

ASPECTOS ESTILÍSTICOS DO TEXTO DE CESÁRIO VERDE

THAIS MARIA VINCI CHAVES
(UNICAMP)

Cesário Verde faz sua estréia literária em 1873, publicando poemas em jornais de Lisboa e Porto. Escreve, portanto, numa época em que existe uma tradição romântica já estabelecida em termos de gosto e público. Um estudo estatístico acerca dos títulos publicados por volta de 1870 em Portugal comprova-o: "Anotese também que 13% das publicações registradas são traduções de Vitor Hugo, Balzac e, especialmente, de Eugène Sue, Paulo de Kock e Ponson du Terrail. Quanto aos autores nacionais, os mais procurados eram Camilo Castelo Branco, Pinheiro Chagas e Júlio César Machado."¹ Por outro lado os sonetos do Cesário debutante aparecem oito anos depois da publicação das **Odes Modernas** de Antero de Quental (1865); quatro anos depois das poesias de Fradique Mendes (1869), e dois anos depois das "Conferências Democráticas" (1871). Começava-se a difundir, então, a estética realista em Portugal e, no rastro desta, discute-se euforicamente os rumos sociais e políticos do país à luz de Taine, Comte e Proudhon. Portugal, nesse aspecto, não foi exceção em meio ao contexto cultural da Europa oitocentista, quando discussão literária e debate ideológico andaram juntos. Entre as célebres "Conferências Democráticas" houve uma que marcou definitivamente a postura do círculo de intelectuais conhecido como a Geração de 70. Proferida por Eça de Queiroz, sob o título de "Realismo na Arte" defendia: "a objetividade na arte", combatia "o sentimentalismo romântico" e enunciava o "princípio de que a literatura deve buscar os seus temas na vida contemporânea, ao contrário do 'Eurico', do 'Monge de Cister',... e do 'Arco de Sant'Ana' que se inspiravam no passado. Atribuía ainda à nova arte "um objectivo moralizador". Ao escritor cabia-lhe ser um "registrador impassível e preciso do que visse"... e, "na obra de arte deviam sobressair designadamente estas duas qualidades supremas: 'a realidade bem observada e a observação bem exprimida! de tal modo que as coisas se manifestassem na sua própria 'realidade' e não como elas se poderiam idear na imaginação do escritor".²

Estavam pois lançadas as bases para a concepção realista da

arte.

Ainda que Cesário Verde não tivesse louvado “o novo olhar da livre escola de Coimbra”, seria fácil constatar a vinculação de sua obra às idéias postuladas por Eça e, afinal, guardadas as divergências dentro do mesmo grupo, pela Geração de 70. Apesar da aparente dispersão temática, os poemas de Cesário refletem os temas privilegiados na discussão político-literária daquela época: o laicismo, a dessacralização das formas de vida, a sensibilização diante das classes trabalhadoras, o conflito Norte/Sul da Europa, o contraste cidade/campo. “A mim, o que me rodeia é o que me preocupa”, diria Cesário a um amigo íntimo.³

A atenção sobre o mundo exterior postulada por Eça e dogma realista é, em Cesário Verde, acompanhada por um feroz anti-romantismo, o que não o diferencia do próprio Eça: a literatura romântica é, para este último, um “monturo mole, feito de sentimentalismo e de cascalho de retórica, que ainda atravanca um canto da Arte, e onde se vê ainda, por vezes, brotar uma florinha triste e melada, que pende e que cheira a mofo.”⁴

Não só nesse aspecto, mas em outros, a obra de Cesário Verde nutriu-se dos postulados contidos na conferência de Eça; apenas não vejo em sua poética um objetivo moralizador, o que de resto é também discutível quando se pensa em Eça de Queiroz. Diria que os poemas de Cesário são antes críticos que moralizadores; se há alguma implicação “pedagógica” em sua obra, merece ser lida no sentido de que para ele, no rastro de Taine, a obra de arte revelaria “as características essenciais ou dominantes (do real) mais completamente e mais claramente do que os próprios elementos que o constituem.”⁵ A obra de Cesário incorpora, dessa maneira, uma concepção de arte enquanto realidade superior ao objeto representado, haurida por uma parte dos postulados de Taine e, por outra, do mestre parnasiano Théophile Gautier: “Je préfère le tableau à l’objet qu’il représente”.⁶

Em última análise, Cesário não é alheio ao debate literário que se deu em Portugal na segunda metade do século XIX, opondo românticos e realistas; e, como já disse antes, que ocorria também na Europa de além-Pireneus, especialmente na França, onde a discussão sobre a essência e o papel da arte remonta a 1830 opondo primeiramente a chamada “école intime” (Georges Sand, Béranger Lamartine), à “école pittoresque” (o V. Hugo das “Odes et Ballades” e o grupo dos “Orientales”); e, num segundo momento, os “uttilitaires” e a “Art pour l’Art” de Théophile Gautier.⁷

A oposição Romantismo/Realismo assume a forma, nas chamadas “poesias da juventude” de Cesário Verde (1873/74), de um **contraste entre discursos**. Essas poesias, sonetos em grande parte, organizam-se mediante a assunção, nos primeiros quartetos, de um discurso sentimental bem ao gosto ultra romântico e instauram, no último terceto, uma tirada humorística, irônica ou por vez grotesca. Cesário tira partido do soneto

enquanto forma que, por seus enlaces internos, permite a fundação gradual de proposições cujo conceito fundamental ou conclusivo encontra-se no último terceto, “o fecho de ouro”. Apesar das vacilações de tom típicas de um processo poético que está nascendo, já se pode encontrar nessas poesias uma das marcas capitais de toda a obra de Cesário: a manipulação de discursos opostos, cuja função é operar sobre a **previsibilidade da leitura**. Em outras palavras, as primeiras poesias erigem-se em torno da expectativa da resolução do discurso que apresentam. No caso, significantes de um discurso romântico estereotipado que se resolve pela súbita instauração de uma conclusão “realista” no sentido genérico do termo. Como o assunto desses poemas é a vivência amorosa, são trabalhados e contrapostos os significantes de amor ideal/amor boêmio, amor casto/sujeição carnal. Por vezes, a quebra da previsibilidade a que aludi não é instaurada tão de chofre, mas insinua-se passo a passo, mediante notações imprevistas e dissonantes:

“Ela chorava muito e muito, aos cantos,
Frenética, com gestos desabridos;
Nos, cabelos, em ânsias desprendidos,
Brilhavam como pérolas os prantos.

Ele, o amante, **sereno como os santos**,
Deitado no sofá, **pés aquecidos**,
Ao sentir-lhe os soluços consumidos,
Sorria-se cantando alegres cantos.

E dizia-lhe então, de **olhos enxutos**:
– “Tu pareces nascida rajada,
“Tens despeitos raivosos, resolutos;

“Chora, chora, mulher arrenegada;
“Lacremeja por esses aquedutos...
“– Quero um banho tomar de água salgada.”

(“Ecos do Realismo”, **Lágrimas**)⁸ (grifos meus)

A tensão entre os discursos justapostos é dada pela **ironia** que, em poemas dessa fase, é contenção do melodrama e móvel do jogo de simulação e descoberta de idéias opostas. A ironia é um elemento funcional na obra de Cesário Verde e vai assumindo, no transcurso dessa, formas cada vez mais complexas. A vaga oposição de discursos trabalhada humoristicamente cede lugar, gradualmente, à **personificação** de posturas e atitudes sociais. Esse recurso aparece já bem caracterizado em **Esplêndida** (1874), poema que custou a Cesário mágoas causadas pelas críticas des-

fechadas por Ramalho Ortigão e Teófilo Braga.⁹

O poema descreve a visão de uma “passante” e os efeitos eróticos que exerce sobre o narrador. A “passante” é ‘fidalga e soberba’ e ‘As incensadas Dubarry, Montespan e Maintenon/ Se a vissem ficariam/ofuscadas/ Tem a altivez magnética e o bom-tom/ Das cortes depravadas!’ Esta descrição já nos previne sobre o fato de que a mulher cobiçada não é uma pessoa mas, em primeira instância um tipo social e, afinal, um modelo literário já cristalizado pelas constantes representações romanescas: a mulher fatal. O narrador (e aqui esta palavra é significativa pois o poema organiza-se sob a ótica de um “eu” muito singular e caracterizado), diante da visão da dama ‘ducalmente esplêndida’, segue-se ‘corcovado,/No trottoir, como um doido em convulsões,/ Febril, de colarinho amarrotado,/ Desejando o lugar dos seus truões,/Sinistro e mal trajado.’ A ironia nesse caso dá-se como efeito da composição exacerbada de um tipo citadino neurótico e perverso, sob as formas do grotesco. A representação do poeta voyeur e servil justapõe-se significativamente à descrição dos ‘lacaiois’ que conduzem a carruagem da aristocrata, e faz com que o poeta diga:

“E aos almoços magníficos do Mata
Preferiria ir, fardado, aí,
Ostentando galões de velha prata,
E de costas voltadas para ti,
Formosa aristocrata”

A ironia é flagrante pois tal justaposição de ‘lacaio’ que conduz a carruagem e ‘poeta solitário’ que deseja ser lacaio oferece uma metáfora ampliada das múltiplas relações de dominação que um contexto social e histórico determinado (a cidade) engendra.

A politização da relação amorosa (enquanto contextualização da mesma, pois relacionada, positiva ou negativamente, com determinadas vivências histórico-sociais) é um dos temas centrais à poesia de Cesário Verde. Aparece em textos posteriores como **Frígida, Humilhações, Deslumbramentos**. E, o que mais interessa notar aqui é que nessas composições líricas, que de confessionais têm muito pouco, o **comentário** sobre a realidade retratada dá-se pela justaposição de seus significantes.¹⁰

O erotismo perverso aqui tematizado, como tantos outros tópicos na obra de Cesário é tomado a Baudelaire (“Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,/Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan,...”) e não permite que o entendamos exclusivamente como vivência do poeta Cesário Verde; a sua assunção por um narrador bem caracterizado transforma-o de tópico literário em significante de relações sociais opressivas e a base de tal armação é a superposição irônica de ‘poeta solitário’ e ‘lacaio’.

A partir desse poema firma-se o cenário e o movimento preferenciais das poesias de Cesário: passeios de um narrador pela cidade ou pelo campo. Essas composições têm seu reforço estilístico na configuração de narradores que, além de distanciarem-se da pessoa física do poeta, contrastam entre si. Assim, o narrador de **Num Bairro Moderno** é um modesto funcionário que caminha 'para o meu emprego,/ Aonde agora quase sempre chego/ Com as tonturas duma apoplexia'; o narrador de **Humilhações**, diante da impossibilidade de, no teatro, fruir 'num binóculo mordaz' a visão da dama que o fascina, ressentindo-se da sua pobreza: 'Eu ocultava o fraco usado nos botões.' O narrador de **De Verão** é o burguês que vai ao campo como turista: 'E ria-me, eu ocioso, inútil, fraco,/ Eu de jasmim na casa do casaco/ E de óculo deitado a tiracolo!'

A construção de narradores obedece a uma feitura do texto como um todo inter-relacionado, ou seja, as "personas" ganham suas características de acordo com as necessidades significativas de cada poema. Em **Num Bairro Moderno** o pequeno-burguês enfermeiro o é na medida mesma em que contrasta com a visão transfigurada da Natureza, saudável, abundante, que lhe proporciona a cesta de hortaliças trazida pela camponesa; e recebe, desta visão: 'As forças, a alegria, a plenitude/Que brotam dum excesso de virtude/ Ou duma digestão desconhecida.'

Em **De Verão**, a caracterização do narrador corresponde também à necessidade de contrastar uma concepção do campo como espaço do útil, do produtivo, do trabalho, com uma visão da cidade como o espaço onde as relações naturais estariam invertidas (o ócio, a perversão, o artifício).

Nesse sentido, os narradores são significantes de posturas sociais e concorrem para a composição de poemas onde os comentários sobre o narrado, repito-o, são feitos por vias mediatizadas e não diretas, seja pela ironia, seja pela personificação de visões opostas que contrastam. Acrescente-se que estes recursos estilísticos correspondem à configuração de uma realidade múltipla e diversa; pois o poema é a manipulação de duas percepções simultâneas: a observação do narrador e a nossa observação sobre a observação do narrador.

As composições de Cesário regem-se, como temos visto, pelos princípios da multiplicidade e da simultaneidade. Estruturam o poema e transpassam todos os níveis da linguagem mediante: **contraste de discursos**, **contraste de perfis narrativos**, **tensão semântica entre vocábulos**. Esse último aspecto será manejado, basicamente, através da figura sintática do assíndeto e um tipo de adjetivação disparatada ou antitética. O assíndeto em Cesário expressa a percepção de uma determinada realidade mediante a enumeração de significantes de ordens diferentes. Aponta para um perceptivismo que sintetiza, numa sequência, valores vários da realidade. Assim como a configuração de narradores possibilita duas percepções simul-

tâneas, a construção assindética, justapondo dois ou mais vocábulos de ordens díspares, propicia a manutenção concomitante de “dois registros das palavras– o designativo e o associativo– num contexto sintaticamente designativo”, o que funciona “como uma maneira eficiente e extremamente económica de incorporar na enunciação um comentário ao enunciado e de assim revelar, indirectamente, a essencial simultaneidade dos níveis de percepção do real”.¹¹ Um exemplo: ‘E ria-me, eu ocioso, inútil, fraco’. A junção do adjetivo **fraco** aos adjetivos **ocioso** e **inútil** faz com que a **fraqueza**, originalmente física, seja também moral, pois associada à **ociosidade** e à **inutilidade**, qualificativos da ordem moral. Assim, ‘fraco’ é moral e físico ao mesmo tempo. Incorpora sutilmente esta pequena frase os significados presentes no poema **De Verão**, que por sua vez ecoa os valores contidos na obra de Cesário de maneira geral: a fraqueza do cidadão relaciona o físico (‘as tonturas duma apoplexia’, ‘... pode ser que se me rompa/ Uma artéria e me mine uma lesão’, ‘... desconfio até de um aneurisma...’), e o moral: (‘Sentado à mesa dum café devasso/ Eu, que bebia cálices de absinto...’, ‘Tanta depravação nos usos, nos costumes!/ Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes, e os ângulos agudos.’).

Obedece a um esquema semelhante a adjectivação da realidade observada. Uma de suas formas mais frequentes é a união, numa só expressão, de adjetivos dissonantes que, por serem inesperados, provocam um efeito de estranhamento e tensão. Assim, a passante de **A Débil** é ‘fraca e loura’, a companheira de **Em Petiz** é ‘meiga e míope’, o operário de **Cristalizações** é ‘mal encarado e negro’, a dama de **Deslumbramentos** parece-lhe ‘aromática e normal’. São composições estilísticas que, travadas pela ironia, incorporam o estereótipo romântico: em **A Débil**, a descrição da passante associa a fraqueza feminina com um certo tipo físico, os cabelos louros e a pele clara.

Em **Em Petiz**, a meiguice, relacionada também com estereótipos de ordem sentimental, confronta-se ironicamente com a miopia, atributo físico que, na descrição tradicional de uma amiga com quem se passeia bucolicamente pelo campo, seria previsível omitir. Em **Cristalizações**, os significados trabalhados já são outros; o ‘mal encarado e negro’ sintetiza uma qualidade circunstancial e outra essencial e implica uma atitude de classe (o operário que olha agressivamente o burguês que lhe invade os domínios, o subúrbio), relacionando-a com um significante de classe, a cor negra, manejando, pois, o poema os signos da agressão e desconfiança.

Ressalte-se também que a preferência apresentada pela **comparação** acentua a representação do real enquanto polaridade aguda e acerba:

‘E as poças de água, como um cão vidrento,
Reflectem a molhada casaria.’

(Cristalizações)

‘Como morcegos, ao cair das badaladas,
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.’
(O Sentimento dum Ocidental)

Vale a pena notar aqui que o trabalho literário sobre discursos conflitantes transforma-se em gosto pela dualidade tensa, pelo atrito em si mesmo. Geralmente a escolha do segundo termo da comparação rege-se pelo bizarro, pelo grotesco, pelo inesperado. Cesário joga aqui com o leitor da África tradicional, opera sobre um gosto cristalizado, e por aí filia-se à tradição de Baudelaire ao eleger o feio e o grotesco como atrativos sensoriais. Acrescente-se que o cultivo da rima rica, difícil, característica de boa parte da poesia da segunda metade do século XIX também concorre, em Cesário Verde, para a criação de uma suspensão, uma expectativa em torno da resolução do esquema das rimas: ‘carvão/infecção’, ‘passo/relação’, ‘brando/estacando’, ‘fragatas/gatas’.

É pois o texto de Cesário o espaço de uma crispação, de uma ruptura com o estereótipo. As imagens díspares que se sucedem, encadeadas numa poderosa estrutura vérsica dizem respeito, em primeiro lugar, a um perceptivismo da imediatez, da subitaneidade. Em segundo lugar, refletem uma tensão semântica interna ao poema que se materializa na mobilização de significantes de uma herança romântica, contrapostos ironicamente ao detalhe banal, à observação crua, à exacerbação pelo grotesco.

A tensão Romantismo/Realismo, bem como a tensão observação/comentário, questões ideológicas presentes ao debate literário de 1870, toma forma estilística na obra de Cesário Verde trilhando um percurso que vai da vaga oposição de discursos à concretização do contraste sob as formas mais corpóreas e materiais que são a frase e a palavra. E por aí chega-se à incorporação da tensão irônica ao **tom** da linguagem poética. Nessa instância, a oposição ideológica não é mais que eco distante, dissipa-se e transforma-se no princípio da alternância, sob os tons da suavidade/brusquidão, doência/dureza. Esse exercício magistral de arte poética que é **Cristalizações** exemplifica-o talvez mais do que qualquer outro poema de Cesário. Em meio à voz enfática do burguês eufórico, triunfante, esteta das formas artificiais e geladas da urbanidade, insinuam-se tons que apontam para um lirismo, uma sensibilidade outra, que são a contradição daquela mesma voz. Um exemplo:

‘Não se ouvem; nem o choro duma nora!
Tomam por outra parte os viandantes;
E o ferro e a pedra - que união sonora! -
Retinem alto pelo espaço fora,
Com choques rijos, ásperos, cantantes.’

A exclamação no final do primeiro verso funde surpresa e, talvez, um vago lamento pela constatação da ausência, na cidade, dos sons líricos e dolentes (aves, choro, nora) dos significantes campestres e provincianos. O segundo verso freia as virtualidades sentimentais do primeiro pela justaposição de uma observação seca. E o refrão à possibilidade lírica enunciada a princípio é completado de forma cabal pelos três últimos versos: a exclamação do terceiro não deixa dúvidas quanto ao tom, expressa admiração, satisfação causadas pelos sons metálicos do ferro e da pedra em atrito. De modo muito sutil está aqui incorporado o jogo da enunciação discursiva romântica e a quebra da previsibilidade na sua resolução. Ajuda-o a alternância de metros utilizada no poema: as estrofes abrem-se com um alexandrino seguido de quatro decassílabos. O alexandrino, por ser metro de mais fôlego, permite maior loquacidade, potencialidade esta que se rompe com a imediata instauração do decassílabo, propiciando a contenção expressiva. Ajuda-o também a construção vésica de Cesário que seguindo o princípio da justaposição, erige o verso como unidade imagético-significativa independente, mediante recursos como a rima rica, a comparação e o enjambement. Assim é o verso pleno de virtualidades significativas e tonais que ressoam em latência. Alternando tons (lírico/seco) e metros (alexandrino-loquaz /decassílabo-contido), Cesário incorpora às estranhas do poema a dialética dos pólos Romantismo/Realismo. E é essa uma das notas estilísticas básicas do poema em questão, reforço daquela estranheza que sentimos ao ler um discurso poético de louvor ao urbano, ao trabalho produtivo, enquanto harmonização das formas bem ao gosto parnasiano, travado ironicamente pela observação dos que, nesse espaço histórico-social, a cidade, são excluídos e sofrem. Um último exemplo:

‘E engellem, muito embora, os fracos, os tolhidos,
Eu tudo encontro alegremente exacto.’

Acredito que pode dizer-se que a ironia em Cesário Verde é, segundo Jorge de Sena, “perplexidade dialética não superada”¹², além de ser a afirmação da subjetividade, do comentário, em meio à filiação ao programa parnasiano da arte enquanto “forme sans sujet”. E nessa filiação em que expressar bem é o apuro radical dos sentidos, é ver bem, ouvir bem, etc., Cesário se afasta da descrição estritamente naturalista. O apuro dos sentidos, “o registro impassível do que se vê” será problematizado pela exacerbação sensorial, cujo efeito se traduzirá na transfiguração da realidade, substituindo, ao que parece, a descrição pela imaginação. É aí que a obra de Cesário destaca-se como um caso singular em meio às produções literárias portuguesas da época em questão: “Em nenhum dos nossos outros poetas contemporâneos, ou até mesmo ulteriores, a poesia esteve, como em Cesário, mais longe do romantismo e mais próxima de **outra coisa**: precursor do neo-realismo e do surrealismo, sob muitos aspectos, a

nossa modernidade principiou com ele.”¹³ De fato, algumas percepções de Cesário assinalam um tipo de visão impressionística e transfiguradora que, tal como a ironia, é a plasmação das marcas do sujeito sobre o objeto:

‘Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso
Ver clírios laterais, ver filas de capelas,
Com santos e fiéis, andores, ramos, velas,
Em uma catedral de um comprimento imenso.’
(O Sentimento dum Ocidental)

Ou:

‘Eu não receio, todavia, os roubos;
Afastam-se, a distância, os dúbios caminantes;
E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,
Amareladamente, os cães parecem lobos.”
(O Sentimento dum Ocidental)

E eis que uma outra contradição vem somar-se as já apontadas nesse texto: se poderia nomeá-la Real/Supra Real, pois a ótica transfiguradora do poeta ultrapassa as fronteiras da expressão naturalista da realidade superpondo-lhe uma supra-realidade.

E talvez não seja excessivo afirmar que será nessa instância da expressão poética que Cesário superará as oposições lirismo/objetividade, observação/comentário, instaurando um outro plano, uma outra esfera que, provocada pela percepção sensorial, já não pertence exclusivamente a essa ordem, antes situa-se mais bem nas atmosferas da imaginação e do visionarismo. Mas, isso já é tema para outro texto.

NOTAS

1. Joel Serrão, “Sondagem Cultural à Sociedade Portuguesa cerca de 1870” in: **TEMAS DE CULTURA PORTUGUESA-II**, Portugália Editora, s/d. págs. 79.
2. Feliciano Ramos, **A EXPRESSÃO DA LIBERDADE EM ANTERO E OS “VENCIDOS DA VIDA”**, Império, Lisboa, 1942, págs. 32/33.
3. Citado por Joel Serrão in **O ESSENCIAL SOBRE CESÁRIO VERDE**, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Junho de 1986, pag. 39.
4. Citado por Feliciano Ramos, op. cit. págs. 33/34.

5. Helder Macedo, "Coordenadas Ideológicas" in **NÓS: UMA LEITURA DE CESÁRIO VERDE**, Lisboa, Plátano, 1975, pág. 18.
Nesse texto Helder Macedo analisa a filiação da obra de Cesário às idéias de Taine.
6. Citado por Pierre Martino, "Le Lendemain de 1830" in **PARNASSE ET SYMBOLISME**, Librairie Armand Colin, Paris, 1958, 10ª edição revista, pág.21.
7. Pierre Martino, op. cit., págs. 3/30.
8. VERDE, Cesário, **OBRA COMPLETA DE CESÁRIO VERDE**, organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão; Livros Horizonte, 4ª edição, 1983. Os poemas citados no restante deste trabalho também foram extraídos da edição organizada por Joel Serrão.
9. Veja-se ORTIGÃO, Ramalho. "A musa moderna - conselhos a um jovem poeta". In: **AS FARPAS**, Tomo X, Companhia Nacional Editora, 1890. págs. 226/233; veja-se também MACEDO, Helder, "Os povos humilhados", op. cit., pág. 101.
10. Helder Macedo, "Coordenadas Ideológicas", op. cit.: "A frase 'justaposição significativa' usada por Harry Levin para caracterizar a técnica narrativa de Flaubert* pode aplicar-se igualmente ao método poético de Cesário;..."
* The Gates of Horn: A Study of Five French Realists".
11. Helder Macedo, op. cit., pág. 19.
12. Jorge de Sena, "A Linguagem de Cesário Verde" in **ESTUDOS DE LITERATURA PORTUGUESA I**, Edições 70, Lisboa, 1981, pág. 161.
13. Joel Serrão, "O devir da poesia romântica no devir da sociedade burguesa", op. cit. pág. 129.