

## A SCIENTIA SEXUALIS DE CESÁRIO VERDE

CARLOS CEIA\*

Vamos falar de sexo, de certeza. Mas falaremos do discurso sexual e não dos problemas clínicos da prática sexual, de que se ocupa a sexologia. Vamos falar de sexualidade na poesia de Cesário Verde, o que significa que tal poesia contém uma prática discursiva fortemente centrada no sexo, nas suas imagens, nos seus rituais, nas seus caprichos. Embora este seja um tema negligenciado ou abordado superficialmente nos estudos que se fizeram até ao presente sobre a poesia de Cesário Verde, ele é a questão central de toda a produção de Cesário anterior ao poema épico “O sentimento dum ocidental”, já que este e os seguintes — “De tarde”, “De verão”, “Nós” e “Provincianas” — estão isentos de questões relevantes de sexualidade.<sup>(1)</sup>

Ao contrário de quase todos os poetas decadentistas da sua geração, Cesário Verde não se atreve à satiríase, ao hipersexualismo, à afrodisia ou às perversões sexuais, que tanto excitaram os baudelairianos do final do século XIX e para além dele. Cesário, nascido no ano da publicação de *As Flores do Mal* (1855), é em tudo diferente desse “poeta sinistro” Baudelaire, que, em “As duas boas irmãs”, chama morbidamente pela Lúxuria e pela Morte:

Quando me enterrarás, Luxúria, abraço imundo?  
Morte, quando virás, ó rival em encantos,  
Enxertar nos seus mirtos os ciprestes negros?<sup>(2)</sup>

---

\* Departamento de Anglo-Portugueses.

<sup>(1)</sup> Sigo a ordem cronológica dos poemas proposta na edição de Joel Serrão da *Obra Completa* de Cesário Verde (Livros Horizonte, Lisboa, 1988) da qual passarei a citar em todos os poemas analisados.

<sup>(2)</sup> *As Flores do Mal*, 2<sup>a</sup> ed., trad. de Fernando Pinto do Amaral, Assírio & Alvim, Lisboa, 1993, p. 287.

O ritual do abraço libidinoso tem um lugar de destaque na poesia de Cesário, contudo nunca é “imundo”, nunca exige à Luxúria a morte como castração. O abraço com carga libidinosa forma com o beijo, a sedução do olhar e o gesto das mãos dadas o rosário romântico da sexualidade de Cesário Verde. Nele não há imundície nem ciprestes negros, não há ópio nem sadismo, não há culto fálico nem exibicionismo — quase diríamos que não há verdadeiramente sexualidade, tão idealizadas são as imagens, tão etéreas são as metáforas, tão *normais* são as formas de sedução e expressão da *jouissance* feminina. Com efeito, o sentimento amoroso do ocidental Cesário Verde vive de um excesso de *normalidade*, se visto deste lado das perversões sexuais, que é sempre o lado que mais interessa à teoria crítica da sexualidade, quando se entende por perversão não exclusivamente qualquer anomalia do comportamento sexual, mas sobretudo aquele conceito mais justo de *tudo o que se faz ao outro sem o consentimento dele*. Ora, tudo o que Cesário faz ao outro-mulher subentende o consentimento dele/a e quase sempre este tipo de atitude conduz a um erotismo de humilhação e submissão que todos reconhecemos nos versos do Poeta.

No primeiro volume da *História da Sexualidade — A Vontade de Saber* —, Foucault conclui na história do sentimento ocidental dois procedimentos fundamentais para a realização da verdade do sexo: por um lado, as numerosas sociedades (Roma, China, Índia, Japão e sociedades arábico-muçulmanas) que desenvolveram uma *ars erotica*, que extraiu a verdade do prazer em si mesmo, se compreendido como uma prática, acumulável como experiência, onde não existe lugar para as proibições, e prazer medido na sua intensidade pelos reflexos que produz no corpo e no espírito. Há nesta arte erótica um segredo a perseverar, um conhecimento que perderá a sua essência se se divulgar, por isso exige a instituição de um mestre que detém esse segredo de vitalidade e só ele pode transmitir a sua arte, de forma esotérica. Pelo contrário, a civilização ocidental não possui qualquer *ars erotica*. É a única civilização a praticar uma *scientia sexualis*, isto é, a única civilização a desenvolver durante séculos as regras de procedimento que nos hão-de garantir a verdade do sexo. Para isso, desenvolve-se o primado da confissão, em estreito contraste com a arte da iniciação e do segredo esotérico. Foucault acaba por declarar que o homem ocidental se tornou um animal confessor. A sexualidade é o resultado da prática discursiva dessa actividade confessional e constitui-se em *scientia sexualis*, que o cristianismo ocidental instituiu para produzir a verdade sobre o sexo.

O primeiro em Portugal a compreender a falênciā da confissão na sociedade ocidental foi Antero de Quental que fez uma retrospectiva sugestiva das causas dessa falênciā na célebre conferência sobre as *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*:

Na sessão 14<sup>a</sup> [do Concílio de Trento] trata-se detidamente da Confissão. A confissão existia há muito na Igreja, mas comparativamente livre e facultativa. No 4º Concílio de Latrão restringia-se já bastante essa liberdade. Na sessão 14<sup>a</sup> de Trento é a consciência cristã definitivamente encarcerada. Sem confissão não há remissão de pecados! A alma é incapaz de comunicar com Deus, senão por intermédio do padre! Estabelece-se a obrigação de os fiéis se confessarem em épocas certas, e exortam-se a que se confessem o mais que possam. Funda-se aqui o poder, tão temível quanto misterioso, do confessionário. Aparece um tipo singular: o *director espiritual*. Daí por diante há sempre na família, imóvel à cabeceira, invisível mas sempre presente, um vulto negro que separa o marido da mulher, uma vontade oculta que governa a casa, um intruso que manda mais do que o dono.<sup>(3)</sup>

O “director espiritual” é, então, o falso mestre dos esotéricos do amor: ele não guia, porque comercializa segredos; ele não dirige, porque pretende apenas a absolvição que sirva a ideologia ortodoxa; ele não merece respeito, porque é manipulador. O objectivo do “director espiritual” é construir uma sociedade disciplinada, onde o homem seja sobretudo um *homo docilis*, que confesse e não discuta, que creia e não pergunte. Estava preparado o caminho para o jogo de poder que conduzirá a essa *scientia sexualis* redutora da sociedade ocidental, ao pretender supervisionar a sexualidade à distância, exactamente a distância que vai da terra ao céu. No confessionário, não é permitido outro discurso que não seja o da verdade que redime.

E se quisermos ampliar o escopo da verdade, recordemos um texto que traduz a rigor a proclamação da *scientia sexualis* na sociedade ocidental, *O Crime do Padre Amaro*, onde se faz eco do primado da

---

<sup>(3)</sup> *Prosas Sócio-Políticas*, ed. por Joel Serrão, IN-CM, Lisboa, 1982, pp. 275-276.

confissão ao serviço do desenraizamento de qualquer verdade. O padre Natário assegura-nos que “da confissão tira-se grande partido”.<sup>(4)</sup> Os padres que testemunharam este ultraje do pensamento cristão naturalmente que espavoriram, ao que o padre Natário se apressou a corrigir: “O que eu quero dizer é que é um meio de persuasão, de saber o que se passa, de dirigir o rebanho para aqui ou para ali... E quando é para serviço de Deus, é uma arma. Aí está o que é — a absolvição é uma arma.” Aqui está o que é também a prática discursiva sexual: uma grande “arma”, que é sinónimo de poder. Temos aqui o que Foucault chama o “aparato (*dispositif*) da sexualidade”.<sup>(5)</sup> O aparato é “um meio de persuasão”, como bem define o padre Natário; o confessor desenvolve estratégias “para saber o que se passa”, para “dirigir o rebanho para aqui e para ali...”, utilizando dispositivos discursivos ou não-discursivos, que em qualquer caso são formas natas de poder/conhecimento — o poder de uma “arma” que está ao serviço de Deus para extrair o conhecimento necessário que seja selo de garantia da verdade engendrada na absolvição.

Resta agora saber para onde nos leva a poesia de Cesário: para uma *ars erotica* em que o discurso sexual vem de cima, dependente de um mestre soberano, ou para um discurso sexual que vem de baixo, da prática confessional constituída em *scientia sexualis* que é por si só um acto discursivo a que estamos ligados umbilicalmente? Para respondermos com segurança, devemos sobrepor a esta uma outra questão: a quem se confessa Cesário Verde? Simplesmente à poesia, aos poemas que escreveu para extrair a verdade acerca desse sentimento que ele já disse ser ocidental, portanto, dentro da tradição da *scientia sexualis*, em que somos levados a confessar à página em branco as coisas que não ousámos revelar a mais ninguém. É certamente este o princípio de escrita de muitos escritores, talvez mesmo de todos os escritores, e nisso não seria Cesário diferente dos demais. Se ultrapassarmos este limiar da imperatividade universal da escrita e nos concentrarmos no resultado dessa escrita enquanto confissão violentada, estaremos em condições de fazer o diagnóstico crítico. Levantando desde já um pouco a ponta do véu, o *Livro* de Cesário revela um amante que se simula confessar o seu amor à

---

<sup>(4)</sup> *O Crime do Padre Amaro*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1980, p. 96.

<sup>(5)</sup> Cf. “The Confession of the Flesh”, in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, ed. por Colin Gordon et alii, The Harvester Press, Brighton, Sussex, 1980, pp. 196-197.

amada é porque sabe que se trata efectivamente de uma simulação ou nem sequer ensaiaria tal gesto.

Cesário podia até ter tido um mestre e todos conhecemos a sua identidade:

O bom João de Deus, ó lírico imortal,  
 Eu gosto de te ouvir falar timidamente  
 Num beijo, num olhar, num plácido ideal;  
 Eu gosto de te ver contemplativo e crente,  
 Ó pensador suave, ó lírico imortal!

Poeta da mulher! Atende, escuta, pensa,  
 Já que és o nosso irmão, já que és o nosso mestre,

(“Cadências tristes”, p. 93)

O apelo que se dirige ao mestre João de Deus, soberano de uma *ars erotica* que nem o próprio sabia dizer, negligencia o segredo que é a essência da verdade do sexo. O poeta Cesário Verde está travestido de *Margarida* com que assina o poema em nome de todas as mulheres, de todas as mulheres que exigem um confessor que lhes *diga* a verdade. Não há escolha por mérito para ter acesso à verdade — o “mestre”, se “atende, escuta, pensa” é apenas para servir todas as mulheres e a todas conceder a graça da verdade sobre o amor. Por outro lado mais significativo, a autoridade deste “mestre” é dada apenas em função do confesso e não daquilo que ele, confessor, tem para dizer — apenas “atende, escuta, pensa”, mas não *diz* nem *responde*. Por aqui, não tem hipótese de se aproximar do esoterismo do mestre da *ars erotica*. A João de Deus exige-se que cumpra uma prática cristã confessional — ele é o pensador “contemplativo e crente” que possui o “edificante e doce amor cristão” —, mas nada transmite; ao mestre, devia exigir-se o exercício da sua autoridade como entidade que sabe e responde. João de Deus é o “lírico imortal”, o “pensador suave”, “poeta da mulher”, o “meigo visionário”, o “devaneador” — ele é o agente confessor que “atende, escuta, pensa” e nada diz em frente daquele que pergunta e é suposto saber nada. João de Deus é o mestre de todas as Margaridas, porém nada lhes diz — apenas está ali, “contemplativo e crente”. Compreendemos agora melhor por que é que Foucault é levado a concluir que pertencemos a uma sociedade que institui o conhecimento sexual não de acordo com a transmissão esotérica

de segredos, mas à custa de declarações confidenciais cheias de “cândido lirismo”.

A falsa arte erótica que Cesário parecia querer reconhecer em João de Deus contém, no entanto, um passo decisivo que descreve o tronco da *scientia sexualis* do Poeta: “Num beijo, num olhar, num plácido ideal”. Podiam ser estes os três pilares dessa *scientia*. O último exige uma discussão cuidada.

### **“Num plácido ideal”**

A poesia feminina (isto é, virada para o objecto feminino) de Cesário Verde é a expressão subjectiva da coita amorosa masculina, quase sempre determinada por um amor sem possibilidades de realização libidinosa — uma poesia de mimos e nunca de *jouissance* plena. A coita do português arcaico vem do latim *cogitare*, que significa “ficar a cismar”, daí que ao trovador fique bem o atributo de *coitado*, isto é, aquele que está pré-ocupado por alguma paixão. Veremos como este estado se ajusta na perfeição ao caso de Cesário, cuja poesia é bastante fixa, codificada num número restrito de atitudes/posições sexuais, pouco inovadoras, a exemplo das cantigas de amor medievais. A vassalagem sentimental, a *mesura* ou submissão do amante, o louvor patético (relativo ao sofrimento e ao amor) da mulher divinizada e confundida num panteísmo mal explicado, a saudade da “mia senhor” — entre todos estes temas do amor cortês do lirismo provençal, encontramos exemplos na poesia para a mulher de Cesário Verde. Com mais insistência, vamos encontrar aquela atitude de *talhar preito e menagem*, que se perde nos tempos, e que mais do que a promessa do namorado ser presente na entrevista amorosa é uma promessa de submissão à mulher. Para mais, no sentido de alcançar o favor supremo de quantas donas invoca na sua poesia, Cesário mostra-se um fraco amante não indo além do estádio do *fenhedor* que se consome em suspiros. Nunca ousa pedir, nunca chega a corresponder-se ou a ser correspondido, e muito menos ensaia os prazeres da *jouissance* feminina a que os trovadores provençais aspiravam ao atingirem a maturidade do *drut* (amante). As convenções da poesia amorosa de Cesário saem do lirismo provençal e procuram obedecer religiosamente ao código da cortesia. O vocabulário dessa poesia é renovado apenas ao nível dos significantes, para os quais se mantêm os mesmos significados. A *coita* ou

paixão infeliz dá “amor enorme e massacrado” (p. 66); o *afan* ou cuidado dá o “cismar na minha soledade” (p. 85) ou “como me estonteia e me fascina” (p. 95); a *ren* ou causa ou objecto do desejo ou mulher amada dá “deusa das doçuras” (p. 47) ou “esplêndida” (p. 73); o ser *ben talhada* ou formosa dá “minha boa amiga” e “minha meiga amante” (p. 85); ao *ensandecer* ou morrer de amor perante a indiferença cruel da amada corresponde o “perder-me de ti por quem existo” (p. 131) ou o “morrer de pesar” (p. 101); *sabor* ou prazer dá “gozos sensuais” (p. 48) ou “languor” e “emoções mimosas” (p. 88), etc.

Acima de todos os conceitos, coloco o da *mesura* ou reverência que obrigava o mais sério amante a elevar acima de todas as regras o princípio da honorabilidade da sua amada. *Mesura* é o domínio de si, a contenção de todo o desejo, para se satisfazer apenas na contemplação do *prez* da dona. Os romanos cunharam a palavra *cupio* para expressar o desejo, palavra que literalmente significa “eu desejo”. A *mesura* significa no contexto da lírica trovadoresca: “eu não posso dizer que desejo”.

Esta contenção pode explicar em parte a confissão do Poeta que diz que evitaria a armadilha do casamento pela igreja:

Posso ser teu amigo até à morte,  
Sumamente amigo! Mas por lei,  
Ligar a minha sorte à tua sorte  
Eu nunca poderei!

Eu posso amar-te como o Dante amou,  
Seguir-te sempre como a luz ao raio,  
Mas ir, contigo, à igreja, isso não vou,  
Lá nessa é que eu não caio!

(“Impossível”, p. 56)

Não lhe devia pedir nada, não devia aceitar outra coisa que não fosse o direito à submissão ou vassalagem amorosa. Nunca o homem se curvou tanto perante a mulher, nunca o feminismo concentrou em si tanto poder significante. As infracções que Cesário comete ao preceito da *mesura* são todas de origem discursiva, não indo além desse limiar. O amor é sempre, neste código seguido sem excepção, uma aspiração para o objecto do desejo em si e não para a *posse* desse mesmo objecto. Sabemos que o verbo *amar* tem na sua origem latina duas acepções: em primeiro

lugar significa realizar o acto sexual; em segundo, é apenas gostar ou estar apaixonado ou suspirar ou morrer de amor sem morrer fisicamente. No primeiro sentido de *amar*, exige-se posse ou fruição de alguma coisa que é alguém, que é o outro-aí; no segundo sentido, não se exige nada, não se reclama por uma presença-aqui, mas tão só se deseja ter a possibilidade de desejar. Não quer dizer que não exista objecto de desejo, claro que há ou não podíamos falar de paixão pelo outro, só que *estoutro* não está presente nem podemos gozar a sua posse. Ora, não há *jouissance* sem posse. Petrarca e Camões perderam-se no mesmo ideal trovadoresco; Cesário repete-o sem possibilidade de saída. Todos os poemas amorosos de Cesário parecem partir da sugestão do louvor da mulher desejada, toda ela sujeita à formalidade habitual do amor cortês, já enunciado por D. Dinis na conhecida cantiga:

Quer' eu en maneyra de proençal  
 fazer agora hun cantar d'amor  
 e querrey muyt' i loar mha senhor,  
 a que prez nem fremusura non fal,  
 nen bondade, e mays uos direy en:  
 tanto a fez Deus comprida de ben  
 que mays que todas las do mundo ual.<sup>(6)</sup>

E quando quer aproximar-se da mulher amada ou daquela que simplesmente chamou a sua atenção, Cesário adopta outro mote que bem pode ser este de Johan Garcia de Guylhade:

— Mia senhor, por Deus que uus fez,  
 que me non lexedes assi  
 morrer! e uos faredes y  
 gran mesura cõ muy bon prez!<sup>(7)</sup>

É o tema da humilhação do amante que pede à mulher amada, mas não amante dele, que lhe conceda a compaixão do amor.

Em todos os casos, há um só tema: o amor, mas um amor que

---

<sup>(6)</sup> *Textos Portugueses Medievais*, org. por Correia de Oliveira e Saavedra Machado, Coimbra Editora, Coimbra, 1973, p. 55.

<sup>(7)</sup> *Ibid.*, p. 35.

repete a sua impossibilidade de realização. Por isso, a poesia de Cesário Verde, até aos seus poemas maiores ("O sentimento dum ocidental" e "Nós"), a exemplo da lírica trovadoresca, é profundamente retórica. Exalta o amor que pressupõe sempre a castidade que há-de salvaguardar o código cortês que o Poeta subscreve; caminha sempre com pés de lã para a mulher desejada, prestando-se ao ritual antigo do *domnei* ou vassalagem amorosa. Cesário quer conquistar a mulher que deseja sempre da mesma forma: através da confissão poética, para justificar a sua *scientia sexualis*, tal como o trovador medieval conquistava a sua dama pela homenagem musical que lhe concedia. Este jurava-lhe de joelhos uma fidelidade sincera; Cesário jura-lhe igualmente que quer ser seu servo. Na poesia de Cesário, ao contrário do movimento generalizado do parnasianismo baudelairiano intimamente ligado ao satanismo erótico, a mulher é esse ser acima do próprio homem: "A mulher é esse ser sublime,/ É conjunto de carinhos" ("A força", 3., p. 47) — e desta concepção romântica não quer sair Cesário. A mulher dos baudelairianos vem, pelo contrário, directamente do inferno das perversões que ultrapassam com gula o limiar da mulher dada como "um conjunto de carinhos" e vamos encontrá-la, por exemplo, na algolagnia de "As metamorfoses do vampiro":

Da boca de morango a mulher, todavia,  
 Esmagando os seios contra o ferro do espartilho  
 E torcendo-se como uma cobra nas brasas,  
 Deixou correr palavras que a almíscar cheiravam:  
 — "Eu tenho húmidos lábios, conheço a ciência  
 De perder numa cama a antiga consciência.  
 E faço os velhos rir com o riso das crianças.  
 Correspondo, pra quem mevê nua e sem véus,  
 Tanto ao sol como à lua, às estrelas e aos céus!  
 Na volúpia sou tão perita, caro sábio,  
 Quando um homem sufoco em meus temidos braços  
 Ou me abandono a alguém que me mordisque o busto,  
 Tímida e libertina, frágil e robusta,  
 Que até nestes colchões assombrados de espanto  
 Por mim se tentariam os impotentes anjos!"<sup>(8)</sup>

---

<sup>(8)</sup> Baudelaire, *op.cit.*, p. 355.

Dos dois exemplos de algolagnia registados neste excerto — activa ou sadismo ou prazer com o sofrimento alheio: “Na volúpia sou tão perita, caro sábio,/Quando um homem sufoco em meus temidos braços”; e passiva ou masoquismo ou prazer com o próprio sofrimento: “Ou me abandono a alguém que me mordisque o busto” —, apenas o segundo se encontra na poesia de Cesário, embora sem o retoque perverso comum nos poetas decadentistas.

O “plácido ideal” de Cesário passa estranhamente por um tipo particular de perversão que a algolagnia passiva pode ilustrar. Ela pode aproximar-se da humilhação sexual e social de poemas como “Esplêndida”, “Deslumbramentos”, “Humorismos de amor” (“Frígida”, na edição de Silva Pinto) ou “Humilhações”. Seja a situação do poema “Esplêndida”:

Ei-la! Como vai bela!...

---

E eu vou acompanhando-a, corcovado,  
No *trottoir*, como um doido, em convulsões,  
Febril, de colarinho apertado,  
Desejando o lugar dos seus truões,  
Sinistro e mal trajado.

(pp. 73-74)

No ensaio “O Problema Económico do Masoquismo”, incluído no volume *Metapsicologia*, Freud distingue três tipos de masoquismo: erotógeno (como condição imposta à excitação sexual), feminino (como expressão da natureza feminina) e moral (como norma de comportamento). O caso de Cesário é bem este último: trata-se exclusivamente desse masoquismo que é humilhação moral e que se traduz, na *scientia sexualis*, na atitude de vassalagem sentimental em relação à mulher, a quem não se ousa confessar os sentimentos de amor de outra forma que não seja através da poesia. Acho aqui, nesta atitude singular, a melhor explicação da natureza da sexualidade na poesia de Cesário Verde. Além disto, sabemos que o sofrimento está ligado na sua origem grega à *paixão*, a qual se realiza no termo *pathos* ou “sofrimento”. Se o masoquista extrai da dor um qualquer prazer, isso não deve surpreender-nos literalmente.

Num parágrafo acrescentado à edição de 1909 de *A Interpretação dos Sonhos*, Freud propôs o termo “masoquismo mental” para as pessoas que se satisfazem não pelo sofrimento físico que causam nelas próprias mas

pela humilhação e tortura mental que a si mesmas infligem. Retenho esta ideia para provar que o sentimento ocidental de Cesário em relação à mulher passa por este estádio de masoquismo mental. Concordando com Freud neste ponto, aquilo que reconhecemos como sexualidade perdeu-se. O que interessa é apenas a tortura mental em si mesma, não importando se tal é decretado por quem é amado ou por quem se mostra indiferente. No poema “Esplêndida”, a sugestão da tortura mental concretiza-se nas metáforas do doido “em convulsões”, “febril” e na insinuação do “colarinho apertado”. O mais importante a reter na situação de masoquismo mental deste poema não é propriamente o facto de “ela” ir “esplêndida”, porque isso quer dizer na verdade que “ela” vai *inacessível na sua beleza*, mas o facto de o Poeta *desejar* “o lugar dos seus truões” ou, o que é o mesmo, *desejar* ser o seu “trintanário”. É esta “fantasia do impossível” de colocar-se no lugar do outro que nos interessa, porque esse lugar é o da vassalagem humilhante. “Milady”, uma mulher fatal e “perigosa”, deslumbra o poeta-fenhedor e transporta-o para o devaneio dessa vassalagem humilhante:

Ah! Como me estonteia e me fascina...  
 E é, na graça distinta do seu porte,  
 Como a Moda supérflua e feminina,  
 E tão alta e serena como a Morte!...

(“Deslumbramentos”, p. 95)

Eis um bom exemplo de masoquismo feminino, que naturalmente também investe no tipo de tortura mental a que o sujeito se entrega e cuja pulsão sexual (“Como me estonteia e me fascina”) é simplesmente passividade perante a humilhante indiferença da mulher. O Poeta-fenhedor vira-se contra si próprio e satisfaz-se na dor de contemplar o impossível, metáfora da *mesura*, que depende exclusivamente da capacidade de sustar a pulsão sexual perante qualquer apelo. Esse mesmo Poeta confessa o seu desejo por uma mulher “frígida” que é indiferente a essa mesma dor: “E a sua glacial impassibilidade/Exalta o meu desejo e ataca o meu nervoso” (“Humorismos de amor”, X, p. 99).

A rigor, em todas as situações de discurso amoroso a que assistimos na poesia de Cesário, perdeu-se a sexualidade. Não há realização sexual sem aproximação, quando estão em jogo pelo menos dois intervenientes no jogo libidinoso. As interpelações de Cesário no sentido de se aproximar

das mulheres que deseja — a “milady”, a “esplêndida”, a “frígida” são sempre demandas platónicas, por extenso: alheias a qualquer interesse ou gozo carnal, por outras palavras ainda: aproximações que não prevêem ou não acreditam em qualquer acesso à *jouissance* feminina. O desdém, expressão antitética da aproximação, é sempre a resposta que os diferentes objectos do desejo de Cesário lhe dão e ele, *fenhedor* masoquista por natureza, compraz-se nesse desdém e “idolatra-o”:

Esta aborrece quem é pobre. Eu, quase Job,  
 Aceito os seus desdêns, seus ódios idolatro-os;  
 E espero-a nos salões dos principais teatros,  
 Todas as noites, ignorado e só.

(“HUMILHAÇÕES”, p. 116)

Não podemos deixar de ver neste comprazimento no desdém feminino a sugestão da própria impotência psíquica de Cesário. O Poeta de “HUMILHAÇÕES” demonstra-nos uma teoria psicanalítica *sui generis*: o masoquismo feminino e mental está em relação directa com a impotência psíquica. Como provar este teorema? Em termos de relação amorosa, Cesário nunca se encontra na situação de poder. Ele age em função do respeito que tem pela mulher, o que é muito característico nos excessos de *mesura* do burguês do séc. XIX., e esse respeito constitui uma forma de *re-pulsão*, em que as duas forças em jogo necessariamente se repelem, formulando indirectamente leis que restringem a actividade sexual. Este movimento de negação das pulsões sexuais conduz-nos a uma situação em que o homem só reencontra o seu poder quando está “ignorado e só”, isto é, na posição de objecto sexual depreciado. Este homem nunca ousará usufruir da *jouissance* de uma mulher que ele, apesar de todo o desdém, respeita. O problema psicológico da impotência psíquica de Cesário vem de um facto particular: todas as mulheres fatais são eticamente tidas por superiores ao poeta-fenhedor, mesmo que na prática isso não corresponda à verdade, uma vez que se conhece o estatuto socio-económico privilegiado de Cesário. Esta mulher não reconhece o Poeta-fenhedor na sua condição e na sua vida social, por isso não o pode julgar e, naturalmente, “aborrece-se”. Mas, é próprio deste Poeta-fenhedor satisfazer-se no desprezo e será precisamente essa a mulher que ele há-de preferir na ilusão de recuperar o seu poder fálico. Resta a explicação dos motivos éticos do desdém da mulher perante um indivíduo-fenhedor do tipo que vimos descrevendo:

a mulher exige que o homem se aproxime dela investido do poder fálico. Se ele falhar essa condição preliminar, é natural que um tal homem a “aborreça”. Ao remeter a frigidez ou ausência de desejo para a mulher, Cesário esconde a sua própria impotência psíquica perante a possibilidade de realização sexual. A rigor, não é a mulher que lhe é inacessível, mas antes a possibilidade de recuperar o poder fálico. Também aqui não é despropositado recordar a etimologia latina do verbo *desejar*, que vem de *desiderare*, palavra que por sua vez deriva de *sidus*, “astro”. Ora, era costume os adivinhos romanos utilizarem *desiderare* para exprimir a sua angústia ou ignorância perante o vazio, para confessar a sua desorientação perante a linguagem dos astros, pelo que a palavra que virá a dar em português “desejar” significa na sua origem “desistir dos astros”. Este é o mais original sentido do desejo: ter a certeza da ausência. Desejar é querer aquilo que não se tem. Da mesma forma, desejar uma mulher que estará sempre ausente no momento em que o desejo nasce na linguagem, é o verdadeiro desejo.

O tipo de masoquismo feminino apresenta-se na poesia de Cesário sobretudo na forma de *phantasias*<sup>(9)</sup> sexuais. Nessa poesia, têm o nome de “fantasias do impossível”, título sob o qual se agrupam os poemas “Caprichos” (ou “Responsos”), “Esplêndida” e “Arrojos”. Convém termos perante nós o quadro completo das *phantasias* sexuais de Cesário, para avaliarmos o seu significado. Assim, a esses poemas juntaremos “Proh

---

<sup>(9)</sup> O termo vulgarmente registado como “fantasia” devia reter a antiga forma *phantasia*, que adopto invariavelmente. A origem grega (*phantasía*) mantém-se em alemão (*Phantasie*), sendo esta a forma que os primeiros grandes teóricos do inconsciente, Freud e Jung, sempre utilizaram. O alemão *Phantasie* reporta-se a “imaginação”, “aparição”, “imagem mental” e é este, em qualquer caso, o sentido em que se deve tomar. Não se aplica aqui o sentido filosófico de “imaginação” (*Einbildungskraft*), uma vez que *Phantasie* diz respeito à actividade criativa. Alguns psicanalistas (V. por exemplo S. Isaacs, “The Nature and Function of Phantasy”, *IJPA*, vol. 29, 1948) propuseram o uso sistemático das duas formas para distinguir *as fantasias* que são construções da consciência e as *phantasias* que são construções do inconsciente. Não é esta a minha posição. Procedo de acordo com Jung, que considera as *phantasias* como expressão natural do inconsciente. Da mesma forma, quando falamos em “fantasmas” estamos a falar de *phantasmas*; e “fantástico” é preferido a *phantástico*. Em todos os casos, a forma original retém a ideia de realidade psíquica, distinta da ordem da realidade, em correspondência à realização um desejo.

Pudor!" e "Humorismos de Amor" ("Frígida"). Seleccionemos as descrições mais importantes:

- 1) Todas as noites uma fantasia  
Lhe emanava da fronte imaginosa;

Todas as noites ela, oh! sordidez!  
Descalçava-me as botas, os coturnos,  
E fazia-me cócegas nos pés...

("Proh Pudor!", p. 58)

- 2) Fosse eu os seus vestidos afogados  
E havia de escutar-lhe os seus pecados.

- 3) Fosse eu aquelas aves de pilhagem  
E cercara-lhe a fronte, em homenagem.

- 4) Pudesse eu ser o mar e os meus desejos  
Eram ir borrifar-lhe os pés com beijos.

- 5) Pudesse eu ter também uma procela  
E as lentas agonias ao pé dela

- 6) Uníssemos, nós dois, as nossas covas,  
Ó doce castelã das minhas trovas!

("Caprichos", pp. 69-72)

- 7) Ei-la! Como vai bela!...

E eu vou acompanhando-a, corcovado,  
No *trottoir*, como um doido, em convulsões,  
Febril, de colarinho amarrulado,  
Desejando o lugar dos seus truões,  
Sinistro e mal trajado.

("Esplêndida", p. 74)

- 8) Se a minha amada um longo olhar me desse  
Dos seus olhos que ferem como espadas,

Eu domaria o mar que se enfurece  
E escalaria as nuvens rendilhadas.

- 9) Se ela deixasse, extático e suspenso,  
Tomar-lhe as mãos *mignonnes* e aquecê-las,  
Eu com um sopro enorme, um sopro imenso  
Apagaria o lume das estrelas.

(“Arrojos”, p. 75)

- 10) Pudesse-me eu prostrar, num meditado impulso,  
Ó gélida mulher bizarramente estranha,  
E trémulo depor os lábios no seu pulso,  
Entre a macia luva e o punho de bretanha!...

- 11) 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!

(“Humorismos de amor”, pp. 98-99)

Todas estas descrições das phantasias sexuais de Cesário concordam com o princípio freudiano que aproxima a phantasia do desejo, um facto que se concretiza no termo *Wunschphantasie* ou fantasia de desejo. Embora as relações entre ambos sejam matéria complexa de discussão entre os psicanalistas freudianos, é suficiente, para a nossa análise, conhecer os parâmetros que resumem essas relações, tal como nos explicam Laplanche e Pontalis no *Vocabulário da Psicanálise*, na entrada “fantasia”.<sup>(10)</sup> Primeiro: mesmo que reduzidas a dois versos, qualquer das phantasias citadas são cenários poéticos para cenas susceptíveis de serem dramatizadas; segundo: Cesário está presente em todas essas cenas; terceiro: se excluirmos o primeiro exemplo, em que o poeta é objecto e não sujeito do desejo, o que Cesário phantasia não é a *mulher-objecto* mas uma sequência em que ele toma parte como protagonista *privilegiado*, no sentido em que todas as

<sup>(10)</sup> Um outro texto dos mesmo autores, mais completo do que a explicação sumária do *Vocabulário*, encontra-se em *Formations of Fantasy*, com o título “Fantasy and the Origins of Sexuality” (ed. por Victor Burgain, James Donald & Cora Kaplan, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1986, pp. 5-34).

atenções estão viradas para si — algo a que podíamos chamar a ironia da representação, pois sabemos que na realidade é a ele, Poeta-fenhedor, que toda a atenção é negada; quarto: enquanto manifestações de desejo, as phantasias descritas por Cesário são não só mecanismos phantásticos de auto-recompensa mas também mecanismos de defesa pela *re-pulsão* a que foi sujeito. O querer “escutar-lhe os seus pecados” (2), o querer “cercar-lhe a fronte” (3), o querer “borrifar-lhe os pés com beijos” (4), o querer ter “as lentas agonias ao pé dela” (5), o querer unir-se na morte à mulher amada (6), o querer “o lugar dos seus truões” (7), o querer “um longo olhar” (8), o querer “tomar-lhe as mãos” (9), o querer beijar o pulso amado (10) e o querer ter acesso ao “colo transparente” (11) — tudo constitui a *mise-en-scène* do desejo em Cesário Verde, em que tudo o que é desejado exige o vencer a passagem, quase mítica, por tudo o que lhe está proibido.

Há uma sugestão de auto-erotismo em cada descrição realizada. Freud mostrou-nos nos *Três Ensaios sobre Sexualidade* como a pulsão se torna auto-erótica apenas a partir do momento em que o objecto se perdeu. E claramente a situação de Cesário em todos os exemplos, exceptuando o primeiro, em que, possuindo o objecto, estranha (“oh! sordidez!”) o erotismo que este desencadeia. Em todos os outros casos, as phantasias de Cesário são auto-eróticas porque a mulher está ausente. Ora, no momento em que a sexualidade se desligou do objecto de desejo para se constituir em phantasia, podemos dizer que por esse mesmo facto se constituiu em sexualidade.<sup>(11)</sup> Esta correlação entre auto-erotismo e phantasia implica então a intervenção coerente do desejo. A phantasia não é propriamente o objecto do desejo, isto é, ao imaginar que borrifa os pés da mulher com beijos (4), a phantasia não está determinada pelos pés da mulher mas pela forma como se estabelece o devaneio: pelo mesmo acto de “borrifar com beijos”. O sujeito da phantasia é apanhado pela sequência de imagens que descreve. Os exemplos do poema “Caprichos” confirmam esta tese. Cesário não concebe nenhuma representação da mulher que deseja, mas representa-se a si próprio como actor enérgico e empenhado na cena phantástica. Todos os atributos que dirige ao objecto

---

<sup>(11)</sup> Tese defendida por Laplanche e Pontalis em “Fantasy and the Origins of Sexuality”, op.cit., p. 25. As considerações que se seguem, observam as conclusões deste ensaio.

das suas phantasias não *deformam* o objecto em si, pois pressupõem sempre que esse objecto é intocável na sua forma “esplêndida”. “Ela” vai “bela” — o sujeito que sonha desperto não põe isso em causa, não subverte essa imagem que está aceite sem restrições a priori da procura do desejo. O que se processa, aquilo que representa o *trabalho* de construção da phantasia do sujeito é a forma como ele se representa, o lugar que imagina ocupar, a estratégia de abordagem do objecto que ele desencadeia — se quisermos, a sintaxe da satisfação do desejo.

O respeito ou *mesura* que o poeta-fenhedor Cesário Verde deve às mulheres-objecto do seu desejo resguarda-o do sentimento de culpa, que, embora seja comum em situações de phantasias masoquistas, está ausente em qualquer das ocorrências descritas. Não há qualquer registo de culpa na consciência de Cesário. Mais, ele assume que é a mulher frígida que cometeu uma falta: o pecado da rejeição do desejo do Poeta — falta essa que devia ficar expiada pelo sofrimento que inflige a si próprio. Nesse caso, a phantasia surge como um mecanismo de auto-recompensa pelo desdém feminino. Esta auto-recompensa funciona no processo de ironia desencadeado nos poemas em que a mulher é a um mesmo tempo desejada e criticada. Helder Macedo já mostrou esta simultaneidade no conhecido estudo *Nós — Uma Leitura de Cesário Verde*.<sup>(12)</sup> Um outro aspecto se pode relacionar com este comprazimento secundário que resulta da experiência da phantasia: o facto de poder ser assumida como uma vingança. No poema “Deslumbramentos”, Helder Macedo descobriu ainda este sentimento de vingança, que se verifica quando “a situação é transposta do plano individual para o colectivo”.<sup>(13)</sup> Acrescentemos que tal sentimento, que é um desforço não só pela inacessibilidade da mulher como pela falsidade da roupagem que as “miladies” da sociedade ostentam, ocorre ao mesmo tempo do sentimento de auto-recompensa que identificámos nas phantasias eróticas de Cesário. Observamos aqui uma curiosa sobreposição de algo que funciona como recompensa ao mesmo tempo que vigora como punição (do latim *vindicta*, ou “vingança”). Esta sobreposição na sintaxe da satisfação do desejo visa

---

<sup>(12)</sup> V. sobretudo a análise do poema “Esplêndida” (*Nós — Uma Leitura de Cesário Verde*, 3<sup>a</sup> ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986, pp. 75-81).

<sup>(13)</sup> *Ibid.*, p. 86.

definir o processo de justificação moral desse mesmo desejo, o que nos permite afirmar que a vingança contra a ordem social que Cesário denuncia é uma vingança moralizada, que acredita que o futuro fará recair sobre as frígidas silenciosas, as esplêndidas insensíveis e as *miladies* fatais a ignomínia momentânea com que no presente cobrem o Poeta-fenhedor.

Num único momento em que podíamos reconhecer na poesia de Cesário uma perversão do tipo baudelairiano, no poema "Lúbrica", se o Poeta se atreve a confessar "lascivas frases" numa carta amorosa que lhe foi dirigida, se fala em "bilhete ardente" e "bilhete ansioso" para sugerir um apelo desesperado da amada pela satisfação do desejo sexual, se se refere quase a medo a essa "libidinosa Marta" nestes termos:

Ó cálida mulher,  
Teus dedos delicados  
Traçaram do prazer  
Os quadros depravados!

a ocorrência da depravação não ultrapassa a mera sugestão, não há actos proibidos mas apenas a invocação discursiva da possibilidade deles existirem. Por outras palavras, não há no fundo qualquer perversão activa ou passiva do tipo que descobrimos nos baudelairianos. Falando acanhadamente de depravação sexual, o Poeta acaba por *corrigir-se* no mesmo poema, fixando a sua atenção nos "olhos tão nefandos", nos "olhos sensuais" da mulher desejada, olhos que "dizem mais" do que a própria carta, ou seja, que valem mais do que os "quadros depravados" que estão insinuados na carta e dos quais o Poeta-amante quer apenas reter a sensualidade dos olhos. É que o "plácido ideal" de Cesário sobrepõe-se em todo o lado ao ideal apolíneo dos parnasianos.

Por vezes, Cesário parece ser incapaz de encontrar satisfação sexual senão na presença de qualquer coisa muito particular, que constitui aquilo a que a psicanálise chama o seu *fetiche*, termo colhido directamente do imaginário antropológico para designar um objecto material que é venerado como um ídolo. O fetichismo de Cesário consiste, sem novidade na sua definição, numa perversão comum, geralmente identificada no homem, que o faz idolatrar não a mulher que deseja mas uma parte dela ou um objecto de seu uso. Assim o vemos, respectivamente, a desejar uma parte do corpo — beijar lascivamente o pulso da mulher (9) — ou a desejar uma parte do vestuário — os seus "vestidos afogados" (2). No

séc. XIX, o fetichismo foi sempre descrito como uma perversão sexual. Freud havia de o interpretar como um substituto do falo que falta à mulher. Não nos serve naturalmente este princípio para explicar o caso de Cesário. Mantemos que o problema do Poeta está circunscrito à perda do corpo total e à satisfação do desejo através de uma possibilidade de phantasiar sobre uma parte do corpo, uma vez proibida a realização completa. O fetichismo assim entendido é um regozijo da imaginação — o desejo fetichista parte sempre de uma sensação (o *borrifar* os pés com beijos) para uma ideia (a total submissão do poeta-fenhedor no acto simbólico de prostração perante a mulher).

O fetichismo de Cesário esconde um aspecto fundamental na sintaxe da satisfação do desejo: a adoração de partes do corpo da mulher — os braços, as mãos, os pés, os olhos, os cabelos e os lábios. O juramento de *mesura* que prestou à mulher não lhe permite inscrever nessa sintaxe o desejo das partes mais íntimas. De qualquer forma, o fetichismo de partes do corpo feminino indica a falência da espiritualidade do desejo da mulher para deixar sobressair a acção corporal. E em todos os casos, esta acção significa um acto de submissão que é um pedido indirecto de clemência: o poeta-fenhedor, incapaz de experimentar a *jouissance* feminina na sua totalidade, vencido pelo desdém, entrega-se à vontade da mulher vencedora. Por este lado, aceitamos que a sexualidade seja, no contexto da poesia de Cesário Verde, uma estranha e paradoxal forma de auto-recompensa e vingança pelo objecto de desejo, sempre desejo incompleto.

A sintaxe da satisfação do desejo restringe-se assim à sintaxe do corpo. No que respeita ao acto simbólico do abraço libidinoso, encontramos vários exemplos, todos eles unidos num mesmo ideal de *jouissance* preliminar. Em “Eu e ela”, o quadro inicial é pintado com ideais românticos:

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

(p. 48)

Em “Proh Pudor!”, começa por confessar que “Todas as noites ela me cingia/Nos braços, com brandura gasalhosa,” (p. 58); em “Cantos de tristeza” (ou “Setentrional”), recorda à mulher amada que tudo o que o

amor significou “Foi um único abraço comprido” (p. 64); e em “Num álbum”, imagina que a mulher desdenhosa há-de “morrer na força dos meus braços” (p. 132).

Um gesto predilecto de Cesário é o estar de mãos dadas: “E no pomar, nós dois, ombro com ombro/Caminhávamos sós e de mãos dadas,” (“Cantos de tristeza”/“Setentrional”, p. 63); esse gesto torna-se uma obsessão do desejo sexual ao ponto de ser phantasiado: “Se ela deixasse, extático e suspenso,/Tomar-lhe as mãos *mignonnes* e aquecê-las,” (“Arrojos”, p. 75); e a sexualidade de carícias do Poeta-fenhedor repete-se nas recordações de realização passada: “Eu lembro bem as altas ruazinhas,/Que ambos nós percorremos, de mãos dadas” (“Noitada”/“Noite fechada”, p. 128). Sabemos que na época de Cesário este gesto, que hoje é comum e passa despercebido, era um sinal de grande intimidade — dar as mãos aproximava-se do compromisso do noivado ou namoro sério. Se Cesário nos informa que tal grau de intimidade foi experimentado várias vezes, então é de admitir que nesse breve mas fundamental momento entre o desejo e a satisfação do desejo o prazer tenha tido um significado especial, recuperando nesse gesto o equilíbrio de um sujeito submetido a várias tensões.

O acto sexual mais recorrente na poesia de Cesário é o beijo, que não sofre modulações de cor ou intensidade, assumindo sempre uma natureza de phantasia erótica e poética. Sirvam estes exemplos: “Na sombra dos arbustos, que abraçados,/Beijarão meigamente a tua trança,” (“Eu e ela”, p. 48); “beijar teus olhos tão ramudos” (“Impossível”, p. 55); “Escondidos nas ondas dos trigais,/Devolia-te os beijos que me deras” (“Cantos de tristeza”/“Setentrional”, p. 64); “Beijos sem ruído, em noites sem luar” (“Melodias vulgares”/“Flores velhas”, p. 84); e o beijo mais conseguido: “Nos nossos lábios retinu em coro/Um vigoroso e estrepido beijo” (“Noitada”/“Noite fechada”, p. 130). A concessão do beijo, que parece ser o que de mais ousado a mulher permite ao Poeta-amante, aproxima Cesário dos códigos do amor cortês. Também no *drudo*, a dona concedia ao trovador-amante a graça de um beijo como prova de reconhecimento da vassalagem a que o homem se sujeitara. Não estamos necessariamente perante uma transferência do poder fálico para a mulher, mas perante a confirmação da falência ou mera ilusão do poder fálico na presença da mulher, que, embora ditando as regras do jogo amoroso, não chega em igual medida que o homem a usufruir de qualquer *jouissance*. Somos informados do desdém que as mulheres dirigem a Cesário, mas

este não nos diz, não se preocupa em dizer se essas mesmas mulheres chegam a satisfazer os seus desejos. De outra forma, um novo sentimento assaltaria o Poeta-amante — o ciúme. Ora, o ciúme não tem significado nos poemas de Cesário, que permanecem tão virginais como as cantigas de amor do lirismo galego-português.

No desejo de perpetuar em si a imagem sublime da mulher, Cesário retoma uma tradição antiga na literatura europeia: a celebração dos cabelos da mulher amada, “cabelos de ambar” ou “formosíssimas madeixas” como afirma em “Cantos de tristeza” (“Setentrional”). O poema “Flores venenosas” (“Meridional — Cabelos”) é melhor exemplo deste fetichismo pela positividade dos cabelos:

Ó vagas de cabelo esparsas longamente,  
Que sois o vasto espelho onde eu me vou mirar,

Cabelos torrenciais daquela que me enleva,  
Deixai-me mergulhar as mãos e os braços nus

Ó pálida mulher, formosa incomparável,  
Que tens o imenso bem de ter cabelos tais,

E a tua cabeleira, em ondas, pelas costas,  
Suponho que te serve, em noites de verão,  
De flácido espaldar aonde te recostas  
Se sentes o abandono e a morna prostração.

(pp. 78-79)

Esta positividade significa de imediato a confirmação da disponibilidade aparente da mulher, de um eventual desejo de se entregar à *jouissance* plena. Esta é a mulher que reencarna a imagem de Maria Madalena na iconografia cristã, a mulher de cabelos “torrenciais” e “em ondas”, a “formosa incomparável” que se abandona a Deus. Mas nem sempre se verifica esta provocação sexual que parte da cabeleira da mulher, pois outras vezes os cabelos são sinal de reserva ou rejeição da vontade de amor, o que se depreende simbolicamente dos cabelos em “ânsias desprendidos” do poema “Lágrimas” (p. 57); dos cabelos desgrenhados da jovem vendedeira de “Num bairro moderno” (“Se ela se curva, esgadelhada, feia”, p. 118); e em “Manhãs brumosas”, uma mulher irlandesa “abre o cabelo à banda” (p. 140).

Joam Garcia de Guilhade foi o primeiro cantor entre nós dos “olhos verdes” que fazem o amante ensandecer de amor. Cesário retoma esta tradição e faz da metáfora do olhos sedutores o principal argumento da sintaxe do corpo. Dos inúmeros exemplos, recolhemos estes:

Teus olhos sensuais,  
Libidinosa Marta,  
Teus olhos dizem mais  
Que a tua própria carta.

(“Lúbrica...”, p. 49)

Também os olhos, imagens da consciência viva, podem ser objecto de phantasias:

Se a minha amada um longo olhar me desse  
Dos seus olhos que ferem como espadas,  
Eu domaria o mar que se enfurece  
E escalaria as nuvens rendilhadas.

(“Arrojos”, p. 75)

A sedução do olhar é sobretudo expressão romântica do desejo: “Aquele teu olhar moroso e delicado,/Que fala de languor e de emoções mimosas;” (“Melodias velhas”/“Flores velhas”, p. 83); “O teu divino olhar que as pedras amolece,/E há muito me prendeu nos cárceres do amor.” (*Idem*, p. 86). Por vezes, sofre modulações, ora indicando o bem ora sugerindo maldade:

O seu olhar possui, num jogo ardente,  
Um arcanjo e um demónio a iluminá-lo;  
Como um florete, fere agudamente,  
E afaga como o pêlo dum regalo!

(“Deslumbramentos”, p. 96)

És uma tentadora: o teu olhar amável  
Contém perfeitamente um poço de maldade,  
E o colo que te ondula, o colo inexorável  
Não sabe o que é paixão, e ignora o que é vaidade.

(“Num álbum”, p. 132)

O que concluir desta política sexual do corpo em Cesário Verde? Que o jogo amoroso na poesia de Cesário aponta sempre o mesmo caminho da phantasia da mulher como a phantasia da sua própria definição, enquanto *Mulher*, para repetirmos o pressuposto lacaniano da impossibilidade de tal indivíduo se universalizar para ser apenas produto de uma phantasia particular. O desejo da Mulher não existe fora da linguagem, fora do que chamámos sintaxe da satisfação do desejo. Lacan já disse isto mesmo: não há feminino fora da linguagem. Cesário confirma-no-lo. Para ele, parece não haver feminino fora da poesia. Ao procurar o fetichismo das partes do corpo da mulher e não o seu todo, a plenitude da sua *jouissance*, Cesário confirma a tese lacaniana de que a mulher é simplesmente uma parcela e não uma totalidade; a mulher não forma a totalidade que queríamos ver reconhecida na *Mulher*. A mulher acaba por ser reconhecida apenas como uma suplementariedade, por causa de uma divisão em que ela não pode assumir o papel de sujeito que possui uma autoridade efectiva. E a sintaxe da satisfação do desejo é sempre construída pelo homem Cesário, que determina as demandas e as respostas do desejo. A mulher que é adorada dos pés aos cabelos é apenas essas partes: nunca chega a interferir como um todo, sobretudo um todo que possui o poder subjectivo de uma resposta autónoma, isto é, sem a intervenção do principal interessado na sua *jouissance*, que nunca é capaz de julgar desapaixonadamente os sentimentos da mulher. Ela é um ainda um mais pequeno *objet a*, reduzido às partes erógenas do seu corpo, nunca à sua plenitude. A mulher é o pequeno *a* que permite ao poeta recrear-se com as subtilezas do desejo.

A pergunta que fica sempre sem resposta na poesia de Cesário é esta: E a mulher? Que espécie de prazer há-de ela sentir que não seja sempre o gozo do desdém, segundo a visão subjectiva do Poeta? Cesário contenta-se com a *jouissance* parcial do corpo feminino, perante a impossibilidade de gozo de todo o ser feminino. A posição de Cesário não oferece qualquer solução: a mulher pode saber qualquer coisa sobre satisfação sexual, mas Cesário não nos permite conhecer o segredo da confissão. A *scientia sexualis* fica sempre à mercê da autoridade do Poeta. A poesia de Cesário é o caso em que nem a linguagem, nem a sintaxe da satisfação ilusória do desejo nos permite ter acesso à verdadeira *jouissance* da mulher. Contudo, sabemos que há uma *jouissance* que pertence à mulher e ultrapassa largamente aquele fazer cócegas nos pés do amante como nos é relatado uma só vez por Cesário no poema “Proh Pudor!”.

Cesário confirma a tese de Simone de Beauvoir sustentada no primeiro manifesto feminista da era moderna, *O Segundo Sexo* (1949), de que a mulher é simplesmente aquilo que o homem quer que ela seja.

### **“E quero asfixiar-me em ondas de prazer”**

Com tudo isto, qual o lugar verdadeiro da *jouissance* feminina na *scientia sexualis* de Cesário? Se quisermos, por outras palavras, que significado atribuir a estas “ondas de prazer” onde Cesário se quer “asfixiar”, como nos confessa em “Flores venenosas” (“Meridional Cabelos”)? Se nos ativermos nas duas formas de prazer que Freud identificou — o preliminar (personificado em Eros) e o terminal (personificado em Afrodite) —, não é difícil concluir que a *scientia sexualis* de Cesário se afirma como um exercício do princípio de prazer. Quer dizer que é legítimo afirmar que *para além do princípio de prazer*, nesse *mais, ainda*, que é a *jouissance* na terminologia lacaniana, nada existe na poesia de Cesário — tudo fica na *preclusão* do desejo.

Através do seu lirismo trovadoresco, Cesário regressa à primeira infância, em que luta simplesmente pelo prazer e se mostra incapaz de ir ao mais além. Os seus desejos instintivos, desde o borrifar com beijos os pés da mulher ao mergulhar as mãos e os braços nus nos cabelos femininos, são actos que tendem à única satisfação do desejo em que o sujeito acredita. É o retorno à origem do desejo: desejar é, como vimos na sua derivação latina, desistir de olhar os astros, quer dizer, é reconhecer que não temos o que desejamos. Normalmente, a experiência pessoal da criança vai transformando este princípio de prazer, quer por influência da educação quer da sociedade. Em Cesário, essas mesmas influências não produziram qualquer transformação e deixaram que o que era um *princípio* de prazer permanecesse isso mesmo: *um princípio*. Estamos agora em condições de compreender melhor a natureza da *coita* de amor de Cesário: a sua condição de *coitado* refere-se à pré-ocupação sobre a mulher, seu objecto de desejo. O problema deste poeta-fenhedor é que nunca consegue ultrapassar este limiar, este estado inaugural *de ficar a cismar sobre o amor*. A poesia de Cesário adia constantemente a satisfação plena do desejo sexual, querendo isso dizer que o sujeito nunca se adaptou às condições da realidade social. Cesário nunca atinge o princípio de realidade do sistema freudiano, ou seja, a procura de mais prazer, da maior quantidade

possível de prazer, cuja expressão última e primeira é a da *jouissance*. Por outro lado, enquanto no princípio de prazer dos indivíduos se busca o prazer pela via mais rápida, Cesário procura-o pela via mais distante e mais *suave*: sublimando a mulher. “Suave” não surge aqui por acaso: *suavis*, a palavra latina para suavidade, deriva de “mel”, palavra que, por sua vez, está ligada à forma grega para prazer: *hedonê*. Cesário não só busca uma forma *suave* de satisfação do desejo como se afirma um hedonista singular: o adoçamento da mulher é a sua fórmula. Mas todo o hedonista coerente consigo próprio deve procurar o prazer e evitar a dor. Pelo que vimos, Cesário é um hedonista incoerente tendo em vista que se espraia masoquisticamente nessa mesma dor, mesmo que seja *sublime* e *doce*.