Paris, between 1874 and 1886, and became himself an Impressionist *avant la lettre*.

## Keywords

Cesário Verde; intersemiotic reading; painting; Impressionism.

Pinto quadros por letras, por sinais,  
Tão luminosos quanto os do Levante,  
Nas horas em que a calma é mais queimante,  
Na quadra em que o Verão aperta mais.

*Cesário Verde*

Em junho de 1880, em *Portugal a Camões* – um número especial do *Jornal de Viagens*, do Porto, organizado para comemorar o tricentenário da morte do grande rapsodo –, José Joaquim Cesário Verde (1855-1886) publicou o texto que a posteridade viria a consagrar como a sua obra-prima: “O sentimento dum ocidental”.

Escrito seis anos antes do falecimento do poeta, “O sentimento dum ocidental” é, segundo o que tudo indica, o seu último poema urbano, uma vez que as quatro composições que se lhe seguiram (“De tarde”, “De verão”, “Nós” e “Provincianas”) são todas campestres. Desse ponto de vista, o poema pode ser visto como um canto de cisne, de dolorosa despedida da vida urbana, em que Cesário extravasa toda a angústia que lhe advém do seu conflituoso relacionamento com a urbe.

O objetivo do presente trabalho é esboçar uma leitura intersemiótica do texto mais representativo da obra do vate lisboeta, aproximando-o não só do impressionismo literário, mas sobretudo do impressionismo pictórico. Embora a fase heróica dessa escola de pintura, que vai de 1874 a 1886, coincida exatamente com os últimos doze anos de vida do poeta, em verdade ele não chegou a conhecer a obra dos impressionistas parisienses. Não obstante, como diria Ezra Pound, Cesário, poeta vidente, conseguiu, de alguma forma, direcionar as suas antenas para Paris e captar o que lá então se fazia em matéria de pintura. Misteriosamente, muitos

de seus versos são uma espécie de prenúncio dos quadros que os pintores franceses iriam realizar alguns anos mais tarde.

### Cesário Verde e os ismos de seu tempo

Cesário foi um homem do seu tempo, um poeta *situado*, tradicionalmente arrolado entre os escritores realistas lusitanos. Contemporâneo de Antero de Quental, Teófilo Braga, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro e Ramalho Ortigão, Cesário pertence à geração de literatos que, nas palavras de Ernesto Guerra da Cal, “leram e decoraram Proudhon e Quinet, o satanismo baudelaireano, a erudição histórica de Leconte de Lisle, o determinismo de Taine, as eloquências liberais humanitárias de Hugo, o dilettantismo crítico de Renan, o revolucionarismo apostólico de Michelet – e ainda Hegel, e Heine, e Darwin, e Flaubert”.<sup>1</sup>

Cesário estava familiarizado com a obra da maioria dos autores supracitados, e a melhor evidência dessa familiaridade são as alusões que a eles faz o próprio poeta em seus versos e em suas cartas. Ele participou da instauração do realismo em Portugal, tendo tido a oportunidade de testemunhar, ainda menino, os acontecimentos que culminaram na Questão Coimbrã (1965), assim como, já rapaz, pôde ter tido a ocasião de assistir às Conferências do Cassino (1871) e de presenciar a publicação dos primeiros romances realistas portugueses, notadamente as três versões de *O crime do Padre Amaro* (1875, 1870 e 1880) e *O primo Basílio* (1878). Além disso, Cesário, no final da década de setenta, estava em contato com os artistas e escritores, em particular os do

Grupo do Leão, responsáveis pela introdução do naturalismo nas artes lusitanas.

Ao selecionar os poemas que deveriam figurar em *O livro de Cesário Verde*, o seu organizador – Silva Pinto ou o próprio Cesário – dividiu a produção do poeta em duas fases, subtituladas de “Crise romanesca” e “Naturais”. Se entendermos “naturais” como sinônimo de “realistas”, poderemos dizer que, *grosso modo*, essa divisão é suficientemente adequada para caracterizar a obra de Cesário, uma vez que, como bom realista, ele pertence a uma geração que leu, estudou e, por certo, amou os poetas e prosadores românticos, antes de rejeitá-los e partir em busca de novas soluções estéticas.

Cesário viveu, contudo, em um período bastante eclético da história da literatura do Ocidente, um período em que, mais simultânea do que sucessivamente, conviveram, na prosa, o realismo, o naturalismo e o impressionismo, e, na poesia, o parnasianismo e o simbolismo, sem falar no velho romantismo, que resistiu valente e pateticamente, ainda por muitos anos, na pena de muitos escritores. Assim, se Cesário foi realista-naturalista, depois da superação do romantismo, foi também parnasiano e impressionista, tendo ficado praticamente imune ao simbolismo,

Ao falecer, em 1886, Cesário já poderia ter tido conhecimento da obra dos grandes simbolistas franceses, pois afinal ele foi também contemporâneo de Verlaine, de Rimbaud e de Mallarmé, poetas que aparentemente ignorou, embora já tivessem dado a lume alguns de seus textos mais importantes. O que possa haver de simbolista na poesia de Cesário parece haver-lhe chegado por via indireta, graças as suas leituras de Baudelaire, o grande mestre da geração pós-parnasiana francesa, ou então como uma consequência

da identificação de certos aspectos do simbolismo com determinadas facetas do impressionismo. Foi certamente por essa razão que, ao referir-se a Cesário, José Guilherme Merquior pôde falar do “realismo ‘decadente’” do nosso poeta e compará-lo ao brasileiro Bernardino da Costa Lopes, decadente segundo o crítico carioca, mas geralmente arrolado entre os simbolistas.<sup>2</sup>

Quanto ao parnasianismo, não resta dúvida de que Cesário foi um dos seus cultores, muito embora se trate de uma tendência que, como no caso do romantismo, foi aos poucos superando, sem contudo abandoná-la definitivamente. Dessa escola, ele herdou o respeito pela arte e pelo ofício de poeta, e o cuidado com a perfeição formal de seus versos. Em mais de um passo de sua obra, o leitor encontra claramente verbalizada essa atitude, como em “Contrariedades”, onde fala aristocraticamente de sua poesia e afirma, com orgulho, não se prestar às bajulações, tão frequentes nos meios literários portugueses de então, praticadas por indivíduos ávidos de favores e de reconhecimento:

*A adulação repugna aos sentimentos finos;  
Eu raramente falo aos nossos literatos,  
E apuro-me em lançar originais e exactos  
Os meus alexandrinos...*  
(p. 63)<sup>3</sup>

O parnasianismo floresceu em um período neoclássico da cultura do Ocidente, durante o qual a literatura buscou acerrar-se das artes visuais, em especial a escultura, paradigma do ideal de uma poesia plástica, bela e perene como o mármore.

Desse ponto de vista, Cesário também se aproxima dos parnasianos, mas, ao mesmo

tempo, deles se afasta por direcionar a sua atenção não para a escultura, mas para a pintura. É verdade que ele cinzelará as suas Galatéias nórdicas – louras, belas e impassíveis (“Deslumbramentos”, “Frígida” e “Humilhações”) –, mas o que de mais original legou à posteridade, no âmbito do inter-relacionamento arte-literatura, foram os “esbocetos” de Lisboa e do campo português, feitos “por letras, por sinais”.

A inclinação para o pictórico, aliada à distância e à defasagem de cerca de duas décadas com que a literatura portuguesa evoluiu em relação à francesa, sua grande fonte de inspiração na segunda metade de Oitocentos, explicam, por outro lado, a atitude de Cesário em relação ao nascente simbolismo. Como se sabe, os simbolistas aspiravam a uma poesia que fosse, como a queria Verlaine, *de la musique avant toute chose*, afastando-a da escultura e aproximando-a da arte de Euterpe.

Em verdade, Cesário é um poeta pouco sensível à música. Em “Num álbum”, ele faz uma referência a Verdi (“E quando choro então é quando garganteias/ As óperas de Verdi e as árias estimadas”, p. 165), assim como se serve esporadicamente de termos musicais, em particular nas comparações. Mas versos do teor de “Pois sobem, no silêncio, infaustas e trinadas,/ As notas pastoris de uma longínqua flauta” (p. 96) são pouco frequentes em *O livro de Cesário Verde*. O verso cesariano nunca chegaria, portanto, a ter a riqueza melódica do simbolista e ficaria mesmo aquém da musicalidade do romântico. Cesário foi mais sensível aos ruídos, ao barulho ambiental, causado pelos seres e pelas coisas em movimento, do que à música. Foi seguramente por essa

1 Cf. Ernesto Guerra da CAL, “Realismo”, in Jacinto do Prado COELHO (dir.) *Dicionário de literatura*, Figueirinhas/Porto, Aguilar, 1973, vol. II, p. 909.

2 Cf. José Guilherme MERQUIOR, *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977, p. 136-7 e 140.

3 Os números de páginas entre parênteses referem-se a Cesário VERDE, *Obras completas*, org. Joel Serrão, 4. ed. Lisboa, Livros Horizonte, 1993.

razão que ele pôde falar dos “cânticos das rãs” (p. 152), da “música dulcíssima do vento” (p. 38) e ainda dizer de sua bem-amada: “Mas ouço, ao ver-te andar, melódicos harpejos” (p. 41). Aliás, parece ter sido o seu ouvido duro e a propensão para o prosaico que o encaminharam em direção ao impressionismo.

### “O sentimento dum ocidental”

Embora sendo uma dos textos mais extensos de *O livro de Cesário Verde*, perdendo nesse particular apenas para “Nós”, o “enredo” das 44 estrofes de “O sentimento dum ocidental” é exíguo. Não é fácil resumir o seu conteúdo, o que se deve não só ao fato de tratar-se de um poema lírico, mas também por ser a composição – como sói acontecer no que tange à obra de Cesário – mais uma longa caminhada pelas ruas de Lisboa, durante a qual o poeta vai registrando, um tanto aleatoriamente, as impressões causadas pelas mais diversas cenas que seus sentidos captam. Como no caso da pintura impressionista, o que temos aqui é a primazia da paisagem, e não da história.

“O sentimento dum ocidental” está dividido em quatro partes de onze estrofes cada uma. A partir da primeira edição de *O livro de Cesário Verde*, cada uma dessas partes passou a ser encabeçada por um subtítulo, a saber: “Ave-Maria”, “Noite fechada”, “Ao gás” e “Horas mortas”. No que respeita ao presente estudo, o importante é que, com ou sem esses subtítulos, as quatro partes de “O sentimento dum ocidental” formam uma série de quatro impressões multifacetadas da cidade de Lisboa, vista em quatro momentos sucessivos e distintos do dia, que vão do anoitecer à madrugada.

Essa seqüência de quadros noturnos da capital portuguesa – portanto do mesmo

objeto, pintado em diferentes horas do dia – faz imediatamente pensar nas telas em série que os pintores impressionistas realizaram de um mesmo motivo, com o intuito de evidenciar-lhe as diversas aparências que pode assumir aos olhos do observador, quando sobre sua superfície incidem os raios luminosos, sejam eles provenientes do sol, de um bico de gás ou de uma lâmpada elétrica. Dessas séries, uma das mais famosas é a composta pelas mais de vinte telas pintadas por Claude Monet, em 1894, cujo motivo é a Catedral de Ruão, nas quais o artista tentou captar as variações de cor e tonalidade por que passa a igreja ao longo de uma revolução solar. *As ninfeias*, que Monet começou a pintar em 1899, é outro bom exemplo dessas pinturas em série.

Destarte, pauteando os impressionistas, Cesário esboça, em “O sentimento dum ocidental”, distintas versões de Lisboa vista sob diferentes luzes: em “Ave-Maria”, “ao anoitecer”, ainda envolta pelos derradeiros raios de sol; em “Noite fechada”, “ao acender das luzes”; em “Ao gás”, sob a noite que “pesa, esmaga”; e, finalmente, em “Horas mortas”, durante as horas noturnas em que a maioria dos cidadãos de respeito já se recolheram a seus lares, restando apenas nas ruas os “tristes bebedores”, “os dúbios caminhantes” e “as imorais, nos seus roupões ligeiros”.

“O sentimento dum ocidental” é um mergulho na noite lisboeta. Em “Ave-Maria”, logo na primeira estrofe, Cesário anuncia a atmosfera sufocante que será a tônica de toda a composição: a “soturnidade” e a “melancolia” que lhe despertam “um desejo absurdo de sofrer”. A partir daí, o poeta e, com ele, o leitor vão, pouco a pouco, imergindo cada vez mais fundo na noite de Lisboa e, depois de percorrerem penosamente a via-sacra dos boqueirões, becos, ruas, praças, ladeiras e lugares públicos e comerciais da cidade, emergem, no final da longa e exaustiva caminhada pelos bairros

lisboetas, identificados com a “Dor humana”, que, para fugir à opressão, à asfixia e ao emparedamento da urbe, procura os vastos horizontes marinhos:

*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!*  
(p. 97)

Do ponto de vista pictórico, merecem destaque, em “Ave-Maria”, as estrofes dois e nove. A primeira poderia ser tomada como uma descrição feita com o propósito de acompanhar uma das telas sobre o Tâmesa, pintadas por Monet durante o período em que se refugiou em Londres, de 1870 a 1872, para escapar aos perigos da guerra franco-prussiana:

*O céu parece baixo e de neblina,  
O gás extravasado enjoa-me, perturba;  
E os edifícios, com as chaminés, e a turba  
Toldam-se duma cor monótona e  
londrina.*  
(p. 89)

Visto ao crepúsculo, o céu, como uma neblina, parece baixar e mesclar-se ao gás extravasado, que se eleva junto com a fumaça das chaminés, criando uma atmosfera de nevoeiro tipicamente londrina, que funciona como uma espécie de cortina semitranslúcida, de filtro enegrecedor, através do qual os edifícios e a multidão se transformam, aos olhos do poeta, em uma paisagem esmaecida tipicamente impressionista.

Quanto à estrofe nove, nela encontra-se o efeito de mancha negra e imprecisa, apon-tado por Ferdinand Brunetière como uma

característica do estilo impressionista de Alphonse Daudet.<sup>4</sup> Cesário olha a paisagem em torno de si e vê inicialmente os arsenais e as oficinas, que se esvaziam ao final do dia. A seguir, volta sua atenção para o Tejo viscoso e reluzente, e, logo depois, para as obreiras que se apressam, a fim de tirar proveito, talvez, dos últimos minutos de clareza oriunda dos derradeiros raios de sol. De repente, em meio a esse cenário, o poeta apercebe-se de uma mancha escura, que seus olhos reconhecem, em um primeiro momento, como um “cardume negro”. Posteriormente, como se fosse pouco a pouco enfocando o seu olho-objetiva, dá-se conta de que esse “cardume negro” é formado por um bando de mulheres vigorosas, alegres, ágeis e seguras de si – as varinas –, que, como novas Tágides, parecem aflorar das águas cintilantes do rio:

*Vazam-se os arsenais e as oficinas;  
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;  
E num cardume negro, hercúleas, galho feiras,  
Correndo com firmeza, assomam as varinas.*  
(p. 90)

Os dois últimos versos são muito bem realizados. A sintaxe do poeta – que coloca a mancha negra do cardume no início do período e antepõe os adjetivos e a oração reduzida de gerúndio ao substantivo “varinas”, estrategicamente posto no final da estrofe – corresponde como uma luva ao processo fenomenológico e psicológico de percepção da realidade: a mancha negra, desfazendo-se, primeiro, em força, galhofa e gestos firmes, e configurando-se, em seguida, na forma das vendedoras de peixe.

Fascinado pelas varinas, Cesário dedica-lhes mais alguns versos e acaba por pintar um painel majestoso, onde as mulheres,

4 Cf. Ferdinand BRUNETIÈRE, “L’Impressionisme dans le roman”, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, s.d., p. 83.

com suas ancas opulentas, seus troncos varonis como pilastras, suas pesadas canastras à cabeça, projetam uma imagem de força quase animal, que traz à mente a figura da gigante da última estança de "Num bairro moderno" (p. 71).

O efeito de mancha negra na paisagem será retomado de forma quase idêntica na quarta estrofe de "Noite fechada", onde Cesário alude, como o fez em "A débil" (p. 57), à "nódoa negra e fúnebre do clero":

*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.*

(p. 92)

O vocábulo "nódoa" é polissêmico. Pode ter um sentido moral, e, nesse caso, seria uma crítica à Igreja. O anticlericalismo de Cesário não é novidade. Por outro lado, o termo poderia ser tomado em um sentido físico e referir-se-ia, então, a um grupo indefinido e informe de sacerdotes que estariam saindo das duas igrejas. Muito reveladora é a forma verbal "esfumo". Embora possa significar "desfazer em fumo" ou "enegrecer com fumo, esfumaçar", a palavra parece ter aqui o sentido mais técnico, com que é empregada nas artes visuais, de "desenhar a carvão" ou "esbater" ou "sombrear com esfuminho".<sup>5</sup>

De grande plasticidade são também a estrofe três – onde Cesário alude aos feixes de luz provenientes do interior dos prédios e casas comerciais, os quais, projetados através das janelas, "alastram em lençol os seus reflexos brancos" – e a estança nove, ambas de "Noite fechada", na qual o poeta pinta uma graciosa aquarela, ou seja, um grupo de ele-

gantes senhoras que, alvejadas pela luz dos lampiões, examinam a vitrine de um ourives: "Aos lampiões distantes,/ Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,/ Curvadas a sorrir às montras dos ourives" (p. 92).

Ainda mais reveladora, contudo, é a última estrofe de "Noite Fechada". Nela, Cesário afirma, de modo a não deixar dúvidas, a sua atitude pictórica em relação à realidade. Depois de referir-se a seu monóculo, que o ajuda a achar "assuntos a quadro revoltados", o poeta entra em uma *brasserie* e, mais uma vez, "esfuma" uma cena interior, que traz à mente, por exemplo, o *Café noturno*, de Vincent Van Gogh, pintado em 1888:

*E eu, de luneta de uma lente só,  
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:  
Entre na brasserie; às mesas de emigrados,  
Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.*

(p. 93)

O prazer que sente Cesário em "ver" as coisas é uma constante ao longo das estâncias de "Ao gás", e ele lastima não "poder pintar", com sua pena-pincel, versos de excepcional beleza, dignos da paisagem que seus olhos maravilhados vislumbram no decorrer de sua caminhada pelas ladeiras de Lisboa:

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

(p. 94)

Mas, embora o poeta admita a sua incapacidade para "pintar" adequadamente a paisagem lisboeta, "Ao gás" está permeado de esboços em que ele registra as impressões que lhe causam os mais distintos aspectos da capital portuguesa: aqui um cutileiro,

onde "um forjador maneja o malho"; ali uma padaria, onde se assa um pão "salutar e honesto"; acolá as "casas de confecções e modas" a tentarem, com suas vitrines, um ratoneiro imberbe. Enfim, uma sucessão de pequenos nadas do cotidiano da cidade, que seu olho, como uma câmera cinematográfica, vai registrando à proporção que ele, mais que andando, vai deslizando em *travelling* ou *grua* pelas ruas lisboetas, para finalmente evocar, na última estrofe – em uma espécie de dramático plano médio – um mendigo idoso, que irônica e tragicamente revela ser o seu velho professor de Latim:

*"Dó da miséria... Compaixão de mim!..."  
E, nas esquinas, calvo, eterno, sem repouso,  
Pede-me sempre esmola um homenzinho  
idoso,  
Meu velho professor nas aulas de Latim!*

(p. 95)

Por vezes, a paisagem surge a seus olhos transfigurada, adquirindo características verdadeiramente insólitas, de sabor simbolista, e que antecipam de várias décadas as imagens que só serão pintadas, depois de 1920, pelos surrealistas:

*Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso  
Ver círios laterais, ver filas de capelas,  
Com santos e fiéis, andores, ramos, velas,  
Em uma catedral de um comprimento  
imenso.*

(p. 93)

Deixando de lado o problema até agora insolúvel de saber se foi o próprio Cesário ou Silva Pinto que atribuiu os atuais subítulos às quatro partes de "O sentimento dum ocidental", que não existiam quando de sua primeira publicação, "Ao gás" nos enseja a oportunidade de fazer algumas considera-

ções sobre a noite lisboeta e sobre o sistema de iluminação em uso na segunda metade de Oitocentos na capital portuguesa.

A presença do gás é uma constante na poesia noturna de Cesário, e nem poderia deixar de sê-lo, considerando-se o sentido de modernidade tecnológica que esse sistema de iluminação tinha então para os habitantes da capital portuguesa. Na época em que deambulou o poeta pelas ruas, avenidas e praças lisboetas, a utilização do gás como fonte de iluminação pública era ainda bastante recente em Portugal. Os primeiros 26 candeeiros a gás de Lisboa datam de 1848. Esse número elevou-se com relativa rapidez, e em 1871 a capital portuguesa já contava com 3 080 desses candeeiros. Entretanto, até o final do século passado, a iluminação residencial em Lisboa continuou a ser feita principalmente à base de velas de estearina e de lampiões a petróleo ou azeite, uma vez que somente as famílias mais abastadas podiam dar-se o luxo de ter as suas casas iluminadas a gás. Quanto à eletricidade, ela só se tornaria uma comodidade acessível a toda a população lisboeta no século XX, muito embora já houvessem sido instalados, desde 1878, no Chiado, os seis primeiros candeeiros elétricos do sistema Jablochhoff.<sup>6</sup> Cesário refere-se, na sétima estrofe do poema "Nós", ao "azeite de purgueira" (p. 108), assim como, em "O sentimento dum ocidental", alude aos "lampiões" (p. 92), "reverberos" (p. 94), "candelabros" (p. 95) e às lanternas portáteis que levavam os guardas em sua ronda noturna (p. 97). Outras menções, diretas ou indiretas, ao sistema de iluminação doméstica lisboeta ocorrem intermitentemente ao longo do texto cesarino. No poema "Noite fechada", por exemplo, o poeta delinea o doloroso "quadro interior" de um homem do povo que, à luz de uma candeia, ensina a filha a ler (p. 76).

5 Cf. verbete "Esfumar", in Aurélio Buarque de Holanda FERREIRA, *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

6 Cf. Joel SERRÃO, *Cesário Verde: interpretação, poesias dispersas e cartas*, 2. ed. Lisboa, Delfos, 1961, p. 53-6.

A reação de Cesário ao gás é ambígua. Extravasando-se dos tubos condutores, o gás provoca-lhe, por vezes, um certo mal-estar, acompanhado de náuseas e perturbações físicas, reflexos de seu estado emocional. Em outras ocasiões, as emanações gasosas contribuem para recriar a atmosfera difusa e quase etérea da noite lisboeta, em que a luz amarelada do gás confunde-se com a claridade leitosa do luar. Na *Obra completa de Cesário Verde*, referências específicas ao gás são encontradas em “Ironias do desgosto” (p. 48), “Humilhações” (p. 59), “Noites gélidas” (p. 71), “Noite fechada” (p. 74 e 76) e “O sentimento dum ocidental” (p. 89 e 93, nota 1).

Segundo Joel Serrão, a popularização do gás como sistema de iluminação trouxe consigo a vitória da noite “técnica” sobre a noite “natural”,<sup>7</sup> querendo com isso dizer que, ao aprender a iluminar o interior de duas casas, assim como os lugares públicos, o homem do século XIX deixou de temer a noite, pois passou a dominá-la e a vê-la como uma extensão do dia, reservando para as horas noturnas algumas de suas atividades sociais mais prazerosas. Até então, ele dependera sobretudo do luar para iluminar-lhe os caminhos que devia percorrer depois que o sol se punha. Esta função eminentemente prática explica a importância da lua para os nossos antepassados, da mesma forma que justifica, até certo ponto, o prestígio de que gozou o nosso satélite como tema poético ao longo dos séculos. Como bom poeta e homem oitocentista, Cesário não ficou imune aos encantos da lua. Ela se faz presente em vários passos de sua obra, a saber, p. 33 (151), 36 (duas vezes), 53, 75, 91 e 158. Sob a forma de “luar”, ressurgiu nas páginas 44, 71, 74, 81 e 123. O adjetivo “lunar” ocorre pelo menos uma vez (p. 94).

Em “Horas mortas”, do ponto de vista plástico, merece destaque, no momento, a

primeira estrofe. Como as estâncias de abertura de “O sentimento dum ocidental”, estes versos têm um quê de opressivo. A origem dessa opressão é a camada de ar oxigênio que se estende, como um grande lençol, por sobre a cidade à altura das águas-furtadas. O “tecto fundo” não impede, entretanto, que se vejam os astros, que o poeta diz terem “olheiras”:

*O tecto fundo de oxigênio, de ar,  
Estende-se ao comprido, ao meio das  
trapeiras;  
Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,  
Enleva-me a quimera azul de transmigrar.*  
(p. 95)

Por seus “astros com olheiras” e por sua “quimera azul”, essa estrofe traz à mente a tela *Café noturno: exterior*, de Van Gogh, datada de 1888. Nesse quadro, o artista holandês pintou uma cena exterior, que retrata a calçada de um café, profusamente iluminada por uma luz amarela em vibrante contraste com sua complementar, um avassalador azul violetado. Na parte superior da tela, o céu aparece cheio de estrelas cintilantes, cujo brilho invulgar – “as lágrimas de luz” – é obtido por fortes pinceladas feitas em torno do foco luminoso. O efeito final dessa técnica, ao ser captada e “processada” pelo olho do observador, lembra as “olheiras” dos astros de Cesário.

Como nas seções anteriores, a tônica de “Horas mortas” é a seqüência de impressões suscitadas pelo cotidiano da cidade de Lisboa, o que não impede, contudo, o poeta de rememorar, como já o fizera em outros passos do poema, as glórias pretéritas do povo lusitano. Assim, na estrofe seis, o ilustre passado de Portugal parece exsurgir do seu chão para opor-se ao seu presente triste e obscuro:

*Ah! Como a raça nuiva do porvir,  
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,  
Nós vamos explorar todos os continentes  
E pelas vastidões aquáticas seguir!*  
(p. 96)

Os dois últimos versos da antepenúltima estrofe de “O sentimento dum ocidental” já foram citados, mais uma vez, e com justa razão, como exemplo do estilo impressionista na obra de Cesário:

*Eu não receio, todavia, os roubos;  
Afastam-se, a distância, os dúbios  
caminhantes;  
E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,  
Amareladamente, os cães parecem lobos.*  
(p. 97)

De saída, importa destacar, nos versos supracitados, a presença da forma verbal “parecem”, que traduz o sentimento do poeta em face dos cães, os quais, na noite iluminada pela luz dos lampiões a gás, surgem a seus olhos como lobos amarelos. Por sua vez, o advérbio de modo “amareladamente”, que encabeça, de forma estratégica, o quarto verso, aglutina plástica e impressionisticamente os elementos da terceira linha e cria um singular efeito de mancha colorida, desta vez amarela, semelhante ao da nódoa negra, já assinalado no contexto de “Noite fechada”. No presente caso, o poeta, após perceber certas qualidades físicas e abstratas, desvinculadas de início do animal, deixa-se tomar, a seguir, pela envolvente mancha amarela, para, só posteriormente, dar-se conta de que essa mancha se precisa de fato – à proporção que o olho se vai enfocando – na forma de cães que se assemelham a lobos.

Outra cena impressionista de grande originalidade, envolvendo um advérbio de modo – e que é, poder-se-ia dizer, o inverso do exemplo supracitado –, encontra-se na quarta estrofe de “Ao gás”: “Num cuti-

leiro, de avental, ao torno,/ Um forjador maneja o malho, rubramente...” (p. 94). O poeta olha para o interior de uma oficina, onde trabalha um forjador. De início, a sua atenção canaliza-se para o avental e o torno; a seguir, concentra-se na figura do ferreiro, que manuseia um malho. A colocação do advérbio no final do verso, destacado pela vírgula, intensifica o efeito pictórico da composição. A luz avermelhada do fogo, oriunda da forja ou então do objeto que está sendo moldado, irradia-se retroativamente por sobre o homem e por sobre as coisas, propagando-se e colorindo “rubramente” todo o ambiente, do que resulta um quadro interior de intensa plasticidade.

Sabe-se, com base em seu *Journal*, que os Goncourts, inspirando-se no método de trabalho dos pintores, antes de escreverem efetivamente os seus romances, procediam a rápidos apontamentos, feitos em poucos minutos nos salões, teatros e demais locais públicos que freqüentavam. Em outras ocasiões, essas notas eram tomadas durante as visitas que realizavam aos mais diversos ambientes de trabalho, com o objetivo de colher, *in loco*, material para os seus futuros romances. Depois de selecionados e ordenados, esses esboços eram inseridos em suas narrativas, o que podia ocorrer imediatamente após a coleta do material ou mais tarde, em momento mais oportuno.

Quanto a Cesário, nada se sabe de concreto sobre a sua maneira de escrever, a não ser o que ele próprio deixou transparecer em alguns raros versos. O espólio do poeta poderia ter ajudado a esclarecer muita coisa sobre o assunto, mas, infelizmente, foi reduzido a cinzas em um incêndio ocorrido em Linda-a-Pastora, em 1919, e com ele todas as preciosas anotações, rascunhos, correspondência, publicações e, quiçá, um diário, que por ventura o poeta houvesse conservado.

A poesia de Cesário tem, contudo, algo de esboço, o que nos leva a perguntar se ele, como os pintores e como os Goncourts,

7 Ibidem, p. 50-2.

também procedia a anotações antes de lançar os seus versos no papel. Muitos de seus poemas, em virtude, sobretudo, da técnica de justaposição neles utilizada, parecem indicar que sim, e o que Pierre Sabatier disse do estilo gongouriano poderia, *mutatis mutandis*, ser dito a respeito do estilo cesarino, isto é, seus versos são justaposições de quadros móveis, como filmes cinematográficos, que se sucedem com o imprevisto, o descontínuo, as lacunas da vida real.<sup>8</sup> Os exemplos desse estilo “esboçado” são abundantes ao longo de *O livro de Cesário Verde*, e quanto mais visual, impressionista, for o texto, mais recorrentes eles serão. Aparentemente, o poeta registrava, por escrito ou pelo menos na memória, os pequenos estudos da vida portuguesa oitocentista, que, a seguir, transferia para seus versos.

Em *O livro de Cesário Verde*, a técnica de justaposição envolve, em geral, a contigüidade de estrofes, ou melhor, o tema é tratado em uma única estança, não sendo, portanto, desenvolvido de estrofe para estrofe. Nesse caso, a estança adquire uma existência quase autônoma, mantendo com as demais um relação de mera proximidade. Mas a justaposição pode ocorrer também dentro de uma única estrofe, o que costuma acontecer quando o poeta dirige a atenção simultaneamente para mais de um objeto ou ação. O resultado final é que Cesário dá, muitas vezes, a impressão de estar enumerando coisas ou gestos desconexos, mudando de assunto um tanto aleatoriamente e realizando, assim, uma espécie de *coq-à-l'âne*. Nesse último caso, o poeta se serve, no que concerne à sintaxe, essencialmente da parataxe. A título de ilustração, ficam aqui transcritos três exemplos tirados de “O sentimento dum ocidental”.

No primeiro, o poeta delinea, com traços rápidos e precisos, o que vê no interior

de uma loja, onde, mais que as pessoas, são os objetos que parecem realizar concomitantemente várias ações:

*Desdobram-se tecidos estrangeiros;  
Plantas ornamentais secam nos mostradores;  
Flocos de pós-de-arroz pairam sufocadores,  
E em nuvens de cetins requebram-se os  
caixeiros.*

(p. 94)

O primeiro verso é mais um bom exemplo do modo de percepção fenomenista ou impressionista dos acontecimentos. Na visão do poeta, os tecidos estrangeiros adquirem vida e, como que por magia, desdobram-se sozinhos. No que respeita à sintaxe, esse efeito é obtido pelo uso da passiva pronominal e a consequente eliminação do agente, que, desvinculado da ação, surge, entretanto, no final da estrofe. No verso três, os flocos de pós-de-arroz, que pairam na atmosfera da loja, lembram um quadro pontilhista, enquanto a última linha cria uma imagem particularmente sugestiva com os caixeiros a se requebrar entre nuvens de cetins.

No segundo exemplo, percepções de cunho visual e auditivo se sucedem e se confundem sinesteticamente, revelando diferentes aspectos de uma rua de Lisboa. De grande efeito impressionista nesta estrofe, à semelhança do que ocorre com o advérbio “rubramente”, comentado alguns parágrafos acima, é o *rejet* do adjetivo “sangrentos”, em destaque entre uma vírgula e o ponto final, no último verso. Note-se ainda a figura extremamente expressiva que, mais do que uma sinédoque da parte pelo todo, é uma hipálage, envolvendo a transferência dos olhos do cavalo para o veículo. Essa leitura não impede, entretanto, que também se reconheça aí uma

metáfora, isto é, as lanternas acesas do caleche seriam impressionisticamente percebidas como olhos sangrentos:

*Por baixo, que portões! Que arruamentos!  
Um parafulso cai nas lajes, às escuras:  
Colocam-se taipais, rangem as fechaduras,  
E os olhos dum caleche espantam-me  
sangrentos.*

(p. 95)

Já no terceiro exemplo, Cesário justapõe quatro instantâneos da cidade, compondo uma estrofe onde o real e o irreal se mesclam em um prenúncio de cubismo:

*Num trem de praça arengam dois dentistas;  
Um trôpego arlequim braceja numas andas;  
Os querubins do lar flutuam nas varandas;  
Às portas, em cabelos, enfadam-se os lojistas!*

(p. 90)

## Conclusão

Os versos de Cesário são precisos, exatos e nítidos, e correspondem ao seu ideal de uma poesia traçada pelas mãos positivas de um engenheiro munido de compasso e esquadro, o que equivale a uma postura realista e parnasiana, visceralmente oposta à propugnada pelos impressionistas, cuja arte tendia a diluir, a pulverizar as coisas, tornan-

do-as vagas, evanescentes, indefinidas, encaminhando-se já, com o Monet das *Ninféias*, em direção ao abstracionismo. Para os impressionistas, a arte era pura sensação e espontaneidade, realizada à mão livre, sem as amarras da pintura renascentista.<sup>9</sup>

Como justificar, então, a coexistência harmoniosa em Cesário dessas duas tendências conflitantes? João Pinto de Figueiredo acredita dever-se essa dualidade ao fato de o poeta, como vimos, ter vivido em uma época que foi uma espécie de encruzilhada, para a qual convergiram simultaneamente várias tendências filosóficas. Tivemos a oportunidade de salientar que Cesário, apesar de sua modernidade, foi um homem do seu tempo, tendo sofrido as influências das diversas correntes de pensamento que eclodiram na Europa na segunda metade do século XIX: por um lado, o materialismo, o cientificismo e o positivismo, que teriam como consequência o naturalismo, e, por outro, a reação instintiva ao excesso de racionalismo, do que resultaria o antinaturalismo finissecular, com o impressionismo e o bergsonismo como seus expoentes. Figueiredo atribui a facilidade com que o público assimilou o naturalismo de Cesário ao fato, talvez, de esse naturalismo coincidir com o de Eça de Queirós. Infelizmente, entretanto, a catalogação de Cesário como partidário dessa doutrina literária “fez com que, durante anos, ninguém reparasse na visão impressionista que faz dele um verdadeiro precursor, um autêntico *chef de file*.”<sup>10</sup>

8 Cf. Pierre SABATIER, *L'esthétique des Goncourt*, Paris, Hachette, 1920, p. 425.

9 Cf. João Pinto de FIGUEIREDO, *A vida de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 102.  
10 Ibidem.