

**O ESTILO IRÔNICO NA OBRA DE
CESÁRIO VERDE**

Thais Maria Vinci Mendonça Chaves

Orientador: Prof. Dr. Haquira Osakabe

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Thais Maria Vinci
Mendonça Chaves
e aprovada pela Comissão Julgadora em
16, 12, 93.

*Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria
Literária do Instituto de Estudos da Linguagem —
UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre em Teoria Literária.*

Campinas, Outubro de 1993

Esta dissertação foi desenvolvida graças ao auxílio financeiro da CAPES (Demanda Social), FUNCAMP (Monitoria) e FAPESP (Bolsa de Pesquisa).

Dedico este trabalho a todos aqueles que, junto comigo, tornaram mais fácil e amena a sua realização: Márcia Azevedo de Abreu, Gisele Gallant e os companheiros de orientação em Literatura Portuguesa. Àqueles que, com seu empenho e gentileza, tornaram-no possível: Berta Waldman, Yara Frateschi Vieira. Finalmente, a Haquira Osakabe, pela orientação sempre presente e afetiva.

ÍNDICE

Introdução.....	1
A Edição.....	2
O 'Corpus'.....	3
 Capítulo I - Sobre Estilo e Ironia	
Sobre a Noção de Estilo.....	7
Pressupostos Lingüísticos da Perspectiva Adotada.....	19
Traços Constitutivos do Conceito de Estilo.....	25
a) Estilo como Resultado do Trabalho.....	25
b) Estilo como Modo de Relacionar Forma e Conteúdo.....	27
c) Estilo como Individuação.....	27
Sobre a Noção de Ironia.....	31
Caracterização do Discurso Irônico.....	34
Observações à Formulação Inicial.....	36
Complementos à Perspectiva Adotada.....	37
a) O contexto, os Sinais e o Reconhecimento do Texto Irônico.....	37
b) A Distinção Tradicional entre "Ironia Verbal" e "Ironia Situacional".....	40
c) A Questão da Intenção.....	42
d) Ironia como Questão de Estilo.....	45
 Capítulo II - Cesário e as Vozes de Seu Tempo	
Contenção Expressiva e Desmistificação do Romanesco.....	49
Duas Mulheres, Duas Sátiras.....	57
A Sátira Política.....	60
O Amor em Duas Versões.....	63
Dandismo e Gosto da Surpresa.....	68
A Mulher Inalcançável.....	72
 Capítulo III - Mulheres Fatais	
Esplêndida.....	82
Deslumbramentos.....	88
Frígida.....	94
Humilhações.....	98

Capítulo IV - "Contrariedades": Coloquialismo e Intimidade...	105
---	-----

Capítulo V - Cidade e Imagem

Num Bairro Moderno.....	116
Cristalizações.....	123
O Sentimento dum Ocidental.....	134

Capítulo VI - No Campo: Bucolismo e a Recomposição Lírica

Em Petiz.....	153
De Verão.....	162
Nós.....	167

Notas Finais.....	187
-------------------	-----

Bibliografia.....	189
-------------------	-----

I N T R O D U Ç Ã O

INTRODUÇÃO

O presente trabalho constitui uma análise de procedimentos estilísticos sobre o texto poético de Cesário Verde, centrando o enfoque na ironia como fato discursivo orientador do estilo daquele poeta. Uma leitura atenta da sua obra evidencia a pertinência de um tal enfoque pois a ironia projeta-se como fato de estilo constante e enformador de quase todos os poemas, o que é, aliás, reiterado pela crítica cesária. Este recorte traz duas consequências para o perfil das análises adiante elaboradas: a afirmação maior da imagem de um Cesário inserto nos debates estéticos oitocentistas em relação à imagem de um Cesário precursor das poéticas contemporâneas. Não se trata de uma questão de valor extrínseco, mas sim de apontar, sem anacronismos, a propriedade com que Cesário cumpre seu papel cultural junto às tendências culturais de seu tempo. Isto porque os poemas radicam sua peculiaridade estilística no trabalho sobre um fundo estético tradicional, problematizando-o via ironia e, no caso do Romantismo, terminando por superá-lo do interior do seu próprio discurso. A radical singularidade do poeta relativamente aos seus contemporâneos não reside, entretanto, na simples crítica ao Romantismo, o que constituía um comportamento quase que unânime à época; mas foi a sua ironia peculiar a responsável por uma crítica radicalmente estilística e discursiva àquela tendência. Em outras palavras, Cesário é um anti-romântico no estilo, o que confere à sua curta passagem pela vida literária portuguesa uma contundência e uma expressividade únicas, diferenciando-o de um Junqueiro, por exemplo. Esta superação das convencões, dos pressupostos cristalizados, traduzida num texto inconfundível e singular, se por um lado alijou o autor dos louros literários da época, fez com que aquele encontrasse seus interlocutores no século presente. A ironia enquanto problematização do sujeito, enquanto criadora da relatividade das perspectivas e recondicionadora de significados consensuais, confere à obra movência, pluralidade e perplexidade, atributos constantes de um ponto de vista dito moderno. Neste contexto, a "modernidade" de Cesário Verde não repousa unicamente nas ousadias imagéticas, responsáveis pelas implicações "surrealistas" de seu texto, mesmo porque estas incidências são, se comparadas à ironia, quase que eventuais. Embora esta dissertação se ocupe também da superação de um enfoque eminentemente referencial ou "realístico" da realidade atribuído ao texto cesário, sua dominância será a de salientar um Cesário ironista, recondicionador dos pressupostos líricos que um Romantismo, tornado convenção cristalizada, havia posto em moda.

A Edição

Tendo publicado seus poemas na imprensa literária da época (Lisboa e Porto, 1873/1886), Cesário Verde não chegou a organizá-los num volume. A imagem que historicamente se tem forjado sobre uma obra sua está inevitavelmente atrelada ao Livro de Cesário Verde. Trata-se de uma reunião de poemas editada por Silva Pinto, jornalista e amigo de Cesário em 1887, nove meses após a morte do poeta. As edições sucederam-se em 1901, 1911, 1919, 1926, 1945, no transcurso das quais o Livro foi se firmando como um clássico da Literatura Portuguesa.

Se se deve a Silva Pinto o mérito de haver compilado uma série de textos que, sem o seu empenho, ter-se-iam possivelmente dispersado ou até perdido, é inevitável levantar-se o delicado problema dos limites de sua intervenção na organização do volume.

Em primeiro lugar, O Livro de Cesário Verde encontra-se dividido em duas partes: a primeira intitulada "Crise Romanesca", a segunda "Naturais"⁽¹⁾, o que supõe uma interpretação da obra de Cesário. Ocorre que a inexistência de manuscritos ou de um suposto plano do Livro não autorizam aceitar definitivamente aquela ordenação como sendo do poeta. Em segundo lugar, a maioria dos poemas dados a lume entre 1873/74 foi excluída do Livro respeitando, segundo Silva Pinto, a vontade do autor, que os teria condenado.⁽²⁾ Finalmente, alguns poemas aparecem com pequenas modificações no Livro. Segundo Joel Serrão, as emendas melhoram o texto; o que faz supor que neste aspecto prevaleceu uma possível orientação de Cesário, pois é de perguntar-se se Silva Pinto teria talento poético para tanto.⁽³⁾

Na década de 40, um licenciando em Filologia Românica, Luís Amaro de Oliveira, empreendeu um estudo sobre Cesário (Cesário Verde - Novos Subsídios Para o Estudo de Sua Personalidade), no qual problematizava o suspeito papel de Silva Pinto na organização do Livro, além de revelar a existência de outras poesias, dele expurgadas. A partir de então tornar-se-ia imperativa a necessidade de uma edição mais acurada das poesias de Cesário, na qual se incorporassem os textos expurgados e se tentasse, tanto quanto possível, depurar a obra das duvidosas intervenções críticas de seu primeiro editor.

A edição de Joel Serrão veio solucionar parte dos problemas mencionados. Isto porque, dado o atual estado do conhecimento documental sobre o poeta, é impossível proceder-se a uma edição crítica no sentido pleno da palavra. Mesmo assim, a edição de Joel Serrão tem-se configurado como a mais fidedigna. Entre outros

cuidados, Serrão incorpora as peças expurgadas, confronta os textos emendados n' O Livro com as publicações originais quando é o caso e organiza os poemas segundo um critério de ordem cronológica, o único aceitável, dadas as lacunas que ainda impedem um outro tipo de ordenação. Considerando-se o reconhecido valor desta edição sobre as demais, deu-se preferência a ela, sem no entanto ignorar o trabalho desenvolvido por Carlos Felipe Moisés - Cesário Verde - Poesia Completa e Cartas Escolhidas. Trata-se de edição brasileira da obra de Cesário embasada nos critérios gerais de Joel Serrão, sem no entanto incorporar a seleção de Silva Pinto, uma vez que seu propósito dominante é o de apresentar ao leitor não especializado a obra de um poeta português relativamente pouco conhecido.⁽⁴⁾

O 'Corpus'

Cesário publicou trinta e seis poemas entre 1873 e 1880 aos quais se agregam quatro de publicação póstuma, n' O Livro de Cesário Verde. Deste conjunto, tem-se notícia de algumas datas de feitura, muito embora isto não seja suficiente para estabelecer-se com segurança um percurso cronológico e, a partir dele, desenvolver hipóteses relativas a uma possível progressão dos textos em matéria de estilo. Neste sentido a ordenação de Serrão é parcialmente vincada em documentos e parcialmente hipotética. Para solucionar as lacunas, seja ao inserir poemas dos quais não se conhece a data de feitura, seja ao inserir os póstumos, o editor lança mão de um critério temático. Desta forma chega a uma divisão da obra cesária em quatro ciclos que transcrevemos a seguir:

1873/74: A Forca, Num Tripúdio de Corte Rigoroso, É Áridas Messalinas, Vaidosa, Lúbrica, Ele - Ao "Diário Ilustrado", Ecos do Realismo (Impossível!, Lágrimas, Proh Pudor!, Manias!), Heroísmos, Cantos da Tristeza, Cinismos, Fantasia do Impossível (Caprichos, Esplêndida, Arrojos) Flores Venenosas - Cabelos, Melodias Vulgares e Cadências Tristes.

1875/76: Deslumbramentos, Humorismos do Amor, Ironias do Desgosto, Desastre, Nevroses, A Débil e Humilhações.

1877/80: Num Bairro Moderno, Merina, Sardenta, Cristalizações, Noite Fechada, Num Álbum, Em Petiz, Manhãs Brumosas, O Sentimento dum Ocidental.

1881/86: De Tarde, De Verão, Nós, Provincianas.

Deste quadro, quatro poemas são de publicação póstuma: Humilhações, De Verão, De Tarde e Provincianas, inacabado. Dos

poemas escritos entre 1873/74 Silva Pinto publicou apenas Cantos da Tristeza, Cabelos, Caprichos, Melodias Vulgares. O poema Desastre também foi excluído. Lembre-se que alguns poemas aparecem n'O Livro com outros títulos: Caprichos intitula-se Responso, Flores Venenosas - Cabelos aparece como Meridional, Humorismos do Amor figura como Frígida. No presente trabalho, referir-se-á a estes textos através dos títulos fixados na edição de Serrão, levando em conta, quando necessário, as variantes consideradas mais problemáticas entre as duas edições.

Esta dissertação acompanha, com algumas modificações que discriminaremos mais abaixo, a ordenação de Joel Serrão. Consta de seis capítulos, cinco dos quais dedicados à análise dos poemas. O segundo capítulo é uma contextualização estético-estilística da obra de Cesário, construída a partir do exame dos poemas do ciclo 1873/74. Este procedimento se justifica na medida que o conjunto referido apresenta a necessária diversidade estilística para supor-se um processo poético nascente. Aqui não se trata de uma análise de procedimentos textuais no sentido pleno da palavra, mas sim uma tentativa de projetar as tendências estéticas em voga na época, que os primeiros textos refletem e que, por sua vez, lançam luzes sobre a análise dos poemas subsequentes. Não serão comentados todos os textos do ciclo porque alguns são variações sobre um mesmo estilo e sua análise tornar-se-ia redundante. A partir deste capítulo, os poemas posteriores a 1874 serão agrupados segundo um critério temático e sua progressão, no decurso da dissertação, coincidirá quase que totalmente com a ordenação cronológica proposta por Serrão. O agrupamento dos poemas com base no tema obedece, a uma razão de ordem teórica: sendo a ironia um fato de discurso que trabalha conteúdos, estes são estabelecidos em cada poema-contexto. Desta forma, a dissertação apreende a obra de Cesário em três grandes unidades de sentido: a mulher fatal, a cidade e o campo, às quais serão dedicados, respectivamente, os capítulos terceiro, quinto e sexto. Não obstante, existem poemas que, sem se incluírem neste quadro em sentido estrito, merecem comentário devido à sua inovação estilística; tal é o caso de Contrariedades, poema que será comentado no quarto capítulo. O critério de seleção dos poemas a serem analisados em cada capítulo é estilístico, pois observou o pleno desenvolvimento das respostas cesáricas às questões postas pela época levantadas no segundo capítulo. Como todo critério, este é necessariamente restritivo, fato que se tentou superar sempre que a menção aos poemas excluídos era pertinente. Assim, o terceiro capítulo, consagrado à mulher fatal representa um salto qualitativo tanto do ponto de vista do estilo, quanto do ponto de vista da atitude do sujeito frente a este avatar

literário, que frequenta sua poesia desde os primeiros textos. Nele serão incluídos *Esplêndida*, *Deslumbramentos*, *Frígida* e *Humilhações*. O último poema é póstumo e sua inserção no ciclo de 1875/6 é hipotética, se bem que respaldada nas semelhanças estilísticas como, por exemplo, *A Débil* e *Contrariedades*. Este representa um singular exemplo do trabalho sobre o confessionalismo vazado em registro coloquial. Deste ciclo excluiu-se *A Débil* e *Desastre*, o primeiro por não justificar-se uma análise do tema da mulher frágil, tópico presente simbolicamente em outros poemas e pelos fatos estilísticos nele desenvolvidos não apresentarem especificidade relativamente aos demais. O segundo representa um momento da atenção cesária sobre o problema social ainda presa ao humanitarismo piegas em voga na época, tema discutido por ocasião dos comentários sobre Junqueiro e Hugo no segundo capítulo. Os poemas citadinos incluem *Num Bairro Moderno*, *Cristalizações* e *O Sentimento dum Ocidental* em que, a par da ironia, tentar-se-á descrever alguns procedimentos da imagem em Cesário, fato estilisticamente relevante e responsável por uma superação do realismo enquanto representação estritamente referencial da realidade. Deste conjunto excluiu-se *Noite Fechada*, pelos mesmos motivos referidos acima. Finalmente, os poemas campestres, *Em Petiz*, *De Verão* e *Nós* compõem o sexto e último capítulo, onde tentar-se-á comentar um trabalho estilisticamente inovador sobre o lirismo campestre. Os poemas *Manhãs Brumosas*, *De Tarde* e *Noites Gélidas* serão comentados quando da análise da imagem, pois nisso reside sua contundência.

As modificações cronológicas promovidas por esta dissertação são as seguintes: *Esplêndida*, publicada em 1874, será analisada junto dos poemas de 1875, por apresentar semelhança estilística; *Em Petiz*, poema de 1878, será analisado junto dos poemas 1881/86; *Humilhações*, póstumo, será incluído entre os de 1875 pelas razões já levantadas.

A opção fortemente descritiva desta dissertação pressupõe a incorporação de algumas noções desenvolvidas pela crítica estilístico-linguística, como estilo e ironia. Nesse sentido, o presente trabalho inscreve-se numa tendência a que nem em Portugal nem no Brasil se pode fugir. Citem-se, a este respeito, os recentes trabalhos como os portugueses *Ironia Romântica* e *Contribuição para o Estudo da Noção de Ironia*, de Maria de Lourdes Ferraz e Ana Maria Dantas, respectivamente.⁽⁵⁾

NOTAS

(¹) VERDE, Cesário. O LIVRO DE CESÁRIO VERDE (seguido de algumas poesias dispersas). Prefácio de Silva Pinto, edição revista por Cabral do Nascimento. Lisboa, Editorial Minerva, 11^a edição, s/d.

(²) VERDE, Cesário. OBRA COMPLETA DE CESÁRIO VERDE. Organizada, anotada e prefaciada por Joel Serrão. 1983, Lisboa, Livros Horizonte, 4^a edição. (Coleção Horizonte de poesia, 20); pp. 20.

(³) OBRA COMPLETA DE CESÁRIO VERDE, pp.21.

(⁴) VERDE, Cesário. POESIAS COMPLETAS E CARTAS ESCOLHIDAS. Organizada, prefaciada e anotada por Carlos Felipe Moisés. 1982, São Paulo, Cultrix-Edusp.

(⁵) FERRAZ, Maria de Lourdes. A IRONIA ROMÂNTICA - estudo de um processo comunicativo. Lisboa, 1987, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (Estudos Gerais- Série Universitária). DANTAS, Ana Maria Cunha de Miranda Oliveira. CONTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO DA IRONIA EM "UMA CAMPANHA ALEGRE" DE EÇA DE QUEIROZ. Dissertação de Mestrado, 1990, IEL, UNICAMP, 1990, datilog.

CAPÍTULO I

SOBRE ESTILO E IRONIA

SOBRE A NOÇÃO DE ESTILO

Trata-se de noção vaga e abrangente pois tem percorrido a tradição crítica sob diversas conotações. Historicamente, o que parece marcar esta noção é a alternância de momentos em que ela esteve completamente integrada a uma perspectiva teórica e momentos em que habitou um limbo para onde convergiam as intuições mais genéricas. Assim, de instrumento crítico incorporado à retórica clássica⁽¹⁾, passa pelo "não sei quê" do classicismo francês (aquele elemento que se intuía essencial num texto mas que, paradoxalmente, não se conseguia caracterizar), até a expulsão do horizonte das preocupações da lingüística científicista do século XIX⁽²⁾, isto para referir-nos apenas a alguns momentos. O estilo tornou-se uma noção incômoda. Incômoda porque permaneceu referindo-se a um fenômeno intuído a demandar incorporação e, ao mesmo tempo, insatisfatoriamente caracterizado.

Costuma-se apontar o descrédito da Retórica promovido pelas primeiras gerações românticas, como o marco fundamental do deslocamento do conceito de estilo de uma concepção de linguagem estabelecida para o campo das vagezas. Segundo Guiraud, o romantismo incipiente começa a destruir a idéia de um mundo, uma língua, dos gêneros e estilos pré-existentes ao homem e lança a idéia de uma língua como expressão da experiência do homem; mesmo os sentimentos e idéias coletivos são expressos através do indivíduo. O estilo torna-se portanto expressão particular do talento, do "gênio", da experiência do homem. Este último faz a linguagem, e não se adapta a modelos pré-existentes do Belo, da Razão e da Moral.

Ainda segundo Guiraud, a noção de estilo como instrumento racional da crítica perde seu valor. Clichês como "estilo oratório de Bossuet" ou "estilo militar de Napoleão" mostram que ao se destruir um sistema de critérios (a retórica) não se construa algo para substituí-lo. A lingüística desconsidera, por essa época, a noção de estilo e abandona-a às artes da literatura.

A Estilística nascente no século XX procura recuperar a noção de estilo como fato de linguagem e busca estabelecer-se com métodos próprios, separada de uma crítica literária. Dado que seus principais representantes são hoje matrizes da reflexão sobre o estilo, não se pode passar ao largo deles. Sintetizaremos aqui algumas posturas hoje consideradas referenciais, às quais sempre se alude quer para criticá-las, quer para complementá-las. Como o objeto que nos ocupa é o estilo literário, só faremos menção aos

teóricos que sobre ele se detiveram, não entrando, assim, em consideração sobre o estilo em outras línguas.

Como uma das fontes da estilística literária devemos citar Leo Spitzer. Seus estudos constituem uma das primeiras tentativas de formular uma estilística com métodos próprios:

"Yo me propuse encontrar una definición más rigurosa y científica del estilo de un escritor particular; una definición de lingüista, que reemplazase las observaciones casuales de la crítica literaria al uso." ⁽³⁾

O método de Spitzer consiste num processo intuitivo e descreve um vai-vem de indução-dedução. Trata-se de considerar a constância de um ou mais detalhes lingüísticos na obra de um determinado autor. Após agrupar aquelas ocorrências, indaga-se sua origem psicológica, denominada "motivação pseudo-objetiva". Em seguida, tenta-se comprovar se o princípio de "motivação pseudo-objetiva" é compatível com o que por outras fontes, se sabe dos elementos da inspiração do autor. Reunidos esses dados, o estudioso volta a observar a totalidade da obra à luz do princípio criador encontrado. Comprovada sua relevância, relaciona-se a "motivação pseudo-objetiva" com dados histórico-culturais e conclui-se que o pensamento do escritor é um reflexo de sua época.⁽⁴⁾ O modelo básico é, pois, o da filologia:

"Tomar algunos rasgos externos del lenguaje de Rabelais como punto de partida para llegar al alma o centro espiritual de Rabelais y volver, desde allí, en sentido inverso hasta los rasgos externos de la obra de este artista, es el mismo 'modus operandi' o modo de trabajar de él de aquel que, partiendo de algunos detalles de las lenguas románicas, llega hasta el prototipo de un latín vulgar, y después, siguiendo en orden inverso, explica otros detalles a la luz de este prototipo que ha admitido..."
(Spitzer, pp. 35/36)

Os estudos de Spitzer sobre as obras do escritor francês C.L.Philippe exemplificam o método. Constatando a recorrência de diversas conjunções causais ("car, "parce-que", "a cause de") na obra do referido autor, comenta:

"... todo ese enorme desarrollo de los usos causales en Philippe no puede imputarse al azar; debe de haber 'su bien por qué' para esta concepción de la causalidad. Y así debemos pasar ahora del estilo de Philippe a su origen psicológico, a la raíz de su alma... Al presentarnos Philippe la causalidad como ligazón de sus personajes, parece reconocerles una especie de fuerza lógica objetiva en sus razonamientos, torpes unas veces, vulgares otras y otras semipoéticas. La actitud del escritor revela

una bonachona simpatía fatalista, medio crítica, medio comprensiva, para con los errores inevitables y los frustrados esfuerzos de estos seres anquilosados en su desarrollo por fuerzas sociales inexorables. En la motivación pseudo-objetiva, evidente en el estilo de Philippe, tenemos ya la pista de su 'Weltanschauung' o pensamiento... Así, hemos pasado del lenguaje o estilo al alma. En este camino hemos podido echar una ojeada a la evolución del alma francesa en el siglo XX. En primer lugar, hemos estudiado por dentro el alma de un escritor que cobró conciencia del fatalismo que gravita sobre las masas; después, el alma de un sector de la misma nación francesa, de cuyo débil grito se hace eco nuestro autor"... (pp. 24). "La 'mens Philippina' o pensamiento de Philippe es un reflejo de la 'mens franco-gallica' o pensamiento francés en el siglo XX. (pp.26).

Através desse processo, Spitzer sedimenta sua primeira hipótese:

"... toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor; tiene que revelar un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que cobró conciencia el escritor y que quiso traducir a una forma lingüística forzosamente nueva." (pp.21)

A principal restrição que hoje se faz ao método de Spitzer reside na suspeição da passagem do aspecto lingüístico observado aos processos psicológicos do autor:

"... os estudos sobre a produção da linguagem mostram que o funcionamento do espírito falado ou escrevendo é tão complexo, as interferências tão numerosas que a essência do processo permanece enigmática. Passar de um texto ao autor é, no estado atual dos nossos conhecimentos, formar hipóteses não verificáveis, se não recorrer à certa idéia do homem, ao humanismo adequado."⁽⁵⁾

Na tradição da estilística espanhola, Damaso Alonso recolhe por um lado as contribuições de Spitzer e, por outro, a concepção de linguagem saussureana.⁽⁶⁾ Com relação a Saussure, Alonso retoma a clássica dicotomia significante/significado. Porém, diferentemente daquele que compreendia o signo como imagem acústica + conceito, este o vê como unidade tridimensional: significante + significado + carga afetiva. (Alvar, pp.11)

Diferentemente de Saussure ainda, que estabelece sua oposição num plano de abstrações (a língua), Alonso trabalha sobre a realização do sistema. Ou seja, postula uma estilística da fala; portanto analisar um poema ou estudar as realizações da língua são fatos de fala.

Para o crítico, um significante (uma imagem acústica).

"emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto (...), por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias (...) ese solo significante moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contenida en la imagen acústica (...). Diremos, pues, que un significado es siempre complejo, y dentro de él se pueden distinguir una serie de significados parciales." (apud. Alvar, pp.13)

A língua assim compreendida recoloca algumas questões tais como: se o que ela veicula é esse complexo conceitual afetivo, tais valores serão mais constantes numa língua que não seja funcional e isto conduz à dicotomia linguagem coloquial/linguagem poética. Esta última seria o lugar da existência do estilo por excelência:

"... entendiendo el lenguaje poético como un desvío del lenguaje funcional (o neutro) habrá en él una intensificación de todo lo que no es hechura colectiva, cargazonas individualizadoras en las que se manifiesta la personalidad del creador..."; "desde el momento en que hay un enriquecimiento de cualquier valor neutro, el desvío se ha producido y ese desvío no está en la abstracción a la que llamamos signo lingüístico, sino en su realización virtual: unas veces en el coloquio; otras, en la creación poética. Pero apartamiento de una norma significa modificar la abstracción con unos connotadores, bien que ello no quiera decir extensión, sino - con frecuencia - restricción. Comoquiera que al connotar introducimos un nuevo valor en el enunciado, este hecho - personal y subjetivo - será ya un rasgo estilístico: utilización personal del código, uso personal del lenguaje, etc..." (Alvar, pp.9)

Ainda que não haja distinções especiais, nesta perspectiva, entre linguagem coloquial e poética, esta última é o objeto natural de uma Estilística, pois, como já foi deito, é nela que se agudiza a individuação da linguagem, traço constitutivo do estilo. Concepção que se opõe à de Bally, segundo o qual havia que distinguir uma Estilística enquanto estudo dos fatos da linguagem do ponto de vista de seu conteúdo afetivo e os estudos de estilo, campo da Crítica Literária.⁽⁷⁾

As análises de Alonso assemelham-se às de Spitzer no que diz respeito ao seu caráter imanente e à associação dos resultados com dados de época. A diferença está em que a moldura teórica da qual parte Alonso é a lingüística saussureana, ao passo que Spitzer, como já vimos, serve-se da filologia tradicional.

Conhece-se o conceito de sintagma tal como definido por Saussure:

"... en el discurso, las palabras contraen entre sí relaciones fundadas en el carácter lineal ('sucesión temporal de elementos únicos') que tiene la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos de la vez. Estos se ordenan los unos a continuación de los otros en la cadena de la palabra. Tales combinaciones, basadas en la extensión, pueden ser llamadas sintagmas... La frase es el tipo por excelencia del sintagma." ⁽⁶⁾

No sentido saussureano todo sintagma é "progressivo"; a este modelo Alonso opõe o "sintagma não progressivo", encontrável em vários momentos da prosa espanhola especialmente a da Geração de 98 (Azorín, Gabriel Miró, Valle-Inclán), do século XVII e a do "Siglo de Oro" (Cervantes). Ressalvando o contraditório da expressão, Alonso observa que:

"... desde el punto de vista del análisis sintático, en la frase unas veces cada valor sintático está representando por una sola palabra: 'Juan tiró las plumas.'". (pp.24)

A esses Alonso denomina "sintagmas progressivos". Sintagmas não progressivos seriam aqueles em que:

"... un valor sintático está representado por varias palabras: 'Juan tiró las plumas y el tintero'. En este sentido, el sintagma que forma toda esa frase tiene una parte no progresiva ('las plumas y el tintero'); a esa parte misma se la puede llamar sintagma no progresivo." (pp.24)

Os sintagmas não progressivos na prosa moderna espanhola corresponderiam à função de:

"La creación, la iluminación, la ampliación evocadora de un ambiente." (pp.40)

Em Azorín, por exemplo:

"La casa es grande, de pisos desiguales, de estancias laberínticas. Hay espaciosas salas con toscas cornucopias, con viejos grabados alemanes, con pequeñas litografías..." (pp.27)

Quanto ao século XVII, comenta Alonso:

"Vemos bien cómo quiere estallar ahí la plenitud de fuerzas y materia del barroquismo, y cómo está sometida a una rígida ordenación estrutural: impulso vehemente y estructura ordenadora son los dos polos del arte del siglo XVII." (pp.41)

Exemplo em D.Joseph Pellicer de Salas y Tovar (um autor menor):

"Hubo, para ejemplar de la Filosofía, un Aristóteles, para idea de la Matemática, un Euclides, para diseño de la Arquitectura, un Vitrubio, para estampa de la simetría, un Arquímedes..." (pp.35)

Finalmente, assinala Alonso a "pluralidad bímembre" nas falas de D.Quixote em Cervantes:

"... allí, tomaré la 'bendición y buena licencia' de la sin para Dulcinea, con la qual 'pienso y tengo por cierto' de 'acabar y dar felice cima' a toda peligrosa aventura." (pp.30)

Segundo Alonso, esta estrutura binária quer comunicar:

"... decoro, armonía, gravedad, reposo... Es un movimiento contrabalanceado con el que la frase equilibradamente se expande; es una dualidad general en la expresión renacentista (en prosa o verso)..." (pp.33)

Sustentando suas conclusões em ocorrências semelhantes em autores do mesmo período, conclui Alonso:

"... indican a las claras que la dualidad es una necesidad rítmica del período." (pp.34)

Pode-se dizer que esta estilística do "desvio" tem-se constituído na tendência mais hegemônica em termos de teoria do estilo. Tem sido a interlocutora preferencial de tendências consideradas mais inovadoras. Caberia acrescentar que aquela noção não tem se referido exclusivamente a um desvio do código lingüístico. Pode ser pensada também como desvio de um nível não marcado de fala, espécie de uso comum e simples. De qualquer modo, é geralmente a dicotomia saussureana a referência principal desta concepção: pensa-se o desvio ora por referência ao código, ora no interior da fala, contrapondo-se dois níveis. Por último e no caso da literatura concretamente, pode-se pensar as criações desviantes por referência a normas como gênero, estilos de época, etc. Por exemplo, pode-se estudar o estilo de Herculano no seio de uma "norma romântica".

A crítica que atualmente se faz a esta postura reside na suspeição do estabelecimento de normas a priori. Uma crítica deste

método na lingüística (a propósito da consideração da ordem canônica como norma):

"Considerar esta construção (e tantas outras) como desvio (anomalia) exige um termo de comparação fixo. Sabemos que são consideradas estilísticas, nesta mesma vertente, por exemplo, as inversões da ordem canônica das sentenças... Ora, penso que podemos aceitar, atualmente, que não há propriamente uma 'norma assente', dada a variabilidade inerente ao próprio padrão lingüístico, por um lado; que não há propriamente uma ordem canônica (teorias sintáticas como a relacional defendem essa hipótese) por outro;... Quanto mais alguém se afastar, teoricamente, de qualquer teoria da ordem canônica ou da expressão padrão assente, mais difícil se torna suportar uma estilística baseada no desvio." ⁽⁹⁾

Com relação ao estilo literário pode-se dizer que:

"Além de, pela constituição dessas normas (língua simples, estilo romântico, etc.) correremos o risco de chegar a puros artefatos, e de aí termos uma retórica modernizada (o estilo é um ornamento), esta estilística do desvio atomiza o texto e afasta a prática dos escritores; ela procede de uma tendência fundamental, 'que é a de fazer sempre do indivíduo um epifenômeno', em nome de uma norma que esquecem de dizer como foi construída." ⁽¹⁰⁾

Dentre os estudiosos que tentam escapar às dificuldades decorrentes de uma formulação do estilo baseada na norma assente, situa-se Riffaterre. Sua estilística apóia-se sobre uma definição da função estilística (outra denominação, mas geral da função poética de Jakobson), sobre a teoria da informação e sobre os princípios metodológicos do behaviorismo para a percepção dos fatos de estilo. ⁽¹¹⁾ Segundo Riffaterre, o que distingue a comunicação oral da escrita é que esta última, por carecer dos elementos lingüísticos e extra-lingüísticos inerentes à primeira, obriga a que o escritor os supra.

"... mediante processos de insistência (hipérbole, metáfora, colocação anormal das palavras, etc.) ... preveja falta de atenção e desacordos potenciais de toda espécie." (pp. 34/35)

Esta especificidade faz com que o escritor seja mais consciente de sua mensagem e tenha mais controle sobre a decodificação, ou seja,

"preocupe-se com a maneira pela qual sua mensagem seja decodificada, de modo que não é apenas a significação desta mas também sua própria atitude diante da mensagem que são transmitidas ao leitor." (pp. 36)

Observando o caráter fragmentário da recepção oral (o contexto e a situação permitiriam negligenciar uma boa parte dos traços, fonemas e seqüências de elementos sucessivos da mensagem, sem comprometer sua compreensão), Riffaterre afirma que a comunicação escrita também funciona elipticamente.

"O leitor infere as palavras a partir de componentes fragmentários da ortografia e constrói o conjunto de uma frase a partir de algumas palavras que ele realmente percebe. E como a probabilidade de ocorrência na cadeia escrita varia em função dos diferentes componentes, a partir de um elemento da frase, é possível prever com maior ou menor exatidão os elementos seguintes." (pp.36)

Desses pressupostos decorre que:

"se o escritor quiser que sejam respeitadas suas intenções, deverá controlar a decodificação, codificando ao longo da cadeia escrita os componentes que julga importantes e que não podem deixar de ser percebidos. E como a previsibilidade é aquilo que faz com que uma comunicação elíptica baste ao leitor, os elementos que não podem escapar à atenção deverão ser imprevisíveis." (pp. 36)

O "mecanismo específico do estilo individual" reside neste controle da decodificação típico da escritura expressiva, pois corresponde ao complexo da mensagem do autor. O que permite a Riffaterre assim definir o estilo:

"Estilo é o realce que impõe à atenção do leitor certos elementos da seqüência verbal, de maneira que este não pode decifrá-los sem achá-los significativos e característicos.. Vale dizer que a linguagem exprime e o estilo realça." (pp. 32)

É por este aspecto que Riffaterre procura se afastar de uma utilização da norma padrão. Prefere pensar o estilo como "desvio do contexto":

"... se a intensificação estilística resulta da inserção de um elemento inesperado num 'pattern', ela supõe um efeito de ruptura que modifica o contexto, introduzindo uma diferença essencial entre a aceção corrente de 'contexto' e contexto estilístico. Este é um 'pattern' lingüístico rompido por um elemento que é imprevisível e o contraste que resulta dessa interferência é o estímulo estilístico. O valor estilístico do contraste reside no sistema de relações que ele estabelece entre os dois elementos que se chocam, nenhum efeito seria produzido sem a associação de ambos numa seqüência. Por outras palavras, os contrastes estilísticos, do mesmo modo que as outras oposições úteis na língua, formam uma estrutura." (pp. 56/57)

Nessa perspectiva, a análise puramente lingüística não poderia distinguir os elementos estilisticamente pertinentes dos outros porque o potencial dos primeiros não se realiza na mensagem, mas no receptor. Desta maneira, a percepção real dos elementos pode tornar-se o critério de identificação do estilo. Daí decorre o instrumento fundamental da estilística de Riffaterre, o "arquileitor". A questão se coloca da seguinte maneira:

"Se a interdependência entre o processo estilístico e sua percepção é o âmago da questão, pode-se utilizar esta percepção para localizar os fatos estilísticos no discurso literário." (pp. 42)

Ainda que o gosto seja sempre variável e que cada leitor tenha seus preconceitos, pode-se transformar uma reação ao estilo fundamentalmente subjetiva num instrumento objetivo de análise com vistas a:

"... encontrar as constantes (potencialidades codificadas) por detrás da variedade dos julgamentos, para transformar, enfim, julgamentos de valor em julgamentos de existência. A maneira de fazê-lo deve negligenciar por completo o conteúdo do julgamento de valor para tratá-lo como um simples sinal." (pp. 42)

O que se leva em conta é a indiscutibilidade da reação do leitor frente ao texto:

"O estilisticista a utilizará como simples índice de elementos da estrutura pertinente sem se perguntar se são ou não justificados no plano estético. Desde que despojada de sua formulação em termos de valor, a resposta secundária torna-se um critério objetivo da existência de seu estímulo estilístico." (pp. 43)

O estilisticista poderia ser, então, um "arquileitor" (soma de leituras, e não uma média), espécie de detentor da cultura máxima, capaz de detectar os estímulos de um texto. Sua eficácia estaria em identificar os traços estilísticos sem incorrer em interpretações subjetivas, históricas ou ideológicas, pois estas firmar-se-iam no conteúdo.

O artigo de Riffaterre "Função do Clichê na Prosa Literária" oferece um exemplo da adequação dos princípios sintetizados a um fato de estilo concreto, o clichê.⁽¹²⁾ Sabe-se que o clichê suscita reações desfavoráveis: "gasto", "batido", "já visto", "banal", etc. A estilística deverá considerá-las como um simples sinal, desprezando os possíveis julgamentos de valor nelas embutidos.

Para o autor,

"... a característica de toda estrutura estilística é impor-se à atenção. Ora, o clichê é percebido como tal e, portanto, podemos perguntar-nos como ele se torna eficaz no caso particular do ato de comunicação lingüística chamado obra literária." (pp. 153/154)

A definição de clichê parte das reações que ele provoca:

"Considera-se clichê um grupo de palavras que suscita julgamentos tais como: 'já visto', 'banal', 'batido', 'falsa elegância', 'gasto', 'fossilizado', etc. De tais reações pode-se inferir que existe uma unidade lingüística (análoga a uma palavra composta), já que o grupo como um todo pode substituir unidades lexicais ou sintáticas e seus componentes, separados, não são mais sentidos como clichês. Esta unidade lingüística é expressiva: provoca reações estéticas, morais ou afetivas. Ela é de ordem estrutural e não semântica, visto que uma substituição sinonímica anula o clichê, não admite variantes e tem a mesma facilidade de substituição que uma palavra.

Trata-se, portanto de uma estrutura de estilo porque chama a atenção para a 'forma' da mensagem lingüística, mas é uma estrutura única, porque seu conteúdo lexical já está fixado; um quadro vazio funciona sempre e pode organizar qualquer contexto, mas um quadro preenchido será sempre 'sentido como empréstimo', que estará sempre em contraste com o contexto em que é introduzido." (pp. 154)

Tal definição aponta para duas características essenciais do clichê. A primeira é a apresentação de uma expressividade forte e estável:

"... antes de mais nada, porque o estereótipo encerra um fato de estilo completo, ou seja, um grupo binário formado por um microcontexto e um elemento que contrasta com este contexto, e porque o contraste entre dois pólos opostos, mas inseparáveis é fixo: portanto, seu efeito está, por assim dizer, em conserva. Esse efeito é reforçado pelo macrocontexto em que o clichê está inserido, e com o qual contrasta na medida em que um fato estilístico fixo, por definição, não admite substituições lexicais e tende, por conseguinte, a desviar-se do vocabulário próprio do macrocontexto. É essa discordância que faz com que julgue o clichê artificial, afetado, etc., sobretudo se a estética do leitor se baseia em princípios como 'harmonia' ou 'unidade de tom'." (pp. 154/155)

A partir da consideração de algumas ocorrências do clichê "voix tonnante" (voz trovejante) em textos literários franceses, o autor reflete sobre sua eficácia. Exemplos:

"Son regard, son maintien ne sont point de la femme civilisée.(...) La voix de son époux était tonnante, la sienne est forte." (Diderot, "Essais sur la peinture", para descrever a mulher das primeiras eras). (pp. 155)

"Il (...) n'avait pas encore lâché la crête de la muraille lorsqu'un hourvari violent annonça l'arrivée de la patrouille. On entendit la voix tonnante de Javert: - Fouillez le cul-de sac." (Victor Hugo, Les Misérables, trata-se da fuga de Jean Valjean, perseguido pelos policiais de Javert). (pp. 155)

Comentários:

"O fato de 'voz trovejante' ser estereotipado não impede que haja uma gradação no texto de Diderot, uma espécie de hipérbole de 'voz forte', e que no texto de Hugo haja um efeito igual ao de 'violento tumulto', que é um 'achado original': os dois grupos de palavras, juntos, formam um contraste violento com a longa suspensão de duas páginas em que o romancista acumula observações sobre atividade silenciosa." (pp.156)

Riffaterre também desenvolve alguns comentários sobre o suposto desgaste do clichê. Segundo ele, o clichê não se desgasta e não dura para sempre. Sobre o desgaste:

"Fala-se muito em desgaste do clichê (...), porque se costuma aplicar ao texto uma noção de envelhecimento que só é válida para as coisas, e para as palavras na língua. Mas enquanto as coisas se gastam e as palavras evoluem, o mesmo não acontece com os textos: seu idioleto é imutável e a mensagem permanece tal como foi codificada." (pp. 159)

Sobre a não durabilidade do clichê:

"Neste caso, o que é limitado no tempo (...) é a aptidão do leitor para reconhecer o clichê. Tal aptidão varia evidentemente com a evolução do código linguístico e das mitologias e ideologias que reflete: quanto mais o código do leitor estiver afastado do código do texto, mais difícil será reconhecer um fato estilístico estereotipado como o clichê; mas nem por isso o leitor deixará de ser sensível ao fato de estilo como contraste em contexto." (pp. 159)

A segunda característica do clichê é uma eficácia como fato de estilo orientada. Assim o explica Riffaterre:

"Enquanto fato de estilo original é um recém-chegado em relação a seu contexto, o clichê está ligado ao macrocontexto em que chamou a atenção pela primeira vez; funciona, portanto como uma citação, como uma referência a certos níveis sociais e a certas manifestações de cultura. A orientação estilística resulta, então, da diferença entre o nível do clichê e o novo contexto: se o clichê for de origem literária, ele vai elevar o estilo do qual passa a fazer parte; se for de origem popular, (...), poderá acrescentar uma pincelada de realismo, etc." (pp. 162)

Finalmente, Riffaterre distingue duas funções possíveis para o clichê. A primeira seria a do clichê como elemento constitutivo da escritura do autor, ou seja, o clichê como recurso expressivo tal como os outros. Podemos observá-la em dois momentos. Por um lado, o clichê funciona como contexto especializado (marca de literariedade e também marca de gênero). Este é o caso da literatura do século XVII a meados do XIX, fundada no conceito de língua literária.

"... é diferenciada e hierarquizada por restrições vocabulares e por uma visão atomística do estilo que habitua os espíritos a considerá-lo como uma simples coleção de tropos, vale dizer, de estruturas rígidas (...); a eliminação de uma parte do léxico devia aumentar a frequência das palavras restantes (...). Daí a proliferação de estereótipos que a doutrina da imitação protegia contra qualquer acusação de banalidade." (pp. 163)

Por outro lado, o clichê pode reaparecer como contexto especializado composto por motivos reconhecíveis, que situam a obra a "uma dupla distância do cotidiano" (pp.165). Os clichês utilizados por Gracq na descrição de um rio ("gorges dangereuses", "abîme naturel", "symphonie grandiose", "disque ardent du soleil") não atestam

"... a descrição direta de uma natureza selvagem, mas um contexto especializado composto de 'motivos' de um cenário romântico, de todo o convencional quase hierático de uma ópera." (pp. 166)

A segunda função é desempenhada pelo "clichê representado". Trata-se de um fato de estilo encontrado em outro autor e transposto como típico; trata-se do clichê como processo simétrico (que se opõe ao clichê expressivo) cuja função seria a de evocar outros idioletos ou estilos e para caracterizar personagens. Estão nesse caso as representações satíricas e parodísticas. Acrescenta

Riffaterre que os autores escapam à possibilidade de assumir os clichês simétricos que empregam (ou seja tentam distinguir seu próprio estilo daquele dos clichês) através de "pontos de ironia" cujo papel acessório é comentar o texto e levar o leitor a compreender o texto como o autor quer.

Ainda que ofereça uma alternativa teórica à exigência de uma norma fixa (o contexto é a "norma" e o estilo um desvio a partir dele), o modelo de Riffaterre repousa sobre uma noção não menos problemática: a previsibilidade não parece ser muito distinto de observar o anômalo a partir de uma norma. Ademais é essa noção que mais oferece restrições à eficácia do arguleitor, pois ainda que este detenha a cultura máxima (estados de língua, dicionários, tradição crítica, etc.) é difícil evitar totalmente a interferência do arbítrio.

Tais tendências, se trouxeram inovações por um lado, por outro parecem pouco operatórias e restritivas. Quanto a Spitzer, questiona-se a validade do método que engloba um tanto mecanicamente três perspectivas totalizadoras (texto, autor e cultura). Riffaterre, ao restringir a função do estilo à eficácia da comunicação (expressividade = eficácia) pode sugerir que não há estilo sempre, além de proceder a uma distinção problemática entre escritura expressiva e escritura comum.⁽¹³⁾

Têm-se forjado teorias que buscam escapar tanto das fragilidades de uma noção de estilo como desvio de uma norma quanto das restrições de uma definição baseada numa teoria funcional da linguagem. Como as dificuldades de operacionalização do conceito advêm, sobretudo, de pressupostos lingüísticos, uma teoria que queira inová-lo deverá, necessariamente, rever aqueles pressupostos. É o que ocorre com a formulação do estilo em Possenti (1988).⁽¹⁴⁾

Pressupostos Lingüísticos da Perspectiva Adotada

O que tem se verificado em termos de teoria lingüística são duas abordagens distintas: uma lingüística das formas e uma lingüística da enunciação. A primeira "exclui a enunciação e o discurso como não pertinentes"; a segunda "inclui também o enunciado e a língua, exceto em algumas versões mais radicais..." (pp. 48). A lingüística das formas concebe seu objeto (a língua) como estruturado e tem como tarefa "a descoberta de regras internas e a esta estrutura". (pp. 47). A lingüística da enunciação, embora também considere a língua como estruturada, tem como objeto a

atividade do falante, no seguinte sentido: as formas linguísticas "se apresentam ao falante como virtualidades que ele põe ou não em ação...". A atividade do falante seria, então, de natureza "apropriadora". (pp.49). O autor do trabalho em questão postula a compatibilização das duas abordagens; para tanto propõe, por um lado, complementos à teoria da enunciação tal como vista por Benveniste e, por outro, uma "revalorização" do papel das formas na atividade do falante.

Quanto à teoria da enunciação, duas restrições são apontadas. A primeira diz respeito à noção de apropriação:

"Benveniste (1970:14) define (...) a enunciação como um processo de apropriação da língua. É exatamente em relação ao termo 'apropriação' que se quer marcar uma diferença: não se trata de apropriação, através de um aparelho de enunciação, mas de 'constituição', em qualquer instância, de enunciados. O termo apropriação implica apenas uma atividade com a língua, e o que se quer marcar aqui como distintivo, com o conceito de constituição, é que esta atividade é, sim, realizada com a língua, mas é realizada também em relação à língua. Quer-se, mais, marcar a simultaneidade das duas atividades." (pp. 50)

"Adoto esta outra visão porque estudos mais recentes mostram que, no domínio do que seria a linguística das formas, há uma indeterminação das estruturas sintáticas e semânticas⁽¹⁵⁾ de tal forma que mesmo as categorias, as relações e os sentidos se constituem efetivamente nos processos discursivos e de constituição das línguas. A realidade não apresenta uma língua estruturada, embora mantendo alguns lugares destinados, por oposição aos outros, a marcar a presença do sujeito. Apresenta-a, ao contrário, como tendo por traço relevante a própria atividade do sujeito, atividade esta de natureza constitutiva e não apropriadora. O que não significa que o falante não deve submeter-se a um conjunto de regras, porque nem tudo é indeterminado. Atividade do sujeito não se dá apenas em relação ao aparelho forma da enunciação, mas em relação aos e sobre os próprios mecanismos sintático e semântico. É nesta atividade que o sujeito se constitui enquanto tal, e exatamente por esta atividade." (pp. 49)

A segunda restrição relaciona-se com a primeira e diz respeito às marcas da subjetividade na linguagem tais como apresentadas por Benveniste, para quem existem marcas explícitas dessa subjetividade; as mais evidentes são:

"(...) os pronomes pessoais 'eu' e 'tu', em seguida todos os outros déiticos. São da língua, de um certo ponto de vista, e por isso a linguística das formas lhes confere um sentido fixo, deixando que sua referência seja dada pragmaticamente." (pp.55)

Para Possenti esta visão é muito restritiva, pois a relação (de apropriação) do sujeito com a língua não se dá apenas nesses poucos índices, mas também no que concerne às demais formas:

"O simples ato de falar (e não necessariamente de dizer 'eu', de utilizar um dêitico ou produzir um ato de fala) por exigir a escolha de certos recursos expressivos, o que exclui outros, e por instaurar certas relações entre locutor e interlocutor, já indica a presença da subjetividade na linguagem." (pp. 55/56)

Com relação à lingüística das formas, o autor assume que encarar a língua como atividade e explicá-la deste ponto de vista não implica em dar menor importância à tarefa de se dedicar à descrição das formas, isto é, "às condições gramaticais de ocorrência de terminados elementos de uma língua". (pp.50). A questão se tem colocado, para a teoria da língua, em termos de oposição entre 'forma' e 'contexto'; ora se aponta o contexto como mais relevante, ora as formas para a significação dos enunciados. Sabe-se que

"... ao falar, sempre nos utilizamos, além de recursos tipicamente lingüísticos (...), de outros elementos, que poderíamos (...) chamar de discursivos e que são todos aqueles que não obrigam o locutor a ser absolutamente explícito (pressuposições, implicaturas, consideração de hábitos regulares, etc.)." (pp. 51)

"Mas o fato de que se devem levar em conta outros dados que não os tipicamente lingüísticos, não significa, por outro lado, que de qualquer enunciado se possa extrair qualquer significação." (pp. 52)

Explica Possenti:

"O que parece é que com o advento das teorias da significação que se utilizam de conceitos como enunciação e contexto, assistiu-se a uma espécie de desprezo pela materialidade específica das línguas, em outros termos, pela análise detalhada dos recursos expressivos, erigindo-se aqueles fatores como os essenciais a serem considerados na descoberta do sentido." (pp.114)

"... por mais relevantes que sejam os fatores que poderiam ser chamados (...) de 'extralingüísticos' (i.e., não lexicais ou sonoros) para a descoberta do sentido, a 'forma do discurso', desde que tomada em sua metalinguagem, é o elemento essencial na construção do sentido. Ela nunca o esgota, por causa da indeterminação dessa forma, mas o fato de não esgotá-lo não implica em seu abandono ou sua consideração em último lugar..." (pp. 115)

O autor considera "forma" na sua oposição tradicional a conteúdo, sendo conteúdo

"... qualquer efeito de sentido que a forma, utilizada contextualmente, é capaz de produzir (...). A forma é o veículo lingüístico, realizado sonoramente, que veicula ou provoca os efeitos de sentido. Não se deve, portanto, reduzir a noção de forma de maneira a recobrir apenas o que é apreendido sob a noção de significante (da mesma maneira como a noção de feito de sentido não deve recobrir apenas o terreno do significado). Interessa exatamente apreender a noção de forma enquanto materialidade significativa." (pp. 117)

O objeto desse modo de abordagem é o discurso,

"... entendido como colocação em funcionamento de recursos expressivos de uma língua com certa finalidade, atividade que sempre se dá numa instância concreta e entre um locutor e um alocutário. Trata-se não apenas de estabelecer relações entre formas, mas de descobrir por quais procedimentos (entre os quais as regras gramaticais mas não só) se dá a atividade discursiva." (pp. 49)

Portanto, a compreensão do enunciado mobiliza, conjuntamente o contexto (por causa da indeterminação das línguas) e as formas gramaticais (pois é com ela que os falantes operam).

A noção de constituição acima sintetizada apresenta, pelo menos, duas conseqüências imbricadas: por um lado, a dissolução da dicotomia língua/discurso e, por outro, uma certa concepção de sujeito. Com relação à primeira comenta o autor:

"O que proponho é a eliminação da dicotomia língua/discurso, entendendo por língua um objeto teórico e por discurso um objeto empírico." (pp. 57)

E explica:

"É óbvio que negar a dicotomia língua/discurso não pode implicar em afirmar que não há língua, isto é, um sistema específico diferente, por exemplo, do sistema de gestos ou de sistemas de trocas em geral. Não significa, por outro lado e por conseqüência, afirmar a fluidez total das relações gramaticais. Adotar esse ponto de vista significaria dizer que os falantes, já que produzem discursos, criam a língua. Com o conceito de constituição, pretendo situar-me a meio caminho entre o que implica a noção de apropriação e o que implica a noção de criação. Optando pelo conceito de constituição quer-se ressaltar que as línguas são resultados do trabalho dos falantes." (pp. 57)

Quanto à transformação do locutor em sujeito:

"Dada esta multiplicidade de recursos desiguais que a língua oferece à atividade do locutor a cada discurso, pode-se legitimamente supor que o locutor escolhe aqueles recursos que mais adequadamente servem a sua finalidade (se quer agradar, agredir, apresentar-se com certa imagem ou outra, etc.)." (pp. 58)

Falante e ouvinte são ambos trabalhadores nessa concepção:

"O falante nem é inútil, nem todo-poderoso. Entre ele e o ouvinte está a língua, e, na verdade, o que foi dito, se, por um lado, é a garantia à qual pode apelar o locutor, se acusado de produzir um efeito que não intencionava, pode ser a garantia do interlocutor de que tal efeito decorre do que foi dito. É que é possível um trabalho diferente sobre a mesma coisa. É nisso, aliás, que se distinguem os sujeitos. Especificamente, um constitui um enunciado para extrair dele certo efeito, e outro trabalhou sobre um enunciado para extrair dele um certo efeito. A coincidência não é garantida." (pp. 58)

Depreende-se das formulações precedentes que o objeto desta teoria, o discurso, produz, não um sentido, mas essencialmente, efeitos de sentido:

"Assume-se que a questão semântica deve ser encarada, em análise do discurso, como 'efeito de sentido', e não como 'sentido' pura e simplesmente. A idéia básica é que o 'sentido' do discurso é seu 'efeito de sentido', i.e., o que se produz, na ordem da significação, pelo fato de ter acontecido um determinado enunciado em determinadas condições de enunciação. O que se quer rejeitar é que a significação do discurso (tomando este termo no sentido amplo de ação significativa dos sujeitos do discurso, incluindo as atribuições de sentido do interlocutor) resulta exclusivamente seja do sentido proposicional do enunciado, seja de inferências pragmáticas nele baseadas. Se um discurso é um acontecimento e não pertence à ordem da estrutura, sua significação tem que ser apreendida nessa singularidade.: ⁽¹⁶⁾ (pp. 202)

Vale acrescentar que o autor incorpora em sua teoria a variação lingüística como multiplicadora dos recursos expressivos, ao lado de uma sintaxe indeterminada:

"Sabemos que as línguas naturais refletem em si a estrutura das sociedades em que são faladas, donde decorre que há formas de peso social diverso e cuja sintaxe (em sentido amplo, como o de Morris, incluindo a morfologia e a fonologia) é variável segundo grupos sociais. Parece absolutamente necessário incorporar também estes recursos

explicitamente, de vez que não seria completa a assunção da enunciação como fato básico de linguagem sem considerar-se o valor que os falantes atribuem às formas correntes num determinado tempo e lugar." (pp.74)

As noções, acima esboçadas, constituem o primeiro passo para poder-se postular um conceito de estilo menos restritivo ou problemático que os apresentados na primeira parte. Tais noções fundamentais seriam: indeterminação sintática e semântica das línguas naturais, complementariedade de forma e contexto, constituição dos sentidos do enunciado, locutor e alocutário como trabalhadores da língua, discurso como produtor de efeitos de sentido e não de um sentido, e assunção da multiplicidade de recursos expressivos configurada na indeterminação sintática e na variação lingüística.

A imposição desses pressupostos implica a necessidade de uma teoria do estilo adequada. A formulação desse conceito em Granger ("Filosofia do Estilo", 1974, trad. de "Essai d'une Philosophie du Style", 1968) pode ser compatibilizada com a concepção de língua desenvolvida em Possenti. Antes de mais nada, Granger objetiva investigar a possibilidade de existência do estilo na atividade científica e para tanto postula três caminhos possíveis:

- 1) A consideração da escolha "(atividade de, o trabalho de) como traço constitutivo básico do estilo, e, portanto, da individuação do resultado numa linguagem." (apud. Possenti, pp.156)
- 2) A ênfase numa caracterologia científica do trabalhador, i.e., procurando na linguagem "traços do temperamento do estruturador da linguagem." (pp. 158)
- 3) O estudo da relação do trabalhador com a conjuntura. (pp.160)

Para Possenti, a incorporação do trabalho de Granger traduz-se numa assunção e numa opção. Assume que

"... não existem na verdade critérios absolutamente distintos para definir estilística ou estilo em relação às linguagens naturais e em relação a outras linguagens; (...) comprovada a eficácia de um critério para a definição de estilo para as linguagens da ciência, os critérios valeriam 'a fortiori' para as línguas naturais." (pp. 155)

A opção acima mencionada significa ver na primeira via descrita por Granger, ou seja, a consideração da escolha como traço constitutivo básico do estilo, a perspectiva mais adequada aos pressupostos lingüísticos assumidos. (pp. 157)

Observe-se antes de mais nada que a assunção relativa à validade de um mesmo critério para definir estilo nas línguas naturais e na atividade científica, deve englobar também o estilo literário. Pois a literatura constrói pela linguagem, e o estilo literário deveria ser caracterizado com base numa teoria da língua adequada. O que não significa, entretanto, que tal teoria deva fazer tábula rasa das particularidades da linguagem literária e tratá-la sem os devidos cuidados. Queremos dizer que os princípios estilístico-linguísticos podem (e devem) ser os mesmos, desde que haja critérios de adequação tendo em vista as especificidades do objeto literário. Acrescente-se que a tendência de não se formular critérios distintos para o estilo nas linguagens naturais e na linguagem literária acompanha grande parte da tradição estilística.⁽¹⁷⁾

Reproduzimos, a seguir, alguns elementos caracterizadores do estilo, ressaltando que tais elementos são complementares e inserem-se na perspectiva global da "atividade de escolha", destacada por Possenti como a mais adequada.

Traços Constitutivos do Conceito de Estilo

a) Estilo como Resultado do Trabalho

Pode ser considerado sob duas perspectivas: a das línguas como resultado do trabalho dos falantes e do papel do indivíduo nesse trabalho coletivo. A questão é assim colocada:

"De um ponto de vista, o do trabalho coletivo, o resultado é a individuação de um produto, uma língua, sendo a individuação entendida basicamente como o conjunto de diferenças entre este produto e outros produtos (possíveis ou reais, produtos de outras coletividades). De outro, o do trabalho individual, o resultado é a individuação de um discurso (...). A individuação de um discurso e de um indivíduo também se torna perceptível pelo conjunto das diferenças entre o discurso que produz e o que poderia ser produzido (possivelmente, ou que produz realmente, em circunstâncias diferentes). Aliás, é por essa individuação como fruto do trabalho, ou (...) por causa do trabalho que um indivíduo se torna sujeito."
(pp. 169)

O último ponto de vista é o que nos interessa:

"... tudo o que se pode fazer comparando-se as escolhas efetuadas historicamente por duas línguas diferentes pode ser feito no interior de uma só língua, considerando-se essencialmente duas ordens de elementos: a) a diversidade dos recursos expressivos mobilizáveis e b) o valor social, estético agregado a eles. Evidentemente, não está na natureza mesma desses recursos o valor que eles têm: ele também é resultado do trabalho dos falantes, inclusive de um trabalho epilingüístico, isto é, que toma as formas lingüísticas e as avalia, as classifica, atribuindo-lhes pesos e peculiaridades que vão se disseminando pela comunidade dos falantes, numa pressão para que haja certa uniformidade de reação diante de seu uso." (pp. 168)

Um traço importante nas culturas é, então,

"... a construção de instrumentos não só eficazes para a finalidade ou função para a qual são destinados, mas também de 'estilizá-los', isto é, construí-los de forma a terem um certo valor estético. Pelo menos no que se refere às línguas, sabe-se que os critérios estéticos acabam por variar, de forma que o que numa época tem valor baixo pode vir a ter valor alto, e vice-versa. (pp. 169)

Esta formulação do estilo não é nova. A consideração do valor social e estético agregado aos recursos expressivos e dos juízos "estilo alto/estilo baixo", constava da Retórica, no capítulo dos gêneros. Rodrigues Lapa observa, a esse respeito, o poder evocador dos diversos vocábulos. Analisando quatro exemplos, comenta:

- "a) O pobre homem 'morreu' cheio de sofrimento.
- b) Às dez horas, o mariola 'esticava o pernil'.
- c) O estadista 'expirou' com o pensamento em seu país.
- d) 'Faleceu' ontem o Sr. José dos Santos Abreu.

No primeiro exemplo, 'morreu' é o termo usual e também o termo identificador, aquele que contém a idéia geral, menos expressiva, por assim dizer. No segundo exemplo, pasmamos do atrevimento da expressão; sentimos imediatamente que 'esticar o pernil' é um termo de gíria popular, que evoca esferas inferiores da população. No terceiro exemplo, 'expirar' aparece-nos como um vocábulo literário, só usado nos livros. Enfim, no último exemplo, 'falecer' dá-nos a impressão de um meio burocrático, jornalístico. A palavra, que tem caráter eufemístico, é empregada em estilo correto, cerimonioso e levemente afetado." ⁽¹⁸⁾

O estilo residiria, então, do ponto de vista do indivíduo, na agenciamento das possibilidades expressivas para gerar determinados efeitos:

"... se o locutor busca, dentre os possíveis, um dos efeitos que quer produzir em detrimento dos outros, terá que escolher dentre os recursos disponíveis, terá que 'trabalhar' a língua para obter o efeito que quer obter. E nisto reside o estilo. No 'como' o locutor constitui seu enunciado para obter o efeito que quer obter." (pp. 158)

b) **Estilo como um Modo de Relacionar Forma e Conteúdo**

A relevância da noção de trabalho (haurida de Granger) está em escapar a uma abordagem do ponto de vista do autor (descobrir especificidades no autor) e centrar a atenção na obra como processo, na medida em que é ela que representa e manifesta "os processos de escolha entre modos de estruturação diferentes". (pp.170) Segundo Granger, do ponto de vista da análise das obras, o estilo é um modo de "relacionar, suscitando-os, uma forma e um conteúdo". (apud. Possenti, pp.170). A esse respeito acrescenta Possenti:

"Uma forma não espelha, não reflete, nem, por outro lado, cria um conteúdo: ela o suscita, o faz aparecer. E o caminho inverso também é relevante: um conteúdo suscita uma forma, isto é, 'tem preferência' por uma certa expressão, exige um trabalho de escolha para encontrar a melhor maneira de fazer-se aparecer. Com isso, pressiona no sentido da forma. A idéia é que nenhum dos dois elementos preexiste ao outro, nem é a 'coisa natural': são ambos fruto, de um ponto de vista, do trabalho coletivo que constitui os sistemas linguísticos e culturais e, de outro, no discurso, de um trabalho do sujeito que os suscita numa relação precisa e determinada." (pp.171) (grifos meus)

c) **Estilo como Individuação**

A individuação de um discurso, fruto do trabalho e de certas escolhas, é caracterizada pela presença, naquele discurso, de elementos não pertinentes. Observe-se que a noção de pertinência é usada no sentido que possui na linguística geral:

"... à linguística não interessa o elemento sub-fonêmico, a modalidade da enunciação (se gritada, cochichada, pausada, etc...), provavelmente porque, ao debruçar-se sobre o significado, não possa encarar a multiplicidade de efeitos produzidos por essa massa de elementos não pertinentes ao sistema, mas sempre presentes em todos os atos concretos de discurso. São estes elementos que individualizam o discurso, o

determinam e até o sobredetermina, transformando-o numa 'máquina' de produzir significações, não controlada por uma teoria semântica que seja compatível e construída nos mesmos moldes que uma teoria da forma com base na noção de pertinência." (pp. 175)

Tais elementos "não pertinentes" (os quais, na perspectiva aqui adotada tornam o discurso perfeitamente pertinente pois o ancoram na prática) relacionam-se com a noção de redundância, no sentido de que duplicam a significação. Para que essas redundâncias possam se tornar objeto de uma análise de estilo é necessário que não apareçam "de modo totalmente aleatório, e em seu tratamento se esbocem certas constâncias". (Granger, apud. Possenti, pp. 176)

"Vale dizer, se não houver nenhuma regularidade, o estilo não é analisável (não se pode abordar algo que não se pode minimamente estruturar (...))." (pp. 176)

Trata-se, para Possenti, de saber o que fazer com o novo "resíduo" e para que se depreenda algo desse estilo é "preciso que haja uma nova oposição de forma e conteúdo". (pp. 176). Para Granger,

"... o conteúdo dessas redundâncias organizadas de certo modo é a significação, por oposição ao sentido, veiculado pelos elementos pertinentes ao sistema." (pp. 176)

A exigência de "uma certa organização do residual" significa, para Possenti, a possibilidade de encontrar estilo em qualquer discurso (isto é, em qualquer obra). (pp.176).⁽¹⁹⁾

Alguns exemplos de discurso literário:

- 1) Nos versos de Cruz e Souza: 'Vozes veladas, veludasas vozes, volúpia de violões', "a organização dos elementos não pertinentes ao sistema" contribui "para dizer de novo e de outra maneira a mensagem (o sentido) veiculada pelos elementos pertinentes", pois, "a recorrência constante de fricativas reduplica o sentido veiculado pelo texto em língua portuguesa, utilizada pelo autor." (pp. 176)
- 2) A exigência de Granger pode ser interpretada e corroborada pela referência a "certas pesquisas estilísticas que descobrem em determinados autores (ou obras) a preferência por certas transformações sintáticas, enquanto que outros preferem outras." Essas pesquisas descobrem o que "individa alguém como escritor (na medida em que o diferencia de outros), ou mesmo de certas obras (diferentes de outras), ou das preferências de uma certa época (por oposição a outras). Teríamos assim estilos de autores, de obras e de épocas." (pp. 177)

Um caso de transformação sintática individuando um escritor é a preferência pelo assíndeto em Cesário Verde:

"Cesário Verde agrupa freqüentemente três ou quatro palavras da mesma categoria gramática, adjetivos, substantivos e ainda versos:

'Madeiras, águas, multidões, telhados...', (Cristalizações).

'Com ela sofres, bebes, agonizas...' (Cristalizações).

'Aqui tudo espontâneo, alegre, tosco, Facilimo, evidente, salutar.' (Nós)" ⁽²⁰⁾

Exemplos de estruturas sintáticas "escolhidas" por certas épocas estão apontados no estudo de Damaso Alonso sintetizado no início desse capítulo.

SOBRE A NOÇÃO DE IRONIA

Trata-se de noção que, tal como a de estilo, tem-se revelado muito insatisfatória e abrangente. Insatisfatória porque não plenamente definida. Abrangente porque tem coberto problemas distintos, pelo menos à primeira vista. Não é de desprezar, neste ponto, a profusão de fenômenos lingüístico-literários abarcada pelo termo: ironia verbal, situacional, socrática, romântica, etc. Isto sem mencionar a associação da ironia com discursos afins tais como o humor, a sátira, a paródia, o sarcasmo e até mesmo a mentira. Não se quer com isso invocar a necessidade de uma rígida compartimentalização daqueles fatos, visto que, talvez com exceção da mentira, alguns têm com a ironia uma similitude estrutural (paródia, sátira) e outros têm sido vistos como diferentes graus de ironia (p. ex. o sarcasmo).

Chega-se, como ponto extremo dessa situação teórica embaraçosa a aventar a não utilidade do termo "perdida que foi, nas diversíssimas conotações, a força da denotação".⁽²¹⁾ O embaraço a que nos leva a ironia permanece, então, a cada vez que fortemente a reconhecemos num enunciado e não dispomos de instrumentos teóricos suficientes para descrever o fenômeno.

Parece consensual entre os estudiosos a idéia de que o inchaço significativo do termo relaciona-se historicamente com a decadência da retórica e da poética nos finais do século XVIII.

"É precisamente pelos fins do século XVIII, por causas inerentes ao próprio abalo sofrido pela poética, que a ironia vai conquistar o seu direito de cidadania na literatura. Não por acaso, a ironia ganha crescente autonomia formal nos alvares da época dita romântica. Tal independência coincide, afinal, com o momento em que na literatura o 'autor' não só é capaz de se apresentar dentro da obra..., mas toma consciência (e assume essa consciência no seu modo de fazer literatura) de que é não só o autor, mas o criador de um 'organismo' e não apenas o veiculador de um código mimético que a poética impusera de maneira mais ou menos sistemática. A autonomia formal da ironia processa-se quando mal se começa a perceber que a obra literária não é só, ou sobretudo, uma interpretação/representação (mimese) do universo (real ou poético), mas, mais do que isso, um modo peculiar de a linguagem form(ul)ar um universo; a própria linguagem é o mundo. Onde que a obra, como linguagem formadora de um universo, se possa ter tornado antinômica até ao absurdo, percorrida que foi toda uma gama de tentativas de síntese entre essas duas realidades palpáveis - a realidade das palavras e a realidade do mundo (...). Esse primeiro momento de uma procura intensa da síntese entre o real e o fictício, entre o transitório e o perene, entre corpo e mente e a teorização dessa procura deram afinal o romantismo. Essas antinomias levam até à esperança

de libertar a literatura da 'prisão da forma'. Que mais é isto senão a insistência na expressão do inefável, autêntico paradoxo de uma época que desperta para a consciência d' linguagem? Não parece assim tão inusitado dizer-se que a característica primeira do romantismo é assumir da ironia como princípio necessário e inevitável da expressão estética."⁽²²⁾

A ironia concebida como "complexa consciência narrativa" ou, mais amplamente, princípio de auto-consciência literária em geral, ganha terreno e conduz alguns autores à consideração de que o tom irônico seria central à ficção moderna.⁽²³⁾

Apesar da crescente ampliação a que o conceito de ironia tem sido submetido, a maioria dos estudos a ele consagrados tem como ponto de partida a definição forjada pela retórica clássica. Assim, a ironia é um tropo (tal como a metáfora, a metonímia, etc.) que promove uma contradição entre a intenção de fala e a forma literal do enunciado. Nessa perspectiva, o que diferiria a ironia dos outros tropos (que também repousam sobre uma dupla significação) é que a ironia promove uma significação pelo contrário, assim como a metáfora pela semelhança. Desta maneira, a antífrase tornou-se a principal figura mobilizada pela ironia retórica. (Antífrase: substituição do termo que se pensa por um antônimo). O contexto lingüístico ou situacional se encarregaria de sinalizar a ironia e portanto possibilitaria ao interlocutor "repor" o enunciado no sentido adequado. A ironia retórica consiste, então, em substituir o termo que se pensa por um contrário:

"Verrés, premier magistrat de la ville, homme vénérable et rangé..." (Cícero atacando Caius L.Verrés, conhecido por atos de pilhagem).⁽²⁴⁾

A insuficiência desta formulação é apontada por todos os especialistas. Em primeiro lugar, tende-se a substituir "pensar" por "dizer" porque este segundo termo evita a referência à dimensão mental do falante, o que escapa a todo controle.⁽²⁵⁾ Em segundo lugar busca-se ultrapassar o "contrário", substituindo-o por uma "diferença" ou uma "contradição" entre o que se diz e o que se quer realmente dizer, esta última não significando necessariamente uma relação lógica de contrariedade. Diga-se de passagem que um teórico da retórica clássica como Vossius já havia apontado a restrição de uma formulação da ironia com base no "contrário".⁽²⁶⁾ E, o mais importante, assume-se que a definição tradicional não esgota a dimensão significativa da ironia, pois esta, ainda que objetivando o contrário do que diz, "diz sobretudo mais do que fica expresso".⁽²⁷⁾

Acrescentaria ainda que a definição tradicional, porque inserida no corpo teórico da retórica clássica, repousa sobre a função argumentativa da ironia: "La ironía es una arma de la parcialidad (...)"⁽²⁸⁾ Não que se possa negar tal função ao conceito; ocorre que se se pensa na ironia elaborada pelas literaturas pós-românticas, constata-se que sua faceta argumentativa (no sentido da negação de uma verdade com vistas ao estabelecimento de outra) não é a predominante.

M.P.Bange, entendendo a ironia como

"(...) reprise, sous forme de présumé, d'assertions et de présuppositions de l'interlocuteur ou d'un tiers (caractère citationnel de l'ironie), reprise feinte qui équivaut à un rejet implicite du modèle du monde institué par la citation."⁽²⁹⁾

propõe uma diferenciação entre ironia retórica e socrática. A primeira consistiria na

"(...) négação du premier modèle du monde et l'affirmation du second. La problématisation débouche alors sur un consensus nouveau, fondé au terme d'un processus d'argumentation masquée, sur une vérité nouvelle. L'ambiguïté ironique est résolue..." (pp.70)

Os dois modelos de mundo não teriam estatuto de igualdade, a ambigüidade se resolveria através da supremacia de um discurso. Tende, portanto a ironia retórica à univocidade, e seu lugar preferencial é a sátira. A esse respeito, comenta Almansi:

"L'antiphrase systématique, paradoxalement, rend les messages univoques."⁽³⁰⁾

Quanto à ironia socrática, esta consistiria na

"(...) mise en question du premier modèle du monde, que peut s'analyser comme la disjonction de deux affirmations contraires. L'ambiguïté demeure sans solution." (pp. 70) "Elle a un caractère moins agressif (moins satirique) que l'ironie rhétorique, mais profondément destructif: car cette forme d'argumentation inachevée, de dialogue infini met en question la prétention commune d'une adéquation univoque et universelle du mot à la chose." (pp.74)

Esta diferenciação relaciona-se com o fato de que, paralelamente à tradição retórica, desenvolve-se uma abordagem filosófica da ironia. A referência principal desta vertente é Sócrates com seu método (maieutica) de crítica e auto-crítica.

Sabe-se que o romantismo absorveu a ironia socrática como uma de suas orientações teóricas. Segundo Ferraz, as duas vertentes

"(...) são interdependentes e ambas implicam, inclusivamente, uma tática dissimulação por parte do sujeito falante." (Ferraz, pp.133)

Se é verdade que a "tendência retórica tem prevalecido sobre a filosófica", não é menos verdade que, "em qualquer caso, a expressão adequada e primeira da ironia é lingüística e literária". (Ferraz, pp. 133). Observe-se que uma abordagem eminentemente filosófica da ironia como é a de Jankélévitch tem, como plano de fundo constante, uma reflexão sobre a linguagem.⁽³¹⁾ Acrescenta Ferraz:

"O Sócrates que conhecemos é o Sócrates linguagem - o dos diálogos de Platão. Figura de ironia, Sócrates, assumindo-se como sujeito do diálogo, é também o exemplo primeiro da reflexão da literatura sobre a literatura e do seu método crítico conseqüente." (Ferraz, pp. 133)

Pode-se dizer, então que a ironia filosófica é método de crítica e auto-crítica que se serve, para expressar-se, de técnicas retóricas e a ironia retórica é sempre a expressão de uma atitude crítica.

Dado que o objeto de nosso estudo é a ironia no texto literário utilizaremos, a modo de caracterização preliminar, a abordagem proposta por Alleman, "De L'ironie en tant que principe littéraire".⁽³²⁾ Este texto será exposto por duas razões: em primeiro lugar, por julgar que o discurso irônico está aí caracterizado com clareza; em segundo lugar, porque é-nos mais fácil discutir alguns aspectos problemáticos da ironia a partir dele.

Caracterização do Discurso Irônico

Define-se a ironia como um tipo de discurso no qual existe uma diferença entre o que se diz e o que se quer realmente dizer. O que especifica o discurso irônico e o distingue de outros, da mentira, por exemplo, é o fato de esta diferença ser transparente para o leitor. Com efeito, o discurso mentiroso visa a apagar todos os seus sinais; a ironia, ao contrário, precisa ser percebida como tal.

A ironia definida como um tipo de discurso supõe dois pólos: por um lado a significação unívoca e séria ou, em outros termos, o

sentido literal; por outro, a significação "visada", a zombaria. A arte do ironista consiste em evitar incidir num ou noutro pólo e, à maneira dum acrobata, manter esta situação intermediária e hesitante:

"L'ironie est très effectivement un phénomène dont la valeur se situe dans la transition, et à la limite, et que ne peut se réaliser que dans une situation intermédiaire, hésitante et encore indécise." (pp. 391)

Há que se distinguir o contraste irônico de uma definição semelhante, a de emprego metafórico da língua. Provisoriamente, assume-se que o contraste irônico constitui uma "dissimulação transparente". A noção de dissimulação é tomada à retórica tradicional; mas nos exemplos escolares essa dissimulação é definida como uma maneira de dizer o contrário do que se quer realmente dizer. Deve-se ultrapassar esta concepção estreita da dissimulação irônica e reconhecer que a ironia literária recusa a simples expressão do contrário, da ironia "direta".

Convém substituir a noção de oposição irônica pela de um "campo de tensão" ou "aire de jeu ironique":

"Structuré selon une opposition, c'est à dire construit à partir d'une tension entre le message literal et le message vrai, ce jeu peut être décrit empiriquement à partir des oeuvres ironiques que existent et, bien entendu, au égard à ses traits caractéristiques." (pp. 396)

De fato,

"C'est un fait d'observation que les lois de structure de l'aire de jeu ironique sont solidement agencées, pour ne pas dire dures comme du verre. C'est une conséquence immédiate de cette transparence complète que l'aire de jeu réclame si elle ne veut pas basculer de l'espace occupé par l'ironie dans celui de la dissimulation au sens plus banal du mot. Peut-être serait-il approprié de voir cet espace comme un cage de verre dans laquelle les allusions et les mises en relation spirituelles courent ici et là sans obstacle, comme des rayons lumineux, et que apparaît aussi, corrélativement à l'extrême mobilité des renvois qui sont possibles à l'intérieur de ses limites, comme d'une extrême fixité pour ce qui touche aux conditions de sa propre structuration. Il est bien évident que les trois débuts de romans que nous avons utilisés comme exemples (Felix Krull, Tristram Shandy) fixent nettement chacune des oeuvres, dès la première page, à un mode si déterminé de parole que pour pouvoir abandonner, au cours du récit, le niveau stylistique choisi, celui de l'ironie, il faudrait payer le prix d'une éclatante rupture de style." (pp. 397)

Observações à Formulação Inicial

A definição estritamente formal demanda um complemento do ponto de vista do conteúdo, pois

"... la generalité et la mobilité de cette dialectique définie de façon seulement formelle permettent toutes sortes d'interprétations." (pp. 388)

Entretanto, é justamente a tematização do fenômeno da ironia num tipo de discurso que restringe a possibilidade de toda e qualquer interpretação, pois esta dialética atua dentro dos limites da língua.

Deve-se cuidar em não tomar a definição formal num sentido muito restrito, o de artifício retórico. A noção de artifício tende a identificar a ironia em frases isoladas; entretanto assume-se que

"L'ironie littéraire au sens plus exigeant de ce terme, ne peut jamais se limiter à l'ironie de phrases patriculières;... L'ironie spécifiquement littéraire dépasse de loin la portée de simples remarques ironiques et parvient à donner une coloration ironique de fond à certains textes." (pp. 392)

A análise puramente formal tende a compreender o texto como irônico mediante a identificação de "sinais" (no sentido da teoria da informação). Mas deve-se ter em mente que, enquanto ironia escrita, ela deve renunciar, de saída, aos sinais próprios da língua falada (gestos, entonação). E a ironia literária de mais alto grau tem, como uma de suas características essenciais, a pouca sinalização e é tão mais irônica quando renuncia aos sinais de ironia sem abandonar sua transparência.

Geralmente, o que há de irônico num texto só se revela pela referência a um contexto; entretanto, o crítico não pode remeter-se a ele por meio de sinais:

"L'arrière-plan ironique de ce que est dit littéralement est toujours déjà donné et compris sous forme de présumé: sinon, ce qui est dit littéralement serait compris comme littéral et non pas comme ironique. En même temps, les signaux formels sont interdits, c'est-à-dire que l'arrière-plan devra être présumé de façon aussi tacite que possible..." (pp. 391)

O princípio da ironia não parece válido se apenas refletir a atitude pessoal e arbitrária de um autor. Com efeito, se se pensa na literatura dos últimos 150 anos nota-se que as obras irônicas não refletem uma "atitude irônica", renunciam à invenção de "constelações irônicas" e contentam-se em revelar

"... cette ironie que est constamment donnée par avance dans les rapports qu'ont les choses entre elles. En fait, pour le goût actuel du moins, qui requiert de la littérature un engagement et non pas le jeu d'une subjectivité libre de toute obligation, le principe de l'ironie ne paraît supportable et utile que s'il reflète (...) un état du monde, à la connaissance duquel l'ironie littéraire ainsi orientée peut contribuer de façon décisive." (pp. 398)

Esta superação da definição formal sintetizada acima aparentemente contradiz o esforço de descrever o estilo irônico como um tipo de discurso. Entretanto assume-se que as duas perspectivas estão em íntima relação na medida em que

"Toute analyse d'un mode de discours, quel qu'il soit, contient, si la notion de 'mode de discours' est conçue de façon radicale, un rapport à l'état du monde et ceci ne serait-ce qu'à partir de raisons qui relèvent de la théorie de la langue.. Une théorie de la langue appropriée évite d'isoler et de formaliser artificiellement l'entité 'langue' au point d'en faire un pur système de signes et d'informations. Elle doit (...) prendre en compte ce qu'on pourrait désigner provisoirement, en utilisant un fil conducteur de la phénoménologie moderne comme l'intentionnalité de la langue: la langue dit toujours 'quelque chose', ce quelque chose est plus qu'un simple contenu de conscience (...), et il a plutôt à voir a priori avec cet état du monde que nous ne pouvons saisir et que nous ne saisissons que par la langue. A partir de cette présupposition, l'idée selon laquelle l'ironie littéraire, interprétée 'seulement' comme mode de discours, est immédiatement en rapport avec l'ironie nue et constructive du état du monde ne rencontre plus d'obstacle." (pp. 398)

Complementos à Perspectiva Adotada

a) O Contexto, os Sinais e o Reconhecimento do Texto Irônico

A pouca sinalização da ironia literária é fato inconteste pelas razões já expostas. Por este aspecto, tal ironia é mais exigente. A questão do reconhecimento de um texto irônico forma capítulo à parte na literatura especializada. É uma das situações mais embaraçosas para o crítico é a constatação da existência de

leituras diferentes do mesmo texto, uma vendo-o como irônico e a outra como literal. O estilo irônico concretiza, de forma flagrante o círculo filológico de Spitzer, no sentido de que para compreender um texto é necessário já havê-lo compreendido. O trabalho de Booth é uma alentada tentativa de refletir sobre esta questão. E é o mesmo Booth que conclui que o único fato que limita o suposto subjetivismo ou intuitivismo da recepção irônica é a possibilidade de que mais indivíduos leiam do mesmo modo e que estas leituras sejam compartilhadas e argüidas.⁽³³⁾

De extrema relevância nesse ponto é a assunção de que os significados irônicos são efetivamente trabalhados na comunicação. Autores que assumem a estrutura comunicativa da ironia como princípio teórico, chegam a afirmar que não há ironia per se:

"A afirmação de que não há ironia sem ironista afigurar-se-ia gratuita se não se acrescentasse que nada é irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia 'per se' ou 'in se'." (Ferraz, pp. 20)

Nesse sentido, a ironia efetivamente se daria apenas no caso em que recepção e emissão fossem coincidentes.

O contexto (ressalvada a vagueza do termo) desempenha aqui papel fundamental. Se o que há de irônico num texto só se revela por referência a um contexto, é necessário que este último seja comum a emissor e receptor. Segundo Booth, há três tipos de concordância entre quem escreve e quem lê: uma comum experiência lingüística, uma comum experiência cultural e uma comum experiência dos gêneros literários (Booth, pp. 100). Estas concordâncias podem ser agrupadas nos conceitos de contexto lato e contexto restrito. Contexto restrito (ou co-texto):

"... diz respeito à situação inerente à mensagem: as próprias palavras de uma expressão e a sua sucessão na frase (...) ou a circunstância física em que se processa a manifestação da expressão; na ironia oral, os sinais do contexto restrito são variados: vão desde a realidade em que a expressão se insere (v.g. ser num dia de chuva que se diz 'Que lindo dia.') até aos múltiplos sinais/indícios que previnem o destinatário de que o emissor significa algo diferente daquilo que fica expresso." (Ferraz, pp. 22)

A célebre frase de Marco Antonio no "Julio Cesar" de Shakespeare "Brutus is an honourable man" oferece um exemplo da relevância do contexto restrito. O caráter irônico da frase só se revela a partir da sua repetição ao longo do discurso de Marco Antonio:

"Nous avons dit que la phrase d'Antoine possédait tout du long un signal d'ironie. Ce n'est pas un signal qu'on puisse relever à la lecture de la phrase elle-même. Le signal réside dans la répétition de la phrase pendant le discours, c'est donc un signal qu'on ne peut capter qu'à partir du contexte et, comme tel, il est déjà d'une nature relativement complexe." (Alleman, pp. 391)

Contexto lato:

"Consideram-se, nesse caso, as convenções estabelecidas entre emissor e receptor: desde o conhecimento partilhado de uma mesma língua até às convenções culturais; na literatura, concretamente as convenções poético-literárias." (Ferraz, pp. 22)

Considerando-se a verossimilhança uma convenção literária, pode-se exemplificar a relevância do contexto lato para o reconhecimento da ironia nas primeiras frases do narrador de Machado de Assis em "Memórias Póstumas de Brás Cubas":

"Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: a diferença radical entre este livro e o Pentateuco." ⁽³⁴⁾

O receptor, então, poderia reconhecer a ironia de uma mensagem através de sinais contidos no contexto restrito ou lato, em esquecer sua interdependência. Desta maneira, admite-se a falibilidade potencial do reconhecimento irônico na medida em que o emissor e receptor não compartilham uma mesma experiência linguística, cultural e no nosso caso, as convenções poético-literárias. Cabe acrescentar que também compõem o "contexto lato" estilos reconhecíveis sobre os quais atua o discurso irônico. O caso mais evidente é a paródia, cuja compreensão depende essencialmente do reconhecimento do discurso "de fundo":

"En d'autres termes, outre la reconnaissance des codes littéraires usuels, le lecteur doit aussi reconnaître que ce qu'il est en train de lire est une parodie, et il doit également en évaluer le degré et en identifier le type. Il doit aussi, bien entendu, connaître le texte que est parodié, savoir s'il doit lire le deuxième comme différent de n'importe quelle autre oeuvre littéraire, c'est-à-dire de n'importe quelle autre oeuvre non parodique." ⁽³⁵⁾

Exemplificam-no à exaustão as falas de Don Quixote que contêm todos os tópicos da novela de cavalaria:

"Non fuyades las vuestras mercedes ni teman desaguizado alguno; ca a la orden de caballeria que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, quanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran.";

bem como os títulos de capítulos da mesma obra:

"Donde se da cuenta de la gran aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a quien dio feliz cima el valeroso Don Quijote de la Mancha." (36)

b) **A Distinção Tradicional Entre "Ironia Verbal" e "Ironia Situacional"**

Parece-nos que Alleman alude a esta distinção quando opõe, provisoriamente, ironia como tipo de discurso à ironia "nua e construtiva do estado de mundo". A reflexão sobre esta distinção percorre toda a literatura especializada. Segundo Kerbrat-Orecchioni, a ironia verbal expressa-se numa estrutura que promove uma contradição entre dois níveis semânticos ligados a uma mesma seqüência significante, um deles literal, manifesto, patente e o outro intencional, sugerido, latente.⁽³⁷⁾ É a ironia que se verbaliza, por exemplo, na expressão "Que lindo dia." dita num dia de chuva. Já a ironia situacional (ou referencial, como a denomina a autora) estaria, a principio, nos fatos:

"Le terme 'd'ironie', prédisquant normalement à propos d'un objet verbal et dénotant une figure de rhétorique se trouve ici utilisé pour décrire un phénomène d'ordre référentiel..." (pp.17)

Assim, a ironia situacional (ou referencial) seria "contradiction entre deux faits contigus" (pp. 17). Estão, nessa categoria, as ironias do mundo, do destino, da história, etc. Um exemplo na tragédia grega:

"Tirésias, l'aveugle, voit clair dans le destin des hommes, alors qu'Oedipe, malgré son intelligence, ne voit rien, ne comprend rien jusqu'au dernier moment." (38)

Para Kerbrat-Orecchioni, trata-se de dois fenômenos radicalmente distintos, tanto do ponto de vista do material que investem, quanto do número de actantes que seu funcionamento implica:

"Ironie référentielle: relation duelle, qui intervient entre: A1 - support ou siège de l'ironie (telle situation, telle attitude comportementale); A2 - observateur qui perçoit comme ironique cette attitude ou ce comportement.

Ironie verbale: elle implique un trio actanciel: A1 - le locuteur, qui tient un certain discours ironique à l'intention de A2 le récepteur, pour se moquer d'un tiers A3, la cible." (pp. 17)

Acrescenta ainda a autora que os actantes funcionais da ironia verbal podem coincidir "substantiellement, en tout ou en partie":

A1 = A2 en cas de soliloque
A1 = A3 en cas d'auto-ironie
A2 = A3 si c'est le récepteur qui est pris pour cible
A1 = A2 = A3 solique auto-ironique"

A diferenciação entre os dois tipos de ironia alude, mais freqüentemente, a uma ironia intencional (ironia verbal) e a uma ironia sem ironista, não intencional (ironia situacional). Acreditamos ser este o critério subjacente à distinção sugerida em Alleman nas palavras finais de seu texto. Em Ferraz desenvolve-se uma crítica a essa distinção. Assumindo a ironia como processo comunicativo, a autora afirma que a mesma estrutura subjaz aos dois tipos de ironia: E(emissor) envia a R(receptor) uma mensagem M, irônica. O que difere as duas ironias é

"... a relação de forças estabelecida entre os participantes (ou elementos) da comunicação, o modo como a ironia se apresenta. Ora é a intenção de E que sobressai, ora é a função de vítima da mensagem M que é posta em relevo, ora é a percepção que o destinatário R tem de M ou da intenção de E que resume o efeito irônico." "Assim, a ironia, como fenómeno eminentemente comunicativo, patenteia, de um modo claro ou escondido, uma inter-relação necessária entre os elementos constitutivos de uma estrutura que se apresenta as mais das vezes complexamente enredada, tendo como linhas mais constantes a possibilidade de subdivisão do emissor (auto-ironia), de subdivisão do destinatário (sarcasmo) ou o enfoque da mensagem (uma ironia dramática em potência: a sátira)." (pp. 25)

Para a autora, então, ironia verbal e situacional são modos distintos de comunicação irônica, não havendo motivos suficientes para uma distinção essencial.

Aceitando a crítica de Ferraz como adequada, acrescentaríamos que ambas as ironias são fruto de uma dissimulação. Pois assume-se que, no que diz respeito à ironia situacional, a ironia não está nos fatos ou na realidade, mas no

olhar que é lançado a eles. O fato da ironia situacional apresentar-se como jogo de contrastes em que o sujeito está obscurecido, só significa que esta é uma ironia extrema, em que a própria dissimulação está dissimulada, por assim dizer, e as coisas aparecem como irônicas por si.

A crítica que se pode fazer a K.Orecchioni com relação ao material distinto que a ironia situacional investe pode ser assim formulada:

"Nous sommes habitués, traitant de l'ironie situationnelle, à assigner une priorité aux événements et aux situations, et une posteriorité à leur représentations dans l'art et dans la littérature. Mais ce serait peut-être plus exact de dire que c'est à partir des pièces de théâtre, des romans, des tableaux, (...) que nous avons appris à identifier, dans la vie, certains configurations que nous pouvons ensuite assimiler à l'ironie de l'art et de la littérature. Voir quelque chose d'ironique dans la vie, c'est le faire voir comme ironique (...). Bref, les situations ironiques ne sont pas des phénomènes bruts (ready-made) que l'on rencontre para hasard; ce sont, en définitive, des interprétations." ⁽³⁹⁾

Um exemplo: a contradição buscada por Eça de Queiroz entre o adultério real vivido por Luíza e o adultério ficcional da peça de teatro dirigida por Ernestinho:

"Ia afastar-se, atarefado, mas voltando-se rapidamente, correu atrás dela.

-- Ah, esquecia-me dizer-lhe, sabe que lhe perdoei? Luíza abriu muito os olhos.

-- À condessa, à heroína. - exclamou Ernestinho.

-- Ah.

-- Sim, o marido perdoa-lhe, obtém uma embaixada, e vão viver no estrangeiro. É mais natural...

-- Decerto. - disse vagamente Luíza

-- E a peça acaba, dizendo o amante, o Conde de Monte Redondo: 'E irei para a solidão morrer desta paixão funesta.' É de muito efeito." ⁽⁴⁰⁾

c) A Questão da Intenção

A noção da intenção implica confusões principalmente no âmbito da Teoria Literária, porque tem-se referido à "intenção de autor". A questão intencional assume particular relevância para a ironia pois está no coração mesmo de sua definição clássica: "modo de dizer o contrário do que se quer realmente dizer. A autora da qual partimos (Alleman) busca escapar à insuficiência do argumento "intenção do autor" postulando a inserção da problemática irônica numa teoria da língua adequada:

"Une théorie de la langue appropriée évite d'isoler et de formaliser l'entité 'langue' au point d'en faire un pur système de signes et d'informations. Elle doit (...) prendre en compte ce qu'on pourrait désigner provisoirement, en utilisant un fil conducteur de la phénoménologie moderne, comme l'intentionnalité de la langue: la langue dit toujours 'quelque chose'; ce quelque chose est plus qu'un simple contenu de conscience (...) et il a plutôt à voir a priori avec cet état du monde que nous ne pouvons saisir et que nous ne saisissons que par la langue." (Alleman, pp. 398)

Acreditamos ser correta, nesse ponto, a postura da autora. A concepção da língua nela apenas aludida pode ser compatibilizada com alguns aspectos da teoria sintetizada no primeiro capítulo:

"Fishman avança um pouco mais ao dizer que a 'língua não é apenas um meio de comunicação e de influência pessoal. Não é simplesmente 'um veículo de conteúdos' (...). A língua mesma é conteúdo, um referente de lealdades e animosidades, um indicador de lugar social e de relações pessoais, uma marca de situação e de temas... (Fishman, apud. Possenti, 1968:35). O importante, nesta passagem de Fishman é a afirmação de que a língua, isto é, as formas linguísticas perceptíveis, já é conteúdo." (Possenti, pp. 205)

Jankélévitch, refletindo sobre os "perigos" a que se expõe o ironista ao entabular o jogo irônico, comenta:

"Ce mauvais tour que parodie joue aux ironistes s'explique sans doute par la spiritualité léthargique endormie dans le langage et dans les automatismes eux-mêmes: les mots dont nous nous servons d'autres les ont employés avant nous; ils sont vénérables, complexes, chargés d'histoire et de souvenirs condensés; avant qu'on ne les profère, ils ont donc déjà des préférences, des élections qui feront dévier leur sens. Mais aussi cette sédimentation immémoriale qui les enrichi alourdit dangereusement la pensée; et la même richesse de sens qui permettait aux ironistes d'agir allusivement sur autrui les expose, à leur tour, aux pièges de l'inconscient verbal." (Jankélévitch, pp. 155)

Embora concordemos com Alleman, no que diz respeito à moldura teórica básica, pensamos que não é suficiente transferir a intenção do autor, problemática, para a língua. Isto conferiria um papel passivo ao ironista e, efetivamente, parece forçado pensar esta "onipresença" da língua. Cremos que se pode postular não um autor mas um sujeito de linguagem tal como foi caracterizado nas páginas dedicadas ao estilo. Pois, não é de esquecer que se é adequado pensar a língua como conteúdo, fonte de múltiplos sentidos, não é menos correto pressupor que é um sujeito que, trabalhando com e sobre a língua, articula tais significados de maneira a obter os efeitos que almeja. Pode-se então, a partir de

uma teoria lingüística adequada, diferenciar a "falácia da intenção" de uma intenção que se percebe formalizada no discurso, através das marcas de certas escolhas, ou seja, que enformam certos propósitos.

Sabe-se que teóricos da retórica clássica como Quintiliano e Vossius apontaram a possibilidade de reconhecer-se a ironia "tanto pela natureza do que se diz quanto pelo tom do orador". (Ferraz, pp. 133). Isto equivaleria a dizer-se que a "ironia implica uma modalização da expressão, ou seja, um comprometimento expreso do (sujeito) falante com o que diz". (Ferraz). Essas assunções conduzem à conclusão de que não se pode aceitar a hipótese de uma ironia não intencional. Pensamos que se poderia ser mais radicais e aceitar que a ironia está sempre no tom conferido ao discurso. Pois não se pode negligenciar que

"... une fois qu'il (l'ironiste) a noué relation avec l'ironie, ne serait-ce que par la première phrase, il ne s'en défait plus dans les phrases qui suivent au cours de l'oeuvre et, éventuellement même, dans toute l'oeuvre." (Alleman, pp. 397)

A percepção de que a ironia como figura contagia todo o contexto em que aparece está já na retórica clássica:

"La distinción entre figura de dicción y figura de pensamiento afecta a todos los tropos. La ironía propende (como la metáfora) a la figura de pensamiento, pues la ironía expresada en una palabra colorea toda la oración o contexto de un matiz irónico. A la figura de dicción le da Beda el nombre de 'antífrasis', diferenciándola así de la 'ironía' como figura de pensamiento (...). La figura de dicción se revela como contrasentido mediante el contexto lingüístico inmediatamente próximo, mientras que la figura de pensamiento, dada su independencia del contexto, sólo se comprende como contrasentido por el tono (así como por el contexto extralingüístico)." (Lausberg, pp. 87)

Cremos que por aí se pode depreender porque a ironia especialmente na literatura, não se localiza em frases isoladas, mas consiste numa "tonalidade irônica de fundo" como assinala Alleman. Esta assunção coloca a questão dos limites verbais entre a ironia e as outras figuras (a hipérbole, o oxímoro, a antítese, a litotes, a antífrase, etc.). Segundo Ferraz,

"(...) a ironia como figura não se patenteia sempre numa frase ou numa sucessão de frases, antes se apresenta disseminada no texto, de tal modo que dificilmente falaríamos de ironia como manifestação implícita de uma contradição. Por vezes não se reconhece mais do que uma 'atitude'. (...) Daí o facto de que as figuras mencionadas, de preferência, ou outras, poderem veicular a ironia sem que o seu valor de figura se perca. (...) Do mesmo facto decorre o ter-se designado a ironia de 'pseudotropo'

ou 'pseudologia' (...). A ironia parece, de facto, ser o tropo mais fortemente ilocutório. Por outras palavras, a ironia é uma figura que não só implica uma intenção, mas requer, ela própria, a manifestação dessa intenção. Se para outras figuras (v.g., metáfora) falar-se de intenção é, de certo modo, redundante, já que as reconhecemos pelo que são, e não pela intenção que lhes esteve subjacente, para a ironia a própria figura concretiza a intenção de se fazer ironia. Assim, compreende-se que falemos de propósito irónico, mas não de propósito metafórico, p. ex. Paradoxalmente, porém, essa intenção não aparece, a maior parte das vezes, assinalada na própria expressão da figura, mas tão somente pressuposta (assinalada no contexto lato ou restrito)." (Ferraz, pp. 26)

d) Ironia como Questão de Estilo

A ironia pode ser vista, estilisticamente falando, como um caso particular de inadequação buscada ao contexto":

"O estilo escolhido por um falante pode, em certas circunstâncias, ser como é em função do contexto. Isto é, há uma determinada situação e, conhecendo-se as regras de comportamento para essa situação, o falante escolhe o estilo adequado a ela. Nesse caso, tudo decorre dentro das expectativas normais. Mas também pode ocorrer o inverso: dada uma certa situação, e sabendo que tipo de comportamento se espera, o locutor rompe as regras e escolhe um estilo considerado inadequado. Neste caso, que pode ser fruto da escolha consciente do locutor, por exemplo, para chocar (...), o estilo não só não é adequado, como é, de fato, o criador do contexto isto é, a situação se encontrará alterada 'por causa' da forma como o locutor se expressou."

Por outro lado, a ironia é uma forma singular de relacionar forma e conteúdo. Pois não é ela um tipo de discurso que se realiza através de uma contradição essencial entre forma e conteúdo?

Ademais, se assumimos que a ironia implica sempre uma modalização da voz do sujeito, ou seja, um seu comprometimento expresso com o que diz, estamos reinvindicando uma análise do ponto de vista da enunciação e do ponto de vista dos procedimentos (formais). Pois, aceita-se que é só a partir de uma escolha, de um propósito de se falar ironicamente que se pode falar em procedimentos e efeitos de sentido irónicos. Nesse sentido, os procedimentos podem percorrer todo o leque de técnicas previstas na retórica clássica, além da intenção irónica poder investir formas não contempladas por aquela perspectiva. Naturalmente esta análise supõe um vai-e-vem, na medida em que é a partir dos procedimentos que percebemos aquele propósito formalizado.

NOTAS

(¹) Veja-se GUIRAUD, Pierre. A retórica clássica incorporava o estilo ao capítulo dos gêneros no seguinte sentido: a cada gênero corresponderia um estilo, ou seja, um conjunto de modos de expressão adequados. LA STYLISTIQUE. 6^{ème} édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1970. (Collection "Que Sais-Je?", n° 646).

(²) Veja-se GUIRAUD, Pierre. A lingüística do século XIX, vendo no estilo um fenômeno de ordem psíquica e individual, não poderia incorporá-lo, pois preocupava-se basicamente com a dimensão física (fônica) da linguagem.

(³) SPITZER, Leo. LINGUISTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA. 1974, Madrid, Gredos, pp.20.

(⁴) *ibid.*, pp.20 e seguintes.

(⁵) DELAS, Daniel. "Prefácio da Edição Francesa". In: RIFFATERRE, Michael. ESTILÍSTICA ESTRUTURAL. 1973, São Paulo, Cultrix. (Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini).

(⁶) Veja ALONSO, Damaso. POESIA ESPANHOLA (Ensaio de métodos e limites estilísticos). Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960. (Biblioteca de Filologia Românica, dirigida por Celso Cunha). Tradução de Darcy Damasceno.

(⁷) Veja-se ALVAR, Manuel. LA ESTILÍSTICA DE DAMASO ALONSO (herencias e intuiciones). Universidad de Salamanca, 1977.

(⁸) ALONSO, Damaso. "Sintagmas no progresivos y pluralidades: tres calillas en la prosa castellana". In: ALONSO, Damaso e BOUSOÑO, Carlos. SEIS CALAS IN LA EXPRESIÓN LITERARIA ESPAÑOLA (prosa - poesia - teatro). Madrid, Gredos. (Biblioteca Romanica Hispanica, dirigida por Damaso Alonso - Estudios Y Ensayos, II).

(⁹) POSSENTI, Sírio. DISCURSO, ESTILO E SUBJETIVIDADE. São Paulo, Martins Fontes, 1988. Coleção "Texto e Linguagem". pp. 208.

(¹⁰) DUBOIS, Jean et alii. DICIONÁRIO DE LINGÜÍSTICA. São Paulo, Cultrix, 1978. pp. 239

(¹¹) RIFFATERRE, Michael. ESTILÍSTICA ESTRUTURAL, op. cit.

(¹²) RIFFATERRE, Michael. "Função do Clichê na Prosa Literária". In: ESTILÍSTICA ESTRUTURAL, op. cit., pp. 153/172.

(¹³) RIFFATERRE, Michael. op. cit., pp. 39

(¹⁴) POSSENTI, Sírio, op. cit., pp.14

(15) Fundamental nessa abordagem é a assunção da indeterminação das estruturas sintáticas e semânticas: "(...) assumo que as línguas naturais não são estruturas, mas quase-estruturas, ou, de outra maneira, as línguas naturais são sintática e semanticamente indeterminadas, no sentido de que qualquer enunciado demanda, para sua interpretação efetiva, além dos elementos da sintaxe e da semântica, uma relação ao seu contexto de produção." (pp.14)

(16) POSSENTI, Sírio, pp. 61/64.

(17) Veja-se GUIRAUD., Pierre, op. cit., a propósito de Spitzer: "Refusant la division traditionnelle entre l'étude de la langue et celle de la littérature, il s'installe au centre de l'oeuvre et en cherche la clé dans l'originalité de la forme linguistique - dans le style." pp. 71

Veja-se POSSENTI, Sírio, op. cit., que integra-se nessa tradição e expressa a tendência de se pensar a literatura como "agudização" das características do estilo: "(...) dizer que o falante constitui o discurso significa dizer que ele, submetendo-se ao que é determinado (certos elementos sintáticos e semânticos, certos valores sociais) no momento em que fala, considerando a situação em que fala e tendo em vista os efeitos que quer produzir, escolhe, entre os recursos alternativos que o trabalho linguístico de outros falantes e o seu próprio, até o momento, lhe põem à disposição, aqueles que lhe parecerem os mais adequados.

O lugar extremo da verificação deste trabalho constitutivo talvez seja o do poeta, que, de certa maneira, cria uma língua toda sua (...)." pp. 59

Veja-se também ALVAR, Manuel, op. cit., as observações de Damaso Alonso, sintetizadas no início deste trabalho.

(18) RODRIGUES Lapa, Manuel. ESTILÍSTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA. Maio de 1982, São Paulo, Martins Fontes, 1ª edição brasileira, 11ª edição revista pelo autor. (Coleção "Ensino Superior). pp. 31.

(19) Vejam-se os exemplos fornecidos por Possenti em diversos tipos de discurso, pp. 176/180.

(20) ATKINSON, M.Dorothy. "Notas sobre a estilística de Cesário Verde". In: OCIDENTE ; vol. LXXV, 1968, nº 367, pp. 203/204.

(21) Veja-se FERRAZ, Maria de Lourdes. A IRONIA ROMÂNTICA (estudo de um processo comunicativo). Lisboa, 1987, Imprensa Nacional - Casa da Moeda. (Estudos Gerais - Série Universitária). pp.15.

Veja-se BOOTH, Wayne. A RHETORIC OF IRONY. 1974, Chicago, The University of Chicago Press. (pp.2 a 8/9)

(22) FERRAZ, op. cit., pp.19

(23) Veja BOOTH e FERRAZ, op. cit., pp.8 e 16, respectivamente.

(24) MORIER, Henri. "Ironie". DICTIONNAIRE DE POÉTIQUE ET DE RHÉTORIQUE. 1981, Presses Universitaires de France, pp. 579.

(25) Veja-se KERBRAT-Orecchioni, Catherine. "Problèmes de l'ironie". LINGUISTIQUE ET SÉMIOLOGIE. Presses Universitaires de Lyon, n. 2, pp.13

Veja ALLEMAN, Beda. "De l'ironie en tant que principe littéraire". POÉTIQUE (revue de théorie et d'analyse littéraires). 1978, Éditions du Seuil, n° 36, pp.396.

(26) Veja ALLEMAN, Beda, op. cit. pp.396

Veja-se VOSSIUS, "Rhétorique de l'ironie". POÉTIQUE, op.cit., pp. 502

(27) FERRAZ, Maria de Lourdes, op. cit., pp.15

(28) LAUSBERG, Heinrich. MANUAL DE RETÓRICA LITERÁRIA Fundamentos de una ciencia de la literatura. Versión española de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1976. (Biblioteca Románica, Hispánica, dirigida por Damaso Alonso; III Manuales, 15) Volume II.

(29) BANGE, M.P. "L'ironie - essai d'analyse pragmatique". LINGUISTIQUE ET SÉMIOLOGIE, op. cit., pp. 68.

(30) ALMANZI, Guido. "L'affaire mystérieuse de l'abominable 'tongue-in-cheek'". POÉTIQUE, op. cit., pp. 415.

(31) JANKÉLÉVITCH, Wladimir. L'IRONIE. 1964, Paris, Flammarion, Éditeur. (Nouvelle Bibliothèque Scientifique, dirigée par Fernand Braudel).

(32) ALLEMAN, Beda, op. cit., pp. 385/398.

(33) Veja-se BOOTH, Wayne, op. cit., pp. 16/18

(34) MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, 1985, São Paulo, Editora Ática, 11ª Edição, pp. 13.

(35) HUTCHEON, Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure". POÉTIQUE, op. cit., pp. 472.

(36) SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. DON QUIJOTE DE LA MANCHA. 1977, Madrid, Editorial Pueyo, pp. 30 e 559.

(37) KERBRAT-Orecchioni, Catherine, op. cit., pp. 19

(38) MORIER, Henri, op. cit., pp. 591

(39) MUECKE, D.C, "Analyses de l'ironie". POÉTIQUE. op. cit., pp.482

(40) EÇA DE QUEIROZ, José Maria. O PRIMO BASÍLIO. 1971, São Paulo, Abril Cultural, 1ª edição, pp. 155.

CAPÍTULO II

CESÁRIO E AS VOZES DE SEU TEMPO

CESÁRIO E AS VOZES DE SEU TEMPO

Para melhor avaliar os achados estilísticos da obra de Cesário, cumpre não perder de vista o conjunto de tendências estilísticas das quais o poeta partiu, quer para abandoná-las, quer para reelaborá-las, imprimindo-lhes formas inéditas. Isto porque assume-se que o estilo literário forja-se basicamente no trabalho sobre a linguagem e, por conseguinte, numa relação com os códigos estéticos vigentes à época de sua produção. Como viu-se anteriormente, o estilo reside num trabalho de escolha de códigos e recursos expressivos de modo a produzir certos efeitos de sentido. No estilo literário cesário é exatamente isto que se verifica: consciência estilística ao trabalhar sobre linguagens marcadas de modo a, num primeiro momento ironizá-las e, num segundo momento, superá-las, alcançando uma voz pessoal.

As matrizes estéticas da obra de Cesário serão depreendidas a partir das poesias escritas entre 1873-74. Tal procedimento obedece a dois motivos. Em primeiro lugar, porque é adequado discutir alguns aspectos das estéticas oitocentistas a partir do texto cesário. Em segundo lugar porque, tratando-se os primeiros textos de ensaios poéticos sobre temas e estilos de época, nos quais ainda não está definida a voz que consagraria o Cesário posterior, avultam, com maior evidência, estereótipos estéticos reconhecíveis. Finalmente, e a orientar os referidos aspectos, procura-se apontar a propensão irônica da enunciação poética cesária, através dos vários discursos afins da ironia visitados pelo autor: paródia, sátira, escárnio e cinismo.

Contenção Expressiva e Desmistificação do Romanesco

A Força

*Já que adorar-me dizes que não podes,
Imperatriz serena, alva e discreta,
Ai, como no teu colo há muita seta
E o teu peito é peito dum Herodes,*

*Eu antes que encaneçam meus bigodes
Ao meu mister de amar-te hei de pôr meta,
O coração mo diz - feroz profeta,
Que anões faz dos colossos lá de Rodes.*

*E a vida depurada no cadinho
Das eróticas dores do alvoroço
Acabará na força, num azinho,*

*Mas o que há de apertar o meu pescoço
Em lugar de ser corda de bom linho
Será do teu cabelo um menos grosso.*⁽¹⁾

A forma mais característica dos primeiros poemas de Cesário é o soneto epigramático. Caracterizado pelo desfecho surpreendente, agudo, cáustico, obsceno ou satírico, o epigrama afina-se com a propensão irônica da enunciação poética de Cesário, além de constituir uma forma essencial à sua personalidade lírica de modo geral, pois vestígios daquele desfecho permaneceriam nas poesias posteriores.

N'A Força temos um soneto epigramático no qual Cesário "glosa" um tema fundamental do que se considerava a decadência em literatura nos finais do século XIX: o fascínio da mulher fatal cujo avatar máximo na época é Salomé. Trata-se do "romantismo negro", fase na qual a figura satânica e amoral do herói byroniano, que havia dominado a primeira metade do século, cede lugar à figura ofuscante da mulher fatal. Com efeito, a *"Imperatriz serena, alva e discreta"* ecoa as características recorrentes da mulher fatal na referida tradição: a brancura da pele, sinalizando palidez, a serenidade, indicando a fundamental impassibilidade de caráter.⁽²⁾ No poema cesário, esta serenidade contrasta com as *"eróticas dores do alvoroço"*, antevistas pelo poeta caso o amor se consumasse. É que, segundo Praz, o sadismo, veio subterrâneo que determina a sensibilidade do escritor romântico na primeira metade do século, torna-se masoquismo na segunda metade. O tema romântico do amor e morte, amor e dor é agora transformado de modo a que a dor (e a morte) são inflingidas pela mulher sobre o homem. Ao tema da donzela perseguida corresponde o tema do homem humilhado.⁽³⁾

No poema em questão, a característica impassibilidade é reforçada: a amada tem *"o peito dum Herodes"* e um *"colo com muita seta"*. Insinuando o que torna claro nas estrofes subseqüentes, trata-se do tema de Salomé e João Batista, ainda que no final o homem, ao invés de degolado, seja enforcado pelo cabelo da desejada, implicando erotização da morte ou funebrização do amor.

Embora este seja um exercício poético sobre um tema comum à época, já apresenta um aspecto profundamente típico da voz cesária. Na segunda estrofe, o sujeito, utilizando um registro estilístico mais prosaico, por assim dizer, provoca uma dissonância no sentido de que rompe arbitrariamente com o tom altissonante da primeira estrofe. Pois, como entender este dístico: *"Eu antes que encaneçam meus bigodes / Ao meu mister de amar-te-hei-de pôr meta"*? Obviamente, o sujeito lírico projeta a possibilidade de consumação do amor para um futuro próximo. Porém o simples fato de dizê-lo deste modo, sugere um distanciamento humorístico frente ao próprio desejo e, principalmente, frente ao próprio discurso.

Há de se deter um pouco nos seguintes versos: "O coração mo diz - feroz profeta -, / Que anões faz dos colossos lá de Rodes." Esta afirmação do caráter mágico, titânico e transgressor do desejo é romântica. É a subjetividade desejante investida de um poder quase divino. Em Arrojos, Cesário procederá a uma espécie de auto-paródia quando escreve que a um simples olhar da amada, seria capaz de escalar "*nuvens rendilhadas*" e coisas que tais. Também aqui a maneira como tal idéia se expressa é irônica no seguinte sentido: trata-se da hiperbolização dos tópicos de um discurso reconhecível, tornando-o inflado, inverossímil e caricatural. Com efeito, há algo de ridiculamente fantasioso em dizer que o "*coração faz anões dos colossos lá de Rodes*". Afirmá-lo desta maneira implica também quase negá-lo. Além disso, este "*lá*" ressumando coloquialismo, colabora no rebaixamento do tom elevado e heróico.

Os tercetos elaboram uma série de associações que se condensam. Primeiramente entre amor e morte; logo, a expiração causada pelo orgasmo metaforizada em asfixia por enforcamento; e, finalmente, a fusão metafórica de corda da força e fio de cabelo. Ocorre que, à luz do contexto em que aparece, esta condensação significativa propicia o desfecho auto-irônico do epigrama, pois torna ambígua a expectativa anunciada pela bravata do sujeito lírico. Ao verbo "*amar*" do sexto verso poder-se-ia substituir "*morrer*". A tensão significativa entre os dois verbos (o primeiro dito e o segundo suposto) produz ironia, pois com tal mulher amor é morte e vice-versa. Relativamente ao último terceto, há que notar o desfecho em anti-clímax. O soneto, graças a seus enlaces internos (observem-se as conjunções "*já que*", "*mas*", a locução adverbial "*antes que*") propicia a suspensão significativa, um estado de tensão a segurar a conclusão final. O anti-clímax frustra, do ponto de vista do estilo, a expectativa do fecho de ouro culminante e, do ponto de vista do conteúdo, afirma a frustração do propósito heróico inicial. Estilisticamente é reforçado pela litotes: "*Será do teu cabelo um menos grosso*". A litotes, propicia um discurso do menos, da economia, do anti-grandiloquente. Seu efeito de sentido, em geral, é o de concentrar significados e alusões através da economia dos recursos expressivos. A litotes aponta, por alusão, à possibilidade do jorro retórico, que efetivamente recusa. De fato, o último verso ecoa um repouso, um silêncio, uma serenidade que são a um tempo discursivos e temáticos, uma vez que se contrapõem ao alvoroço verborrágico da bravata romântica e sucedem ao últimos suspiros do personagem que ama e morre. Desta maneira, a litotes cesária freia as virtualidades retóricas e emotivas que a hipérbole e o tema comportam, atuando como reforço de uma manifestação indireta

da subjetividade lírica. Trilhando um percurso que vai do mais ao menos, do excessivo ao escasso, o poema questiona, através da hipérbole parodística, a dimensão prometética do herói-amante, signo de uma visão romanesca e sinaliza, via litotes, o pudor na expressão dos conteúdos sentimentais.⁽⁴⁾

O poema, a seu modo, expressa uma atitude comum à época em questão: a crítica à sensibilidade romântica, já moribunda, mas ainda convenção. Dentre os principais "vícios" estéticos reputados característicos do Romantismo destacavam-se justamente os problematizados no poema cesário: tendência para o retórico, falseamento romanesco, ostentação impudica da subjetividade. Criticava-se também o "desleixo estilístico" e a perda da noção de belo poético. A obra de Cesário, como de resto as manifestações literárias da Geração de 70, da qual é um partícipe indireto e distante, porém atento, tem como matrizes mais visíveis os movimentos literários franceses da segunda metade do século.. A geração de Baudelaire, Flaubert e Leconte de Lisle tratou, cada um a seu modo, de "depurar" a literatura dos "vícios" já mencionados e supostamente encontráveis em líricos como Musset e Lamartine ou escritores do "mal-du-siècle" como George Sand, Sénancour e Chateaubriand, considerados, pela inoclastia da época, chorões, histéricos e desleixados.

Visava-se, sobretudo, às vertentes confessionalistas e elegíacas. Leconte de Lisle criticaria em Lamartine a "falta de virilidade nos seus lamentos", "linguagem descuidada" e "moleza no verso". Os poetas do Parnasso e Rimbaud veriam em Musset um modelo da "imaturidade na arte", apenas legível nos tempos de colégio. Baudelaire chamaria "canalhas" aos elegíacos.⁽⁵⁾

Guardadas as diferenças existentes dentro do grupo, os intelectuais portugueses da Geração 70 propõem-se, de modo geral, criar padrões estético-estilísticos outros que não os românticos. Uma de suas figuras proeminentes, Eça de Queiroz, na célebre conferência "O Realismo na Arte" critica sarcasticamente a arte romântica; trata-se de *"um monturo mole, feito de cascalho de retórica, que ainda atravanca um canto da Arte, e onde se vê ainda, por vezes, brotar uma florinha triste e melada e que cheira a mofo"*.⁽⁶⁾

A eloquência da poesia romântica apresenta dois aspectos, principalmente. Em primeiro lugar uma atitude interrogante, seja do lírico, "promeneur solitaire" que interpela a natureza nela buscando as metáforas de seu mundo interior, seja do poeta social que, em tom tribunício, conclama os povos à luta pela liberdade.

Observe-se a dicção apostrofante em Lamartine representante da primeira tendência e em Victor Hugo, da segunda:

"(...)

O Lac! L'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde! Je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir!

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent je tait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

(...)

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos:
Le flot attentif, et la voix que m'est chère
Laissa tomber ces mots:

O temps! suspends ton vol, et vous heures propices!
Suspendez votre cours:
Laissez savourer les rapides delices
De plus beaux de nos jours!"

(...)

O nations! Je suis la poesie ardente
J'ai brillé sur Moïse et j'ai brillé sur Dante.
Le lion océan est amoureux de moi.
J'arrive. Levez-vous, vertu, courage, foi!
Penseurs, esprits, montez sur la tour, sentinelles!

(...)

Debout, vous qui dormez! Car celui qui me suit,
Car celui qui m'envoie en avant la première,
C'est l'ange liberté, c'est le géant lumière!"

Em segundo lugar, à hipertrofia da subjetividade, à maximalização do sentimento, correspondeu a opulência e a grandeza da expressão que privilegiou o estilo hiperbólico; observem-se Soares de Passos e Junqueiro:

"Eterno ser, que as divinais moradas
Enches de glória em majestoso acento,
Fonte de vida e criações variadas,
Que das ao mundo poderoso alento;
A cujo aceno tremem abaladas
As colunas do etéreo firmamento;
E cujo nome, que o universo entoa
No céu, na terra, e nos abismos soa!"

Junqueiro:

"Erguei-vos, menestrelis, das púrpuras do leito!
Deixai por um instante as aves nos seus ninhos,
E vinde socorrer o culto do direito
Que morre assassinado à beira dos caminhos."⁽⁷⁾

Através dos exemplos aduzidos, a eloquência romântica parece corresponder a um chamamento explícito e, às vezes, apelativo do interlocutor. No caso de Lamartine, este aspecto está mais atenuado pois o sujeito lírico, afetando ignorar o público, fragmenta-se em emissor e interlocutor: é a si mesmo que o poeta fala, projetando-se na natureza. Nos casos de Hugo e Junqueiro, o pendor retórico (no sentido de declamação) é mais visível, graças à intenção persuasiva da poesia social.⁽⁸⁾ Nos quatro casos avulta a imagem do poeta discursando, mão erguida, de costas para o público ou sobre uma tribuna.

A ostentação do "eu", que resultou no confessionalismo, resultou numa poesia- expressão das vivências subjetivas; é a alma do poeta que se quer revelar sob a poesia:

*"Sachez-le - c'est le coeur qui parle et qui soupire
Lors que la main écrit, - c'est le coeur qui se fonde;
C'est le coeur qui s'étend, se découvre et respire..."*
(Musset, Namouna appud. Michaud, pp. 137)

O que exasperaria poetas posteriores como Baudelaire, Leconte de Lisle e parnasianos seriam os exageros piegas a que a poesia pessoal havia descido na chamada fase ultra-romântica, por um lado; por outro, o pendor espontaneísta que uma tal concepção carregava: trata-se de uma poesia regida por uma intencionalidade de expressão direta e imediata; que atribui ao apuro formal, tal como o entenderiam Baudelaire e parnasianos, um caráter obstruidor da naturalidade da expressão. Segundo Musset,

*"as palavras com as quais pretende exprimir-se o
incomodam. Melhor seria fazê-lo simplesmente através
de lágrimas que traduzem de maneira mais imediata e
sincera os sentimentos enquanto os signos verbais
sempre encerram algo de artificioso, um lastro de
estrutura adicional."*⁽⁹⁾

Esta tendência, que Musset exemplifica de modo caricatural, supõe o rapto da inspiração, o fluxo espontâneo dos sentimentos e a atribuição de um caráter insuficiente e contingente à linguagem verbal. Isto também predispôs a lírica da fase romântica à valorização das formas poéticas afins da música - que no "ranking" das artes seria a mais capaz de expressão do inefável e transporte ao ideal - como as baladas, formas populares - por mais "espontâneas" - e prolixas, como a ode.

Finalmente, as configurações míticas do herói e do sedutor - parodiadas no texto cesárico e essenciais à visão romanesca - são, por esta época, dessacralizadas. Praz demonstrou que, pelo fim do século, a mítica do homem-herói transforma-se numa estética da

impotência e da humilhação. A crítica à sensibilidade romântica em Portugal passa sobretudo pela ênfase no seu caráter "pernicioso" ou "deseducador". Para citar dois exemplos, Don Juan, o herói byroniano por excelência, seria satirizado por Junqueiro, que lhe reserva um final de saltimbanco pobre e doente; Eça analisaria no Primo Basílio os perigos da sedução e os fatais descaminhos de uma educação romanesca.

O poema cesárico é um exercício crítico em estilo parnasiano e, como tal, expressa, na forma escolhida - o soneto epigramático - o ideal do poema curto e conciso que comandou a lírica francesa da segunda metade do século. Ressalte-se, entretanto, que é de um ideal que se trata: o culto do soneto não impediu que Baudelaire, Leconte de Lisle e o próprio Cesário tentassem os poemas longos. Este gosto insere-se num contexto mais geral de valorização da concisão e contenção expressivas que se opôs à desmesura romântica. A correção do espontaneísmo também resultou na atribuição de um valor positivo à distância entre o criador e o objeto criado, por um lado e em outras formas de expressão da subjetividade, por outro. Leconte de Lisle e Flaubert vão ao extremo de imaginar uma "arte sem sujeito" na qual as marcas do "eu" se apagassem em prol de uma forma perfeita, desfrutável esteticamente. Esta ambição, opondo-se às "negligências" estilísticas românticas buscou a correção gramatical esmerada, entendendo-a como o limite do apagamento do estilo, desvio individual.⁽¹⁰⁾

É significativo que os autores, principalmente os parnasianos, se auto-denominem "artistas": trata-se de uma propensão a entender o poema menos como expressão direta de vivências pessoais, sujeito aos caprichos de um "eu" errático, devaneador e mais como fruto de uma consciência artística laboriosa e alerta, que não se expressa diretamente, mas que se objetiva numa forma. Esta visão bifurca-se em duas vertentes relacionadas: em primeiro lugar no ideal poético da dificuldade, metaforizado no trabalho do escultor com o cinzel, expressando-se no culto das rimas ricas e dos enjambements audaciosos, oposto ao jorro inspiratório romântico, e projetam a imagem de um interlocutor mais exigente, também "artista". Em segundo lugar, tende-se, nesse período, a uma visão do escritor como um trabalhador da linguagem, um artífice do estilo, entendido também como fruto de um trabalho consciente e mediador entre sujeito e interlocutor. Nesse sentido, "arte" adquire as conotações de um "fazer".

Contenção e distância também comandam o romance "realista": o esforço de mimese ao qual este propende resulta, muitas vezes, numa ironia cuja função é também a de possibilitar a inserção de

comentários em meio à imposição da descrição impassível. Lopes e Saraiva exemplificam-no em Eça de Queiroz:

"Não raro, mesmo nas páginas realistas de Eça, o adjetivo funciona como forma indirecta e irônica de insinuar a posição do narrador relativamente aos fatos narrados." (...) "O Raposo de A Relíquia usa na lapela um 'fútil raminho de violetas' - fútil, porque (por uma transposição de qualidades muito tipicamente queirosiana, a 'hipálage' das retóricas antigas) exprime a futilidade do portador." (LOPES/SARAIVA, pp.946).

Trata-se de uma ironia funcionalmente distinta daquela encontrável nos romances de um Camilo ou de um Garret que buscam, na esteira das contradições românticas, a tematização de uma autoria. A esse respeito não é de esquecer que o Romantismo tendeu, na lírica e na narrativa, a identificar o "eu" lírico ou o narrador com o autor de "carne e osso".⁽¹¹⁾

A objetividade da poesia parnasiana e a ironia realista sinalizam, entre outros fatores, o princípio de um processo de valorização, da distância entendida em dois planos interdependentes: entre o criador e objeto criado e entre sujeito e interlocutor; e também da contenção expressiva entendida em dois sentidos: correção do espontaneísmo e economia dos recursos expressivos que se opôs à opulência romântica.

Baudelaire é um marco neste processo que culminaria na estética simbolista. O dandismo que nele encontra sua formulação mais radical é um traço fundamental do período:⁽¹²⁾ constitui um símbolo da excepcionalidade artística por um lado e da distância irônica entre artista e público, por outro. Que pode se expressar na hipervalorização do estético e do artifício e na tendência a buscar uma "beleza", que choque e surpreenda o leitor. Este último aspecto determina o tom das primeiras poesias cesáricas e também distingue Baudelaire dos seus amigos parnasianos: enquanto o "belo" dos últimos propende ao equilíbrio e à harmonia de raiz clássicos, aquele inaugura uma estética do bizzaro e do irregular. O dandismo baudelaireano, na sua recusa do gosto comum, exacerba uma tendência de seletividade que, pelo final do século redundaria em desdém pelo grande público. O simbolismo dá continuidade a este processo: reelaboram-se os princípios da contenção e da distância. Enquanto a contenção para os parnasianos reduz-se, de modo geral, à correção do espontaneísmo, entre os simbolistas, Mallarmé à frente, significou um estilo que evita a palavra direta. Esta tendência foi pródiga, por um lado, no desenvolvimento das formas estilísticas da sugestão, do indício e da alusão; por outro, rompeu com a sintaxe declamatória, através do "enxugamento" do texto que compreendeu a supressão das conjunções e elipses verbais de um

Mallarmé ou a técnica de justaposição significativa de um Cesário. A este modo discursivo, Frye denominou "ironia" pois mantém com esta uma semelhança: produz uma disjunção entre forma e conteúdo, resultando num estilo indireto e econômico de significar.⁽¹³⁾ Reelaborando a noção de distância, os simbolistas rompem a clareza e limpidez expressivas parnasianas rumo ao hermetismo e à opacidade do símbolo. Se o interlocutor dos primeiros é um "artista", o dos segundos é um "iniciado": trata-se agora de buscar um leitor menos cioso da comoção "fácil" dos românticos, mas sim capaz de decifrar e completar os sentidos aludidos no texto.

Tais são, sinteticamente, as diretrizes estéticas genéricas que comandam o poema e a obra cesários. Há que notar, entretanto que os sonetos do poeta também filiam-se, diacronicamente, a uma tradição portuguesa de poesia epigramática, remetendo-nos a Abade de Jazente, Tolentino e Bocage. A Força possui um vinco classicizante que se deve a esta inserção por um lado e à retomada, via Parnasso, das virtudes estéticas comumente chamadas clássicas: contenção expressiva e apuro formal.

Orientado por tendências de época _ manifestação indireta da subjetividade, recusa do ultra-romântico e revalorização do trabalho propriamente estilístico - o estilo irônico em Cesário Verde apresenta-se, desde o primeiro poema, como um discurso sobre discursos. Não é outra a atividade do ironista delineada no primeiro capítulo: escolha consciente de recursos expressivos, uso intencional de formas estilísticas marcadas, inadequação buscada a contextos reconhecíveis de modo a obter novos efeitos de sentido.

Duas Mulheres, Duas Sátiras

Num Tripúdio de Corte Rigoroso

*Num tripúdio de corte rigoroso,
Eu sei que descobriu Vênus linfática,
- Beleza escultural, grega, simpática,
Um tipo peregrino e luminoso.-*

*Foi lâmpada no mundo cavernoso,
Inspiradora foi de carta enfática,
Onde a alma candente mas sem tática,
Se espraiava num canto lacrimoso.*

*Mas ela em papel fino e perfumado,
Respondeu certas coisas deslumbrantes,
Que o puseram, ó céus, desapontado!*

*Eram falsas as frases palpitantes
Pois que tudo, ó meu Deus, fora roubado
Ao bom do Secretário dos Amantes.*

Diferentemente de *A Força* que é auto-irônico porque o sujeito lírico é tomado como alvo e parodístico porque faz seu um discurso que pretende criticar, este *Num Tripúdio* tende à sátira pois seu alvo é extra-textual e opta pela univocidade significativa.⁽¹⁴⁾ A crítica aqui se faz à extração livresca do discurso amoroso. O fato do sujeito lírico apenas narrar o "caso amoroso" e não se implicar diretamente, propicia a isenção crítica necessária à sátira. Desta forma, enquanto n' *A Força* temos um "eu" que ao mesmo tempo se distancia e se deixa fascinar pela "*Imperatriz serena, alva e discreta*", em *Num Tripúdio* temos um "eu" que zomba da "*Vênus linfática*" e do seu admirador. A atitude ambígua do sujeito frente à mulher fatal é característica de alguns poemas de Cesário. Poder-se-ia dizer que *A Força* prenuncia *Deslumbramentos* e *Num Tripúdio* deixa entrever *Frígida*. No poema em questão, "*linfática*" sugere, ademais de palidez e ausência de vivacidade, aspectos que vão redundar na impossibilidade de um discurso pessoal, pois a "*Vênus*" recorre às frases estereotipadas do "Secretário dos Amantes". Note-se que a "*Vênus linfática*" remete, por ironia, às *Vênus* de mármore do Parnasso, imagens femininas também cristalizadas por toda uma tradição poética (pois "*linfática*" é um substituto léxico de "*pálida*"; rebaixa-o, atribuindo-lhe conotações negativas). Por outro lado, enquanto n' *A Força* temos um discurso da litotes, aqui temos um discurso da antífrase. Pois as "*frases palpitantes*" e "*as coisas deslumbrantes*" significam o seu contrário. Com efeito, se elas foram roubadas ao "*Secretário dos Amantes*", é claro que seu deslumbramento e sua palitação não existem, sua falsidade repousa no caráter de letra morta, cristalizada.

Este soneto já revela um traço da estilística da ironia cesárica encontrável em textos posteriores: o emprego de adjetivos correntes e estereotipados num contexto tal que a significação do adjetivo torna-se ambígua. Trata-se, neste caso, do adjetivo "bom": "*o bom do Secretário dos Amantes*". Em que sentido é bom? Não deveria sê-lo, tratando-se de uma recolha de lugares-comuns amorosos que o poeta satiriza, ou seja, recusa. Por outro lado, sugere uma espécie de simpatia complacente por este auxiliar de amantes "*candentes mas sem tática*".

Frequentam os primeiros poemas cesáricos diferentes perfis de mulher fatal, que são, na verdade, reelaborações irônicas deste avatar literário. Trata-se das diversas faces assumidas pela mulher fatal no poeta: a frígida, a linfática, a lúbrica. Assim, à "*Imperatriz serena*" e à *Vênus linfática*" vêm somar-se umas "*áridas Messalinas*":

Ó Áridas Messalinas

*Ó áridas Messalinas
não entreis no santuário
transformareis em ruínas
o meu imenso sacrário!*

*Oh! a deusa das doçuras,
a mulher! eu a contemplo!
Vós tendes almas impuras,
não me profaneis o templo!*

*A mulher é ser sublime,
é conjunto de carinhos,
ela não propaga o crime,
em sentimentos mesquinhos.*

*Vós sois umas vis afrontas,
que nos dão falsos prazeres,
não sei se sois más ou tontas,
mas sei que não sois mulheres!*

As cortesãs corruptoras são um tópico literário recorrente na época. Praz observa que os românticos, provavelmente influenciados pela lenda vampiresca (referência aos versos de Pater "*Comme le vampire, elle est mort plusieurs fois et elle a appris les secrets du tombeau*"), viram nas grandes cortesãs e pecadoras célebres a encarnação da mulher fatal em todos os tempos, mito que reúne em si todos os vícios e corrupções). Versões desta imagem de mulher encontram-se nos grandes escritores da segunda metade do século. Citem-se alguns exemplos. Em Gautier, a cortesã Impéria: "*Et tenu, courtisane ou reine/ Entre ses doigts si bien sculptés,/ Le sceptre de la souveraine/ Ou le sceptre des voluptés*"; em Flaubert, Ennoia: "*Elle a été l'Hélène des Troyens (...), Lucrèce, la patricienne, violée par les rois (...). Elle a aimé l'adultère, l'idolatrie, le mensonge et la sottise. Elle s'est prostituée à tous les peuples (...)*"⁽¹⁵⁾ Mas, no poema cesárico, o sujeito abandona a auto-ironia para recorrer à invectiva que, segundo Frye, constitui um dos limites da sátira.⁽¹⁶⁾ As apóstrofes, a dicção interpelativa e a metáfora retoricizante da profanação fazem com que o texto se assemelhe a uma ladainha de exorcismo. Pois o que o poema projeta é o desejo de libertar-se do fantasma da mulher lúbrica. Seu interesse reside no fato de que constitui-se em embrião de um imaginário feminino que perpassará a obra de Cesário: o contraste entre a mulher-anjo (cantada n'*A Débil* e imaginada n'*O Sentimento dum Ocidental*) e a mulher lúbrica. De resto, trata-se talvez de um dos poemas "menos cesárico" deste ciclo. Pois, além da invectiva e do ataque direto, o verso escolhido - o heptassílabo - à exceção de *Lúbrica*, não mais visitarão a sua obra.

A Sátira Política

Até aqui a sátira serviu, em Cesário, à recusa de certos lugares comuns literários, como a retórica amorosa e certas versões da mulher fatal. No poema que comenta-se a seguir, o poeta compõe uma sátira cujo alvo é político: trata-se da alegoria grotesca e fantasiosa da monarquia, através da crítica a um jornal monarquista.

Ele

Ao "Diário Ilustrado"

*Era um deboche enorme, era um festim devasso!
No palácio real brilhava a infame orgia
E até bebiam vinho os mármore do paço.*

*O champagne era a rodo, o deus era a Folia;
Entre o rumor febril soltava gargalhadas,
Pálido e embriagado, o herói da monarquia.*

*Riam-se os cortesãos p'ras taças empinadas,
E referviam sempre os ponches palacianos,
Nas mesas de ouro e prata, em Roma cinzeladas.*

*Era a repercussão dos bodos luculianos!
E os áulicos boçais e os parasitas nobres
Bebiam avidamente os vinhos de mil anos.*

*Desmaiavam na rua, à fome, os Jobs, os pobres;
Em peles de leões os régios pés gozavam
E o norte nos salões gemia uns tristes dobres.*

*À louca, os convivas, com força, arremessavam
Garrafas de cristal a espelhos de Veneza
E à chuva, ao vento, ao frio, os povos soluçavam.*

*Tremia vinolenta a velha realiza,
Caíam na alcatifa os duques e os criados
E, sujos, com fragor, rolavam sob a mesa.*

*A púrpura nadava em vinhos transbordados,
Cantava um cardeal não sei que *chansonnette*
E o espírito subia aos cérebros irados.*

*Era um tripúdio infrene o festival banquete!
O rei, bêbedo, enfim, vazando o copo erguido,
Quis saudar e caiu, de bruços, no tapete.*

*E o sultão em regra em vinhos imergido,
Pisado pelo chão, rojou-se p'ra janela.
Como um lagarto imundo, estúpido e comprido.*

*A brisa dessa noite, hiberna noite bela,
Deu na frente real uma fugaz lufada,
E o rei, agoniado, à luz de cada estrela,*

Curvou-se e vomitou nas pedras da calçada.

.....
*Na praça, de manhã, havia, ó rei brutal!
Montões de sordidez horrível e avinhada...*

Nascera o Ilustrado - um vômito real!

A evocação dos "bodos luculianos" com sultões e cardeais devassos, reis embriagados em meio a "mesas de ouro e prata em Roma cinzeladas", "espelhos de Veneza", "peles de leões" corresponde a um estilo exaustivamente explorado na época: a pintura dos períodos históricos decadentes. O sentimento da decadência, enquanto uma visão pessimista da evolução histórica em seus vários aspectos, impregna as manifestações literárias oitocentistas. A Roma da decadência, Alexandria, Bizâncio são tomadas como metáforas das cidades capitalistas cuja miséria, corrupção e inversão das formas naturais de vida tornaram a existência num pesadelo. Passa-se do sentimento da decadência para o movimento Decadentista quando "os estetas não mais olham a decadência como um mal irremediável, mas como uma fonte de inspiração artística produzindo obras de uma beleza desconhecida de sociedades menos corruptas". "(...) os últimos tempos de Roma, de Alexandria e sobretudo de Bizâncio - para o sentimento de lascívia e dourada degeneração, Lesbos - para a orgia da anormalidade erótica: Sodoma e Gomorra - para a vida de luxúria e pecado".⁽¹⁷⁾

O poema de Cesário sugere degenerescência da instituição monárquica mas não é, claro está, uma obra decadentista no sentido referido acima. É, sim, uma poesia de combate ao estilo das de Junqueiro e Gomes Leal. Como naqueles autores, ressalvada a relação mais complexa que o último manteve com o Decadentismo, a imagética "decadente" é, neste poema de Cesário, apenas uma roupagem retórica objetivando uma crítica moral:

*"Repousa a grã cidade envolta em manto escuro.
Messalina febril, exausto o seio impuro,
Tombou por sobre o leito, hedionda, escalavrada.*

(...)

*Em volta da imundície, aspérrimos, sombrios,
Disputam entre si os magros cães vadios,*

(...)

*Andam as mães vendendo as filhas Messalinas:
Um pelas salões, outras pelas esquinas.*

(...)

*Devassos, estriões, inúteis pretorianos,
Ventre que resumis os Césares romanos,
Levitas do milhão, graves bezerros de ouro,
(Junqueiro, Babilônia, pp. 80)*

(...)

*Guinchava o carnaval das ruas de Sodoma
plantada à beira-mar - Numa deserta praça,
suja de lama vil, tremço, pós de goma,
ecoava a rouca voz da ébria população.*

*Farroupilhas foliões, mascarados pandilhas,
salsas, vegetes, reis, sensaborões chéches,
- que tinham ao bordel talvez vendidas as filhas,
rebolavam, cantando, em mil chinfrins cafés.*

*Era deserta a praça - as árvores já nuas,
mirradas e espectrais, cobertas de geada,
eram também banais com essas pulhas ruas,
sem vida, flor - como a turba avinhada."*
(Gomes Leal, Palavras a Um Enforcado, pp. 21)⁽¹⁸⁾

O texto de Cesário repisa o estilo declamatório e imprecatório destas composições através de pelo menos dois aspectos. Em primeiro lugar na utilização do alexandrino, verso que teve ampla recuperação na segunda metade do século, freqüentando tanto a poesia parnasiana quanto a poesia social. Em Gomes Leal, Junqueiro e neste texto de Cesário, o alexandrino comporta a enumeração e adjetivação torrenciais e indignadas. Em segundo lugar, nos três casos mencionados, elabora-se uma adjetivação pouco sensória e muito moralizante. Exemplos em Cesário: "áulicos boçais", "infame orgia", "régios pés", "cérebros irados", "trípúdio infrene". Estes exemplos, tomados isoladamente, seriam hoje facilmente reconhecidos como caracterizadores dos dois poetas referidos, mas não de Cesário. Pois, entre os três autores comumente tidos como "realistas" será Cesário aquele que conduzirá o realismo, enquanto atenção ao concreto, enquanto estetização da realidade exterior, às últimas conseqüências. Junqueiro permaneceria atrelado ao estilo romântico da poesia social huguesca que também influenciou Gomes Leal. O combate está na ordem do dia em todas as manifestações culturais; Junqueiro e Gomes Leal são os exemplos máximos da sátira virulenta, cuja matriz são os Châtiments.

A palavra "realismo" assume conotações diversas quando se pensa no século XIX literário. Tanto é realista um estilo - comandado pelo descritivismo, pela notação precisa com base na percepção sensorial, realizados nos romances de um Zola e um Eça, ou nas poesias de um Gautier -, quanto uma mirada preferencial aos problemas sociais que recusa o devaneio individualista romântico - tal como o buscam a poesia social huguesca, anteriana e junqueiriana, ainda que seu estilo seja romântico. É curioso notar que duas tendências do Romantismo francês que se opuseram visceralmente - a Arte pela Arte de Gautier e a poesia social - reivindicam o "realismo" ainda que sob as distintas acepções referidas acima. A esse respeito comenta Raymond:

"Mais ces deux déviations du romantisme se ressemblent par quelques cotés: Le parnassien du Second Empire comme le poète social de 1840 se détournent du 'gouffre intérieur' dont parle Olympio; c'est vers les zones éclairées de la conscience qu'ils dirigent leurs regards, le second chantant des sentiments généraux et communicables au plus grand nombre, le premier s'opposant au monde extérieur pour en mieux observer, plus impassiblement, les formes et les couleurs. Au reste, puisqu'ils veulent décrire des objets ou transmettre des vérités, l'un et l'autre s'accommodent fort bien du ton didactique et des habitudes du discours."⁽¹⁹⁾

Uma terceira acepção de "realismo" é trabalhada em *Impossível!*. Trata-se de um poema que, junto com três outros, foi composto sob o título genérico de "Ecos do Realismo".

O Amor em Duas Versões

Impossível!

*Nós podemos viver alegremente,
Sem que venham com fórmulas legais,
Unir as nossas mãos eternamente,
As mãos sacerdotais.*

*Eu posso ver os ombros teus ramudos,
Palpá-los, contemplar-lhes a brancura,
E até beijar teus olhos tão ramudos,
Cor de azeitona escura.*

*Eu posso, se quiser, cheio de manha,
Sondar, quando vestida, pr'a dar fé,
A tua camisinha de bretanha
Ornada de crochet*

*Posso sentir-te em fogo, escandecida,
De faces cor-de-rosa e vermelhão,
Junto a mim com langor, entredormida,
Nas noites de Verão.*

*Eu posso, com valor que nada teme,
Contigo preparar lautos festins,
E ajudar-te a fazer o leite-creme
E os mélicos pudins.*

*Eu posso dar-te, tudo, tudo,
Dar-te a vida, o calor, dar-te cognac,
Hinos de amor, vestidos de veludo,
E botas de duraque.*

*E até posso com ar de rei, que o sou!
Dar-te cautelas brancas, minha rola,
Da grande loteria que passou,
Da boa, da espanhola,*

*Já vês, pois, que podemos viver juntos,
Nos mesmos aposentos confortáveis,
Comer dos mesmos bolos e presuntos,
E rir dos miseráveis.*

*Nós podemos, nós dois, por nossas sina,
Quando o Sol é mais rúbido e escarlate,
Beber na mesma chávena da China,
O nosso chocolate.*

*E podemos até, noites amadas!
Dormir juntos dum modo galhofeiro,
Com as nossas cabeças repousadas,
No mesmo travesseiro.*

*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 eu não vou,
Lá nessa é que eu não caio!*

Este poema anuncia alguns traços estilísticos que consagrariam Cesário em seus textos posteriores. Insinua-se a linguagem coloquial, o prosaico, ao invés dos laivos românticos de uma dicção apostrofante presente nos poemas até agora comentados. Aparecem adjetivos e locuções adjetivas menos idealizantes, mais sensórios e descritivos: "olhos cor de azeitona escura"; "faces cor-de-rosa e vermelhão"; "olhos tão ramudos". O efeito realista deste texto repousa neste último aspecto e no olhar que devassa as cenas privadas de uma domesticidade: "Eu posso, com valor que nada teme, / Contigo preparar lautos festins, / E ajudar-te a fazer o leite-creme, E os mélicos pudins".

Este "realismo" também se constrói na enumeração que justapõe tópicos de ordem diversa, o que se tornaria profundamente típico de Cesário: "Eu posso dar-te, tudo, tudo, / Dar-te a vida, o calor, dar-te *cognac*, Hinos de amor, vestidos de veludo, E botas de duraque". A mescla de tópicos díspares, uns marcadamente idealizantes, (vida, hinos de amor), outros signos do meramente requintado (*cognac*, vestidos de veludo, botas de duraque) projeta dois significados. Em primeiro lugar, nivela significativamente os objetos e temas referidos, rompendo com as noções relativas ao convencionalmente poético. Lembre-se que dissolver as barreiras entre o poético e o prosaico, foi, aliás, uma das reivindicações mais viscerais das estéticas realista e naturalista.⁽²⁰⁾ Em segundo lugar, e como resultante do primeiro aspecto, a intenção é a de romper os pressupostos consensuais entre autor e leitor, que nesse caso são os do idealismo romântico.

O sujeito, ao evocar a vida dos amantes, vai do requinte ao plebeísmo; o efeito realista não reside no tema em si, mas na sua incorporação como tópico de um poema amoroso, pois, ao mesmo tempo em que o sujeito oferece *hinos de amor*, também quer: "Dar-te

cautelas brancas, minha rola, / Da grande loteria que passou, / Da boa, da espanhola...". Trata-se da intenção de produzir uma arte realista, ou seja, uma arte sem tabus temáticos e preconceitos estéticos. O tom "realista" neste poema, diferentemente do anterior, remete a outro sentido: o de criar a ilusão de que se constrói uma enunciação fora de qualquer convencionalismo literário. Daí, por exemplo, o registro coloquial.⁽²¹⁾ Ocorre que, em que pese a insinuação de alguns tópicos estilísticos que permaneceriam no Cesário posterior, a assunção do realismo não se dá aqui sem uma certa impostação cínica. Pois, o que significa dizer a possibilidade de viver juntos e felizes desde que sejam apenas amantes, e afirmar uma felicidade que, confortável, zomba dos pobres, senão uma espécie de cinismo dândi?⁽²²⁾ Neste sentido, esta é uma poesia em que o realismo de Cesário é ainda uma intenção, uma pose exterior, não está visceralmente incorporado como nas peças posteriores. O título geral de "Ecos do Realismo", enquanto sinalizador e consciente deste fato é auto-irônico, no sentido de que marca uma distância crítica do sujeito relativamente a seus discurso.

Será em poemas como *Cristalizações*, *Num Bairro Moderno* e outros que Cesário responderá afirmativa e magistralmente ao questionamento de Antero sobre as dificuldades de ser-se poético tendo como temas e objetos elementos extraídos do real, questão esta que foi um dos fulcros do realismo e profundamente característica da época.⁽²³⁾

Comenta-se a seguir, um poema amoroso que, ao contrário de *Impossível!*, parte de uma convenção reconhecível na tradição portuguesa.

Cantos da Tristeza

*Talvez já não te lembres, triste Helena,
Dos passeios que dávamos sozinhos,
À tardinha, naquela terra amena,
No tempo da colheita de bons vinhos.*

*Talvez já não te lembres, pesarosa,
Da casinha caiada em que moramos,
Do adro da ermida silenciosa,
Onde nós tantas vezes conversamos.*

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

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

*Talvez já não te lembres com desgosto
Daquelas brancas noites de mistério,
Em que a Lua sorria no teu rosto
E nas laje campais do cemitério.*

*Talvez já se apagassem as miragens
Do tempo em que eu vivia nos teus seios,
Quando as aves cantando entre as ramagens
O teu nome diziam nos gorjeios.*

*Quando, à brisa outoniça, como um manto,
Os teus cabelos de âmbar, desmanchados,
Se prendiam nas folhas dum acanto,
Ou nos bicos agrestes dos silvados.*

*E eu ia desprendê-los, como um pajem
Que a cauda solevasse aos teus vestidos,
E ouvia murmurar à doce aragem
Uns delírios de amor, entristecidos.*

*Quando eu via, invejoso, mas sem queixas,
Pousarem borboletas doudejantes
Nas tuas formosíssimas madeixas,
Daquela cor das messes lourejantes.*

*E no pomar, nós dois, ombro com ombro,
Caminhávamos sós e de mãos dadas,
Beijando os nossos rostos sem assombro,
E colorindo as faces desbotadas.*

*Quando, Helena, bebíamos, curvados,
As águas nos ribeiros remansosos,
E, nas sombras, olhando os céus amados
Contávamos os astros luminosos.*

*Quando, uma noite, em êxtases calmos
Ao sentir o chorar dalgumas fontes,
E os cânticos das rãs de sobre os límos
Quebravam a solidão dos altos montes.*

*E assentados sobre os rudes escabelos,
Sob os arcos de murta e sobre as relvas,
Longamente sonhávamos sonhos belos,
Sentindo a fresquidão das verdes selvas.*

*Quando ao nascer da aurora, unidos ambos
Num amor grande como um mar sem praias
Ouvíamos os meigos ditirambos
Que os rouxinóis teciam nas olaias.*

*E, afastados da aldeia e dos casais,
Eu contigo, abraçado como as heras,
Escondidos nas ondas dos trigais,
Devolvia-te os beijos que me deras.*

*Quando, se havia lama no caminho,
Eu te levava ao colo sobre a greda
E o teu corpo nevado como arminho
Pesava menos que um papel de seda.*

*

*Talvez já te esquecesses dos poemetos,
Revolto como os bailes de Casino,
E daqueles byrônicos sonetos
Que eu gravei no teu peito alabastrino.*

*De tudo certamente te esqueceste,
Porque tudo no mundo morre e muda,
E agora és triste como o cipreste,
E como a campa jazes fria e muda.*

*Esqueceste-te, sim, meu sonho querido,
Que o nosso belo e lúcido passado
Foi um único abraço comprimido,
Foi um beijo, por meses, prolongado.*

*E foste sepultar-te, ó serafim,
No claustro das fiéis emparedadas,
Escondeste o teu rosto de marfim
No véu negro das freiras resignadas.*

*E eu passo tão calado como a morte
Nesta velha cidade tão sombria,
Chorando aflitamente a minha sorte
E prelibando o cálix da agonia.*

*E, tristíssima Helena, com verdade,
Se pudera na terra achar suplícios,
Eu também me faria gordo frade
E cobriria a carne de silícios.*

Um outro perfil de mulher aparece, justamente aquele visualizado em *Ó Áridas Messalinas*: a "bonina", o "serafim". O poema estiliza-se em moldes românticos. Se o ultra-romantismo havia dado seus últimos suspiros na obra de Soares de Passos, João de Deus representava, à época de Cesário, o herdeiro do legítimo lirismo amoroso de feição romântica pois, "reduziu as torrentes impetuosas de artificial sentimentalismo as proporções necessárias à obra de arte, procurando fazer poesia e não confidências".⁽²⁴⁾ Cesário lhe renderia uma homenagem em *Cadências Tristes*, chamando-o "lírico imortal" e vaticinando que o "sentimentalismo há de mudar de fases". A este respeito há que se lembrar que Silva Pinto, n' *O Livro de Cesário Verde*, suprimiu nove estrofes deste poema (1^a, 2^a, 6^a, 11^a, 12^a, 13^a, 17^a, 18^a e 19^a), provavelmente por encontrá-las excessivamente ultra-românticas. De fato, é de notar-se que o poema cesárico não afeta insinceridade piegas, mesmo incorrendo em alguns clichês ultraromânticos ("peito alabastrino", "rosto de marfim", "cabelos de âmbar", "borboletas doudejantes", "ribeiros remansosos"). Estes clichês denunciam o convencionalismo literário de onde o sujeito fala, ao contrário de *Impossível!*, quando se quer romper com a convenção. Uma comparação entre as imagens empregadas indica-o: se no último poema a mulher tem "olhos cor de azeitona escura", "faces cor-de-rosa e vermelhão", aqui ela tem um "peito alabastrino" e "cabelos de âmbar". O realismo de *Impossível!* aponta para o sensório e o prosaico (azeitona, ramudos); o romantismo de *Cantos da Tristeza* aponta para o idealizante (âmbar e alabastro). Aponta também para o convencional, pois tais metáforas

ressumam uma vertente poética do Romantismo português que tem em Castilho e n' O Trovador seus representantes mais significativos. A esta vertente se deve a fixidez e a cristalização daqueles clichês e do estilo aliteratado: ou seja, uma escolha estilística que privilegia palavras estranhas aos hábitos da linguagem comum, tópico também encontrado no poema cesário: "ribeiros remansosos"; "borboletas doudejantes"; "brisa outoniça"; "lajes campais"; "formosíssimas madeixas".⁽²⁵⁾ É de notar-se, sobretudo, o preciosismo da adjetivação: outoniça, doudejante, lourejante. A consciência da convenção só se manifesta nas duas últimas estrofes. O poema desenvolve o tema da separação dos amantes em tom respeitoso até a penúltima estrofe. A última, desfechando com ironia, desestrutura o contexto até então unívoco, pois o sujeito pespega um corretivo no momento em que o poema poderia descambar do liricamente suave para o melodramático. O verbo no subjuntivo ("pudesse") sugere que o sujeito não encontra ou talvez não possa encontrar "suplícios na terra". E, segunda ironia, ainda que se fizesse "frade", seria um "gordo frade". o que não sugere penitência, mas gula e concupiscência.

Dandismo e Gosto da Surpresa

A ironia dos versos finais, nesta fase da poesia de Cesário, reveste duas formas. Na primeira, o sujeito constrói um contexto de previsibilidades, distribuindo, aqui e ali, indícios de uma possível surpresa final, que funcionam como avisos para o leitor, ou que invertem o sentido até então elaborado. Boussoño observa que, no período estudado por esta dissertação, ressurgiu um estilo por ele denominado "signos do indício",⁽²⁶⁾ consistente exatamente na disseminação, ao longo do texto, de sugestões e alusões cujo sentido só se completa no último verso do poema. E transcreve, para exemplo da técnica, um soneto de Rimbaud:

*"C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.*

*Un soldat jeune, bouche ouvert, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.*

*Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.*

*Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit."*

É de notar-se que o fato do soldado estar morto só se clarifica no final, o que vai iluminar as sugestões anteriores (boca aberta, frio, palidez, impossibilidade de sentir perfumes).

Entre o sério do poema rimbauldiano e o irônico de Cesário há esta semelhança: o exercício do estilo estudado por Bousoño, justificado, segundo este autor, pela tendência dândi a uma estética da surpresa e, por outro, pela recusa do escancaramento, da revelação.

Lágrimas

*Ela chorava 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 da rajada,
"Tens despeitos raivosos, resolutos;*

*"Chora, chora, mulher arrenegada;
"Lacremeja por esses aquedutos...
- "Quero um banho tomar de água salgada".*

Eis um soneto epigramático que, tal como *A Força*, erige-se em torno da expectativa de resolução do discurso que apresenta. A quebra da previsibilidade não é instaurada de chofre apesar do desfecho surpreendente, mas insinua-se passo a passo mediante notações imprevistas e dissonantes: enquanto a mulher chora desabridamente, o amante está "sereno como os santos"; enquanto ela chora "frenética", ele tem "os pés aquecidos"; enquanto ele ouve seus "soluços consumidos", ele "canta alegre cantos". Assim, a poesia anuncia desde o início o desfecho epigramático, a mordacidade final. Note-se que o estilo denominado por Bousoño serve, em Cesário, à desmistificação de estereótipos sentimentais: o sujeito teatraliza determinadas situações culminantes e inverte o seu desfecho, denunciando a impostura (o choro desesperado, a carta de amor, a desilusão amorosa). O desconcerto provocado pelo último verso não se deve apenas à função, comumente aduzida para explicar a ironia cesária, de freio ao esperado desvario sentimental.⁽²⁷⁾ Para além do conteúdo zombeteiro, plasma-se, no verso em questão, uma imagem sensual incontestável; este aspecto faz com que *Lágrimas* inaugure uma nova perspectiva lírica, profundamente cesária: em poemas posteriores, a atitude do sujeito frente à mulher é um misto ambíguo de recusa cínica, zombeteira ou irônica e fascínio.

Heroísmos

*Eu temo muito o mar, o mar enorme,
Solene, enraivecido, turbulento,
Erguido em vagalhões, rugindo ao vento;
O mar sublime, o mar que nunca dorme.*

*Eu temo o largo mar, rebelde, informe,
De vítimas famélico, sedento,
E creio ouvir em cada seu lamento
Os ruídos dum tûmulo disforme.*

*Contudo, num barquinho transparente,
No seu dorso feroz vou blasonar,
Tufada a vela e n'água sempre assente,*

*E ouvindo muito ao perto ao seu bramar,
Eu rindo, sem cuidados, simplesmente,
Escarro, com desdém no grande mar!*

Em *Heroísmos*, a surpresa se instala de chofre, nos dois últimos versos. Tornou-se um lugar-comum na crítica a filiação da ironia cesária aos desfechos satíricos de João Penha, embora se observe que a ironia de nosso poeta é mais contundente:

*"(...)
Sol perdido em nevoeiro escuro e baço,
A cítaras prefere a roca e o fuso,
Aos meus cantos - presuntos do Melgaço!*

*(...)
Ai! Perdi, desde então, paz e sossego:
Se estavas tão graciosa em tal postura,
E comias um paio de Lamego!"⁽²⁸⁾*

Heroísmos desenvolve-se em estilo alto nas três primeiras estrofes. O terceto final desfecha com sarcasmo e escárnio. Sarcasmo porque a inserção do verbo escarrar num contexto onde a tônica é o registro elevado constitui um "desrespeito" ao leitor. Escárnio porque reduz a dimensão da suposta empreitada heróica à atitude ínfima de escarrar.

Finalmente, para melhor compreender os poemas em questão, há que considerar-se sua dimensão simbólica. *Heroísmos* elabora um símbolo fundamental à poética cesária: o mar. Bousoño entende o símbolo como procedimento que "posee un significado o plano real que no aparece en la intuición, de suyo puramente emotiva, sino en el análisis extraestético de la intuición." (Bousoño, 261). Poder-se-ia dizer que as diferenças entre metáfora, símile e símbolo são quantitativas, distinguindo-se no grau de transparência e perceptibilidade do plano real evocado. O símbolo seria, desse ponto de vista, uma imagem opaca. Note-se que *Lágrimas* e *Heroísmos* são sonetos já simbolistas pois transcendem a dimensão referencial da representação. Inauguram um simbolismo do mergulho no

indiferenciado (mar, banho em água salgada) que vai persistir nos poemas posteriores: "o meu desejo nada em época de banhos", a mulher desejada que sugere o naufrágio (Manhãs Brumosas). O símbolo do mar, aparecendo aqui por primeira vez, só pode ser melhor avaliado à luz de outros poemas em que também aparece, principalmente Meridional e O Sentimento dum Ocidental. No primeiro, há uma fusão metafórica de mar e cabelos:

"Ó vagas de cabelos esparsas longamente,
Que sois o espelho onde eu me vou mirar,
E tendes o cristal dum lago refulgente
E a rude escuridão dum largo e negro mar."

Cabelos torrenciais daquela que me enleva,
Deixai-me mergulhar as mãos e braços nus
No báratro febril de vossa grande treva,
Que tem cintilações e meigos céus de luz."
(grifos meus)

A simbologia do mar se complexifica, pois agora funde-se com cabelo, que é fetiche sexual e metonímia de mulher. Ocorrem também, nos dois poemas, as imagens da escuridão e do brilho, do indiferenciado e da transparência: "rude escuridão"/; "grande treva" / "báratro febril" "lago refulgente" / "vasto espelho" / "cintilações" e "meigos céus de luz" (Meridional); "túmulo disforme"; "mar informe" / "barquinho transparente" (Heroísmos).

Em Meridional, mar e cabelos, símbolos do feminino, incitam no sujeito as pulsões do prazer e de morte que, no poema, são uma só coisa:

"Deixai-me naufragar no cimo dos cachopos
Ocultos nesse abismo ebânico e tão bom
Como um licor renano a fermentar nos copos
Abismo que se espraia em rendas de Alençon."

Ó mantos de veludo esplêndido e sombrio,
Na vossa vastidão posso talvez morrer!
Mas vinde-me aquecer, que eu tenho muito frio
E quero asfixiar-me em ondas de prazer."
(grifos meus)

Em Heroísmos, o mar figura como "túmulo disforme", de "vítimas famélico". À luz dessas semelhanças, pode-se pensar o mar de Heroísmos como símbolo de um certo feminino, como sugere Cabral Martins.⁽²⁹⁾ Mas não só. O poema em questão prenuncia uma simbologia do abismo indiferenciado e da transparência que aparecem n'O Sentimento dum Ocidental. Ali, o "sinistro mar" que tem "marés de fel", metaforizando a grande cidade, contrasta com a transparência e a nitidez que são qualidades do ideal em Cesário:

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

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

Em *Heroísmos*, o sujeito propõe-se navegar num "barquinho transparente", o que sugere o desejo de superpor-se, pairar sobre o "túmulo disforme" que o amedronta. Por fim, há que iluminar *Heroísmos* com as conotações da asfixia presentes n'*A Forca*, em *Num Álbum* e n'*O Sentimento dum Ocidental*. É também fecundo cotejá-lo com *Esplêndida*, pois se ali a dama "atrai como a voragem", rodeia-se de "peles de tigre que por ela apunhalou um amante em Bengala", aqui o sujeito propõe-se "blasonar" no "dorso feroz" do mar.⁽³⁰⁾

A mulher que amedronta e fascina, afaga e trai, fundida simbolicamente com o mar é de extração baudelairiana. Neste sentido, assim como *Heroísmos*, segundo Cabral Martins é uma homenagem a Baudelaire, *Meridional* parte de *La Chevelure*, do mesmo poeta.

A Mulher Inalcançável

Sob o título de *Fantasia do Impossível*, Cesário publica três poemas no *Diário de Notícias* de 22 de março de 1874 [*Caprichos* (*Responso*), *Esplêndida* e *Arrojos*]. Para além da similitude temática, o estarem reunidas sob um título comum conduzir-nos-ia a comentá-las em conjunto. Trata-se, no entanto, de peças radicalmente distintas quanto ao estilo. Por uma questão de método, comentaremos *Responso* e *Arrojos* em primeiro lugar e deslocaremos *Esplêndida* de seu lugar original, por ser um poema que pede considerações à parte.

Responso

I

Num castelo deserto e solitário,
Toda de preto, às horas silenciosas,
Envolve-se nas pregas dum sudário
E chora como as grandes criminosas.

Pudesse eu ser o lenço de Bruxelas
Em que ela esconde as lágrimas singelas.

II

*É loura como as doces escocesas,
Duma beleza ideal, quase indecisa;
Circunda-se de luto e de tristezas
E excede a melancólica Artemisa.*

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

III

(...)

IV

*E os abutres e os corvos fazem giros
De roda das ameias e dos pegos,
E nas salas ressoam uns suspiros
Dolentes como as súplicas dos cegos.*

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

V

*E ela vaga nas praias rumorosas,
Triste como as rainhas destronadas,
A contemplar as gôndolas airosas,
Que passam, a giorno iluminadas.*

*Pudesse eu ser o rude gondoleiro
E ali é que fizera o meu cruzeiro.*

VI

(...)

VII

*Ou domina, a rezar, no pavimento
Da capela onde outrora se ouviu missa,
A música dulcíssima do vento
E o sussurro do mar, que se espreguiça.*

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

VIII

*E às horas do crepúsculo saudosas,
Nos parques com tapetes cultivados,
Quando ela passa curvam-se amorosas
As estátuas dos seus antepassados.*

*Fosse eu também granito e a minha vida
Era vê-la chorar arrependida.*

IX

*No palácio isolado como um monge,
Erram as velhas almas dos precitos,
E nas noites de inverno ouvem-se ao longe
Os lamentos dos naufragos aflitos.*

*Pudesse eu ter também uma procela
E as lentas agonias ao pé dela!*

X

*E às lajes, no silêncio dos mosteiros,
Ela conta o seu drama negregado,
E o vasto carmesim dos reposteiros
Ondula como um mar ensangüentado.*

*Fossem aquelas mil tapeçarias
Nossas mortalhas quentes e sombrias.*

XI

(...)

XII

*Mergulha-se em angústias lacrimosas
Nos ermos dum castelo abandonado,
E as próximas florestas tenebrosas
Repercutem um choro amargurado.*

*Uníssemos, nós dois, as nossas covas,
Ó doce castelã das minhas trovas!*

Trata-se de uma estilização romântica sobre o tema da mulher inalcançável. O desejo do sujeito sublima-se mediante a evocação de uma ambiência medieval. O medievalismo e a atmosfera macabra foram tópicos exaustivamente explorados pelo ultra-romantismo português. Caso único na obra de Cesário, a forma escolhida, o responso, corresponde à preferência pelas formas lamentosas e afins da música, que deveria convir ao clima expresso no poema. A distância, elemento essencial à formulação do desejo impossível e inconcluso característico de Cesário, é aqui formalizada na composição do quadro medieval e no desenho difuso da amada: "*É loura como as doces escocesas ' Duma beleza ideal, quase indecisa*".

A assunção do romanesco seria total não fosse, como adverte Mario Sacramento,⁽³¹⁾ o ressaibo auto-irônico do título. É de estranhar, com efeito, a redução sublime do desejo à dimensão frívola de um capricho. Advirta-se que os títulos em Cesário são um procedimento a serviço de sua ironia: **Caprichos, Heroísmos, Cinismos, Manias**. Observa Rodrigues Lapa que certos usos do plural sem artigo podem ter um efeito de sentido irônico: "É esta mesma tendência afetiva (...) que se verifica no tom depreciativo conferido muitas vezes ao plural sem artigo. Alguém, pessoa experimentada na vida, assiste a alguns desmandos de gente moça. Vê-m-lhe aos lábios um sorriso meio irônico, meio indulgente, e diz: — *Rapazes...* A entoação tem nisso o seu quinhão. A mesma leve ironia transparece naquele conhecido verso de Cesário Verde: 'Naquele piquenique de *burguesas*'".⁽³²⁾ Os títulos de Cesário reduzem, por este efeito de sentido, a convencional gravidade dos temas trabalhados nos poemas.

Arrojos

*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.*

*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.*

*Se aquela que amo mais que a luz do dia,
Me aniquilasse os males taciturnos,
O brilho dos meus olhos venceria
O clarão dos relâmpagos noturnos.*

*Se ela quisesse amar no azul do espaço,
Casando as suas penas com as minhas,
Eu desfaria o Sol como desfaço
As bolas de sabão das criancinhas.*

*Se a Laura dos meus loucos desvarios
Fosse menos soberba e menos fria,
Eu pararia o curso dos grandes rios
E a terra sob os pés abalaria.*

*Se aquela por quem já não tenho risos
Me concedesse apenas dois abraços,
Eu subiria aos róseos paraísos
E a Lua afogaria nos meus braços.*

*Se ela ouvisse os meus cantos moribundos
E os lamentos das cítaras estranhas,
Eu ergueria os vales mais profundos
E abateria as sólidas montanhas.*

*E se aquela visão da fantasia
Me estreitasse ao peito alvo como arminho,
Eu nunca, nunca mais me sentaria
As mesas espelhentas do Martinho.*

Mário Sacramento sugere ser este poema uma réplica irônica de Responso.⁽³³⁾ Neste último, o sujeito deseja aproximar-se da amada transformando-se nos objetos que a rodeiam. Em Arrojos, a aquiescência da amada aos desejos do sujeito, torna-lo-ia capaz de realizar impossíveis.

Se em Responso a expressão do desejo estiliza-se em moldes românticos, compõe-se pela idealização da mulher e da paisagem, reservando para o título a crítica, em Arrojos o sujeito se auto-parodia, no sentido de que, à maneira do que ocorre em A Força, hiperboliza os significantes do próprio discurso, tornando-o inverossímil e ridículo. A mulher desejada, no entanto, é a mesma nos dois poemas: em Responso ela é vista à distância, é um fruto da imaginação, e duma "beleza ideal, quase indecisa". Em Arrojos é "uma visão de fantasia". Em Arrojos, a distância crítica do

sujeito frente ao próprio discurso é sinalizada no título, na auto-paródia e na quadra final. Pois ali o sujeito equipara significativamente as atitudes heróicas do que se julga capaz à atitude banal de não mais sentar-se "às mesas espelhentas do Martinho".

Northrop Frye, na sua teoria dos mitos diz que "como estrutura, aborda-se melhor o princípio básico do mito irônico como uma paródia da estória romanesca: a aplicação de formas míticas romanescas a um conteúdo mais realístico, que as amolda em direções imprevistas", considerando a ironia como configuração mítica da experiência e o romanesco como expressão da idealidade.⁽³⁴⁾

Poder-se-ia denominar as duas fases, tendo em vista o processo cesárico, de ilusão ou inocência e de desilusão ou consciência. Em *Arrojos*, bem como em outros poemas deste ciclo, o sujeito trabalha ironicamente dois mitos fundamentais do romantismo: o herói na sua dimensão prometéica e a mulher inalcançável. Relativamente ao primeiro, Cesário constrói em *Arrojos* um perfil de herói risível, bufão e derrotado. Sendo a relação do poeta com o romanesco expressa sobretudo pela paródia e pela auto-ironia, pode-se pensar que, neste primeiro ciclo, sua ironia é auto-consciência discursiva e exorcismo de mitos literários desgastados. Sem esquecer que, a conviver com esta primeira função, a ironia também é correção, freio às virtualidades sentimentais e retóricas que os discursos glosados por Cesário comportam.

É de reparar-se que a paródia cesárica desta fase circunscreve suas soluções à esfera ainda romântica. Dir-se-ia tratar-se de uma crítica interna ao Romantismo. Quando o sujeito diz que caso a amada o "*estreitasse ao peito alvo como arminho / Nunca mais se sentaria às mesas espelhentas do Martinho*", também significa, contensivamente, que caso o amor se consumasse, ele morreria. O tópico amor/morte, trabalhado em poemas como *Arrojos*, *A Forca*, *Meridional*, é o limite ao qual Cesário chega através da paródia. Em *Esplêndida*, a solução poética para o conflito será bem distinta.

Este primeiro ciclo da obra de Cesário apresenta, portanto, distintos trabalhos sobre o estilo de época. Viu-se que o poeta ora parece assumir determinado estilo (*Ele, Responso*); ora o parodia (*A Forca*, *Arrojos*); ora satiriza tópicos literários desgastados (*Num Tripúdio*, *Ó Áridas*). Esta diversidade sugere, sobretudo, aguda consciência estilística que tem nos discursos afins da ironia sua manifestação mais evidente.

NOTAS

(¹) Os poemas de Cesário transcritos neste trabalho foram extraídos à edição de Joel Serrão, já referida.

(²) "(...) La femme fatale typique est pâle, comme était pâle le héros byronien". PRAZ, Mario. "La belle dame sans merci". LA CHAIR, LA MORT ET LE DIABLE dans la littérature du 19 e siècle - Le Romantisme Noir. Trad. por Constance Thompson Pasquali. Paris, 1977, Editions Denoël. (pp.193)

(³) "D'après cette conception de la femme fatale, l'amoureux est d'ordinaire un tout jeune homme qui garde une attitude passive; il est obscur, inférieur, par condition ou par tempérament, à la femme, qui est en face de lui comme l'araignée femelle ou la mante religieuse en face de son mâle: ici le cannibalisme sexuel est monopole de la femme. Vers la fin du siècle l'incarnation parfaite de ce type de femme sera Hérodiade". PRAZ, op. cit., pp. 180.

(⁴) Remete-se aqui a dois teóricos que vêm na litotes a figura de contenção e do pudor, oposta à desmesura eloquente: "La litote as una combinación perifrástica del énfasis y de la ironía; el grado superlativo de significación mentado en la voluntas se expresa mediante la negación de lo contrario: 'no pequeño' en vez de 'muy grande'. En la litote la ironía no es total sino gradual. El énfasis de la litote consiste en la plenitud gradual de la significación mentada, que se expresa mediante una formulación más amplia, pero gradualmente inferior. La parquedad del medio expresivo es un recurso en la lucha parcial como protesta contra la ostentación exagerada de la parte contraria. La voluntas de la litote se alcanza mediante la sugestión que opera con la parquedad de los recursos expresivos". LAUSBERG, Heinrich, op. cit., p. 902.

Denominando-a "força contida" Jankélévitch comenta: "(...) La litote, qui signifie beaucoup en disant peu, est le régime de l'économie et de la plus grande densité spirituelle", oposta à ênfase que "est le régime du gaspillage et de la plus grande dépense". op. cit., pp. 93.

(⁵) Vitor Hugo influenciaria, através dos Châtiments, poema escrito no calor dos eventos de 1848 a Antero poeta social e à sátira de Gomes Leal e Junqueiro. Sua Légende des Siècles seria a matriz do positivista Teófilo Braga em Visão dos Tempos. Michelet comporia, juntamente com Hugo, a vertente humanitária da formação anterioriana. Baudelaire é um caso crônico na poesia portuguesa de 70 em diante. Eça com o seu Fradique Mendes, Junqueiro, Gomes Leal, Cesário e Guilherme de Azevedo tentam absorver, cada qual a seu modo, a "lição baudelaireana".

Vejam-se: PEYER, Henri. INTRODUÇÃO AO ROMANTISMO. (Trad. de QU'EST CE QUE LE ROMANTISME?, por José Sampaio Marinho). Publicações Europa-América, 2ª edição. s/d. pp.211 e 218.

MARTINO, Pierre. PARNASSE ET SYMBOLISME (1850-1900). 1958. 10^e édition revue et corrigée, Paris, Librairie Armand Colin (Collection Armand Colin, n° 69).

JUNQUEIRA, Ivan. "A Arte de Baudelaire". BAUDELAIRE, Charles. AS FLORES DO MAL. Edição Bilíngüe, 2ª edição, 1985, Nova Fronteira, Rio de Janeiro. (Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). pp.50.

(⁶) RAMOS, Feliciano. A EXPRESSÃO DA LIBERDADE EM ANTERO E OS VENCIDOS DA VIDA. Lisboa, Império, 1942, pp.33.

(⁷) LAMARTINE, "Le Lac"; HUGO, "Châtiments". apud. MICHAUD, Guy e VAN TIEGHEN, Paul. LE ROMANTISME. Paris, Hachette, Classiques Hachette. (Collection Documents France). pp.141 e 127, respectivamente.

SOARES DE PASSOS, Antonio Augusto. "O Anjo da Humanidade". POESIAS. (Edição revista e aumentada com inéditos e precedidos de um esboço biográfico por Teófilo Braga). 1984, Porto, Lello e Irmão, Editores, pp.127.

GUERRA JUNQUEIRO, Abílio Manuel. A MORTE DE D.JOÃO. Porto, Lello e Irmão, Editores. A inclusão de Junqueiro como exemplo se deve ao fato de que, embora crítico do Romantismo, escreve ao estilo huguesco, romântico.

(⁸) O pendor declamatório da lírica romântica acentua-se no caso francês, provavelmente devido à preocupação deste movimento em estabelecer canais de comunicação com o público e sintonizar-se com os seus problemas efetivos; tal aspecto encontra-se atenuada nos Romantismos inglês e alemão. Para uma discussão detalhada desta questão, vejam-se PEYER, Henri, op.cit., pp.126 e SARAIVA, Antônio José e LOPES, Oscar. HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA. 1979, Porto, Editora Porto Ltda., pp.707.

Não é de esquecer, entretanto, que o Romantismo nem sempre é "sonoro" e grandiloquente. Baudelaire, por exemplo, propõe-se filiar ao que chama Romantismo "interior", opondo-o ao "exterior", fácil e loquaz: "Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la variété exacte, mais dans la manière de sentir. Ils l'ont cherché en dehors et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver. (...) Il suit de là qu'il a une contradiction évidente entre le romantisme et les oeuvres de ses principaux sectaires." BAUDELAIRE, Charles, op.cit., pp.51. Ocorre que a eloquência é um risco constante da lírica romântica devido aos vincos aludidos.

(⁹) ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, J. "Romantismo e Classicismo" GUINSBURG et alii. O ROMANTISMO. São Paulo, 1985, Perspectiva, 2ª edição. (Coleção Stylus, 3). pp.268.

(¹⁰) Veja-se COGNY, Pierre. LE NATURALISME. 1959, Paris, Presses Universitaires de France (Collection "Que Sais-Je?").

(¹¹) Leiam-se, a este respeito, as considerações de FERRAZ transcritas no primeiro capítulo desta dissertação.

(¹²) Ressalve-se que o dandismo é um fenómeno originalmente romântico. Gautier esteticista exemplifica uma atitude individualista que se opôs a, por exemplo, um Hugo humanitário. Contraditório, o Romantismo forjou duas figuras que, a despeito das diferentes atitudes, expressam uma recusa da realidade tal como esta se apresenta: o revolucionário que propõe transformá-la e o dândi, que a desdenha. O dândi é, em suma, uma expressão do individualismo de raiz romântica.

(¹³) Veja FRYE, Northrop. ANATOMIA DA CRÍTICA. São Paulo, Cultrix, s/d. (Trad. de Péricles Eugenio da Silva Ramos), pp.66.

(¹⁴) As diferenças entre paródia e sátira podem ser assim delineadas: "Alors que toutes deux sont des genres 'littéraires', l'usage structurel du contraste n'entre absolument pas nécessairement dans une définition formelle de la satire, alors qu'il doit entrer nécessairement dans la définition de la parodie (et de l'ironie). La principale différence qui existe entre ces deux genres réside dans la stratégie utilisée e dans les buts visés. Meme si on acceptait que le ridicule soit le but recherché par la parodie moderne, ce serait encore le ridicule d'un phénomène littéraire. La satire, comme le notent à la fois les dictionnaires et la critique littéraire, est un phénomène beaucoup plus général, et un réalité, le plus souvent, délibérément morale dans ses intentions. Elle peut se servir de techniques littéraires - comme la parodie - mais ses buts (l'attaque des vices et des bêtises dominants) sont au premier chef non littéraires. (...) Les deux

termes impliquent, peut-être à cause de cette distanciation ironique qu'ils suggèrent, un jugement de valeur, mais il existe entre eux une différence importante. La satire utilise cette distanciation pour porter un jugement négatif sur l'objet de la satire - 'pour altérer, pour mépriser, pour blesser'. Dans la parodie moderne cependant, un tel jugement négatif n'est aucunement obligatoirement postulé par la mise en contraste ironique des textes; l'art parodique est à la fois déviation par rapport à une norme littéraire et inclusion de cette norme comme matériau d'arrière-plan interiorisé. Comme le note Northrop Frye dans son Anatomie de la Critique, la satire est sociale dans son intentionnalité, et la parodie est purement formelle." HUTCHEON, Linda. "Ironie et Parodie: Stratégie et Structure"; op. cit. pp. 318

(15) PRAZ, op. cit., p. 184 e 187.

(16) Frye, Northrop. ANATOMIA DA CRITICA. op.cit, pp.220.

(17) SEABRA PEREIRA, José Augusto. DECADENTISMO E SIMBOLISMO NA POESIA PORTUGUESA, 1975, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.

(18) GUERRA JUNQUEIRO, Abílio Manoel, op.cit., pp.80

GOMES LEAL. ANTOLOGIA POÉTICA. Guimarães Editores. Escolha o comentário de Francisco da Cunha Leão e Alexandre O'Neil. (Coleção Poesia e Verdade), p. 21, s/d.

(19) RAYMOND, Marcel. DE BAUDELAIRE AU SURREALISME. Paris, 1972, Librairie José Corti n° édition 486, pp.16. Sobre a querela entre os "utilitários" e a "Art pour l'Art", veja-se MARTINO, Pierre, op.cit, pp.3/18.

(20) Esta reivindicação encontra sua expressão extrema nestas palavras de Huysmans em sua fase naturalista: "Pustules verts ou chairs roses, peu nous importe; nous touchons aux unes et aux autres, parce que les unes et les autres existent, parce que le goujat mérite d'être étudié aussi bien que le plus parfait des hommes, parce que les filles perdues foisonnent dans nos villes et y ont droit de cité aussi bien que les filles honnêtes". HUYSMANS, J.K. "E. Zola et l'Assomoir". apud. BORNECQUE, J.H. et COGNY, Pierre. RÉALISME ET NATURALISME. 1969, Hachette, (Les Documents France, sous la direction de Guy Michaud). pp. 66.

(21) Veja-se, a este respeito, BOUSOÑO, Carlos. TEORIA DE LA EXPRESION POETICA. Madrid, Gredos, 1976, 6ª edición aumentada, versión definitiva. (Biblioteca Románica Hispánica, dirigida por Damaso Alonso. II - Estudios y Ensayos, 7).

(22) Jankélévitch propõe alguns traços distintos do cinismo e da ironia: "Le cynisme est une conscience déchiré qui vit tragiquement, intensément, passionnément son propre scandale; mais l'ironie, qui n'affaire qu'au scandale des autres et qui tient ferme à sa vérité, à son système de référence, l'ironie ne connaît pas la tragédie de l'écartèlement; ce n'est pas elle qui hésiterait devant l'igominie ou se laisserait ébranler par l'absurde! Sa besogne de superconscience joueuse c'est de convertir insidieusement la sottise péremptoire et l'emphase burlesque par la simulation du conformisme. Il est dès lors facile de comprendre pourquoi le cynisme est plutôt dans l'outrance, alors que l'ironie feint généralement d'adopter les (...) ou opinions communes de la majorité. Le radicalisme cynique endosse les maxima, pour les discréditer; le maximalisme cynique ramasse dans une formule, dans une devise le scandale diffus qui est en suspension parmi les hommes: 'Après moi de déluge!' - 'Chacun pour soi' - 'L'argent n'a pas d'odeur' (...). Il fait le brave et dogmatise impitoyablement autour du blasphème. Le conformisme ironique, lui adopte ce qui est moyen, et non pas ce qui est aigu; il s'installera, par exemple, en pleine moralité bourgeoise, pour la désagréger. De là vient qu'il offre un visage tout opposé à celui du cynisme - aussi souriant que ce dernier est brutal - bien qu'ils aillent, en somme, au même but." JANKÉLEVITCH, Vladimir, op. cit., pp.119/120.

(23) Ao colocar-se esta questão, Antero está pensando especialmente na poesia social; respondendo afirmativamente, diz: "a alma moderna, na sua titânica aspiração de verdade e de justiça, é poética, poética essencialmente." "Tendências Novas da Poesia Contemporânea"; apud. OLIVEIRA, Luís Amaro de. TRÊS SENTIDOS FUNDAMENTAIS NA POESIA DE CESÁRIO. 1949, Edição do autor, pp.32.

(24) Veja-se FIGUEIREDO, Fidelino de. HISTÓRIA DA LITERATURA REALISTA. 3ª edição, 1946, São Paulo, Editora Anchieta, p. 112.

(25) Sobre a larga tradição romântica deixada pelo "Trovador" na cultura portuguesa, veja-se SARAIVA e LOPES, op. cit., pp. 796/797.

(26) Veja-se BOUSOÑO, Carlos, op.cit., pp.173

(27) Tal é a interpretação da ironia cesária em Mario Sacramento: "(...) mantém os eus poemas mais característicos num permanente estado de tensão dialética, que o poeta sabiamente modula, fazendo intervir a ironia no ponto exacto em que esta tensão compelia ao desvaio sentimental ou ideológico". "Lírica e Dialéctica em Cesário Verde". ENSAIOS DE DOMINGO, 1959, Coimbra, Coimbra Editora, Limitada, pp. 99.

(28) Veja-se FIGUEIREDO, Fidelino de, op. cit., pp. 95.

(29) Veja-se CABRAL MARTINS. CESÁRIO VERDE OU A TRANSFORMAÇÃO DO MUNDO. 1988, Lisboa, Editorial Comunicação (Coleção Estudos de Cultura Portuguesa). pp.33

(30) Observe-se, de passagem, que Cesário utiliza um mesmo símbolo - o mar - para representar a mulher que amedronta e a grande cidade que asfixia. Para além de um traço característico do imaginário cesário, a identificação simbólica entre mulher e cidade é recorrente na época. Lembrem-se, entre outros exemplos, de Flaubert, em que a conquista de Carthago e Salammbô fundem-se numa só e de Junqueiro, em que a corrupção de Babilônia funde-se com a figura da cortesã Impéria.

(31) SACRAMENTO, Mario. op.cit., pp.102

(32) RODRIGUES LAPA, Manuel. op. cit. , pp. 96.

(33) SACRAMENTO, Mario. op.cit., pp.103

(34) FRYE, Northrop. op.cit., pp.219.

CAPÍTULO III

MULHERES FATAIS

Já se referiu, no capítulo precedente, a relevância da tópica da mulher fatal para a época e o poeta em estudo. Marca este novo ciclo da obra de Cesário uma reelaboração realmente pessoal do mito, para cuja composição concorrem, por um lado, os principais aspectos da tópica oitocentista pesquisados por Praz e, por outro, a influência de Baudelaire.

Após sublinhar a universalidade do mito e identificar sua linhagem no Romantismo, Praz constata ser a Cleópatra de Gautier o personagem que efetivamente fixou os elementos do tipo, além da postura básica do amante (cf. nota 3 ao capítulo anterior). Isto porque criações posteriores apresentariam as mesmas características, da Salammbô de Flaubert à Marie Stuart de Swinburne. A particularidade desta tradição está no fato de que além de pálida, solitária, ativa e perversa, a mulher ganha o perfil de um vampiro:⁽¹⁾

"(...) Ses yeux s'éclairent, sa physionomie prit une expression de joie féroce et sauvage que je ne lui avais jamais vue. Elle sauta à bas du lit avec une agilité animale, une agilité de singe ou de chat, et se précipita sur ma blessure qu'elle se mit à sucer avec un air d'indicible volupté." (Clarimonde, de Gautier, apud. Praz, p. 183).

"(...) Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle, Et que languissamment je me tournais vers elle Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus Qu'une autre aux flancs gluants, toute pleine de pus!" (Les métamorphoses du vampire, Baudelaire, op. cit. p. 523).

Parece ser Baudelaire a fonte mais evidente de onde Cesário hauriu aquela tópica. e será do poeta francês que Cesário tomará os aspectos decadentistas da composição de suas mulheres : a maquiagem, o brilho das jóias, o requinte do vestuário.

Analísam-se a seguir quatro poemas compostos em torno de quatro figuras de mulher.

Esplêndida

*Ei-la! Como vai bela! Os esplendores
Do lúbrico Versailles do Rei-Sol
Aumenta-os com retoques sedutores.
É como o refulgir dum arrebol
Em sedas multicores.*

*Deita-se com languor no azul celeste
Do seu landau forrado de cetim;
E os seus negros corcéis que a espuma veste,
Sobem a trote a rua do Alecrim,
Veloze como a peste.*

*É fidalga e soberba. As incensadas
Dubarry, Montespan e Maintenon
Se a vissem ficariam ofuscadas
Tem a altivez magnética e o bom-tom
Das cortes depravadas.*

*É clara como os pós à marechala,
E as mãos, que o Jock Club embalsamou,
Entre peles de tigres as regala;
De tigres que por ela apunhalou,
Um amante, em Bengala.*

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

*Os lacaios vão firmes na almofada;
E a doce brisa dá-lhes de través
Nas capás de borracha esbranquiçada,
Nos chapéus com roseta, e nas librés
De forma aprimorada.*

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

*E daria, contente e voluntário,
A minha independência e o meu porvir,
Para ser, eu poeta solitário,
Para ser, ó princesa sem sorrir,
Teu pobre trintanário.*

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

Esplêndida firma o estilo lírico-narrativo característico de grande parte dos poemas de Cesário que a partir de então configuram-se como quadros citadinos ou campestres nos quais o narrador deambula e registra suas impressões. Esplêndida é um marco no percurso poético cesário principalmente porque inaugura uma técnica de objetivação do sujeito: o narrador dramático. Trata-se de um procedimento de caracterização do narrador de tal forma que este ao mesmo tempo em que narra, se coloca como personagem do quadro. Sendo um procedimento que se rege pelo princípio da economia, pois o sujeito acumula duas funções, o efeito é apresentação de duas perspectivas ao leitor: a do quadro como um todo e a do narrador-personagem sobre o quadro. Em outras palavras, o poema, assim organizado, manipula duas percepções simultâneas: a observação do narrador e a nossa observação sobre a observação do narrador.

Ao longo da obra cesária, o narrador é caracterizado mediante técnicas diversas. Em *Cristalizações*, sua configuração como burguês satisfeito é lograda através da ênfase de um tom que poder-se-ia chamar triunfante. Em *Em Petiz*, o perspectivismo utiliza-se da evocação do passado de um modo tal que o leitor identifique duas vozes, a do sujeito adulto e a do sujeito criança. Outras vezes o recurso utilizado é a caracterização do narrador pelo seu atributo mais exterior: o vestuário. Assim, o narrador de *Humilhações* veste um "frague usado", o de *Esplêndida* tem o "colarinho amarrotado", o de *De Verão* passeia de "jasmim na casa do casaco". A implicação teatral contida na noção de narrador dramático ganha evidência no caso de Cesário: o sujeito ganha uma objetividade ficcional, encarna um personagem, "se fantasia". Este procedimento concretiza o princípio da distância aludido no capítulo anterior, distância esta que se dá em dois níveis: assumindo uma objetividade que o coloca como elemento do quadro, o sujeito-narrador se distancia de si mesmo e, graças a esta autonomia, logra a distância necessária para se representar aos olhos do leitor. Trata-se, então, de uma forma indireta de manifestação da subjetividade.

A especificidade deste procedimento em Cesário reside no fato de que os narradores são caracterizados de acordo com as necessidades significativas de cada poema em particular, daí a sua funcionalidade. Desfilam ao longo da obra diversos perfis que, além de afastarem-se da pessoa física do autor, contrastam entre si. O narrador de *Num Bairro Moderno* é um modesto funcionário que caminha para o emprego "Aonde agora sempre chego / Com as tonturas duma apoplexia". Tal caracterização corresponde ao trabalho, efetivado

no poema, sobre os significantes da doença e da saúde, do raquitismo e da exuberância contrastados na figura de um pequeno-burguês enfermo e no símbolo da Natureza construído a partir da cesta de hortaliças trazida pela camponesa. O narrador de *De Verão* é um dândi que vai ao campo como turista, caracterização esta que se insere numa problematização dos tópicos do ócio citadino e do trabalho útil campestre: "*E ria-me eu, ocioso, inútil, fraco, / Eu de jasmim na casa do casaco / E de óculo deitado a tiracolo.*"

O narrador dramático é pois um procedimento que denuncia consciência do caráter dúplice e ficcional da enunciação poética. A esta consciência correspondem também os pseudônimos sob os quais Cesário publicou alguns de seus poemas: Cadências Tristes (Margarida) e Noite Fechada (Cláudio). Os pseudônimos sugerem a figura de um possível autor dos poemas, figura distante do autor real e imaginada por ele. Finalmente, a tendência cesária de marcar a figura do sujeito e o lugar da enunciação se estende a um procedimento muito seu, o de utilizar os títulos para sinalizar pontos de vista: O Sentimento dum Ocidental e Manhãs Brumosas - Versos dum Inglês. (grifos meus)

Pelas considerações expostas, depreende-se que o narrador dramático é um recurso que pode propiciar efeitos de sentido irônicos. Se pensamos na ironia como estrutura que produz dois significados ligados a uma só seqüência significativa, sua analogia com o procedimento em questão desponta: o narrador dramático projeta dois pontos de vista simultâneos. Mas, fundamentalmente, a enunciação poética cesária propende à ironia no sentido da auto-representação do sujeito o qual, assim objetivado, atrai para si o olhar crítico do leitor e no sentido da simulação essencial a este processo. Desta forma, a compreensão da ironia cesária depende de uma interrogação sobre o sujeito da enunciação, pois trata-se menos de uma zombaria sobre o objeto e mais de uma forma de manifestação do sujeito, ainda que este se objetive e, neste caso, poder-se-ia falar de uma auto-ironia.⁽²⁾ Observe-se que o narrador dramático aproxima-se da descrição da ironia proposta por Maingueneau: para este autor, a ironia, caso particular de polifonia, consiste em enunciados onde ouve-se a voz de um "enunciador", diferente da do locutor, expressando um ponto de vista insustentável. Nestes enunciados, o "locutor" assume as palavras mas não o ponto de vista que elas representam.⁽³⁾

Esplêndida, como todos os poemas posteriores a 1874 que compõem a série da mulher fatal, é um texto "estranho e interpretável".⁴⁴ Este seu caráter foi demonstrado desde a primeira publicação nas críticas externadas por Teófilo Braga e Ramalho Ortigão. As posições críticas mais recentes não são unânimes no que se refere ao "sentido" do poema. A perplexidade a que este conduz o leitor parece residir no impudor com que o amor masoquista é expresso e na composição de um narrador que reestiliza a tópica da obscuridade do amante através do grotesco.

As duas primeiras estrofes fornecem, mediante uma sucessão de imagens, a qualidade e a intensidade do deslumbramento que a passagem da dama aristocrática causa no narrador. A palavra *deslumbramento* é significativa pois denuncia um tipo de fascínio que, causado por um excesso de luz, chega a cegar. A luminosidade é expressa na repetição dos seus significantes: *esplendores*, *Rei-Sol*, *refulgir* e *arrebol*. A implicação decadentista do desejo determina o tipo de metáfora pois o esplendor que a dama irradia provém da artificiosidade: não brilha como o Sol natural, mas como o lúbrico *Versailles* do *Rei-Sol*, imagem que acusa o atrativo das cortes aristocráticas decadentes. O *arrebol* também é desvestido de suas qualidades naturais: trata-se de um "arrebol em sedas multicores", significando o brilho do luxo e do artifício. A segunda estrofe abre com uma hipálage cuja função imagética também é a de enfatizar o caráter fantasioso do efeito que a dama opera no narrador: *"Deita-se com languor no azul celeste / Do seu landau forrado de cetim"*. Se reconduzirmos a frase a sua ordem logicamente correta teríamos: 'Deita-se com languor no seu landau forrado de azul celeste'. A inversão operada pela hipálage sugere uma visão da dama tendo o céu como fundo - um céu de cetim. O verso seguinte - *"E os seus negros corcéis que a espuma veste"* - completa o efeito logrado com a imagem anterior: a utilização da palavra "espuma" para referir os adereços brancos dos cavalos remete, contensivamente, à imagem das nuvens e da rapidez com que todo o conjunto é percebido - pois a espuma é por definição, algo que se desvanece rapidamente. Trata-se, para usar um verso do próprio Cesário de *"uma visão de fantasia"*: uma divindade que cruza os céus conduzida por *"negros corcéis"*. Vê-se, pois, que as metáforas trabalhadas são aquelas que invertem os conceitos de "beleza natural": o brilho do sol cede lugar ao refulgir das sedas e o céu imaginado é um céu de cetim; a palidez é produzida pelos pós à *marechala*. O decadentismo opôs a sedução do requinte mais artificial ao gosto pelo natural. Os últimos dois versos introduzem uma mudança de tom ao situar a carruagem na *rua do Alecrim*.

Trata-se do estilo cesário de justapor o requintado, expresso também pelos estrangeirismos disseminados ao longo do poema (*landau, Jock Club, trottoir*) ao prosaico, e o efeito de sentido é o atrito entre tópicos díspares. O mesmo se pode dizer do contraste entre a referência às famosas cortesãs e os valores que o narrador propõe-se despojar para servir à dama : *independência e porvir*, valores burgueses cujo plebeísmo atrita com o encarecimento da frivolidade (*bom-tom*) dos valores aristocráticos.

Dizer que os cavalos, *trotando*, são *velozes como a peste* é incongruente. Reflita-se sobre esta comparação. Ela propicia dois efeitos no sentido. O primeiro o de aproximar a imagem da peste que, avassaladora, espalha a morte por onde passa à dos cavalos que, por hipálage, transmitem a violência fatal da atração que exerce o tipo de mulher, o que é coerente. O segundo é o da velocidade com que a peste se espalha e mata. Aí reside a incongruência, pois a visão de um galope poderia suscitar este tipo de comparação, mas não a de um trote. Esta contradição não teria escapado a Cesário. Trata-se da utilização de uma contradição com vistas a um comentário indireto sobre o deslumbramento do narrador. Esta contradição se elabora através da superposição de uma percepção a um dado da realidade: o deslumbre do narrador faz com que este empreste à realidade (trote) uma qualidade que esta não pode possuir (velocidade da peste). Ou, se se quiser, a subitaneidade e o impacto da visão são de tal dimensão que passam a determinar a própria realidade. O efeito da visão é avassalador e absoluto sobre o sujeito.

A terceira estrofe precisa a extração social da dama fascinante: é a cortesã oriunda das cortes decadentes. É de reparar-se que o estilo da contenção em Cesário seleciona palavras polissêmicas: *soberba* tanto significa maravilhosa quanto orgulhosa. Este reparo é pertinente, uma vez que a atração exercida pela mulher está diretamente relacionada com sua soberba. O mesmo ocorre com *incensadas*: significa perfumadas e aduladas, sendo que os dois sentidos coadunam-se com a implicação decadentista do desejo, que comporta atração pelo artifício e idolatria. Plenitude sexual e amoralidade são dois tópicos constitutivos de certos tipos de mulher fatal, já apontados. A referência às peles de tigre compõem o inevitável cenário decadentista que combina os significantes do luxo e da violência, sem esquecer a implicação lúbrica que esta combinação, via Baudelaire, possui. A dama refestela-se sobre os despojos luxuosos de uma caça em sua homenagem. Eis a percepção que Helder Macedo tem do excerto:

"A proverbial ferocidade e manha do tigre, a violência de sua morte, sugestiva de um combate feroz e apaixonado pela posse da fêmea entre dois rivais sexuais, e a insinuação de promiscuidade sexual ('um amante') fundem-se na única impressão subliminal de sexualidade depravada transferida para a mulher (...).⁽⁵⁾

Segundo aspecto da tópica do amor fatal, a violência está caracterizada nas metáforas da peste, da passagem dos cavalos, nas posteriores referências à voragem, apunhalamento e peles de tigre. Por outro lado, a referência ao amante que heroicamente se expôs ao perigo para conquistar os louros do amor contrasta com a impossibilidade do narrador fazer o mesmo, por inferior.

Esta "perversão da imaginação" que se compraz na evocação e registro minucioso do vestuário, maquiagem e ícones do gosto de época vai contrastar com a obscuridade do narrador. Este contraste é elaborado primeiramente através da sua fragmentação em pequenas oposições: enquanto os lacaios vão aprumados e a mulher é ativa, o narrador vai corcovado; enquanto os lacaios vão arrumados, ele vai de colarinho amarrotado. A objetivação do narrador desnuda-o aos olhos do leitor: corcova, febre, loucura, convulsões, compõem o retrato grotesco do vício e da perversão. O extravagante baudelairiano é aqui reestilizado ao absurdo, pois da deformação passa à teatralização: declara o desejo e imagina-se lacaios, truão da princesa sem sorrir, pobre trintanário. Há algo de carnavalesco nesta auto-representação: na última estrofe o narrador imagina-se conduzindo a mulher idolatrada, vestido como lacaios, ao Mata _ restaurante da moda frequentado por literatos. O apagamento da identidade de poeta solitário cristalizado na fantasia final ironiza o processo, propondo uma reestilização perversa do tema do plebeu e da princesa. Neste texto, então, o desejo perde sua finalidade e se transforma numa ficção, compreendendo um masoquista, uma aristocrata e uma situação de humilhação. Ficção dramática, pois constrói-se a partir da cisão do sujeito da enunciação em narrador e personagem, teatralizando o processo.

Deslumbramentos

*Milady, é perigoso contemplá-la
Quando passa aromática e normal,
Com seu tipo tão nobre e tão de sala,
Com seus gestos de neve e de metal.*

*Sem que nisso a desgoste ou desenfade
Quantas vezes, seguindo-lhe as passadas,
Eu vejo-a, com real solenidade,
Ir impondo toilettes complicadas!...*

*Em si tudo me atrai como um tesoiro:
O seu ar pensativo e senhoril,
A sua voz que tem um timbre de oiro
E o seu nevado e lúcido perfil!*

*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!...*

*Eu ontem encontrei-a, quando vinha,
Britânica, e fazendo-me assombrar;
Grande dama fatal, sempre sozinha,
E com firmeza e música no andar!*

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

*Pois bem. Conserve o gelo por esposo,
E mostre, se eu beijar-lhe as brancas mãos,
O modo diplomático e orgulhoso
Que Ana de Austria mostrava aos cortesãos.*

*E enfim prossiga ativa como a Fama,
Sem sorrisos, dramática, cortante;
Que eu procuro fundir na minha chama
Seu ermo coração, como um brilhante.*

*Mas cuidado, milady, não se afoite,
Que hão de acabar os bárbaros reais;
E os povos humilhados, pela noite,
Para a vingança aguçam os punhais.*

*E um dia, ó flor do Luxo, nas estradas,
Sob o cetim do Azul e as andorinhas,
Eu hei-de ver errar, alucinadas,
E arrastando farrapos - as rainhas!*

O desejo expresso em *Deslumbramentos* configura-se ambíguo e paradoxal. Ambíguo porque a atitude do sujeito frente à mulher fatal expressa simultaneamente fascínio e distância. Paradoxal porque se realiza e ganha especificidade justamente na sua não consumação; em outras palavras é um desejo de tal modo singular que desemboca num paradoxo: só não se cumprindo é que se pode cumprir. Sem ignorar a especificidade do poema, há que lembrar sua matriz, Baudelaire. Isto porque seu texto, por menos hermético e contensivo nos dará a configuração deste tipo de desejo:

*"Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
ô vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuïs,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues."*

Em Baudelaire, a mulher atrai pela distância e esta é sentida como irônica: o sujeito tanto mais a quer quanto ela dele se afasta e foge.

O poema de Cesário retrata os passeios persecutórios do sujeito que frui os encantos da amada à distância. O caráter fundamental do poema reside no fato de que este promove um jogo no qual o sujeito, afetando impotência e inferioridade e exaltando a superioridade da dama, de fato é ele quem multiplica as distâncias entre si e o objeto de seu desejo. Em outras palavras, aparentemente o sujeito não o conquista por inferior, mas na verdade é ele próprio o agente da distância irônica. E por que irônica? Em primeiro lugar, pela qualidade de jogo que um tal amor possui. Em segundo lugar porque a qualidade de paradoxo apresenta afinidades com os efeitos próprios da ironia. A latência do desejo que não se concretiza ou resolve é paralela à suspensão das duas significações coexistentes na ironia. Tal como esta é meio, intermediação, oscilação entre os dois pólos — tese e antítese — o desejo cesário não redundava em síntese superadora. Tal como a ironia aponta para o hipotético, o amor expresso no poema assenta-se sobre o lúdico "poder ser". Tal como a ironia rompe os pressupostos consensuais, rompe o esperável através da perplexidade a que a disjunção significante/significado conduz, o amor cesário rompe a previsibilidade do esquema desejo-consumação, elidindo sua natureza imediatista para afirmar-se irresoluto e de finalidade perdida: é algo em si, se constrói, se alimenta e se estetiza. Se há uma consumação, esta é hipotética, é antegozo e se dá no plano simbólico: na última estrofe do poema, a mulher é "desnudada" barbaramente, torna-se presa fácil, pois que "em farrapos" e "alucinada".

Em *Deslumbramentos* a ironia cesárica estiliza-se mediante dois procedimentos interdependentes. Em primeiro lugar, num modo de adjetivar que se denominará qualificação binária. Este procedimento constrói a arquitetura dual do poema e é o suporte estilístico daquela situação paradoxal. Em segundo lugar, numa forma de comentário indireto que se denominará inter-relação significativa. A qualificação binária propicia uma ironia que se desenvolve verticalmente pois sua unidade fundamental é o verso; a inter-relação significativa ironiza horizontalmente pois se desenvolve ao longo do poema. Os procedimentos são interdependentes pois a qualificação binária presta-se ao comentário indireto e a inter-relação significativa se constrói na tensão de contrários. O tratar-lhes como procedimentos distintos objetiva a melhor demonstrar o processo irônico do poema. Naturalmente estes aspectos não esgotam sua riqueza estilística; é que precisamente estes são os fatos de estilo no sentido de que participam do poema em particular e recorrem ao longo da obra cesárica em geral.

A qualificação binária totaliza nove ocorrências no poema em questão e sessenta e quatro ocorrências na obra de Cesário. Evidentemente o critério quantitativo não é suficiente para se definir o estilo, mas a preferência por este tipo de qualificação revela a natureza dual, contraditória e às vezes irônica da percepção cesárica, um dos pilares formais do que Jorge de Sena, ao referir-se à ironia do poeta, chama de "perplexidade dialéctica não superada".⁽⁶⁾ Esta qualificação realiza-se numa estrutura que liga dois adjetivos ou, mais raramente, duas locuções adjetivas por meio da conjunção "e". O efeito mais geral desse procedimento é o choque ou estranhamento causado pela diversidade semântica representada por adjetivos de ordens díspares os quais, à primeira vista, parecem inconveniente ou inadequadamente conectados. Os exemplos em *Deslumbramentos* são os seguintes: "aromática e normal"; (tipo) "tão nobre e tão de sala"; (gestos) "de neve e de metal"; (ar) "pensativo e senhoril"; (perfil) "nevado e lúcido"; "supérflua e feminina"; "alta e serena"; (no andar) "com firmeza e música"; (modo) "diplomático e orgulhoso".

Este procedimento propicia múltiplos efeitos. A dualidade a que se aludiu, se bem que se expressa na estrutura mesma da qualificação, não se reflete, necessariamente, no significado. Quer-se com isto dizer que o efeito pode ser antitético, ou seja, juntar duas qualidades que logicamente seriam excludentes, ou bem pode ser redundante, o segundo termo confirmando e comentando o primeiro. Vejam-se exemplos no poema. O sujeito qualifica o tipo

da mulher como "tão nobre e tão de sala". O primeiro adjetivo "nobre" sugere, além da classe social a que ela supostamente pertence, elegância, fineza e discrição. "Tão de sala" anula ou, pelo menos problematiza, aqueles sentidos convencionalmente positivos da nobreza e refere os negativos, frivolidando-os: códigos sociais da etiqueta e gestos exteriores ritualizados. Os dois sentidos vibram conjuntamente e permanecem irresolutos na sua dualidade. Entretanto, quando o sujeito diz que a dama tem um "ar pensativo e senhoril", um adjetivo reproduz e comenta o outro: o ar é pensativo porque senhoril e vice-versa, pois os significados referidos remetem à gravidade que uma suposta maioridade acarreta. Observe-se como o princípio da contenção mencionado no segundo capítulo é plenamente realizado em Cesário: através da economia dos recursos expressivos, o sujeito simultaneamente descreve e comenta.

Para melhor visualizar o procedimento citar-se-ão algumas ocorrências na obra. Em *Em Petiz*, a companheira do narrador é "meiga e míope": há aqui uma dissonância, pois são ligados um adjetivo moral e positivo (meiga) a um físico e negativo (míope). Em *A Débil*, a mulher desejada é "fraca e loura", ambos os adjetivos remetendo e comentando estereótipos idealizadores: a fraqueza da mulher referida no louro dos cabelos. Em *Noite Fechada* aparece um padre "gordo e presumido", a presunção referida na gordura, signo de uma acomodação satisfeita e gluttona.

A qualificação binária espalha-se ao longo do poema e constitui, por assim dizer, a fragmentação daquele paradoxo central em diversos pequenos paradoxos que, por sua vez, vêm contagiar a arquitetura mesma do texto, todo ele dual:

(passa) "aromática e normal"
(com seu tipo) "tão nobre e tão de sala"
(com seus gestos) "de neve e de metal"
(sem que nisso) "a desgoste ou desenfade"
(o seu ar) "pensativo e senhoril"
(o seu) "nevado e lúcido" (perfil)
(como) "me estonteia e me fascina"
(como a Moda) "supérflua e feminina"
(como a Morte) "alta e serena"
(o seu olhar possui) "um arcanjo e um demônio"
"fere como um florete e afaga como o pélo dum regalo"
(modo) "diplomático e orgulhoso".

O objeto do desejo cesárico condensa dualidades e estas são, claro está, não qualidades imanentes, estritamente, mas projeções de uma percepção esta sim contraditória e bizarra. A *milady* é um ser ao mesmo tempo vincado na realidade ("Eu ontem encontrei-a"; "Quantas vezes (...)", e um ser projetado por um olhar distante que simultaneamente descreve e comenta, constrói.

A inter-relação significativa é um modo de sugerir e comentar, através da utilização de vocábulos cuja função à primeira vista é a de descrever. Ainda que seu efeito seja análogo ao da qualificação binária, configura-se distinto uma vez que se efetua na medida em que o poema discorre, ou seja, o comentário só é depreensível na inter-relação dos sentidos disseminados ao longo do texto, e numa posterior análise. Trata-se do modo cesárico de construir poemas: estes são totalidades significativas, cujo "sentido" só se depreende num movimento de ir e vir pelos significantes metonimicamente expressos.

O adjetivo "normal" conectado ao "aromática" pode sugerir, conforme percebe Helder Macedo, que a dama segue uma norma, ou seja, comporta-se segundo os códigos de determinada classe social. Já se viu que esta qualidade é problematizada na subsequente "tão nobre e tão de sala": a distância irônica propicia envolvimento e crítica. Os "gestos de neve e de metal" concentram locuções adjetivas que resguardam o valor original dos substantivos, fato que propicia um efeito de sensorialidade visual e tátil: a neve é fria e branca, o metal é frio, rijo e soa com certa estridência aguda. A contenção em Cesário condensa o tátil (frio), o visual (o luminoso, pois o metal vai ecoar nos posteriores "ouro" e "lúcido") e o sonoro (pois o som metálico vai ecoar no "timbre de oiro"). O efeito é o de um som luminoso ou de uma luz sonora e fria. A recorrência dos encontros consonantais (*timbre, britânica, assombrar, bárbaros reais, nobre, brancas mãos, brilhante*) sugere o som que o ouro supostamente teria, se vibrado. O tema da frieza atrativa é baudelairiano: "*Et je chéris, ô bête implacable et cruelle! / Jusqu'à cette froideur par où tu m'est plus belle!*". A *milady* é um ser gélido de som e luz.

Observe-se que as mulheres cesáricas estão sempre completamente vestidas. Neste poema, esta característica está reforçada pelos significantes da rigidez e da solenidade: o verbo "impor" (impõe "toilettes complicadas") reafirma a não naturalidade do vestuário e a violência anti-natural da roupa: . A "real solenidade" indica a imprecisão da adjetivação cesárica: condensa "real" de realidade e "real" de realeza, e esta possibilidade vai ressoar ironicamente nos "bárbaros reais". A solenidade não é ambígua, pois sinaliza formalidade ritual, e por sua vez relaciona-se com o "beijo diplomático e orgulhoso" que o sujeito solicita à dama: aqui também, o diplomático é um rebaixamento frivolidizante do orgulhoso, sua pulverização em frieza ritual. O perfil "nevado e lúcido" remete novamente à brancura, frieza e luminosidade, além da lucidez projetar uma qualidade moral que se relaciona com o "ar pensativo e senhoril" e vai ecoar fonética, semântica e ironicamente no "alucinadas" final. A dama é "supérflua e feminina" como a Moda; trata-se de uma qualificação binária na qual um tópico reforça o outro: a Moda é superflua por definição e, sendo feminina, o feminino torna-se também superfluo. Note-se que o superfluo é o antípoda do necessário e, por isto, o espaço por excelência do lúdico, do vão e do imaginativo. A dama também é "alta e serena como a Morte": não se depreende como a altura remete à morte, mas a serenidade assim configurada é próxima da impassibilidade e da rigidez. A aliteração do verso "Britânica e fazendo-me assombrar" sugere a violência da aparição através dos encontros consonantais. O verbo "assombrar" é ambíguo neste contexto, tanto pode significar "maravilhar-se" como "assustar". Esta ambiguidade "resolve" o enigma do primeiro verso "É perigoso contemplá-la". A natureza dual do desejo se expressa nas antíteses "arcanjo" e "demônio" e "florete que fere" e "pelo dum regalo que afaga". A sétima estrofe introduz uma mudança de tom no pedido ambíguo. Como entendê-lo? Indiferença simulada ou resignação diante da impossibilidade de efetivação do amor expressa humoristicamente no beijo solene e despojado de sensualidade? Ou, simplesmente, pedido de continuidade da frieza formal, uma vez que isto é o que excita o sujeito? A este pedido, o sujeito acrescenta outro: "Prossiga ativa como a Fama / Sem sorrisos, dramática, cortante". O adjetivo "dramática" é impreciso; a julgar pelos sentidos trabalhados até aqui, pode sugerir "a que representa". Distância que "disseca" o objeto novamente em tensão com o adjetivo cortante que, ecoando o "florete que fere" sugere ser ela o agente da ferida amorosa sobre o sujeito. E, verso fulcral do poema, a afirmação da insolubilidade e solidão estética do desejo: "Que eu procuro fundir na minha chama / Seu ermo coração, como um brilhante". Trata-se, remetendo ao paradoxo inicial, da afirmação poética do desejo que deseja o desejo, que só não se cumprindo se pode cumprir.

A partir das últimas duas estrofes, aquelas alusões disseminadas ao longo do poema começam a vibrar em ironia através da sua síntese que é a metáfora da revolução. Os punhais aguçados em tensão com os floretes aristocráticos, os bárbaros reais com os povos humilhados, a dama que impunha toilettes complicadas, que era lúcida, e ostentava firmeza no andar, agora erra em farrapos, alucinada. Observe-se, de passagem, que a metáfora escolhida, somada ao vocativo *milady*, remete aos Três Mosqueteiros de Dumas, confirmando, mais uma vez, a mediação da experiência literária no estilo de Cesário Verde. Note-se que o desfecho é epigramático, na medida em que retoma os conceitos e sentidos espalhados. O processo de desnudamento a que a dama é submetida ao longo do poema (pois os comentários indiretos contidos nos procedimentos mencionados têm como efeito o desnudamento do outro que o olhar distante promove) concentra-se na última estrofe, simbolicamente. Por aí se entende também o que se disse no início: a inferioridade é simulação, pois, poeticamente é o sujeito quem disseca e desnuda a dama: superpõe o valor do poeta à inferioridade do burguês. A mulher não é apenas objeto da imprecação, mas é objeto do amor: a violência erótica do último verso é uma imprecação amorosa, uma vingança lúbrica. A força do desejo em Cesário está justamente na sua dualidade, qualidade esta que também é de raiz baudelairiana: *Duellum, Tu Mettrais l'Univers Entier Dans ta Ruelle.*

Frígida

I

*Balzac é meu rival, minha senhora inglesa!
Eu quero-a porque odeio as carnações redondas!
Mas ele eternizou-lhe a singular beleza
E eu turbo-me ao deter seus olhos cor das ondas.*

II

*Admiro-a. A sua longa e plácida estatura
Expõe a majestade austera dos invernos.
Não cora no seu todo a tímida candura;
Dançam a paz dos céus e o assombro dos infernos.*

III

*Eu vejo-a caminhar, fleumática, irritante,
Numa das mãos franzindo um lenço de cambraia!...
Ninguém me prende assim, fúnebre, extravagante,
Quando arregaça e ondula a preguiçosa saia!*

IV

*Ouso esperar, talvez, que o seu amor me acoite,
Mas nunca a fitarei duma maneira franca;
Traz o esplendor do Dia e a palidez da Noite,
É, como o Sol, dourada, e, como a Lua, branca!*

V

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

VI

*Cintila no seu rosto a lucidez das jóias.
Ao encarar consigo a fantasia pasma;
Pausadamente lembra o silvo das jibóias
E a marcha demorada e muda dum fantasma.*

VII

*Metálica visão que Charles Baudelaire
Sonhou e pressentiu nos seus delírios mornos,
Permite que eu lhe adule a distinção que fere,
As curvas da magreza e o lustre dos adornos!*

VIII

*Deslize como um astro, um astro que declina;
Tão descansada e firme é que me desvaria,
E tem a lentidão duma corveta fina
Que nobremente vá num mar de calmaria.*

IX

*Não me imagine um doido. Eu vivo como um mfuge,
No bosque das ficções, ó grande flor do Norte!
E, ao persegui-la, penso acompanhar de longe
O sossegado espectro angélico da Morte!*

X

*O seu vagar oculta uma elasticidade
Que deve dar um gosto amargo e deleitoso,
E a sua glacial impassibilidade
Exalta o meu desejo e irrita o meu nervoso.*

XI

*Porém, não arderei aos seus contactos frios,
E não me enrolará nos serpentinos braços:
Receio suportar febrões e calafrios;
Adoro no seu corpo os movimentos lassos.*

XII

*E se uma vez me abrisse o colo transparente,
E me osculasse, enfim, flexível e submissa,
Eu julgaria ouvir alguém, agudamente,
Nas trevas, a cortar pedaços de cortiça!*

As semelhanças entre *Frígida* e *Deslumbramentos* são muitas: o motivo baudelairiano da mulher fria e "metálica", a simultaneidade do desejo e da recusa, o britanismo das damas, o beijo "diplomático", etc. Em suma, o mesmo tipo de mulher é interpelado nos dois textos. Entretanto, distinguem-se na atitude manifestada pelo sujeito: enquanto em *Deslumbramentos* a situação paradoxal se mantinha suspensa até o final epigramático que condensava simbolicamente os significantes do amor e da imprecisão, afirmando o desejo sob sua faceta dual, a de vingança lúbrica ou de escárnio amoroso, em *Frígida* o paradoxo receberá uma resolução unívoca, ou seja, o desfecho concluirá por um dos pólos: a recusa pura e simples do desejo e do tipo de mulher que o instiga. Como em *Deslumbramentos*, aqui a dama é simultaneamente desejada e recusada; porém, se no primeiro texto há um progressivo desnudamento no seu duplo sentido de amor e recusa, aqui o desejo se manifesta através de uma hiperbolização dos tópicos baudelairianos da mulher "metálica", resultando num final epigramático cuja marca característica é a expressão de um excesso, condensado numa imagem arrepiante, levando o leitor a duvidar da univocidade do desejo expresso. O caráter de pastiche deste poema revela-se na utilização, para compor o perfil de mulher e para configurar a bizarria do próprio desejo, de imagens baudelairianas. Assim, a metáfora do navio (*fin vaisseau, beau navire*) ecoa na corveta fina; o motivo da languidez e da lentidão ("*Sous le fardeau de ta paresse/ ta tête d'enfant / Se balance avec la mollesse/ d'un jeune elephant*") estão referidos nos movimentos lassos, no caminhar fleumático e na marcha domorada e muda; o motivo da frigidez (*la froide majesté de la femme stérile*) se reconhece na "majestade austera dos invernos e na glacial impassibilidade. Finalmente, a "serpent qui danse" ecoa nos serpentinos braços e na jibóia.

O procedimento mais característico do poema é a alternância de expressões heteróclitas. Na interpelação à mulher, o sujeito alterna tópicos presumivelmente aceitáveis e tópicos problemáticos, no sentido de que arriscam-se a uma interpretação irônica. Distingue-se da qualificação binária já analisada porque o choque de expressões díspares não é simultâneo mas alternado. Como o poema é uma interpelação à mulher desejada, esta alternância beira a incoerência pois o sujeito, tal um acrobata, vai de um pólo a outro, alternando louvor e possível zombaria. Este efeito é previsto pelo próprio narrador dramático: "Não me imagine um doido. Eu vivo como um monge, / No bosque das ficções, ó grande flor do Norte" e pelo título original do poema: Humorismos do amor.

A alternância de tópicos heteróclitos é um modo da ironia cesária que mantém o sentido do discurso suspenso através da seriação de tonalidades afetivas ou expressões, senão opostas, pelo menos agudamente distintas.

Transcrevem-se aqui as mais características alternâncias do poema:

*"Ouso esperar, talvez, que o seu amor me acoite,
Mas nunca a fitarei duma maneira franca;*

O sujeito trabalha nestes versos sobre a previsibilidade que deveria reger a expectativa do interlocutor: o primeiro verso enuncia as esperanças amorosas do sujeito e o segundo sugere, contraditoriamente, a impossibilidade de encarar francamente a mulher desejada, elaborando os significantes opostos do amor e do medo.

*Cintila no seu rosto a lucidez das jóias
Ao encarar consigo a fantasia pasma;*

O brilho das jóias é um tópico atrativo para o sujeito, fato demonstrado nas referências anteriores; este sentido é logo rompido pela ambiguidade do verbo "pasmá", que a julgar pelos sentidos precedentes, sinaliza susto ou medo.

*"Pausadamente lembra o silvo das jibóias
E a marcha demorada e muda dum fantasma."*

Embora não se oponham aos versos anteriores, pois a jibóia e o fantasma assustam o sujeito, estão em tensão entre si, pela alternância de atributos opostos: o som sibilante e agudo das jibóias justaposto ao silêncio da passagem do fantasma. Observe-se aqui que o excesso a que se aludiu no princípio manifesta-se nas metáforas utilizadas: a jibóia é uma hipérbole bizarra da serpente baudelairiana e a figura da Morte, que em *Deslumbramentos* e no poeta francês encerra uma densidade simbólica, reduz-se, aqui, a um fantasma. Estas metáforas, utilizadas num contexto de louvor amoroso, problematizam a univocidade deste louvor.

*"(...). Eu vivo como um monge,
No bosque das ficções, ó grande flor do Norte!
E ao persegui-la, penso acompanhar de longe
O sossegado espectro angélico da Morte!"*

Estão em tensão o apostrofismo do sujeito que interpela a "flor" (metáfora tradicionalmente marcada) e a posterior impressão de que persegue um espectro.

*"Receio suportar febrões e calafrios
Adoro no seu corpo os movimentos lassos."*

Trata-se da mais característica alternância do poema: justapõe o mal estar febril causado pelo suposto abraço ao prazer de vê-la caminhar lentamente.

*"E se uma vez me abrisse o colo transparente,
E me osculasse, enfim, flexível e submissa,
Eu julgaria ouvir alguém agudamente,
Nas trevas, a cortar pedaços de cortiça!"*

A expectativa gerada pela hipótese do beijo dócil é cortada pela imediata e subsequente hipótese do som irritante e desagradável do cortar da cortiça; epigramaticamente, retoma, através da profusão das sibilantes, o silvo das jibóias. e "resolve" as alternâncias e dualidades suspensas ao longo do poema, sugerindo que o contato físico com a mulher evocada produziria um arrepio. Trata-se de uma reestilização irônica da mulher vampiro — irônica porque a sua fatalidade (expressa, na tradição e no próprio Cesário através das metáforas da asfixia e do sugamento) está aqui parodiada nos febrões e calafrios, no pasmo, nos contactos frios e no arrepio final.

Humilhações

*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.*

*Lá cansa-me o ranger da seda, a orquestra, o gás;
As damas, ao chegar, gemem nos espartilhos,
E enquanto vão passando as cortesãs e os brilhos,
Eu analiso as peças no cartaz.*

*Na representação dum drama de Feuillet,
Eu aguardava, junto à porta, na penumbra,
Quando a mulher nervosa e vã que me deslumbra
Saltou soberba o estribo do coupé.*

*Como ela marcha! Lembra um magnetizador.
Roçavam no veludo as guarnições das rendas;
E muito embora tu, burguês, me não entendas,
Fiquei batendo os dentes de terror.*

*Sim! Porque não podia abandoná-la em paz!
Ó minha pobre bolsa, amortalhou-se a idéia
De vê-la aproximar, sentado na platéia,
De tê-la num binóculo mordaz!*

*Eu ocultava o fraque usado nos botões;
Cada contratador dizia em voz rouquenha:
Quem compra algum bilhete ou vende alguma senha?
E ouviam-se cá fora as ovações.*

*Que desvanecimento! A pérola do Tom!
As outras ao pé dela imitam de bonecas;
Têm menos melodia as harpas e as rabecas,
Nos grandes espetáculos do Som.*

*Ao mesmo tempo, eu não deixava de a abranger;
Via-a subir, direita, a larga escadaria
E entrar no camarote. Antes estimaria
Que o chão se abrisse para me abater.*

*Saí; mas ao sair senti-me atropelar.
Era um municipal sobre um cavalo. A guarda
Espanca o povo. Irei-me; e eu, que detesto a farda,
Cresci com raiva contra o militar.*

*De súbito, fanhosa, infecta, rota, má,
Pôs-se na minha frente uma velhinha suja,
E disse-me, piscando os olhos de coruja:
- Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?...*

Estilística e tematicamente, *Humilhações* está para *Esplêndida* assim como *Frígida* está para *Deslumbramentos*. Os dois últimos tematizam a frieza e volatilizam o caráter dramático típico dos poemas cesáricos, embora *Deslumbramentos* vinque a situação no espaço e no tempo, se bem que de modo pouco preciso. Nos dois primeiros avulta uma motivação realista na composição da cena: o detalhismo no registro dos personagens, do brilho das roupas e do teatro, etc. Aproxima-os também a idolatria à mulher soberba.

Humilhações reedita um novo drama, cujo protagonista é pobre e disso se ressentido, impedido que está de fruir os encantos da mulher que o "deslumbra". É de notar-se que o prazer em *Cesário*, e isto é o que unifica os quatro poemas, é um prazer do olhar distante, voyeur, o estar-perto longe que propicia a distância irônica: "Tê-la num binóculo mordaz". Igualmente, o motivo do perigo (*Deslumbramentos*), do susto (*Frígida*) e do ofuscamento (*Esplêndida*) estão referidos aqui no "bater dos dentes". Entretanto, *Humilhações* desponta como peça única na série devido à absoluta univocidade do desejo expresso. Se em *Deslumbramentos* o desejo configura-se irônico em si pois oscila entre os dois pólos - fascínio e crítica -, se em *Frígida* a ironia tem a mulher como objeto, concluindo pela recusa do desejo e em *Esplêndida* a figura do narrador dramático problematiza a natureza do desejo, em *Humilhações* este é absoluto e inequívoco. O erotismo de humilhação é expresso sem duplicidades na caracterização do sujeito como um "Job" que "idolatra" os desdêns da mulher que venera. A exaltação da mulher também é composta por tópicos que não dão margem a dupla interpretação.

A problematização da figura do sujeito será empreendida de modo diverso em *Humilhações*. Em *Esplêndida*, a construção do personagem calcada no grotesco (as convulsões, a corcova, a morbidez) faz avultar a dimensão perversa do desejo, comentando-o indiretamente: o "poeta solitário" beira a caricatura. Em *Humilhações*, o comentário sobre o desejo que existe a partir do rebaixamento do amante é elaborado mediante a justaposição significativa. Trata-se de uma técnica de justapor flashes, eventos e situações aparentemente casuais ou incidentais, mas cuja função é a de comentar indiretamente o tema em pauta. Esta técnica, já descrita por Helder Macedo⁽⁷⁾, distingue-se da inter-relação significativa apontada na análise de *Deslumbramentos* pois procede por contiguidade e a outra por disseminação. Concorre para a justificação do estilo irônico em Cesário no sentido de que supõe uma suspensão do julgamento, da reflexão digressora de modo a que o sujeito aparente estar apenas descrevendo quando na realidade comenta. Em *Humilhações*, o sujeito justapõe três situações de humilhação: a própria, a do povo espancado pela guarda e a da mendiga. Esta conexão elaborada no final do poema tem dois efeitos de sentido. Em primeiro lugar, o fato do narrador reagir contra a violência da guarda ("*Cresci com raiva contra o militar*") remete, por contraste, à humilhação à qual ele se submete "*todas as noites*": uma vez capaz de reagir contra a violência do militar, deveria ser capaz, por extensão, de reagir contra a própria humilhação. O que demonstra seu caráter consciente e deliberado. Em segundo lugar, esta consciência contrasta, por justaposição, com a humilhação à qual se submete a mendiga, não por prazer, mas por necessidade. Por último, *Humilhações* inaugura, através do procedimento mencionado, um modo muito cesárico de volatilizar as virtualidades melodramáticas contidas na situação descrita: a constituição de um contraponto objetivo à situação do sujeito, relativizando-a e suprimindo-lhe a possível tragicidade. Por este aspecto, *Humilhações* pode ser aproximado de *Contrariedades* e *Num Bairro Moderno*, textos nos quais as figuras da engomadeira e da

regateira, respectivamente, funcionam como o contraponto oferecido pelo real para que o sujeito ironize (i.e., reflita) sua "nevrose" e doença. A justaposição da figura da mendiga obedece também a outras implicações, igualmente irônicas. É característico de Cesário o contraste entre o requinte e o vulgar, consubstanciados, em *Humilhações*, na justaposição das figuras de uma bela mulher e de uma mulher monstruosa, na justaposição do *snob* e do populacho. Trata-se, como já se viu, da reelaboração cesária de um gosto dandy, que mescla tópicos e situações heterogêneas e o objeto estético assim trabalhado configura a rara e singular beleza cujo fundador é, mais uma vez, Baudelaire. A esse respeito, é inevitável lembrar-se das *Petites Vieilles*, onde o poeta francês dissecava este tipo de gosto: *"Dans les plis sinueux des vieilles capitales,/ Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,/ Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,/ Des êtres singuliers, décrepits et charmants. // Ce monstres disloqués furent jadis des femmes,/ Éponine ou Lais! Monstres brisés, bossus/ Ou tordus, aimons-les! / ce sont encor des âmes./ Sous des jupons troués ou sous de froids tissus."*

Finalmente, a inserção da mendiga é mais um recurso da ironia dos versos finais de Cesário. Em *Frígida*, esta ironia é uma resolução das alternâncias trabalhadas; em *Lágrimas* é uma retomada sintética dos "signos do indício" disseminados ao longo do poema; em *Humilhações*, a aparição da mendiga "*fanhosa e infecta*" num contexto de requinte minuciosamente caracterizado, produz um efeito dissonante que suspende a tensão provocada pela densidade do amor inconcluso através de um choque, de um estupor.

A interpretação dos poemas constantes da série da mulher fatal sob o critério da ironia é uma abordagem polêmica. Para Helder Macedo, a ironia que unificaria a série está na crítica às relações de dominação engendradas pela cidade, via metáfora do amor

escravizante pela mulher fatal, tipo citadino por excelência; esta opressão se oporia, ao longo da obra de Cesário, ao amor desconfiante e libertador associado significativamente ao campo. Daí os anseios de revolta dos "povos humilhados" referidos em *Deslumbramentos* e a identificação das três humilhações em *Humilhações*. Cabral Martins discorda desta interpretação afirmando ser o fascínio expresso nos textos unívoco, ou seja, trata-se de um fascínio do homem pela mulher e não o dos pobres pelos ricos ironizado. Além disso, questiona a inclusão de *Frígida* na série, afirmando ser este texto o único, dentre os que tematizam a mulher fatal, em que o "eu" mantém um "retiro irônico de consciência"; os três restantes expressariam sem duplicidades uma atração absoluta. Jorge de Sena e Mário Sacramento, se bem que referindo-se especificamente a *Esplêndida*, destacam a sua ironia, sem no entanto justificá-la.⁽⁸⁾

Estas divergências parecem residir em dois aspectos interdependentes: o primeiro de ordem específica, pois diz respeito à série temática, é a sua filiação baudelairiana. O segundo, de ordem geral, diz respeito ao estilo e é válido para a obra como um todo.

A atitude dual frente à mulher fatal, nas suas diversas faces de vampiro, cortesã ou frígida já está marcada em Baudelaire. Ainda que Cabral Martins restrinja esta influência a *Frígida*, assume-se aqui que os quatro textos remetem ao poeta francês. A crisperia febril que toma o sujeito em *Esplêndida* ecoa *A Une Passante*: "Moi, je buvais, crispé comme un extravagant / Dans son oeil, ciel livide où germe l'ourangan..."; *Deslumbramentos* remete ao amor distante cantado em *Je t'Adore à l'Égal de la Voûte Nocturne*; *Frígida* ecoa a "froide majesté de la femme sterile" construída em *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*. Em

Baudelaire, a atitude diante da mulher, se bem que respondendo a implicações específicas, é um misto de fascínio e repúdio, sintetizado magistralmente nos versos finais de Tu Mettrais l'Univers Entier Dans ta Ruelle: "O fangeuse grandeur! Sublime ignominie!" O que ocorre em Cesário é o desdobramento desta atitude em quatro "ensaios" distintos: a problematização do amante em Esplêndida e Humilhações e a "dissecação" da mulher em Frígida e Deslumbramentos. Naturalmente, esta dualidade não é necessariamente irônica, e aqui imbrica-se o segundo aspecto. Somada a esta dualidade prévia, o estilo, este sim irônico, justifica a inclusão dos quatro poemas numa só série. O modo cesárico de significar indiretamente através dos procedimentos mencionados _ narrador dramático, qualificação binária, alternância de expressões heteróclitas, justaposição significativa _ promovem a atenuação do "eu", a "neutralidade descritiva" e a cisão do sujeito, de modo a que o leitor pergunte-se onde está o sujeito, o que ele quis realmente dizer.

NOTAS

(¹) Veja-se PRAZ, op. cit. pp. 179/187.

(²) Evidentemente toda enunciação literária supõe um "eu" fictício: "La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (no entramos en el asunto) coincida de algun modo con el yo empírico del poeta, es, pues, substantivamente um 'personaje', una composición que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia. Esto se ve com mayor claridad, por ejemplo, en la novela o en el teatro, pero no deja de ser cierto para lírica. Lo que ocurre es que en este último género el autor recurre más a menudo que en los anteriores a utilizarse a sí mismo como 'modelo' para su creación. Diríamos un poco vagamente que si atendemos a la cuestión estadística resulta infrecuente la novela de raíz autobiográfica, mientras en la poesía el subjetivismo de esta clase es mucho más esperable, lo cual puede darnos la impresión, absolutamente ilusoria, de que es el proprio poeta quien nos está hablando en sus versos." BOUSOÑO, op. cit., pp. 29. O que ocorre em Cesário é a problematização da categoria do sujeito enunciador, uma quebra na "ingenuidade" da enunciação lírica, compondo poemas lírico-dramáticos.

(³) MAINGUENEAU, Dominique. NOVAS TENDÊNCIAS EM ANÁLISE DO DISCURSO. Pontes/Unicamp, Coleção "Linguagem /Crítica, p. 77.

(⁴) Veja-se CABRAL MARTINS, op. cit., pp. 34.

(⁵) Veja-se MACEDO, Helder, op. cit., pp. 106

(⁶) Veja-se SENA, Jorge de, "A Linguagem de Cesário Verde". ESTUDOS DE LITERATURA PORTUGUESA - I. Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 161.

(⁷) MACEDO, Helder, op. cit. p.(7)

(⁸) Vejam-se: MACEDO, Helder, op. cit., pp. 103; CABRAL MARTINS, op. cit., pp. 45/7; SENA, Jorge de, op. cit., pp. 161 e SACRAMENTO, Mario, op. cit., pp. 104.

CAPÍTULO IV

**"CONTRARIEDADES" :
COLOQUIALISMO E INTIMIDADE**

"CONTRARIEDADES": COLOQUIALISMO E INTIMIDADE

Se em poemas anteriores, a manifestação da subjetividade era mediada pela figura do narrador dramático (o fetichista, o monge, o pobre), em *Contrariedades* ela é trabalhada através da constituição de um contraponto objetivo à solidão intimista do sujeito, que a comenta indiretamente. Este é o procedimento estruturante da matéria confessional elaborada no texto.

Contrariedades é um poema confessional. Sua especificidade no conjunto da obra de Cesário está no fato de que, tal como em *Nós*, a figura do sujeito-narrador tende a fundir-se com a figura histórica do autor. É razoável supor-se que a marginalização dos meios literários da época lamentado no poema tenha uma motivação biográfica: sabe-se que Cesário foi incompreendido pelos contemporâneos e sua glória literária é póstuma. Além disso, o elemento confessional também se verifica na utilização do poema como espaço da exposição intimista e, principalmente, do desabafo: "*Eu hoje estou cruel, frenético, exigente// Sentei-me à secretária// Perfeitamente. Vou findar sem azedume*". Observe-se que este último aspecto está marcado no contexto espácio-temporal do poema: ele transcorre à medida que o sujeito sente, há a intenção de uma expressão imediata, o poema principia com as raivas frias e encerra com o alívio, é um lenitivo das *contrariedades*.

Ao mesmo tempo, *Contrariedades* apresenta um uso do registro coloquial que, desde então, será uma das marcas características do estilo cesárico, propiciando diversos efeitos de sentido no conjunto da obra. No caso em estudo, o coloquial, através de sua sugestão familiarizante, torna-se a expressão da intimidade. Analisam-se a seguir esses dois aspectos.

Contrariedades

*Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;
Nem posso tolerar os livros mais bizarros.
Incrível! Já fumei três maços de cigarros
Consecutivamente.*

*Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos mudos:
Tanta depravação nos usos, nos costumes!
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes
E os ângulos agudos.*

*Sentei-me à secretária. Ali defronte mora
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;
Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes
E engoma para fora.*

*Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas!
Tão lívida! O doutor deixou-a. Mortifica.
Lidando sempre! E deve a conta na botica!
Mal ganha para sopas...*

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

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

*A crítica segundo o método de Taine
Ignoram-na. Juntei numa fogueira imensa
Muitíssimos papéis inéditos. A imprensa
Vale um desdém solene.*

*Com raras excepções merece-me o epigrama.
Deu meia-noite; e em paz pela calçada abaixo,
Soluça um sol-e-dó. Chuvisca. O populacho
Diverte-se na lama.*

*Eu nunca dediquei poemas às fortunas,
Mas sim, por deferência, a amigos ou a artistas.
Independente! Só por isso os jornalistas
Me negam as colunas.*

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

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

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

*E a tísica? Fechada, e com o ferro aceso!
Ignora que a asfixia a combustão das brasas,
Não foge do estendal que lhe humedece as casas,
E fina-se ao desprezo!*

*Mantém-se a chá e pão! Antes entrar na cova.
Esvai-se; e todavia, à tarde, fracamente,
Oíço-a cantarolar uma canção plangente
Duma opereta nova!*

*Perfeitamente. Vou findar sem azedume.
Quem sabe se depois, eu rico e noutros climas,
Conseguirei reler essas antigas rimas,
Impressas em volume?*

*Nas letras eu conheço um campo de manobras;
Emprega-se a réclame, a intriga, o anúncio, a blague,
E esta poesia pede um editor que pague
Todas as minhas obras...*

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

O poema é um monólogo em que o sujeito desabafa e confessa sua irritação por ter suas obras sistematicamente recusadas pelos editores. O "falar de si" é pontilhado com a observação da engomadeira vizinha. Em primeiro lugar, estabelecem-se duas solidões: ele recusa-se em transigir com os vai-véns da moda literária, mantendo-se à parte: "Eu raramente falo aos nossos literatos// Com raras excepções merece-me o epigrama// A imprensa vale um desdém solene". Quanto a ela, "Morreram-lhe os parentes". Em segundo lugar, sugerem-se duas doenças: ele é um neurótico que se auto-destrói: "Já fumei três maços de cigarro/ Consecutivamente." A esse respeito, o título original do poema, *Nevroses*, é sugestivo. Ela é "uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes". Em terceiro lugar, constituem-se duas reclusões: ele, sentado à secretária, desdenha as intrigas do mundo literário, despreza os autores popularescos e apura-se "em lançar, originais e exactos/ os meus alexandrinos". Repare-se que, ao contrário de *O Sentimento dum Ocidental*, o "eu" não se dilui no exterior, o sujeito aparta-se e observa o real desde sua posição estática (lembre-se, a esse respeito, que o "eu" cesário é um deambulador) e reclusa: está sentado, provavelmente vê a engomadeira da janela: "Ali defronte mora/ Uma infeliz, sem peito(...)". Às vezes, apenas a ouve: "Oíço-a cantarolar(...)". E, do alto de sua reclusão, observa o exterior: "Deu meia-noite; e em paz pela calçada abaixo,/ Soluça um sol-e-dó (...). O populacho/ Diverte-se na lama". Quanto à engomadeira, está "fechada e com o ferro aceso!". (grifos meus)

A justaposição situacional tem como efeito o comentário indireto sobre a solidão do sujeito e a constituição de uma imagem sua: esta solidão é consciente, deliberada, é a afirmação de sua excepcionalidade; trata-se de um recluso requintado: "Nem posso tolerar os livros mais bizarros// Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes/ E os ângulos agudos". As "nevroses" consistem exatamente na insensatez consciente e na auto-destruição ("Já fumei...), ao passo que a engomadeira "ignora" que a asfixia a combustão das brasas". Se ela persiste no trabalho insalubre ("Não foge do estendal que lhe humedece as casas"), evidentemente porque disso necessita para viver, para ele, o "obstáculo estimula, torna-nos perversos"; ou seja, compraz-se nas "contrariedades", ecoando o gozo da dificuldade de Baudelaire. A essa altura, pode-se perceber que o contraste com a figura da engomadeira acaba por constituir o perfil de um sujeito enunciador, em que pesem as implicações biográficas do texto.

Quanto ao uso do registro coloquial, há que abordá-lo sob dois aspectos: como um tom e como fonte reconhecível de um léxico trabalhado no poema. Em princípio, como se disse no segundo capítulo, o coloquial cria a ilusão de uma elocução despojada de quaisquer convencionalismos literários. Se no primeiro ciclo da obra cesária o coloquial cumpre esse propósito, aqui propicia outros efeitos de sentido.

Relativamente ao primeiro aspecto, as expressões coloquiais do poema vêm acompanhadas, em sua maioria, dos pontos de exclamação. Estes reproduzem a entonação que aquelas teriam se faladas. As exclamações marcam, geralmente os "espantos" cesários diante do real: é como se cada percepção se revestisse de subitaneidade e da surpresa. Estão neste caso:

"Fechada e com o ferro aceso!"

"Tão lívida!"

"Lidando sempre!"

"Mantém-se a chá e pão!"

Exemplos na obra:

"E aquela velha, de bandós!" (pp. 94)

"A sua barba agreste! A lâ dos seus barretes!
Que espessos forros!" (pp.85)

"Espanta-me atrizita que hoje pinto,
Neste Dezembro enérgico, sucinto,
E nestes sítios suburbanos, reles!" (pp.88)

"Descalças! Nas descargas de carvão," (pp.91)

Além da expressão da surpresa, o coloquial tonaliza a expressão emotiva tornando-a intimista e familiarizante. Paralelamente, as frases exclamativas e interrogativas prestam-se, no poema, a finalidades de implicitação do comentário, o qual, se não estivesse assim sucintamente expresso, poderia estender-se e descambar pra a explicação ou a digressão:

"Incrível!"

"Eu nunca dediquei poemas às fortunas,
Mas sim, por deferência, a amigos ou artistas.
Independente! Só por isso os jornalistas
Me negam as colunas."

"Receiam que o assinante ingênuo os abandone,
Se forem publicar tais coisas, tais autores.
Arte? Não lhes convém, (...)"

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

Trata-se, em suma, da reprodução, para o texto escrito, de intervenções críticas pertinentes numa situação de diálogo oral. No novo contexto, o efeito de sentido é implicitador de conteúdos e alusivo. Este trabalho com as frases exclamativas cujo efeito de sentido é também a implicitação, insere-se no estilo mais geral da justaposição significativa mencionado no capítulo anterior. Caracteriza-o a justaposição de situações, descritivos ou exclamações aparentemente dispersos. Há duas maneiras de justapô-los: "arbitrariamente", sem partículas conectivas a articulá-los ou , e este é o caso mais frequente, os fragmentos são ligados pela conjunção "e"; raramente, o sujeito utiliza "mas", "ao passo que", "de súbito", "enquanto". Exemplos do primeiro caso:

"Num trem de praça arengam dois dentistas;
Um trópego arlequim braceja numas andas;
Os querubins do lar flutuam nas varandas;
Às portas, em cabelo enfadam-se os lojistas!" (pp.90)

Trata-se da justaposição de quatro flashes citadinos aparentemente colhidos ao acaso, mas relacionados significativamente pelas alusões depreciativas (expressas no verbos "arengar", "enfadar") ao ócio, a "tristeza comercial" e ao aconchego doméstico, sentido este reforçado pelo ritmo lento da estrofe. A justaposição significativa constrói-se pela justaposição sintática: a estrofe é uma grande parataxe. Pode-se notar o comentário implícito, detrás da aparente dispersão temática; o não estabelecimento das relações deixa em mãos do leitor a função de apreendê-las.

Quanto ao segundo modo de justapor situações, nota-se que o "e" é a conjunção mais frequente da sintaxe cesária. Sua função é, num primeiro momento, a de um continuativo, ligando frouxamente os tópicos descritivos de modo a que se omita a natureza específica da relação entre eles:

*"Descalças! Nas descargas de carvão,
Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;
E apinham-se num bairro aonde miam gatas,
E o peixe podre gera os focos de infecção."* (pp.91)

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

Esquecendo estrategicamente o efeito poético, "e" da última estrofe poderia ser substituído por "pois". Nesse sentido, o "e" mascararia uma possível explicativa.

O recurso às adversativas e conclusivas, para marcar relações é, como se disse, bem menos freqüente. Em geral, este fato sinaliza um controle do sujeito sobre a expressão do julgamento sobre os fatos que retrata, uma suspensão da atitude reflexiva. A conjunção "e", marcando continuidade e sucessão, confere um caráter "disperso" ao texto cesário, deixando em mãos do leitor a função de apreender as relações. Frye, analisando o que chama o modo irônico em ficção e em poesia, comenta: "A prática de eliminar a afirmação, ou simplesmente de justapor imagens sem fazer quaisquer asserções sobre sua relação, guarda coerência com o esforço para evitar a retórica oratória."⁽¹⁾

Finalmente, esta partícula é utilizada para abrir versos, que inserem as percepções do sujeito tornadas um elemento a mais na justaposição:

*"E eu sigo, como as linhas duma pauta
A dupla correnteza augusta das fachadas..."* (pp. 96)

*"E eu, de luneta de uma lente só,
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados"* (pp. 93)

*"E eu desconfio, até, de um aneurisma
Tão mórbido me sinto ao acender as luzes;"* (pp. 91)

"E eu, que era um cavalo, eu que fazia pinos..." (pp.84)

"E eu, nesse tempo, um destro e bravo rapazito," (pp.78)

Além de partícula continuativa, o "e" pode cumprir a função de um intensivo, especialmente nos versos acima. A esse respeito, Rodrigues Lapa observa: "A linguagem familiar moderna conserva ainda (o valor expressivo do 'e'. (...). O morfema não tem função lógica, é apenas um elemento de intensidade afetiva. Como vemos(...), o seu domínio parece ser a linguagem exclamativa e interrogativa, precisamente aquela em que os valores emotivos mais se fazem sentir."⁽²⁾

Quanto ao segundo aspecto, a utilização de expressões estereotipadas oriundas de um contexto de coloquialidade ganha força renovadora no texto. Diga-se de início que este é todo construído com expressões estranhas às variantes formais da língua:

"Tanta depravação nos usos, nos costumes!"

"Engoma para fora".

"Mal ganha para sopas".

"Que mal humor."

"Antes de entrar na cova"

"Quem sabe se depois, eu rico e noutros climas,"

"Que mundo!"

"Incrível!"

"Coitadinha!"

A utilização das expressões coloquiais estereotipadas num contexto diferente empresta ambigüidade ao comentário do sujeito e rebaixa, como já se disse, a virtual seriedade trágica contida no tema:

"Que mau humor! Rasguei uma epopéia morta."

Estranha-se que a expressão de um fato tradicionalmente grave e sério para um escritor como é o de inutilizar uma obra reduza-se a um acesso de mau humor. O clichê, neste caso, frivoliza o grave. Observe-se que um dos aspectos mais notáveis da obra cesária é a proliferação de efeitos de sentido decorrentes do rompimento das noções que associam temas e estilos. Em *Contrariedades*, um tema tradicionalmente grave e elevado como a frustração existencial decorrente de uma frustração literária é expresso em estilo "baixo".

O virtual deslize melodramático, cuja possibilidade o tema encerra, resolve-se, no desfecho, pela expressão de uma pena "compassiva": quase vislumbramos o sujeito meneando a cabeça em tom conformista e dando as costas: "*Que mundo! Coitadinha!*"

Essas duas expressões carregam a marca da sua origem, uma voz reconhecível e mescla-se com a voz do narrador, na medida em que este a assume. Exemplo deste estilo na obra:

*"Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas!
Que vida tão custosa! Que diabo!" (pp.87)*

Este dístico alterna a exclamação como indignação, apoiada na inversão muito naturalista dos termos "bestas de carga" e "homens curvados" com o mesmo conformismo ambíguo do exemplo anterior: o clichê "*Que diabo!*" é um "dar as costas" à situação de humilhação social dos trabalhadores.

*"Mas hoje a rústica lavoura, quer
Seja o patrão, quer seja o jornaleiro,
Que inferno! Em vão o lavrador rasteiro
E a filharada lidam, e a mulher!" (pp.122)*

*"Desde o princípio ao fim é uma maçada
De mil demônios! Torna-se preciso
Ter-se muito vigor, muito juízo
Para ter a vida equilibrada!" (pp.123)*

Estes dois exemplos foram extraídos a *Nós*, poema em que, diferentemente de *Contrariedades* ou *Cristalizações*, o coloquial adapta-se harmoniosamente ao prosaísmo temático; já não é agente da implicitação ou da ambigüidade, mas é fundante de uma nova convenção.

O poema, através dos procedimentos mencionados, provoca três ironias. A primeira é situacional, no sentido fixado por Kerbrat-Orecchioni no primeiro capítulo - justaposição de dois fatos contíguos visando ao comentário indireto (o queixume do sujeito e a vida da engomadeira). A segunda é o efeito de sentido provocado pela inserção do "estilo baixo" (o coloquial) num contexto virtualmente passional e tradicionalmente associado a um estilo

alto. Nesse sentido, a ironia é o efeito de sentido logrado através de uma escolha sentida como inadequada ao contexto – possibilidade assinalada por Possenti no capítulo mencionado. A terceira é a ironia dos versos finais que freia cabalmente a possibilidade do desgarramento passional do sujeito através da utilização dos clichês "que mundo! Coitadinha!", estabelecendo a distância entre os dois personagens através da expressão de uma compaixão conformista, via expressões cristalizadas. Vergílio Ferreira, ironizando o tom cesárico refere-se a este poema: "(...) quando se refere ao seu 'pobre esqueleto branco', 'lidando sempre', nós, invencivelmente, se não se dissesse sentado, imaginá-lo-íamos de mão esquerda no bolso, a direita estendida de alto para a desgraçada, com a bengala a apontar...".⁽³⁾ A esse efeito de sentido Jankélévitch chamou "conformismo irônico", assinalando que a simulação da voz da maioria – nesse caso, o uso dos clichês – é um procedimento que pode gerar efeitos de sentido irônicos.⁽⁴⁾

NOTAS

(¹) FRYE, Northrop. Op. Cit., p. 66.

(²) LAPA, Rodrigues Manuel. Op. cit., p. 198.

(³) FERREIRA, Vergílio. "Relendo Cesário". COLÓQUIO-LETRAS, n. 31, Lisboa, maio de 1976, p. 52.

(⁴) JANKÉLEVITCH, Wladimir. Op. cit., p. 119/120.

CAPÍTULO V

CIDADE E IMAGEM

Pelos textos contemplados até o momento, constata-se que o estilo de Cesário é marcado, nos seus vários procedimentos, por uma re-estilização irônica do romântico. Objetivação do sujeito, rebaixamento pelo coloquial, polarização descrição/comentário são os recursos responsáveis por um modo discursivo anti-declamatório, auto-consciente e isento de jorro espontaneísta. No terceiro ciclo da obra cesária, cujos textos analisamos neste capítulo, a ironia estabelece-se definitivamente como o princípio estilístico estruturante dos poemas. Mas, a partir de *Num Bairro Moderno*, o Romantismo deixa de ser o único núcleo estilístico-estético do qual o poeta se distancia; o naturalismo - ele próprio um modo discursivo distinto do eminentemente romântico - começa, em Cesário, a exceder-se. Começar a exceder-se é, na verdade, um eufemismo para expressar o que de fato ocorre no poema: uma superação substancial do que se reconhece consensualmente como estética naturalista. Evidentemente, não a estamos - nem poderíamos - tomando como norma, na medida em que seus "princípios programáticos" - justeza da representação, fidedignidade referencial e atitude analítica - devem ser relativizados em função da natureza transformadora da linguagem literária. Do ponto de vista do naturalismo há uma consciência da transformação: a representação da realidade objetiva por parte de quem a observa com lupa e dissecar com escalpelo conduz a uma figura que a expressa de modo mais eficaz e impactante. O naturalismo tem sido visto como um hiper-realismo: uma exacerbação seletiva de caracteres, uma tipicização. Este é o propósito dominante da obra cesária: "*E eu que medito um livro que exacerbe / Quisera que o real e a análise mo dessem*". O fato fundamental é que o naturalismo, que se pretendeu uma estética da racionalidade, crê numa realidade positiva, apreensível pelos sentidos, ordenável e explicável pela inteligência. O efeito mais imediato deste pressuposto é a eliminação dos elementos míticos, trágicos e irracionais da condição humana e social.⁽¹⁾ Desta forma, a realidade positiva mesma torna-se, no naturalismo um avatar, uma crença, uma religião, portanto filtrante e deformadora.

O que melhor caracteriza o naturalismo - e sem o que este deixaria de ser o que é - é uma representação da realidade baseada num senso comum, ou seja, em critérios mais ou menos consensuais de plausibilidade. A obra deveria fornecer um retrato da realidade e, nesse sentido, as figurações estão, basicamente, a serviço de um estilo descritivo, pois sua função é a de melhor caracterizá-la; são, portanto, veículos de sentidos: seu efeito deve ser uma volta ao que se reconhece como real. Metáforas e símiles, neste contexto, desempenham a função clássica reconhecida pela Retórica:

a de conferir eficácia à representação de seres e objetos. O naturalismo indica, desta forma, uma ênfase, um redirecionamento referencial da representação, assim como o Romantismo tendeu à consciência da linguagem como construtora de universos. Daí porque o naturalismo - e o realismo - podem ser vistos como recuperadores de uma normativização, naquele sentido da reordenação, via imperialismo da ciência e do positivismo, de categorias consensuais de plausibilidade, aceitabilidade, proporcionalidade da representação.

O presente capítulo desloca, portanto, a questão da ironia para um plano de fundo e faz uma digressão em torno do trabalho cesárico sobre a imagem, analisando, para isso, três poemas: *Num Bairro Moderno*, *Cristalizações* e *O Sentimento dum Ocidental*.

Num Bairro Moderno

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

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

*Como é saudável ter o seu conchego,
E a sua vida fácil! Eu descia,
Sem muita pressa, para o meu emprego,
Aonde agora quase sempre chego
Com as tonturas duma apoplexia.*

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

*E eu, apesar do sol, examinei-a:
Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;
E abre-se-lhe o algodão azul da meia,
Se ela se curva, esguedelhada, feia,
E pendurando os seus bracinhos brancos.*

*Do patamar responde-lhe um criado:
"Se te convém, despacha; não converses.
Eu não dou mais". E muito descansado,
Atira um cobre lívido, oxidado,
Que vem bater nas faces duns alperces.*

*Subitamente _ que visão de artista!
Se eu transformasse os simples vegetais,
A luz do Sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnaís?!*

Bóiam aromas, fumos de cozinha;
Com o cabaz às costas, e vergando,
Sobem padeiros, claros de farinha;
E às portas, uma ou outra campainha
Toca, frenética, de vez em quando.

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

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

Há colos, ombros, bocas, um semblante
Nas posições de certos frutos. E entre
As hortaliças, tímido, fragrante,
Como dalguém que tudo aquilo jante,
Surge um melão, que me lembrou um ventre.

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

O Sol dourava o céu. E a regateira,
Como vendera a sua fresca alface
E dera o ramo de hortelã que cheira,
Voltando-se, gritou-me prazenteira:
"Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?!..."

Eu acerquei-me dela, sem desprezo;
E, pelas duas asas a quebrar,
Nós levantamos todo aquele peso
Que ao chão de pedra resistia preso,
Com um enorme esforço muscular.

"Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!"
E recebi, naquela despedida,
As forças, a alegria, a plenitude,
Que brotam dum excesso de virtude
Ou duma digestão desconhecida.

E enquanto sigo para o lado oposto,
E ao longe rodam umas carruagens,
A pobre afasta-se, ao calor de Agosto,
Descolorida nas maçãs do rosto,
E sem quadris na saia de ramagens.

Um pequerrucho rega a trepadeira
Duma janela azul; e, com o ralo
Do regador, parece que joeira
Ou que borriça estrelas; e a poeira
Que eleva nuvens alvas a incensá-lo.

Chegam do gigo emanações sadias,
Oíço um canário - que infantil chilrada! -
Lidam ménages entre as gelosias,
E o sol estende, pelas frontarias,
Seus raios de laranja destilada.

*E pitoresca e audaz, na sua chita,
O peito erguido, os pulsos nas ilhargas,
Duma desgraça alegre que me incita,
Ela apregoa, magra, enfezadita,
As suas couves repolhudas, largas.*

*E, como as grossas pernas dum gigante,
Sem tronco, mas atléticas, inteiras,
Carregam sobre a pobre caminhante,
Sobre a verdura rústica, abundante,
Duas frugais abóboras carneiras.*

O poema **Num Bairro Moderno**, talvez o estilisticamente mais complexo de Cesário, repõe, dando-lhes singular resolução, as questões relativas aos limites tradicionais da imagem levantadas no segundo capítulo. Viu-se que o poeta exercitava, em textos como **Lágrimas** e **Heroísmos**, a opacidade do símbolo, superando o reconhecimento característico da imagem tradicional.⁽²⁾ Esta superação do puramente descritivo rumo a uma motivação emocional e não objetiva da imagem é um dos aspectos responsáveis pela propalada modernidade poética de Cesário Verde. O poema em questão situa-se entre aqueles que, ao lado de um processo de simbolização, desenvolve um modo de construir imagens muito característico de Cesário Verde que, aproveitando-nos de um termo fartamente utilizado pela crítica especializada, chamaremos de transfiguração. Trata-se de um fato de estilo que aparece pela primeira vez no poema **A Débil** e que pode ser sumariado do seguinte modo: ao invés de devolver-nos uma figura renovada da realidade motivante, a imagem constitui uma supra-realidade; em outras palavras, o objeto representado transforma-se num outro e o que o leitor visualiza é o segundo objeto, que obscurece o primeiro motivante. Exemplos:

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

*Como animais comuns, que uma picada es quente,
Eles, bovinos, másculos ossudos,
Encaram-na sanguínea, bruta mente:
E ela vacila, hesita, impaciente
Sobre as botinhas de tacões agudos.*

*Porém, desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,
O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,
Com seus pézinhos rápidos, de cabra!*

*Que línguas fala? A ouvir-lhe as inflexões inglesas,
- Na névoa azul, a caça, as pescas, os rebanhos! -
Sigo-lhe os altos pés por estas asperezas;
E o meu desejo nada em época de banhos,
E, ave de arribação, ele enche de surpresas
Seus olhos de perdiz, redondos e castanhos."
(grifos meus)*

Nos três exemplos as realidades motivantes são respectivamente, uma mulher embarçada em meio a uma multidão de "padres de batina e altos funcionários da nação", todos de preto porque acompanham as "exéquias de um monarca"; uma atriz que aparece no subúrbio e é olhada lasciva e agressivamente por um grupo de trabalhadores; o terceiro caso apresenta-se mais complexo pois desenvolve uma série de imagens enredadas, mas a referência básica são os olhares persecutórios do sujeito que deseja uma mulher que com eles se assusta. Naturalmente, a transfiguração, fato estilístico básico, é lograda de formas distintas nos três casos; no segundo, especialmente, a transfiguração em boi e cabra deve-se a um bem urdido trabalho sobre o ritmo e a sintaxe, pois a lentidão do boi é alcançada por um ritmo vagaroso e o seu peso insinua-se pela construção assindética que justapõe adjetivos e advérbios que sugerem aquela qualidade; a rapidez da cabra é constituída pela enumeração de substantivos, o que segundo Bousoño freqüentemente propicia um dinamismo da rapidez, procedimento este de que falaremos mais adiante. Não obstante o trabalho diferenciado para se atingir a transfiguração, os casos mencionados oferecem as visões de pomba e corvo, boi e cabra e ave de arribação e perdiz. Trata-se de um fenômeno alheio ao puramente descritivo e próximo do visionarismo que seria desenvolvido pelas poéticas modernistas e contemporâneas. Nestes exemplos especificamente, não estamos entendendo visionarismo no sentido estrito conferido a este termo por BOUSOÑO. Este autor desenvolve uma tipologia das imagens que, segundo ele aparecem timidamente em autores finisseculares e proliferam nos modernos: a imagem visionária, a visão e o símbolo. A primeira caracteriza-se pela aproximação de dois termos que, objetiva e racionalmente, não apresentam semelhança física, funcional ou valorativa, elementos característicos da imagem tradicional: "un pajarillo es como un arco-iris". A semelhança entre os termos é deslocada da esfera da racionalidade para a da irracionalidade, do objetivamente reconhecível para o irreduzível subjetivo, ou seja, configura-se uma semelhança emocional e a imagem torna-se opaca e simbólica. No exemplo oferecido por Bousoño o que aproxima os dois termos é o comum sentimento da inocência que arco-iris e passarinho sugerem; naturalmente, o autor chega a este resultado após um processo de decomposição e argumentação, pois a imagem visionária só se desvela após uma análise extra-estética da intuição. A visão caracteriza-se pela atribuição de qualidades logicamente impossíveis a objetos: "hombres fúlgidos" ou "la piedra canta". Neste caso, a imagem já não se superpõe a uma realidade, mas é ela mesma constitutiva de uma realidade tocada de aspectos impossíveis. Os três tipos unem-se pelo fato de que são visionários, ou seja, ao invés de refletir por transparência a realidade, a obscurecem e tornam-se imagens em si, visualizadas. Falamos sobre o símbolo na nota (2).

A rigor, não é isto o que ocorre nas transfigurações cesáricas, ainda que a obra do poeta ofereça casos de símbolos e imagens visionárias. A atitude do leitor frente às transfigurações não é aquela que se assume frente às tipicamente visionárias no sentido de Bousoño: *emociono-me sem entender (racionalmente) o que o autor quis dizer*. Elas não repousam sobre o dissemelhante, mesmo porque nos casos mais frequentes seu desenvolvimento é alegórico, ou seja, depreensível termo a termo, o que, na teoria de BOUSOÑO, é típico das imagens tradicionais. As transfigurações cesáricas são visionárias no sentido de que repousam sobre um olhar que, ao constituir a aproximação, toma o parecer pelo ser e transforma o objeto motivante. Em outras palavras, as transfigurações são imagens que, longe de retornarem à realidade-estímulo, configuram-se como trampolins para uma supra-realidade. Trata-se de uma espécie de distorção do fenómeno observado, para a qual concorre um conjunto de aspectos tais como cor, forma e movimento. É de notar que as transfigurações cesáricas, na maioria das ocorrências são imagens que se desdobram em mais de um verso; na sua constituição desempenha fundamental papel o arranjo sintático, responsável pela combinação daqueles aspectos:

*"E se as minhas mágoas vão, mansíssimas ovelhas,
Correm os seus desdêns, como vitelos brancos."*

A parte o ineditismo das comparações, nota-se que a transfiguração decorre menos de um choque lógico-semântico, característico das visões no sentido de Bousoño e de grande parte da imagética surrealista, e mais de um trabalho sintático que explora o dinamismo do verbo, organizando os significantes da lentidão (verbo *ir*, palavras cuja pronúncia exige alongamento de uma das sílabas, "*mágoas*", "*mansíssimas*") contrapostos aos da rapidez (verbo *correr*), somado à associação entre a tradicional inofensividade da ovelha e a construída esquivez dos vitelos.

O poema *Num Bairro Moderno* desenvolve um processo imagético singular: a transfiguração dos vegetais em órgãos anatómicos. Trata-se de uma transfiguração no sentido da substituição do ser pelo parecer. No entanto, reveste-se de uma diferença: no contexto do poema, a transfiguração não é episódica, ou seja, não se oferece aos olhos do sujeito subitamente, mas assume o carácter de um procedimento ao qual aquele conscientemente se entrega.⁽³⁾ A imagem inicial oferece-se ao sujeito subitamente: "*Atira um cobre lívido, oxidado / Que vem bater nas faces duns alperces*"; a partir de então as transfigurações subsequentes constituem uma atividade lúdica à qual o sujeito se abandona. Nesse sentido o poema

reveste-se de um caráter de arte poética. Mas esta não é a única diferença. O texto elabora dois procedimentos distintos e concomitantes: o primeiro é metafórico, pois baseia-se numa série de semelhanças físicas (cor, forma) e o segundo é metonímico, pois as transposições concorrem para a composição de uma figura unificadora, simbólica, em que se reconhece a figura da Mãe ou da Natureza. Ocorre que aquelas minúsculas transposições não são propriamente tradicionais, pois o que o sujeito efetua não são apenas translações de sentido, mas trata-se de uma intervenção no mundo dos objetos similar àquelas efetuadas pelas vanguardas: o procedimento é o da negação da funcionalidade primeira e consensual do objeto, através do retorno a uma espécie de espírito infantil em que se reconhece a construção do brinquedo. A partir de uma semelhança física, o sujeito confere uma função ao objeto impensável no seu contexto original, mas constituidora de um outro contexto, simbólico.⁽⁴⁾ Esta atribuição é suficiente para deslocar o sentido inicial do objeto e situá-lo numa outra esfera de realidade: trata-se de um arbítrio da imaginação pois as coisas mudam de nome, são renomeadas, portanto recriadas: azeitonas são tranças, uvas são olhos, nabos são ossos.

A sintaxe desempenha papel fundamental na constituição do caráter das transposições; é de notar que as imagens decompõem-se analiticamente: *"E os nabos - ossos nus, da cor do leite, / E os cachos de uvas - os rosários de olhos"*. Este aspecto é importante pois estamos diante de um processo de proliferação desordenada de imagens próximo aos grotescos maneiristas e à "superabundância vegetal" que Hocke observa na arte surrealista: um primeiro traço esquemático é hipertrofiado ou decomposto, figurando monstros ou imagens desarmônicas do ponto de vista de uma normatividade clássica; a analiticidade das imagens em Cesário leva-nos a visualizar um ser disforme e descarnado (*"rosários de olhos", "ossos nus", "sangue", "bons corações pulsando?"*).⁽⁵⁾

O poema parte da dispersão dos vegetais paralizados na cesta da regateira e transforma-os em signos metonímicos de uma supra-realidade mítica: o procedimento é o da colagem e projeta o autor para além do meramente realista, pois a figura construída é da ordem do simbólico. Note-se que a metonímia é o recurso fulcral da justaposição cesária: nos poemas anteriores constatou-se que o sujeito compunha uma figura da realidade através da justaposição "aleatória" dos seus significantes, e esta era significativa, pois a figura composta projetava um comentário indireto. Ali, os signos da realidade conservavam-se enquanto tais; aqui, os fragmentos que compõem o ser criado são, de saída, signos de uma esfera mítica,

são receptáculos de reminiscências⁽⁶⁾ por "espírito secreto". Podem ser interpretados como fragmentos de uma unidade ancestral que o sujeito reconstitui na figura simbólica da Mãe. Pode-se chegar a este símbolo através das suas recorrências na obra cesária: as "grossas pernas dum gigante / (...) atléticas, inteiras" vão ecoar nos "grossos tornozelos" da pastora de *Manhãs Brumosas* e nos "troncos varonis" que recordam "pilastras" das varinas que assomam n'O *Sentimento Dum Ocidental*. Esta simbolização virilizante e gigantesca da mulher tem sido vista como tributária do soneto *La Géante* de Baudelaire.⁽⁷⁾ Tal como na matriz, a Mãe simboliza proteção e segurança, o que vem colorir os descritivos cesários de uma implicação simbólica: a descrição dos interiores burgueses, ressaltando sua placidez confortável e o "conchego" desejado pelo sujeito assumem um sobre-sentido só depreensível na sua relação com o processo de constituição do mito no poema. Desta forma a cena do "peguerrucho" que "rega uma trepadeira" e a notação relativa à "infantil chilrada" que o sujeito percebe no canário, para além de meros descritivos e percepções sensoriais à boa maneira naturalista, são símbolos (e aqui, como nas outras menções os compreendemos no sentido visionário, não transparentemente motivados tal como os classifica Bousoño), de uma mesma projeção do espírito lúdico da criança que brinca com o regador e constitui um objeto da imaginação. E, se não estamos estendendo nossa interpretação arbitrariamente, diríamos que a célebre sinestesia "*E o sol estende pelas frontarias, / Seus raios de laranja destilada*" guarda uma implicação infantil no sentido de que funde, numa mesma percepção, os estímulos da cor e do sabor, aproximando-os por analogia. Se na justaposição significativa, os flashes da realidade eram aproximados com vistas a um comentário, aqui os descritivos mascaram símbolos. Como nas outras ocorrências desta figura feminina, os significados trabalhados são os da complementariedade do conchego e da morte, ou do perigo: utilizando-se de uma imagem visionária (sempre no sentido de Bousoño) o sujeito vê na pastora de *Manhãs Brumosas* a sugestão do "naufrágio"; as varinas que aparecem em *O Sentimento Dum Ocidental* "embalam nas canastras / os filhos que depois naufragam nas tormentas". No poema em questão, o ser criado sustenta-se sobre uma menina franzina, é portador de um ventre capaz de receber uma refeição pantagruélica, seios exuberantes, enquanto a regateira figura como "descolorida nas maçãs do rosto / E sem quadris na saia de ramagens". O símbolo criado em Cesário situa-se no contexto de uma reinterpretação com tendências ao monstruoso e ao grotesco, do mito da Natureza. Cesário supera, em *Num Bairro Moderno* o naturalismo do ponto de vista dos procedimentos estilísticos e do ponto de vista de uma

ordenação racional da realidade: é ao mito que o poema retorna, fonte de temores e do inexplicável ou do irredutível cientificamente. O caráter perturbador do mito justifica-se por uma antecipação do descrédito da racionalidade empreendido pelas poéticas finisseculares, embora, pelos procedimentos, Cesário se aproxime do século XX. Aquela inserção se deve o fato significativo de que o sujeito que detona um processo visionário e deformador se caracteriza como um doente ("as tonturas duma apoplexia"), implicação esta também presente em *O Sentimento dum Ocidental*. Observe-se aí a auto ironia quando o narrador corrige a empatia sentida pela regateira, fazendo um trocadilho entre a plenitude espiritual enunciada e a plenitude implícita causada pela digestão, significativamente ligada à apoplexia: "As forças, a alegria, a plenitude / Que brotam dum excesso de virtude / Ou duma digestão desconhecida." Trata-se de um tópico de época, pois a doença é valorizada pelos decadentistas como propiciadora de apreensões sutis e refinadas da realidade em seus diversos matizes. Cesário insinua um procedimento que seria explorado à exaustão pelos surrealistas, efetuado sob as luzes de uma justificativa de época; para os surrealistas, a proliferação visionária das imagens seria vista, inversamente, como uma fonte de saúde.

Cristalizações

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

*Como as elevações secaram do relento,
E o descoberto Sol abafa e cria!
A frialdade exige o movimento;
E as poças de água como um cão vidrento,
Reflectem a molhada casaria.*

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

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

*Bom tempo. E os rapagões, morosos, duros, baços,
Cuja coluna nunca se endireita,
Partem penedos; cruzam-se estilhaços.
Pesam enormemente os grossos maços,
Com que outros batem a calçada feita.*

*A sua barba agreste! A lâ dos seus barretes!
Que espessos forros! Numa das regueiras
Acamam-se as jponas, os coletes;
E eles descalçam com os picaretes,
Que ferem lume sobre pederneiras.*

*E nesse rude mês, que não consente as flores,
Fundeião, como a esquadra em fria paz,
As árvores despidas. Sóbrias cores!
Mastros, enxárcias, vergas! Valadores
Atiram terra com as largas pás.*

*Eu julgo-me no Norte, ao frio - o grande agente! -
Carros de mão, que chlam carregados,
Conduzem saibro, vagarosamente;
Vê-se a cidade, mercantil, contente:
Madeiras, águas, multidões, telhados!*

*Negrejam os quintais, enxuga a alvenaria;
Em arco, sem as nuvens flutuantes,
O céu renova a tinta corredia;
E os charcos brilham tanto, que eu diria
Ter ante mim lagoas de brilhantes!*

*E engellem, muito embora, os fracos, os tolhidos,
Eu tudo encontro alegremente exacto.
Lavo, refresco, limpo os meus sentidos.
E tangem-me, excitados, sacudidos,
O tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto!*

*Pede-me o corpo inteiro esforços na friagem
De tão lavada e igual temperatura!
Os ares, o caminho, a luz reagem;
Cheira-me a fogo, a sílex, a ferragem;
Sabe-me a campo, a lenha, a agricultura.*

*Mal encarado e negro, um pára enquanto eu passo,
Dois assobiam, altas as marretas;
Possantes, grossas, temperadas de aço;
E um gordo, o mestre, com um ar ralaço
E manso, tira o nível das valetas.*

*Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas!
Que vida tão custosa! Que diabo!
E os cavadores pousam as entadas,
E cospem nas calosas mãos gretadas,
Para que não lhes escorregue o cabo.*

*Povo! No pano cru rasgado das camisas
Uma bandeira penso que transluz!
Com ela sofres, bebes, agonizas;
Listrões de vinho lançam-lhe divisas,
E os suspensórios traçam-lhe uma cruz!*

*De escuro, bruscamente, ao cimo da barroca,
Surge um perfil direito que se aguça;
E ar matinal de quem saiu da toca,
Uma figura fina desemboca,
Toda abafada num casaco à russa.*

*Donde ela vem! A actriz que tanto cumprimento
E a quem, à noite na platéia, atraio
Os olhos lisos como polimento!
Com seu rostinho estreito, friorento,
Caminha agora para o seu ensaio.*

*E aos outros eu admiro os dorsos, os costados
Como lajões. Os bons trabalhadores!
Os filhos das lezírias, dos montados:
Os das planícies, altos, apumados;
Os das montanhas, baixos, trepadores!*

*Mas fina de feições, o queixo hostil, distinto,
Furtiva a irritar em suas peles
Espanta-me a actrizita que hoje pinto,
Neste dezembro enérgico, sucinto,
E nestes sítios suburbanos, reles.*

*Como animais comuns, que uma picada es quente,
Eles, bovinos, másculos, ossudos,
Encaram-na sangüínea, bruta mente:
E ela vacila, hesita, impaciente
Sobre as botinhas de tacões agudos.*

*Porém, desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,
O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,
Com seus pézinhos rápidos, de cabra!*

Como nos demais poemas da "fase madura", *Cristalizações* encerra diversas possibilidades interpretativas. Não poderia se nossa intenção esgotá-las, por isto ater-nos-emos a dois aspectos estético-estilísticos capazes de lançar luzes sobre o texto como totalidade, pois esta tem sido a preocupação do presente trabalho: não romper a unidade singularizante de cada peça cesária. O primeiro deles é uma estilização do realismo de modo a que a apreensão da realidade sobreponha o propósito estético-sensório ao sentimento lírico. O segundo é uma tendência a uma ordenação recriadora do real observado em termos da atribuição de naturezas e qualidades diferenciadoras aos seres; em outras palavras, o sujeito devolve-nos uma imagem do real na qual se associam a rapidez, a pequenez e os timbres agudos para caracterizar o feminino; a lentidão, a grandeza e, menos intensamente, os timbres graves, caracterizam o masculino. Tanto a estetização da realidade quanto a devolução reordenadora do real percebem-se como comandados pelos ideais da nitidez, ordenação, lapidação e transparência, já referidos no segundo capítulo e expressos na obra como um todo através da recorrência das metáforas do vidro, cristal que refletem e das facas, navalhas que cortam, modelam e polem. Desnecessário seria dizer que este conjunto de imagens também se vincula a um ideal poético. O propósito ordenante, refletor e lapidante remete ao parnasiano aplicado que Cesário também foi. Interessa-nos agora constatar que é possível estabelecer dois pólos entre os quais oscila o imaginário do poeta, e reuni-los em duas cadeias associativas: a nitidez, o trabalho, a atitude positiva (não no sentido comteano do termo), o desejo de ver bem e polir arestas, associam-se às noções de saúde, higiene, distinção de contornos;

por outro, o abismo, o mergulho, o labirinto, o indiferenciado aquático, a prisão associam-se com implicações mórbidas, asfixia, as visões distorcidas, imagens brumosas e a dubiedade. Assim é que é possível, de modo genérico, é certo, de poemas diurnos em que a luz do sol, a claridade, a hora do trabalho associam-se com o princípio ativo da produção, da técnica, e com a visão nítida; por outro lado, existem poemas crepusculares em que um certo extravasamento lírico se sobrepõe ao propósito estético e ordenante, que se obscurece; tal é o caso de textos como *Noite Fechada* e *O Sentimento Dum Ocidental*, nos quais a perda de limites entre as subjetividades que sofrem (o sujeito lírico e os habitantes da cidade) associa-se simbolicamente com a perda da visão nítida ocasionada pelo crepúsculo: mulheres são viris, cães parecem lobos, uns barbeiros ostentam maneiras femininas e passam dúbios caminhantes. Estamos diante do que Boussoñe qualifica de simbolização do tema: ele próprio é simbólico de ideais e temores pessoais. (Boussoñe:352/4) A outra consequência desse fato é a coloração simbólica de imagens formalmente tradicionais: em *Cristalizações*, não é casual o fato de que as imagens mais contundentes tenham sua motivação no campo semântico do trabalho técnico, simbolizadoras de um desejo de nitidez, limpeza e corte:

"Olhos lisos como polimento"

*"Em arco, sem as nuvens flutuantes,
O céu renova a tinta corredia;"*

"Lavo, refresco, limpo os meus sentidos."

*"Fundei, como a esquadra em fria paz
As árvores despidas. Sóbrias cores!
Mastros, enxárcias, vergas! Valadores
Atiram terra com as largas pás."*

Ressalva seja feita à última imagem que não é tradicional, pois o que aproxima os dois termos (esquadra em fria paz e árvores despidas) é a comum sugestão da morte que elas simbolizam, sugestão esta reforçada pela referência aos valadores, além de remeterem, invencivelmente, ao imaginário histórico português: o tempo da divisão social do trabalho e sua praticidade enterram o mito. Não obstante, guardam a projeção de um imaginário do contorno delineante e da não excrescência.

Cristalizações representa a formulação cabal do imaginário da nitidez e do ideal sensório-estetizante, um esforço de exorcização das imagens brumosas e angustiantes de que estão prenhes os poemas crepusculares. Nitidez e exacerbação das faculdades perceptivas de modo a que o real proporcione uma

satisfação estética e um "frisson" sensório devem ser entendidas na sua relação com o sujeito enunciador do poema. Este se expressa numa voz enfaticamente triunfante e deleitosa, cujos suportes estilísticos são um uso do assíndeto com finalidades rítmicas e um tom satisfatoriamente exclamativo. Não obstante, existe como que uma correção desta voz predominante, através da insinuação de uma outra que, suporte da ironia, é a contrapartida lírica daquela primeira. Em outras palavras, o triunfalismo e o gozo sensório-estetizante não são absolutos, pois o poema introduz a crítica a esta atitude. Polifônica, a ironia cesária atualiza-se, em *Cristalizações* através da indeterminação vocabular e de um recurso que denominaremos alternância métrico-significativo-tonal. A seguir tentaremos, pois, descrever dois procedimentos: o modo de expressar a atitude triunfalista e o modo de corrigir, criticando-a, esta atitude.

O assíndeto é a figura sintática reconhecidamente característica de Cesário, servindo, no decurso da obra, a finalidades várias. No poema em questão, o assíndeto combinado ao tipo de enumeração presta-se, principalmente a um efeito rítmico que pode sugerir lentidão ou rapidez. Bousoño observa que a enumeração de substantivos e verbos propicia, freqüentemente, um dinamismo expressivo da rapidez, porque nos conduz a uma leitura rápida; ao contrário, a enumeração de adjetivos propende a conferir á frase uma leitura lenta. Acrescenta que o ritmo rápido tende a expressar alegria e o lento tristeza e melancolia (Bousoño:433). Advirta-se que a análise do arranjo significativo da substância da expressão (ritmo, som, sintaxe) não pode estabelecer parâmetros rígidos e apriorísticos de modo a associar tal forma a tal significado, estando tais associações sujeitas ao contexto significativo em que aparecem, conforme assinala Bosi.⁽⁸⁾ De qualquer modo, o texto de Cesário oferece exemplos comprobatórios da constatação de Bousoño relativamente ao efeito rítmico da enumeração de substantivos, adjetivos e verbos e da veracidade relativa dos sentimentos a eles associados. Os exemplos que se transcrevem a seguir sinalizam o ritmo exaltadamente triunfal e auto-satisfeito do narrador, construído pela enumeração assindética de verbos e substantivos:

"Lavo, refresco, limpo os meus sentidos.
E tanger-me excitados, sacudidos,
O tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto!"

"Vê-se a cidade, mercantil, contente:
Madeiras, águas, multidões, telhados!"

"Cheira-me a fogo, a sílex, a ferragem;
Sabe-me a campo, a lenha, a agricultura."

O assíndeto propiciador da rapidez está significativamente atrelado a uma enumeração que refere e justapõe os signos fragmentários de uma modernidade fabril e produtiva, desfeita em polvorosa; ainda não estamos diante da enumeração caótica de Whitman⁽⁹⁾ nem do apostrofismo vertiginoso e paroxista de Álvaro de Campos; não obstante, os dois últimos exemplos ressumam, timidamente, é certo, porque inscritos num contexto geral de positividade ordenante, aquele sensacionismo vitalista que faz o último poeta sentir às vísceras os objetos e ruídos de uma modernidade mecanizada. A fruição estético-sensória da realidade pode ser exaltada, expressa em ritmo galopante, ou bem pode ser lenta e cadenciadamente gozosa:

*"E o ferro e a pedra - que união sonora!
Retinem alto pelo espaço fora
Com choques rijos, ásperos, cantantes."*

O assíndeto final é lento pela enumeração dos adjetivos e pela incidência das cesuras na quarta, sexta e décima sílabas, de modo a reproduzir, no metro, o ritmo dos atritos. Do ponto de vista da entoação, a exclamação (e isto não é uma realidade em si mas depreensível a partir de um contexto em que se combinam ritmo e palavras) exprime a satisfação de um sujeito diante das sensações, sonoras no caso, que o real lhe oferece. A exclamação, no mesmo poema, expressa também a surpresa de um passante que abre caminho por entre uma floresta de homens, matérias e coisas técnicas:

"A sua barba agreste! A lâ de seus barretes!"

"Donde ela vem!"

*"Espanta-me a atrizita que hoje pinto,
Neste Dezembro enérgico, sucinto,
E nestes sítios suburbanos, reles!"*

A correção crítica daquele gozo triunfalista efetiva-se, em primeiro lugar, pela indeterminação vocabular. É característica de Cesário a utilização de adjetivos e advérbios estereotipados num contexto tal que aqueles vocábulos ganhem uma ambiguidade e vagueza, levando o leitor a duvidar da veracidade do dito. O efeito, no poema em questão, é o da atribuição de uma espécie de "leviandade moral" à atitude estetizante do narrador, que tem na vagueza de sua expressão a própria crítica. Assim, é de estranhar o emprego da locução adverbial Bom tempo no contexto da seguinte estrofe:

*"Bom tempo. E os rapagões, morosos, duros, baços
Cuja coluna nunca se endireita,
Partem penedos; cruzam-se estilhaços.
Pesam enormemente os grossos maços,
Com que outros batem a calçada feita."*

A expressão refere-se ao frio (que, da perspectiva do narrador é bom, pois atua sobre os corpos e induzindo-os ao movimento) e à época da divisão social do trabalho descrita na estrofe, pois esta incita o vitalismo e a praticidade burguesa do narrador. Mas, como admitir as duas possibilidades, se é este também o tempo em que os "homens de carga" "vão curvados", "cuja coluna nunca se endireita" (descritivos que comentam a servidão social) e que os "fracos e tolhidos" "engelham"? No mesmo caso estão as expressões "cidade mercantil, contente", e "eu tudo encontro alegremente exacto": o narrador é, como nos poemas vistos anteriormente, uma figura de linguagem construída de modo a que seu discurso simultaneamente o represente e denuncie, criticamente.

A alternância métrico-significativo-tonal também concorre para a correção relativizante do discurso. O poema mantém uma regularidade métrica que se configura na abertura da estrofe por um alexandrino seguido de quatro decassílabos. A esta ordenação métrica correspondem a alternância de tons e significados, de modo a que, freqüentemente, mas não sempre, os alexandrinos introduzam comentários subjetivos seguidos de notações entoacionais exclamativas, sinalizando lamento, entusiasmo e os decassílabos introduzam descritivos "impessoais", seguidos de ponto final ou ponto e vírgula:

*"Não se ouvem aves; nem o choro duma nora!
Tomam por outra parte os viandantes;"*

*"Eu julgo-me no Norte, ao frio - o grande agente!
Carros de mão que cham carregados,
Conduzem saibro vagarosamente;"*

*"E engellem muito embora, os fracos, os tolhidos,
Eu tudo encontro alegremente exacto."*

O alexandrino, no contexto do poema, torna-se verso de mais fôlego, permitindo maior loquacidade, potencialidade apenas insinuada e logo rompida pelo decassílabo, tornado metro da contenção. Simultaneamente, a loquacidade associada ao metro se relaciona com comentários que poderiam descambar para a declamação sentimental ou ideológica, virtualidade esta que é freitada pelos comentários secamente sumários (eu tudo encontro alegremente exacto) ou pelos descritivos "impessoais" introduzidos pelos decassílabos. Finalmente, os alexandrinos encerram "enjambements"

que concorrem para a suspensão da resolução significativa do comentário ou tonalizam-no através da exclamação. No primeiro exemplo transcrito, a distensão do verso está significativamente ligada à constatação da ausência dos tópicos convencionalmente líricos (aves, choro, nora: provincianismo, dor, etc.) do espaço urbano; o decassílabo seguinte freia a possibilidade discursiva lírica enunciada, através de uma observação seca, seguida de ponto final. No terceiro exemplo, a distensão do alexandrino relaciona-se com a constatação do sofrimento que o frio causa aos pobres. O decassílabo seguinte corrige a possibilidade do desgarro ideológico virtualmente presente. No segundo exemplo, o que se verifica é apenas a alternância métrico-tonal. Ressalve-se que este não é um modo esquemático de expressar os matizes contraditórios da sensibilidade do narrador, pois não ocorre de modo tão preciso. Tanto é assim que a sensibilidade propriamente social torna-se, por um momento, abertamente declamatória:

*"Povo! No pano cru rasgado das camisas
Uma bandeira penso que transluz!
Com ela sofres, bebes, agonizas,
Listrões de vinho lançam-lhe divisas
E os suspensórios traçam-lhe uma cruz."*

Entretanto, estas ressalvas não diluem a força expressiva da dialética constituída no poema, que ecoa os debates estético-ideológicos do tempo de Cesário: Romantismo como expressão lírica e como protesto humanitário, esteticismo e "neutralidade" realista estão estilisticamente trabalhados nesta alternância que associa loquacidade/sentimento e contenção/descrição e/ou gozo estetizante. Estabelecidos o tipo de narrador e os mecanismos de auto-consciência discursiva, cabe referir alguns fatos estilísticos constitutivos da fruição sensória e precisar a que tipo de conformação estética o poema tende. Já se reiterou que uma das novidades da poética cesária relativamente aos contemporâneos é a abertura do lirismo para os aspectos prosaicos da realidade: no poema em questão, os materiais e utensílios da vida mais cotidianamente prática são referidos ("pás", "marretas", "enxadas", "picaretas", "pederneiras", etc). Interessa para os nossos propósitos momentâneos observar que em *Cristalizações* as matérias e ferramentas não apenas são referidas, mas ganham uma presença física, através do arranjo significativo da forma, ou seja, através da reduplicação da sensação que o material supostamente provocaria se tocado, vibrado, ou ouvido, na organização fonética. Trata-se de um procedimento previsto pela Retórica tradicional e que em *Cristalizações* concorre para uma espécie de sensualização da

realidade exterior. Observe-se a recorrência dos fonemas /k/ e /g/ quando uma sensação de aspereza é referida:

"E os cavadores pousam as enxadas
E cospem nas calosas mãos gretadas
Para que não lhes esgorregue o cabo."

A aspereza pode estar associada a uma sensação táctil ou, por analogia, a uma aspereza climática (rudeza, inclemência):

"Vibra uma imensa claridade crua"

A sugestão do atrito da ferramenta sobre a pedra pode reproduzir-se numa escolha vocabular que acumule oclusivas bilabiais:

"Partem penedos; cruzam-se estilhaços.
Pesam enormemente os grossos maços
Com que outros batem a calçada feita"

Nitidez, intensidade sensorial e suspensão são palavras fulcrais para descrever a estética buscada no poema. A suspensão é um efeito sensório-significativo alcançado pela mobilização de rimas ricas, "enjambements" abruptos e comparações. Trata-se da constituição de uma estética que se compraz em criar expectativas significativas e sonoras que se resolvem pela surpresa ou pelo inédito. O poema cria um contexto de imprevisibilidades de modo a que o verso, devido à ação daqueles recursos, seja pleno de virtualidades suspensas à espera da resolução. Uma das formas de se criar expectativas é uma construção do período de modo a que seus constituintes essenciais (sujeito e predicado) se distanciem através da inserção de longos apostos, orações adverbiais e adjetivas:

"De cócoras, em linha, os calceteiros
Com lentidão, terrosos e grosseiros
Calçam de lado a lado a longa rua."

Grifaram-se os elementos essenciais (sujeito, verbo e complemento) para melhor explicitar a distância que os separa. Evidentemente, os efeitos são o realce do verso como unidade imagético-significativa independente e a suspensão, cuidadosamente elaborada, do sentido completo do período. Eis um outro exemplo:

*"E rota, pequenina, azafamada
Notei de costas uma rapariga
Que no xadrez marmóreo duma escada
Como um retalho de horta aglomerada
Pousara, ajoelhando, a sua giga."*

As comparações têm um efeito semelhante, que no exemplo anterior e no que se transcreve a seguir, é intensificado pelo "enjambement":

*"E as poças de água, como um cão vidrento
Reflectem a molhada casaria."*

Note-se que neste caso a qualidade da comparação também é responsável pelo efeito suspensivo: só o segundo verso pode resolver a aparente dissemelhança da aproximação "poças de água" / "cão vidrento". Trata-se de uma hipálage, em que se omite o termo comparante (a capacidade refletora do olhar do cão raivoso) e o transfere ao cão como um todo. A primeira publicação deste poema trazia a variante "chão vidrento". Percebe-se, nesse caso, a possível correção do próprio poeta, pois a substituição valoriza a imagem, redirecionando-a para o gosto do difícil e do agudo. Finalmente, o esquema de rimas do poema rege-se pelo princípio da dificuldade, criando a todo o momento, uma expectativa em torno das possibilidades de resolução: "passo" / "ralaço"; "endireita" / "feita"; "contente" / "vagarosamente"; "atraio" / "ensaio". Esta é a característica básica do esquema de rimas em Cesário: "penso" / "imenso"; "avives" / "ourives"; "rubramente" / "quente"; "brando" / "estacando".

Estes fatos estilísticos projetam uma tendência estética que, por um lado se reconhece como parnasiana e, por outro, como baudelairiana: o gosto dândi de surpreender, referido no segundo capítulo, aparece sob procedimentos novos: aguçar a percepção com vistas a um prazer exato, raro e sofisticadamente buscado. É bem esta a implicação erótica da poética cesária: amor às matérias, concentração das faculdades perceptivas, busca do raro intenso e do *frisson* agudo.

Os fatos estilísticos responsáveis pela reordenação da realidade são, basicamente, a mobilização significativa do fonema, do ritmo e da sufixação. Assim, a representação dos calceteiros associa-se aos ritmos da lentidão e às sensações de grandeza. Na esteira das constatações de Bousoño, a enumeração de adjetivos tende à leitura lenta:

"E os rapagões, morosos, duros, baços,"

"Eles, bovinos, másculos, ossudos,"

"Com lentidão, terrosos e grosseiros,"

Note-se que a associação dos ritmos da lentidão com os calceteiros é secundada pelos adjetivos (*morosos*) e locução adverbial (*com lentidão*). A recorrência das rimas em *-aço*, quando da descrição dos calceteiros remete, por analogia significativo-sonora, ao sufixo aumentativo que, somado à sugestão de força titânica (*partem penedos*), confere aos trabalhadores a qualidade da grandeza. Esta atribuição associa-se a certos sufixos como *-udos*, *-osos* que também remetem àquela qualidade.

Inversamente, a representação da atriz, associa-se às qualidades da rapidez e da pequenez. A rapidez se efetiva pelo procedimento análogo, enumeração de verbos e substantivos:

"E ela vacila, hesita, impaciente"

"O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,"

Como no caso dos calceteiros, a rapidez do ritmo é reforçada pelos advérbios e adjetivos que aludem àquela qualidade (*"impaciente"*, *"depressa"*). A pequenez é lograda pela sufixação: *"atrizita"*, *"pézinhos"*, *"botinhas"*, *"demonico"* (o último encerra uma invencível sugestão de agilidade). Finalmente, constata-se uma propensão a associar a personagem da atriz com os fonemas agudos */i/* e os ditongos *-aio*: *"tiritar"*, *"furtiva"*, *"queixo hostil"*, *"distinto"*, *"sucinto"*; e uma propensão, menos evidente, a associar os calceteiros com o grave */u/*, e com o */a/*. Esquecendo a questão do timbre e voltando à questão dos tamanhos, referimos aqui um comentário de Bosi, relativamente às potencialidades significativas da matéria sonora. Este autor cita uma pesquisa de Sapir em que se avaliava a correlação das vogais */a/* e */i/* com as sensações de grande e pequeno respectivamente, cujo resultado chegou a 80% de respostas positivas.⁽¹⁰⁾ A associação se daria, segundo o lingüista, por uma analogia entre as respectivas sensações e a estreita câmara de ressonância pela qual o ar passa para se articular o */i/* e mais larga câmara de ressonância no caso do */a/*. Esta referência só comprova que a tendência ao isomorfismo existe, embora deva ser relativizada e que o discurso poético é o lugar por excelência da motivação significativa da forma.

O Sentimento Dum Ocidental (11)

I

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia,
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

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.

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista, exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

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

Voltam os calafates, aos magotes,
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;
Embreño-me, a cismar, por boqueirões, por becos,
Ou erro pelos cais a que se atracam botes.

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

E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!
De um couraçado inglês vogam os escaleres;
E em terra num tinir de louças e talheres
Flamejam, ao jantar alguns hotéis da moda.

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

Vazam-se os arsenais e as oficinas;
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
Correndo com firmeza, assomam as varinas.

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.

Descalças! Nas descargas de carvão,
Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;
E apinham-se num bairro aonde miam gatas,
E o peixe podre gera os focos de infecção!

II

Toca-se às grades, nas cadeias. Som
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!
O Aljube, em que hoje estão velhinas e crianças,
Bem raramente encerra uma mulher de "dom"!

*E eu desconfio, até, de um aneurisma
Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes;
A vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,
Chora-me o coração que se enche e que abisma.*

*A espaços, iluminam-se os andares,
E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos
Alastram em lençol os seus reflexos brancos;
E a Lua lembra o circo e os jogos malabares.*

*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.*

*Na parte que abateu no terremoto,
Muram-me as construções rectas, iguais, crescidas;
Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,
E os sinos dum tanger monástico e devoto.*

*Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico doutro ascende, num pilar!*

*E eu sonho o Cólera, imagino a Febre,
Nesta acumulação de corpos enfezados;
Sombrios e espectrais recolhem os soldados;
Inflama-se um palácio em face de um casebre.*

*Partem patrulhas de cavalaria
Dos arcos dos quartéis que foram já conventos:
Idade Média! A pé, outras, a passos lentos,
Derramam-se por toda a capital, que esfria.*

*Triste cidade! Eu temo que me avives
Uma paixão defunta! Aos lampiões distantes,
Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,
Curvadas a sorrir às montras dos ourives.*

*E mais: as costureiras, as floristas
Descem dos *magasins*, causam-me sobressaltos;
Custa-lhes a elevar os seus pescoços altos
E muitas delas são comparsas ou coristas.*

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

III

*E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
Um sopro que arripia os ombros quase nus.*

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

*As burguesinhas do Catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
As freiras que os jejuns matavam de histerismo.*

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

*E eu que medito um livro que exacerbe,
Quisera que o real e a análise mo desses;
Casas de confecção e modas resplandecem;
Pelas vitrines olha um ratoneiro imberbe.*

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

*Que grande cobra, a lúbrica pessoa,
Que espartilhada escolhe uns xales com debuxo!
Sua excelência atrai, magnética, entre luxo,
Que ao longo dos balcões de mogno se amontoa.*

*E aquela velha, de bandós! Por vezes,
A sua trãine imita um leque antigo, aberto,
Nas barras verticais, a duas tintas. Perto,
Escarvam, à vitória, os seus mecklemburgueses.*

*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.*

*Mas tudo cansa! Apagam-se nas frentes
Os candelabros, como estrelas, pouco a pouco;
Da solidão regouga um cauteleiro rouco;
Tornam-se mausoléus as armações fulgentes.*

*"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!*

IV

*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.*

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

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

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

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

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

*Mas se vivemos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.*

*E nestes nebulosos corredores
Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas;
Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.*

*E eu não receio, todavia, os roubos;
Afastam-se, a distância, os dúbios caminhanes;
E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,
Amareladamente, os cães parecem lobos.*

*E os guardas, que revistam as escadas,
Caminham de lanterna e servem de chaveiros;
Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,
Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas.*

*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!*

Se em *Cristalizações* apreende-se o urbano predominantemente como um conjunto de estímulos estéticos e sensórios a satisfazer uma "imaginação higiênica, forte, prática", n' *O Sentimento Dum Ocidental*, Cesário exercita um lirismo citadino que, ecoando *Le Crepuscule du Soir*, beira, antecipadamente, as sensibilidades unanimistas e interseccionistas do presente século.⁽¹²⁾ Da primeira referência, Cesário colherá toda uma imagética infernal da servidão humana escravizada por uma Babilônia finissecular. daquelas tendências mais recentes, Cesário antecipará um estado da sensibilidade que permite integrar numa só instância poética as pulsões e sentimentos individuais e coletivos unificando-os num sentimento que o próprio título se encarrega de universalizar: uma espécie de consubstancialização numa dimensão espacio-temporal única, das subjetividades individual e social. Pois, à boa maneira cesária, o título marca o ponto de vista: historiciza o "sentimento", universalizando-o e subsumindo-o a um pulsar coletivo que, textualmente, refletir-se-á numa série de procedimentos da perda de fronteiras não só entre o coletivo e o individual, mas entre o passado e o presente e entre o espiritual e o físico.

O poema desenvolve-se a partir de dois avatares literários mais evidentes: os *Tableaux Parisiens*, especialmente a peça supracitada e *Os Lusíadas*. Tal fundo textual insere o poema, por um lado, numa tradição estética que, fundada por Baudelaire, tem como

principais elementos a descoberta lírica da cidade, integrando simpateticamente o sujeito e os mendigos, prostitutas, vendedores ambulantes num espaço histórico-social trabalhado sob as imagens do inferno e da servidão. Por outro lado, *O Sentimento Dum Ocidental* ganha tons de paródia, através da referência irônica a Camões, da "mercantilização" da guerreira "ocidental praia lusitana" e da "epicização" das varinas. Rebaixamento do fundo cultural épico e a descoberta de um lirismo da mais alta tensão afetiva aberto ao rumor comercial da vida portuária, barulhos de hotéis, montras de ourives, tabernas de emigrados, bairros infectos, redonda, numa inter-relação das duas vertentes, no irônico "heroísmo da vida moderna":

"L'héroïsme de la vie moderne (.) nous entoure et nous presse(.). Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies". (Baudelaire, apud MARTINO: 95)

Ao ressaibo dândi do exemplo se poderia acrescentar o tédio dos caixeiros, o piano "doente" das burguesinhas, o "ratoneiro imberbe". Se em *Contrariedades* o conflito estilístico fundamental era a expressão de um tema tradicionalmente nobre em "estilo baixo", aqui há a invenção fundante de uma poética que alça o reles à condição de objeto tratado com um lirismo da mais alta intensidade.

Assim é que se podem reconhecer no texto reelaborações do "inferno" baudelairiano, uma fusão sinestésica de chamus e ruídos, tons vermelhos e verbos onomatopaicos:

*"On entend ça et là les cuisines siffler,
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler,
Em terra, num tinir de louças e talheres,
Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda."*

No caso de Cesário, o processo é o da atribuição metafórica do tom da flama à iluminação dos hotéis; mais: o tinir do metal se investe de uma conotação brilhante, formando todo o conjunto uma apreensão instantânea e unificante de dois sentidos distintos. A fusão sinestésica de sentidos distintos é um procedimento já visto: lembre-se da "voz que tem um timbre de oiro" e dos "raios de laranja destilada".

*"Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement comme des gens d'affaire,"*

*"E eu sonho o Cólera, imagino a Febre
Nesta acumulação de corpos enfezados;
Sombrios e espectrais recolhem os soldados;
Inflama-se um palácio em face de um casebre."*

Novamente a iluminação é metaforizada em fogo, incêndio; os passantes adquirem perfis fantasmagóricos: se em Baudelaire os homens de negócios são comparados a demônios, em Cesário os soldados são espectros e a atmosfera é pesada pela possibilidade da doença. O segundo verso cesárico é uma metáfora extrema da morte: o que se visualiza são cadáveres ou uma turba de homens e mulheres raquíticos tendendo todo o conjunto para o desenho terminal de uma terra devassada, onde os espíritos malignos (Cólera, Febre maiusculados, remetendo a cavaleiros do apocalipse) campeiam, quase dantesco. A pintura baudelairiana intensifica-se nas imagens finais do hospital e dos doentes terminais que se encaminham para o "gouffre commun". Em Cesário, esta densidade está presente nos "moles hospitalais" e numa imagética que combina os significantes da servidão e da doença, compondo seres que se arrastam ou que se curvam: as "impuras" se "arrastam"; às floristas "custa-lhes a elevar os seus pescoços altos"; as "burguesinhas do Catolicismo resvalam pelo chão minado pelos canos". Finalmente, as chamas deste inferno se completam cenicamente com os "olhos dum caleche" que, "sangrentos", assustam o sujeito e no faiscar do malho que um forjador "maneja rubramente".

O texto de Camões aparece como o fundo heróico tradicional parodiado; o procedimento é o da poetização da vida marítima lisboeta no seu aspecto prático, mercantil, obreiro, através da inter-relação significativa dos tópicos culturalmente épicos e os irônico-prosaicos: "baixéis" / "escaleres" de um "courageado inglês"; "heróis" e "mouros" / "calafates" de "jaquetão ao ombro"; os supostos "varões assinalados" / as varinas hercúleas e "varonis".

A inserção do sujeito na atmosfera crepuscular caracteriza-se por uma experiência sensível em sentido amplo: os estímulos exteriores falam-lhe ao corpo e ao espírito, numa sintonia lírico-pulsional. O *Sentimento Dum Ocidental* abre com versos magistrais cuja nota estilística básica é um trabalho sobre os significantes fônico-semânticos da angústia e da obscuridade e da permeabilidade entre os estados físicos exteriores e as reações do corpo. Este último aspecto acusa a diluição de fronteiras característica de uma percepção unanimista:

"Nas nossas ruas ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina
O gás extravazado enjoa-me, perturba
E os edifícios, com as chaminés e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina."

O que identificamos como significantes da angústia e do obscuro é a recorrência do grupo fônico /ur/: soturnidade, absurdo, perturba, turba. A motivação significativa da forma é, neste caso, uma intuição. Não obstante, trabalhos como o de Bosi recompilam uma série de exemplos que confirmam a associação entre sensações de fechamento, escuridão e tristeza com a vogal /u/, justificando-a com base numa provável analogia entre o caráter fechado, grave e velar do fonema e aquelas sensações (Bosi). Exemplos de utilização de palavras contendo este fonema secundando sugestões de escuridão e angústia são encontrados em poetas tão díspares como Cruz e Souza, Drummond e Góngora. Trata-se de uma associação que tem-se verificado comum, mas como nos demais casos de isomorfismo, deve ser relativizada em função do contexto, pois existem exemplos contrários: luz, lua, pura, cura, são palavras que remetem a sensações de luminosidade e sentimentos de esperança. A motivação do fonema estabelece-se no poema de Cesário porque secundada por uma escolha lexical que remete ao campo semântico referido: "soturnidade", "sofrer", "absurdo", "perturba", "turba", "toldar-se", "londrina", "anoitecer". Há uma cadeia semântica que associa, identificando, sentimentos de angústia, visuais brumosos ("neblina", "londrina"), sensações difusas ("bulício", "maresia", "chaminés", o último remetendo à fumaça, enjão) e sensações de extravasamento (toldar-se, extravasar do gás, sombras). Trata-se, então de associações construídas e imbricadas, o que confere à intuída angústia um caráter singularizante. Fundamental aqui é constatar que a associação elaborada mescla, fundindo, experiências da ordem do físico e do psíquico, cujo efeito é o estabelecimento de uma espécie de comunicação osmótica entre a realidade de dentro (sofrer, melancolia, absurdidade, perturbação) e a de fora (enjão pelo cheiro do gás, maresia, bulício, sombras) contribuindo para a plasmação geral de uma compressão que é sentimental e atmosférica. Esta perda de fronteiras entre o físico e o espiritual, entre reações do corpo e fatos climáticos que, em termos de procedimento poder-se-ia denominar permeabilidade de instâncias distintas, é a base de toda a sensibilidade unimista do poema. Ela se efetivará por alguns recursos estilísticos. O primeiro é a simbolização da hora: o crepúsculo não é mero cenário, mas simbólico de uma

dimensão espaço-temporal em que os contornos nítidos se esvaem, em que uma densidade afetiva combinada a certos efeitos da luz permitem percepções como aquelas referidas. Este procedimento estará na base dos experimentos interseccionistas de Pessoa (*Hora Absurda*, *A Casa Branca Nau Preta*). No caso de Cesário, este é o ponto de partida de, pelo menos, quatro procedimentos imagéticos constantes do poema: as que cruzam paisagem interior/exterior, tempo passado/tempo presente, prenunciando experimentos interseccionistas; as que podemos chamar de impressionistas, por analogia com um modo de sugerir a percepção característica da escola pictórica de mesmo nome;⁽¹³⁾ as que fundem sensações físicas e espirituais; e as que se efetivam através de um trabalho sobre os verbos, entre os quais se adivinha uma escolha cuidadosa daqueles que remetem às idéias de entornamento, diluição, trânsito e imiscuimento. Os dois últimos procedimentos são unanimistas. Começemos pelo último. O texto provoca uma sensação generalizada de perda de limites entre as coisas, que pode estar relacionada com uma utilização de verbos que remetem àquelas sensações: desdobrar, alastrar, extravasar, derramar, vazar, alargar, toldar, esfumar, transmigrar, embrenhar, encher. Excetuando-se "extravasar", todos os outros são utilizados metaforicamente:

*"Partem patrulhas de cavalaria
Dos arcos dos quartéis que foram já conventos:
Idade Média! A pé, outras, a passos lentos,
Derramam-se por toda a capital, que esfria."*

O verbo "derramar" sugere, sinteticamente, um efeito de alastramento entornante, liquefeito e esfriante dos soldados pelas ruas.

"Vazam-se os arsenais e as oficinas,"

O efeito aqui é o de uma abertura liberadora e incontida das "prisões" cesáricas, oficinas de trabalho, ao entardecer; a metáfora remete também à abertura das comportas de uma represa.⁽¹⁴⁾

*"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."*

O verbo "esfumar" remete à idéia do desenho que esboça contornos nebulosos por analogia com o fumo que se forma e dilui rapidamente; o verbo "alargar" é expressivo do efeito sensível exercido sobre a subjetividade por unanimismo e por simbolização do crepúsculo: esta transpõe fronteiras racionais, no caso, os períodos históricos.

*Embrenho-me a cismar, por boqueirões, por becos
Ou erro pelos cais a que se atracem botes.*

A metáfora é do mundo vegetal, selvática, e sugere a inserção "vagabundeante" do sujeito numa baudelairiana "fôret d'hommes".

Enleva-me a quimera azul de transmigrar.

O verbo transmigrar deve ser entendido no contexto em que aparece: é seguido pelas referências aos "nômadás ardentes" "raça ruiva do porvir" e às "frotas dos avós", inseridas num desejo confessado de "explorar todos os continentes"/ E pelas "vastidões aquáticas seguir". A transmigração é, nesse caso, desejo de se libertar da cidade dos "emparedados", mas também simbólica de uma viagem que cruza tempo passado (frotas dos avós) e futuro (raça ruiva do porvir), empreendida pelo sujeito. Reforça este estado da sensibilidade difuso o emprego recorrente do infinitivo substantivado: há uma apreensão do real enquanto um conjunto difuso de sons e movimentos, não atualizados num tempo determinado: "um tinir"; "um tanger"; "ao cair das badaladas"; "ao acender das luzes"; "ao chorar doente dos pianos". Dois são os efeitos: indeterminar o tempo e captar o real no seu processo, no acontecer. Finalmente, o poema projeta, em seu conjunto uma sensação líquida (derramar, vazar, esfria, cardume de varinas) e sonoro-significativa, pois os infinitivos espalhados ecoam: anoitecer, sofrer, tanger, acender, chorar, os quais, sonora e significativamente, penetram na sonoridade das palavras "turba", "soturnamente", perturba.

Relativamente às imagens que fundem sensações físicas e sentimentos, é ilustrativo constatar, desde as primeiras estrofes, as relações entre "desejo absurdo de sofrer" e as sensações nauseantes causadas pelo gás (a náusea é o cúmulo da sensação vaga e difusa). Esta inter-relação tem sua formulação cabal nesta imagem contínua:

*"E nestes nebulosos corredores
Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas;
Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores."*

Trata-se de uma cadeia metafórica em que os supostos ruídos, odores e luzes provenientes da taberna causam náuseas no sujeito, o que o faz metaforizá-la em ventre e, ademais, senti-la como seu ventre; esta primeira imagem se completa com a posterior associação

da náusea com os efeitos da bebida e a anterior visão da nebulosidade. A sugestão geral de mal-estar físico somada aos significantes da lugubridade (*nebulosos corredores, tristes bebedores, tabernas de madrugada*) se cruza com uma espécie de náusea psíquica.

*"Toca-se às grades, nas cadeias. Som
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas
O Aljube, em que hoje estão velhinhas e crianças,
Bem raramente encerra uma mulher de dom!"*

*E eu desconfio, até, de um aneurisma
Tão mórbido me sinto ao acender das luzes
À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes
Chora-me o coração que se enche e que se abisma."*

Trata-se de outra imagem contínua que funde a compressão confinante das pessoas nas prisões e asilos e a compressão máxima de sentimentos do sujeito cujo coração "se enche". A referência à possibilidade do aneurisma reforça a interpenetração de duas atmosferas pesadas e saturadas, a das prisões, e a do sentimento, resultando todo o conjunto numa imagem unificante do irrespirável e do prestes a explodir.⁽¹⁵⁾

Esta primeira permeabilidade entre o físico e o psíquico também vai contagiar as categorias temporais e as tradicionalmente irredutíveis, sensoriais e alucinatórias. Este fato permitirá ao sujeito desgarrar-se, a momentos, do imanentismo das percepções puramente sensórias e visionar laivos de um passado português, medieval e monástico coexistente ou sobreposto a um presente comercial e profano; além de projetar imagens alucinatórias sobre uma realidade descrita. Neste contexto, se podem distinguir imagens circunscritas à esfera referencial da representação: as expressivas de uma percepção aguda do real e as impressionísticas. Exemplos da primeira:

"Da solidão regouga um cauteleiro rouco"

*"Um parafuso cai nas lajes, às escuras
Colocam-se taipais, rangem as fechaduras,"*

Exemplos da segunda:

"Os olhos dum caleche espantam-me, sangrentos."

"Um forjador maneja um malho rubramente;"

"Amareladamente os cães parecem lobos."

Não obstante os efeitos distintos de cada uma das imagens (a última logra um efeito alucinatório), as três sintetizam, num advérbio de modo e num adjetivo, a sugestão sensória (cor), de modo a que se visualize uma mancha informe que distorce (o último caso) ou se sobrepõe ao objeto referido (primeiro e segundo exemplos). O advérbio de modo perde sua função original de referir a maneira como o forjador maneja o malho para referir a síntese modo/cor pela qual o sujeito o percebe; no último caso, o advérbio de modo presta-se à sugestão do aspecto dos cães sob certos efeitos da luz do gás. Trata-se de uma radicalização estilística de um processo imagético impressionístico: em Eça e Cesário é comum a sugestão do modo antes da referência ao fenômeno:

*"De escuro, bruscamente, ao cimo da barroca
Surge um perfil direito que se aguça
E ar matinal de quem saiu da toca,
Uma figura fina desemboca,
Toda abafada num casaco à russa."*

Note-se que o sujeito antepõe locuções adverbiais (*de escuro, bruscamente, ao cimo da barroca*) à explicitação do objeto referido, que só aos poucos se desvela. Trata-se do privilégio da impressão (cor, modo, movimento) sobre a explicitação.

Entre as imagens alucinatórias, podem-se distinguir aquelas que estabelecem, sintaticamente, uma conexão entre seu "irrealismo" e o sujeito lírico e os instantâneos, que mascaram aquela relação. Esta distinção é relevante porque grande parte das imagens cesáricas situam-se no primeiro caso. Exemplos do primeiro tipo no poema:

"Os querubins do lar flutuam nas varandas;"

"Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras;"

Trata-se de instantâneos alucinatórios em que ocorre a visão ou atribuição de seres e características impossíveis à realidade. Deste ponto de vista, estritamente, assemelham-se às visões de Boussoin. O primeiro caso, de difícil decomposição, parece simbolizar, conjuntamente, a fantasmagoria dos seres que descem ao crepúsculo: carpinteiros como morcegos, soldados como espectros, seres que flutuam, saltam e espalham-se, e a assexualidade das moças entrevistadas nos balcões, que vai ecoar nas posteriores *"burguesinhas do Catolicismo"*. A invencível conotação irônica desta segunda possibilidade retira a possível arbitrariedade da visão. O segundo caso (*"astros com olheiras"*) afigura-se nos visionário e irônico: como no primeiro, a conotação humorística esmaece o brilho visionário.

O segundo tipo de imagens, mais frequente, "justifica" seu ineditismo, irrealismo ou arbitrariedade através das expressões "parece-me", "eu julgo ver", "lembra-me", e através da associação daquelas características com certos efeitos da luz. O primeiro efeito deste modo, em termos de poética cesária, é a apreensão do real como multiplicidade de gradações sensórias. O segundo é antes um efeito de distorção efetuados por um sujeito que se caracteriza como mórbido do que, surrealisticamente, a desconstrução do que se reconhece como real.⁽¹⁶⁾ Daí que a poética cesária se configure como agudamente dialética, pois ao leitor são oferecidos os dois pólos que vibram em tensão; não se configura como superação ou diluição, em termos de surrealismo, das categorias do possível e do impossível, é antes um limiar. Exemplos de imagens inéditas, cuja decomposição sintática amortece a possível arbitrariedade insinuada:

*"Cada zangão voando, à luz do dia,
Lembrava o teu dedal arremessado."*

A aproximação entre coisas tão dissemelhantes como zangão e dedal, perde o caráter arbitrário em função do brilho (semelhante) que provocaria um zangão voando e um dedal lançado. Por outro lado, a imagem ganha força em termos de agudeza sensorial.

*"Ó minha loura e doce como um bolo!
Afável hóspeda na nossa casa,
Assim que a tórrida cidade abrasa
Como um enorme forno de tijolo."*

O ineditismo reside na comparação entre a companheira e um bolo, logo atenuado pela referência à doçura e à aproximação do louro dos cabelos com o efeito dourado que o forno daria ao bolo. Eis aqui mais uma imagem a serviço da ironia cesária.

No entanto, a decomposição sintática não evita, em alguns casos, o brilho da imagem autenticamente visionária (no sentido de Bousoño) de **Manhãs Brumosas**:

*"As irlandesas têm soberbos desmazelos!
Ela descobre assim, com lentidões ufanas
Alta, escorrida, abstracta, os grossos tornozelos
E como aquelas são marítimas, serranas,
Sugere-me o naufrágio, as músicas, os gelos,
Os queijos, as manteigas, as redes, as choupanas."*

A aproximação entre a mulher desejada e os tópicos enumerados nos dois últimos versos não tem base no mundo da objetividade mas no do sentimento: trata-se da naturalidade almejada pelo sujeito que unifica seres tão díspares.

Feita esta pequena digressão, voltemos ao poema. As mais características intersecções temporais são aquelas que mantêm os dois pólos da realidade em tensão:

*"As burguesinhas do Catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos
As freiras que os jejuns matavam de histerismo."*

*"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."*

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

Este exemplo encerra diversas implicações. Em primeiro lugar, a imagem é parcialmente motivada, pois a perspectiva do comprimento da rua ladeada por lojas iluminadas pode assemelhar-se a uma catedral ladeada de capelas. Ocorre que, neste caso, a sintaxe se encarrega de introduzir o elemento arbitrário, porque não identificado com objetos da realidade: "santos", "fiéis", "andores", "ramos", "velas", mas apenas com o segundo termo da imagem ("catedral"). Estamos diante, por um lado, da imagem visionária pelo desenvolvimento não alegórico e, por outro, do interseccionismo que cruza paisagem interior/exterior e tempo passado/presente (porque significativamente atrelado às oposições monasticismo/comércio, profano). Neste último caso estão os dois primeiros exemplos. O mais ousado interseccionismo logrado no poema é aquele no qual Cesário espacializa o tempo:

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

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

A interpretação de Lopes percebe a fixação espacial das sucessivas esposas das várias encarnações de marido.⁽¹⁷⁾ Este interseccionismo se insere no confessado desejo de nitidez e transparência tornado impossível num contexto em que tempo, estados físicos e sensibilidades se confundem e perdem contornos. A esse respeito, o próprio sujeito se refere ao (suposto) lirismo exorcizador e fixante de **Cristalizações**:

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

NOTAS

(¹) Veja-se BORNECQUE e COGNY, op.cit. pp.66

(²) Tomamos estes dois conceitos a Bousoño. A imagem tradicional é aquela que aproxima dois termos com base numa semelhança física ou espiritual, funcional ou valorativa:

- a) "Cabellos de oro"; louro dos cabelos = ouro; (física)
- b) "Lucinda es nieve en blancura y fuego en el efecto" (função comum de abrasar-se)
- c) "Juan es una perla"; Juan = perla; (ambos são valiosos).

O caráter fundamental da imagem tradicional é uma aproximação com base na objetividade e na racionalidade. Ou seja, emociona-se com este tipo de imagens justamente porque se lhe reconhece uma analogia possível dentro de um contexto de racionalidade. O símbolo se opõe à imagem tradicional no sentido de que "posee un significado o plano real que no aparece en la intuición, de suyo puramente emotiva, sino en el análisis extra-estético de la intuición." (pp.261) Portanto, o símbolo se caracteriza pela opacidade e a imagem tradicional pela transparência.(BOUSOÑO, Carlos. Op. cit., pp.162/304.)

(³) Não interessa para os propósitos da presente análise precisar o processo de percepção pelo qual se chega às transfigurações: se "oferecidas súbita, despoticamente" (Baudelaire) ao sujeito, ou se conscientemente evocadas. A subitaneidade possui um valor estético-significativo na obra de Cesário, pois caracteriza os flagrantes perceptivos de um *flâneur* que se abandona às surpresas do real. As palavras de Baudelaire são citadas por BRETON, André apud. DE MICHELI, Mario. LAS VANGUARDIAS ARTISTICAS DEL SIGLO XX. Madrid, 1985, Alianza Editorial. (Alianza Forma,n.7) pp.343.

(⁴) Trata-se de um descondicionamento de percepções tradicionais, de modo a recontextualizar e, portanto re-significar os objetos. Este procedimento está na base de alguns experimentos surrealistas, na medida que prenuncia uma espécie de negação das funcionalidades primeiras do objeto. Este procedimento é exemplificado por Max Ernst, para o qual parte de uma frase de Lautréamont: "Bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones". Para Ernst, "una realidad cumplida cuyo ingenuo destino tiene el aire de haber sido fijado para siempre (el paraguas), al encontrarse de golpe en presencia de otra realidad bastante distinta y no menos absurda (una máquina de coser) en un lugar donde los dos deben sentirse extraños (una mesa de operaciones), escapará por ese mismo hecho a su ingenuo destino y a su identidad; pasará de su falso absoluto, a través de un relativo, a un absoluto nuevo, verdadero y poético: el paraguas y la máquina de coser harán el amor(...)." Trata-se de um "acoplamiento de dos realidades en apariencia inconciliables en un plano que, en apariencia, no conviene a ninguna de las dos." DE MICHELI, op. cit., pp.182.

O propósito desta citação é meramente aproximativo, uma vez que o procedimento cesárico é um tímido atrevimento no qual se reconhece mais claramente o processo infantil de constituição dos bonecos: cordas são cabelos, botões são olhos, etc. De qualquer modo, a arbitrariedade em Cesário não reside na aproximação de coisas

dissemelhantes, como ocorre em Lautréamont, mas na utilização das transposições como trampolins para uma supra-realidade, e não para uma volta à realidade objetiva. A metáfora é aqui recriadora, e não veículo, afastando-se o poeta de um processo figurativo estritamente naturalista.

(5) Analiticidade e proliferação são palavras-chave da arte surrealista e da maneirista. Estamos entendendo maneirismo no sentido atribuído por Curtius; este opõe maneirismo a classicismo. O segundo termo ainda sofre uma subdivisão em "classicismo ideal" e "classicismo normal": "Lo que designamos como épocas 'clásicas' de florecimiento son cumbres aisladas que - sólo para facilitar la comprensión - podemos agrupar bajo la rúbrica de 'clasicismo ideal'. Éste se eleva por sobre la extensa altiplanicie del 'clasicismo normal', nombre que aplico a todos los autores y a todas las épocas que escriben correcta, clara, artísticamente, pero sin representar los más altos valores humanos o artísticos; así, por ejemplo, Jenofonte, Cicerón, Quintiliano, Boileau, Pope, Wieland. (...)". "El clasicismo normal dice lo que tiene que decir en una forma natural, adecuada a su tema; sin embargo, también 'adorna' su discurso, lo provee de ornatus siguiendo una tradición retórica acreditada. Uno de los peligros del sistema es el hecho de que, en las épocas manieristas, el ornatus se acumula sin orden ni concierto; o sea que en la misma retórica yace oculto el germen del manierismo." CURTIUS, Ernest Robert. "Manierismo". LITERATURA EUROPEA Y EDAD MEDIA LATINA. 1975, México, Fondo de Cultura Económica. (Sección de Lengua y Estudios Literarios), pp.386. Os exemplos de procedimentos maneiristas em Curtius se unificam pelo uso "artificioso", "afetado" e "abusivo" de perífrases e hipérbatos. Por trás da artificiosidade, o que se delineia é o descontrolo de uma forma prevista, contrariando os parâmetros de bom gosto e equilíbrio. O que Curtius detecta na expressão linguística, Hocke observa na pictórica: denomina "superabundância vegetal" a decomposição de certas formas em Dalí e pintores maneiristas. "Desfiguração" (pp.19), "desintegração", "maneira analítica e fragmentária" (pp.119) são alguns dos qualificativos conferidos pelo autor àquelas produções e que podemos, sem erro, estender à decomposição sintática cesária, procedimento para-retórico responsável pelo carácter desfigurado e monstruoso do ser criado. HOCKE, Gustav R. MANEIRISMO: O MUNDO COMO LABIRINTO. 1974, São Paulo, Perspectiva.

(6) A esse respeito, comenta Martins: "Este 'novo corpo' de Num Bairro Moderno desencadeia, assim, a imaginação da infância, que surge quase invariavelmente em Cesário associada ao campo: desde Em Petiz até Provincianas. O 'espírito secreto' das coisas (Nós) é essa qualidade que conservam de uma memória das origens". CABRAL MARTINS, op.cit., pp.75.

(7) Transcreve-se aqui o soneto de Baudelaire:

*Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.*

*J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son coeur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;*

*Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,*

*Lasse, la front s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.*
(BAUDELAIRE, Charles, op.cit., pp.148.)

(⁸) BOSI, Alfredo. "O som no signo". O SER E O TEMPO DA POESIA. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977, P. 50.

(⁹) Spitzer chama "caótica" a enumeração em Whitman: "El caotismo es, sin duda, la nota moderna que Schumann no ha definido con bastante claridad, aunque emplea el nombre de 'enumeración heterogénea'. Parece, en efecto, que es a Whitman a quien debemos estos catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas, que se integran, no obstante, en su visión grandiosa del Todo-Uno." (...). O assíndeto de Whitman "acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares(...), la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista;(...)". SPITZER, Leo. "La Enumeración Caótica en la Poesía Moderna". Op. cit., p. 259.

(¹⁰) BOSI, Alfredo. "O Som no Signo". Op. Cit., pp. 43/44.

(¹¹) O poema aparece, na edição de Silva Pinto, com sub-títulos abrindo as quatro partes, os quais não figuram na publicação original. São eles : I.- AVE-MARIA; II.- NOITE FECHADA; III.- AO GÁS; IV.- HORAS MORTAS.

(¹²) O unanimismo é uma tendência literária atualizada por Jules Romains em "LA VIE UNANIME" (1908): "(...) J.Romains avait eu l'intuition - presque une illumination - que la polyphonie des grandes cités brasse dans ses rythmes la conscience des individus, l'imprègne et la modèle. Cette idée ne s'était pas formée ex nihilo. Les remous de l'Affaire Dreyfus,, l'entrée du Socialisme dans la vie politique française, des mouvements d'intellectuels comme l'Union pour l'Action morale(...), et les Universités populaires(...), avaient créé le climat favorable à son éclosion. Michelet, Balzac, Hugo, Zola, Verhaeren, Whitman, et plus tard Paul Adam dans son roman *Le Mystère des foules*, avaient écrit l'épopée de l'aventure sociale." De maneiras específicas e reelaboradoras esta intuição contaminou Duhamel e Vildrac. Sua originalidade consistiu não na proposta de uma ética sentimental, mas numa psicologia da existência coletiva: "il (Romains) l'a décrit sensible aux impondérables de l'atmosphère phisique autant qu'à la pression des facteurs sociaux." Unanimisme". DICTIONNAIRE HISTORIQUE, THÉMATIQUE, ET TECHNIQUE DES LITTÉRATURES FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRES, ANCIENNES ET MODERNES. Paris, Larousse, 1976. (Dir. por Jacques de Mougin). Vol. II, p. 1697. .

Os procedimentos interseccionistas encontram-se descritos num apontamento solto de Fernando Pessoa, no qual este recomenda seu exercício com vistas a uma boa representação da realidade. Partindo da constatação da existência de uma paisagem interior e de uma exterior, propõe sua intersecção: "Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso

estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo - num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como num dia de chuva - e, também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma - é de todos os tempos dizer-se, sobretudo em verso, coisas como que "na ausência da amada o sol não brilha", e coisas assim. De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção das duas paisagens.(...)" apud. PESSOA, Fernando. O EU PROFUNDO E OS OUTROS EUS. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1978. Prefácio e seleção de Maria Aliete Galhoz. pp.73 A citação no início do parágrafo é de Álvaro de Campos, "Ode Marítima". POESIAS DE ÁLVARO DE CAMPOS. Lisboa, Ática, s/d. (Coleção "Poesia"), Obras Completas de Fernando Pessoa, p.204.

(13) Boussoño vê no crepúsculo um tema impressionista. Para ele, o impressionismo reside na valorização do matiz, ou seja, nas possíveis gradações da cor que a realidade assume sob certos efeitos da luz e a certas horas do dia. O crepúsculo ofereceria a uma sensibilidade impressionista uma riqueza pictórica matizadora, pois a realidade assume tons distintos. BOUSSOÑO, Carlos, op. cit. pp.147.

(14) Pessoa, em "Dois Excertos de Odes" (II), evoca a sensação "liquefaciente" do poema cesárico:

*Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes
nas grandes cidades
E a mão de mistério que abafa o bulício,
E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe
Para uma sensação exacta e precisa e activa da Vida!
Cada rua é um canal de uma veneza de tédios
E que misterioso o fundo unânime das ruas,
Das ruas ao cair da noite, ó Cesário Verde, ó Mestre,
Ó do "Sentimento dum Ocidental"!*

(...)

*Que desejo talvez de outros modos de estados de alma
Humedece interiormente o instante lento e longínquo!*

(...)

*Um horror sonâmbulo entre luzes que se acendem,
Um pavor terno e liquido, encostado às esquinas(...).*

POESIAS DE ÁLVARO DE CAMPOS. Edições Ática, Lisboa, s/d.(Colecção Poesia, Obras Completas de Fernando Pessoa, II.) pp.160.

(15) SENA, Jorge de. "A Linguagem de Cesário Verde". ESTUDOS DE LITERATURA PORTUGUESA. op.cit., pp.162

(16) As imagens tipicamente surrealistas, desenvolvidas pelo movimento de mesmo nome, parecem se aproximar da categoria das visões de Boussoño, o que é praticamente inexistente em Cesário. Não discutiremos aqui se o efeito das imagens cesáricas é surrealista, a despeito de procedimentos que não o são. De qualquer modo, sintetizaremos aqui uma tipologia das imagens surrealistas organizada por Breton, objetivando explicitar a distância que separa Cesário de um surrealismo em sentido estrito de movimento de princípios de século. Breton as organiza segundo

critérios embasados na significação dos termos em presença (a) e no conteúdo e ritmo (b):

- a) enorme dose de contradição aparente entre os termos: "Le rubis de la champagne" (Lautréamont)
- a) atribuição de qualidades concretas ao abstrato ou vice-versa: "Un peu à gauche, dans mon firmament deviné, j'aperçoit - mais sans doute n'est-ce qu'une vapeur de sang et de meurtre - le brillant dépoli des perturbations de la liberté." (Aragon)
- a) negação de alguma propriedade física elementar: "Dans la forêt incendiée\ Les lions étaient frais" (R.Vitrac)
- b) ausência de conteúdo significante: "Beau comme la loi de l'arrêt du développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme assimile." (Lautréamont)
- b) forma das palavras postas em presença: "Dans le sommeil de... il y a un nain sorti d'un puits qui vient manger son pain la nuit." (Desnos) In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. LE SURREALISME. 1984, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 92/3. Relativamente a Cesário, se pode dizer que é um poeta "visionário" que escreve para um público realista; daí sua oscilação entre oitocentista e precursor.

⁽¹⁷⁾ LOPES, Óscar. "Cesário ou do Naturalismo ao Modernismo". VÉRTICE. op. cit. pp.263.

CAPÍTULO VI

NO CAMPO:

BUCOLISMO E A RECOMPOSIÇÃO LÍRICA

A oposição cidade-campo é um dos aspectos da obra cesária mais ressaltados pela crítica. Dentre as interpretações dadas ao contraste, destacam-se as de David Mourão-Ferreira e de Helder Macedo. O primeiro observa uma progressão na obra, no sentido de que esta vai revelando uma valorização do natural e uma recusa do artifício, materializados numa preferência pelo campo e uma negação da cidade. O segundo lê o contraste menos como uma progressão e sim como a antinomia estruturante da poesia cesária: "cidade e campo passariam a representar duas associações semanticamente opostas: as negativas correspondendo à cidade e as positivas ao campo."⁽¹⁾

À parte essas leituras, importa verificar que a oposição cidade/campo, longe de constituir-se um tema exclusivamente cesário, parece ser um dos grandes temas da literatura portuguesa oitocentista. Lembrem-se, apenas para referir alguns marcos de Camilo (A queda d'um anjo), Júlio Diniz (A morgadinha dos canaviais) e Eça de Queiroz (A cidade e as serras). Trata-se, então, de um tema de época e, como tal, já aparece na obra cesária carregada de significados e valores reconhecíveis. A visão da cidade como o espaço do artifício e do campo como o espaço da naturalidade já está marcada na tópica e é sobre este material que a ironia do poeta também vai atuar.

Em Petiz

I De Tarde

*Mais morta do que viva, a minha companheira
Nem forças teve em si para soltar um grito;
E eu, nesse tempo, um destro e bravo rapazito,
Como um homenzarrão servi-lhe de barreira!*

*Em meio de arvoredos, azenhas e ruínas,
Pulavam para a fonte as bezerrinhas brancas;
E, tetas a abanar, as mães, de largas ancas,
Desciam mais atrás, malhadas e turinas.*

*Do seio do lugar - casitas com postigos -
Vem-nos o leite. Mas baptizam-no primeiro.
Leva-o, de madrugada, em bilhas, o leiteiro,
Cujo pregão nos tira ao vosso sono, amigos!*

*Nós dávamos, os dois, um giro pelo vale:
Várzeas, povoações, pegos, silêncios, vastos!
E os fatos animais, ao recolher dos pastos,
Roçavam pelo teu "costume de percale".*

*Já não receias tu essa vaquita preta,
Que eu segurei, preendi por um chavelho? Juro
Que estavas a tremer, cosida como o muro,
Ombros em pé, medrosa, e fina, de luneta!*

II Os Irmãozinhos

*Pois eu, que no deserto dos caminhos,
Por ti me expunha imenso, contra as vacas;
Eu, que apartava as mansas das velhacas,
Fugia com terror dos pobrezinhos!*

*Vejo-os no pátio, ainda! Ainda os ouço!
Os velhos, que nos rezam padre-nossos;
Os mandriões que rosnam, altos, grossos;
E os cegos que se apoiam sobre o moço.*

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

*E os pobres metem medo! Os de marmita,
Para forrar, por ano, alguns patacos,
Entrapam-se nas mantas com buracos,
Choramindo, a voz rachada, aflita.*

*Outros pedincham pelas cinco chagas;
E no poial, tirando as ligaduras,
Mostram as pernas pútridas, maduras,
Com que se arrastam pelas azinhagas!*

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

*Aos sábados, os monstros, que eu lamento;
Batiam ao portão com seus cajados;
E um aleijado com os pés quadrados,
Pedia-nos de cima de um jumento.*

*O resmungão! Que barbas! Que sacolas!
Cheirava a migas, a bafio, a arrotos;
Dormia as noites por telheiros rotos,
E sustentava o burro a pão de esmolas.*

*

*Ó minha loura e doce como um bolo!
Afável hóspeda na nossa casa,
Logo que a tórrida cidade abrasa,
Como um enorme forno de tijolo!*

*Tu visitavas, esmoler, garrida,
Umas crianças num casal queimado;
E eu, pela estrada, espicaçava o gado,
Numa atitude esperta e decidida.*

*Por lobisomens, por papões, por bruxas,
Nunca sofremos o menor receio.
Temíeis, vós, porém, o meu asseio,
Mendigazitas sórdidas, gorduchas!*

*Vícios, sezões, epidemias, furtos,
Decerto, fermentavam entre lixos;
Que podridão cobria aqueles bichos!
É que luar nos teus fatinhos curtos!*

*

*Sei de uma pobre, apenas, sem desleixos,
Ruça, descalça, a trote nos atalhos,
E que lavava o corpo e os seus retalhos
No rio, ao pé dos choupos e dos freixos.*

*E a douda a quem chamavam a "Ratada"
E que falava só! Que antipatia!
E se com ela a malta contendia,
Quanta indecência! Quanta palavrada!*

*Uns operários, nestes descampados,
Também surdiam, de chapéu de coco,
Dizendo-se, de olhar rebelde e louco,
Artista despedidos, desgraçados.*

*Muitos! E um bêbedo - o Camões - que fora
Rico, e morreu a mendigar, zarolho,
Com uma pala verde sobre um olho!
Tivera ovelhas, bois, mulher, lavoura.*

*E o resto? Bando de selvagenzinhos:
Um nu que se gabava de maroto;
Um, que cortada a mão, coçava o coto,
E os bons que nos tratavam por padrinhos.*

*Pediam fatos, botas, cobertores!
Outro jogava bem o pau, e vinha
Chorar, humilde, junto da cozinha!
"Cinco-rêizinhos!... Nobres benfeitores!..."*

*E quando alguns ficavam nos palheiros,
E de manhã catavam os piolhos:
Enquanto o sol batia nos restolhos
E os nossos cães ladravam, rezingueiros!*

*Hoje entristeço. Lembro-me dos coxos,
Dos surdos, dos manhosos, dos manetas.
Sulcavam as calçadas, as muletas;
Cantavam, no pomar, os pintarroxos!*

III **Histórias**

*Cismático, doente, azedo, apoquentado,
Eu agourava o crime, as facas, a enxovia,
Assim que um besuntão dos tais se apercebia
Da minha blusa azul e branca, de riscado.*

*Mináveis-me, ao serão, a cabecita loira.
Com contos de província, ingénuas criaditas:
Quadrilhas assaltando as quintas mais bonitas,
E ponto a gente fina, em postas, de salmoira!*

*Na noite velha, a mim, como tições ardendo,
Fitavam-me os olhões pesados das ciganas;
Deitavam-nos o fogo aos prédios e arribanas;
Cercava-me o incêndio ensanguentado, horrendo.*

*E eu que era um cavalo, eu que fazia pinos,
Eu que jogava a pedra, eu que corria tanto;
Sonhava que os ladrões - homens de quem me espanto -
Roubavam para azeite a carne dos meninos!*

*E protegia-me eu, naquele Outono brando,
Mal tu sentias, entre as serras esmoitadas,
Gritos de maiores, mugidos de boiadas,
Branca de susto, meiga e míope, estacando!*

Em Petiz reelabora, desmistificando-os, dois temas tradicionalmente idealizados pelo Romantismo: a infância e os pobres. A evocação da primeira será estilizada via ironia, no sentido de que evitando a previsível idealização, o sujeito projeta um olhar crítico sobre sua infância. Relativamente ao segundo tema, lembre-se que o século XIX literário desperta para a descoberta das classes baixas, para a inescapabilidade da sua representação. Esta descoberta, que no Romantismo francês redundou no apostrofismo profético da revolução, seria exaustivamente explorada pelas estéticas realistas e naturalistas que veriam na vida do povo ora o apelo do exótico, ora o objeto de uma análise social.⁽²⁾ A representação dos pobres em Cesário oscila entre a inserção num viés naturalista, em que se reconhece a abertura estética para o feio, o prosaico, o grosseiro e o rompimento com a tendência estilística básica de seu tempo em termos de problematização da questão social. Ao vago humanitarismo declamatório de Antero, Junqueiro e, num certo sentido, de Gomes Leal, Cesário não mascara o caráter conflitivo que a relação ricos/pobres necessariamente possui, filtrando esta experiência sob a ótica de um sujeito caracterizado. E, neste contexto, se articulam os dois tópicos fundamentais do poema: a invasão dos domínios burgueses (a quinta, no caso), pelos pobres é retratada do ponto de vista da criança burguesa sob as formas do medo e do asco. Ocorre que, como nos demais poemas de Cesário, esta perspectiva não é unívoca e absoluta, porque a criança medrosa será ironizada pelo adulto. Neste sentido, o poema articula duas perspectivas: a visão da criança, predominante, e a crítica lírico-irônica a esta visão.⁽³⁾ Como conjunto, o texto oferece um quadro contundente e chocante das relações de classe num dado espaço histórico-social. A esse respeito, reponta o enorme talento realista do poeta para selecionar e tipicizar toda uma gama de formas da pobreza e da marginalidade: mendigos, aleijados (coxos, manetas, pernetas), cegos, loucos, desempregados da cidade. O poema oscila entre um efeito realista e desmistificador que é alcançado pela ironia e um efeito grotesco-horripilante que é alcançado por uma série de procedimentos da deformação. A ironia terá como alvos a criança e os pobres; a deformação será a nota básica da representação, eivada dos terrores da infância, daqueles últimos.

O poema oferece um primeiro contraste entre um lugar comum literário tradicionalmente idealizado - as brincadeiras de um casal de crianças no campo, - e a problematização deste espaço "paradisiaco" através da inserção de conflitos sociais - os pobres que vão esmolar à quinta. Com relação ao primeiro pólo, a criança será caracterizada como portadora de valores românticos

tradicionalmente associados à classe proprietária: heroísmo, força, coragem, proteção à mulher. O segundo pólo oferecerá a problematização daqueles valores, pois a criança tem medo dos mendigos. Neste sentido, a caracterização do menino torna-se antifrástica; os grifos a seguir são nossos:

"Mais morta do que viva, a minha companheira
Nem força teve em si para soltar um grito;
E eu, nesse tempo, um destro e bravo rapazito,
Como um homenzarrão servi-lhe de barreira!"

"Tu visitavas, esmoler, garrida,
Umas crianças num casal queimado;
E eu, pela estrada, espicaçava o gado,
Numa atitude esperta e decidida."

"E protegia-te eu, naquele outono brando,"

A auto-ironia reside nos epítetos que o sujeito se atribui - porque sinalizadores de uma atitude empostada e tornada insustentável por contraste com a atitude real, de medo. A palavra "atitude" sugere, por si só, uma simulação ou impostura. A esse respeito, o "destro e bravo rapazito" e o "homenzarrão" sugerem a ironia complacente do adulto entristecido com os ímpetos heróicos (embora falsos) da criança. O terceiro exemplo é claramente antifrástico porque o menino não poderia proteger a amiga tendo ele mesmo medo. Por vezes, o conflito recebe um tratamento claramente contrastivo:

"Pois eu, que no deserto dois caminhos,
Por ti me expunha imenso contra as vacas;
Eu, que apartava as mansas das velhacas,
Fugia com terror dos pobrezinhos!"

Assim, torna-se funcional no poema uma espécie de oscilação dialética cujos pólos antitéticos são o lírico e o irônico, tornados irresolutos e sem superação. Esta oscilação, funcional, está estilizada não só na caracterização da criança, mas na da companheira e nos descritivos que anunciam a possibilidade lírica e pronto a romper, desfechando notações zombeteiras:

"Nós dávamos, os dois, um giro pelo vale:
Várzeas, povoações, pegos, silêncios vastos!
E os fartos animais, ao recolher dos pastos,
Roçavam pelo teu 'costume de percale'."

"Já não receias tu essa vaquita preta,
Que eu segurei, preendi por um chavelho? Juro
Que estavas a tremer, cosida com o muro,
Ombros em pé, medrosa e fina, de luneta!"

*"E protegia-te eu, naquele Outono brando,
Mal tu sentias, entre as serras esmoitadas,
Gritos de maiores, mugidos de boiadas,
Branca de susto, meiga e miope, estacando!"*

Nos versos transcritos ocorre a preparação de um contexto tradicionalmente lírico, atualizado nas notações de cenário campestre, na interpelação à companheira ausente e na evocação da romântica amizade entre as duas crianças. Este contexto é parcialmente desestruturado nos versos finais em que a menina figura como *"meiga e miope"*. Já se comentaram os efeitos irônicos da qualificação binária em Cesário. No texto em questão, este procedimento é inserido num estilo descritivo que poderíamos chamar *"fotográfico"*: o sujeito justapõe cor, modo, gesto, atributo moral e físico de modo a compor um instantâneo completo e contensivo, pois supõe supressão de verbo e preposição. A enumeração é, neste caso, heteroclita, pois acumula advérbio, adjetivo e verbo. Um dos aspectos mais notáveis dos descritivos cesários é o trabalho sobre o dinamismo do verbo: este *"estacando"* reproduz, contensivamente, a subitaneidade do susto da companheira na subitaneidade da apreensão do conjunto pelo sujeito. O gerúndio, em outras ocorrências pode sugerir a sensação de rapidez e extravazamento: *"Correndo com firmeza, assomam as varinas"*. O verbo também pode sugerir no movimento o significado trabalhado na estrofe-contexto: *"Correm os seus desdêns, como vitelos brancos"* (no caso, a esquivez). Dissemos atrás que o sujeito rompe o lirismo parcialmente. Isto porque o que de fato ocorre não é a supressão absoluta do lírico, mas a fundação de um lirismo outro, que só ironiza se tivermos como contexto de fundo os tópicos românticos tradicionais, que, aliás, é incorporado parodisticamente pelo texto cesário: a meiguice e a desproteção, valores tradicionalmente associados a uma certa imagem do feminino são aqui justapostos à miopia e ao desenho de uma mulher (*"fina e de luneta"*) que não se coaduna exatamente com o protótipo da mulher idealizada. O mesmo efeito é logrado pela comparação *"loura e doce como um bolo"*; os cabelos louros e a doçura (moral), tópicos tradicionalmente associados à mulher ideal (principalmente em Cesário, n'A Débil), transformam-se, por contiguidade com o bolo em doçura palatar e na cor dourada que o bolo teria ao sair do forno. Ironia sobre o fundo tradicional e novo lirismo, pois os conteúdos valorizados são os doméstico-prosaicos.

Estabelecidos os pólos lírico-irônico, passemos à caracterização dos pobres, que será trabalhada pela ironia e pela deformação. Uma primeira ironia abre o quadro que os introduz: *"Os Irmãozinhos"* soa gritantemente contrastivo com o contexto em que os mendigos são vistos com medo e asco. Os procedimentos da

ironia serão, neste caso, uma atribuição de qualidades que, no contexto em que aparecem, tingem-se de um valor ambíguo. Em outras palavras, o que parece atributo inerente e natural ao ser é, na verdade uma impostura. Dito de outro modo ainda, o sujeito insere uma palavra que comenta num contexto descritivo; os grifos são nossos:

*"Uns operários, nestes descampados,
Também surdiam, de chapéu de coco,
Dizendo-se, de olhar rebelde e louco,
Artistas despedidos, desgraçados."*

*"Outro jogava bem o pau, e vinha
Chorar, humilde, junto da cozinha!
"Cinco-réizinhos!... Nobres benfeitores!"*

*"E os pobres metem medo! Os de marmita,
Para forrar, por ano, alguns patacos,
Entrapam-se nas mantas com buracos,
Choramindo, a voz rachada, aflita."*

Nos três excertos transcritos, os termos destacados problematizam o caráter verídico da loucura, humildade e aflição, tal como expresso pelos mendigos; trata-se, na verdade, da percepção desses atributos como simulação de quem disto necessita para sobreviver. Esta ironia é secundada pelos verbos: "choramingar" sugere um choro intencionalmente manhoso; "dizendo-se" denuncia a desconfiança do sujeito relativamente à estória dos operários. Este procedimento aparece em outros passos da obra:

"Mas fina de feições, o queixo hostil, distinto,"

*"Os fruteiros, tostados pelos sóis,
Tinham passado, muita vez, a raia,
E, espertos, entre os mais da sua laia,
- Pobres camponios - eram uns heróis."*

No primeiro exemplo, o queixo "distinto" o é na medida que sinaliza o ar empostadamente superior que a atriz assume ao passar pelos calceteiros. No segundo, a "esperteza" dos fruteiros é uma impostura assumida com vistas a avantajar-se sobre os demais camponeses. Por vezes, a ironia é o efeito alcançado por um uso do discurso indireto livre, em que a voz do narrador se funde com a das criadas:

*Mináveis-me, ao serão, a cabecita loira.
Com contos de província, ingênuas criaditas:
Quadrilhas assaltando as quintas mais bonitas,
E pondo a gente fina, em postas, de salmoira!*

A expressão destacada é um clichê que carrega os conteúdos ambigualmente elogiosos e depreciativos associados às classes abastadas; no contexto, esta depreciação parte das criadas (acriticamente) ou do narrador (criticamente).

A deformação grotesca dos pobres combina um trabalho sobre os verbos, a sufixação e a inserção do escatológico. Diga-se de saída que este processo está intimamente atrelado ao emergir da memória dos eventos da infância, entre os quais os pobres surgem como monstros que assustam o menino.⁽⁴⁾ Neste sentido, o que no plano estritamente referencial é um fato social - a errância dos mendigos oriundos da pobreza citadina e rural pelo campo, esmolando às quintas - transforma-se, no plano da representação literária, numa invasão de seres entre bichos e monstros.⁽⁵⁾ Este afeito horripilante é tornado presente pelo uso do presente do indicativo quando da evocação dos pobres. A deformação com vistas ao monstruoso utiliza certos verbos de modo a conferir à passagem dos pedintes uma ressonância entre animalizante e redutora do humano:

*"Os velhos, que nos rezam padre-nossos;
Os mandriões que rosnam, altos, grossos"*

"Choramíngando, a voz rachada, aflita."

"Outros pedinham pelas cinco chagas."

Como em todas estilizações do grotesco, o ser representado perde sua característica básica (humana, no caso) e ganha contornos deformantes: o que se ouve são guinchos e murmúrios. Os verbos também concorrem para uma espécie de deformação redutora dos pobres:

*"(...)! Os de marmita,
Para forrar, por ano, alguns patacos,
Entrapam-se nas mantas com buracos"*

*"Mostram as pernas pútridas, maduras,
Com que se arrastam pelas azinhagas."*

É recorrente em Cesário a "reptilização" (passe-se o termo) de seres humanos, como já se observou por ocasião do comentário d'O Sentimento dum Ocidental. Também é comum em Cesário o motivo do medo associado a olhares. No poema em pauta, este elemento insere-se na composição do grotesco projetado pelos terrores da infância: "olhar rebelde e louco"; "olhos como dois escarros"; "o zarolho" que usava "uma pala verde sobre um olho" e, finalmente, a percepção assombrada dos "olhões pesados das ciganas" que fitavam a criança no escuro "como tições ardendo". O grotesco consiste, no caso, no avultamento de um órgão anatômico sobre os demais.

O uso dos aumentativos e diminutivos desempenha papel importante na representação. Os primeiros concorrem para a invectiva direta e para o efeito grotesco: "mandriões", "besuntão", "resmungão". Ressalve-se que apenas o último termo é derivado; não obstante, os outros dois, em função da sonoridade, sinalizam grandeza associada à grosseria e ao feio. Os diminutivos representam, no poema, um fato estilístico de maior amplitude significativa; há que perceber seu efeito de sentido no contexto. Alguns podem sinalizar desprezo redutor:

"Temieis, vós, porém, o meu asseio,
Mendigazitas sórdidas, gorduchas!"

"E o resto? Bandos de selvagenzinhos.
Um nu que se gabava de maroto;"

Outros propiciam um efeito de sentido entre popularesco e compassivamente enternecedor, ressumando certas passagens de António Nobre:

"Eu que apartava as mansas das velhacas,
Fugia com terror dos pobrezinhos!"

"Ah! Os ceguinhos com a cor dos barrois,"⁽⁶⁾

Finalmente, há o diminutivo clara e univocamente afetivo:

"E eu, nesse tempo, um destro e bravo rapazito,"

"E que luar nos teus fatinhos curtos!"

"Mináveis-me, ao serão, a cabecita loira,"

O escatológico é o fato estilístico sinalizador do outro pólo da aversão aos pobres: o asco. São contrastados a sujidade e o asseio como tópicos associados às classes sociais: há "pernas pútridas, maduras" ; há um pedinte que cheira "a migas, a bafio, a arrotos"; há "olhos como dois escarros"; os pobres "catam-se os piolhos" e em volta deles "zumbem os moscardos". E, a completar este quadro, que de intenção naturalista se excede e beira o grotesco, reponta uma escolha de formas da pobreza vincada na deformação física e na alienação mental: coxos, surdos e doidas.

De Verão

I

*No campo; eu acho nele a musa que me anima:
A claridade, a robustez, a acção.
Esta manhã, saí com minha prima,
Em quem eu noto a mais sincera estima
E a mais completa e séria educação.*

II

*Criança encantadora! Eu mal esboço o quadro
Da lírica excursão, de intimidade.
Não pinto a velha ermida com seu adro;
Sei só desenho de compasso e esquadro;
Respiro indústria, paz, salubridade.*

III

*Andam cantando aos bois; vamos cortando as leiras;
E tu dizias: "Fumas? E as fagulhas?
Apaga o teu cachimbo junto às eiras;
Colhe-me uns brincos rubros na ginjeiras!
Quanto me alegra a calma das debilhas!"*

IV

*E perguntavas sobre os últimos inventos
Agrícolas. Que aldeias tão lavadas!
Bons ares! Boa luz! Bons alimentos!
Olha: Os saloios vivos, corpulentos,
Como nos fazem grandes barretadas!*

V

*Voltemos. Na ribeira abundam as ramagens
Dos olivais escuros. Onde irás?
Regressam os rebanhos das pastagens;
Ondeiavam milhos, nuvens e miragens,
E, silencioso, eu fico para trás.*

VI

*Numa colina azul brilha um lugar caiado.
Belo! E arrimada ao cabo da sombrinha,
Com teu chapéu de palha, desabado
Tu continuas na azinhaga; ao lado
Verdeja, vicejante, a nossa vinha.*

VII

*Nisto, parando, como alguém que se analisa,
Sem desprender do chão teus olhos castos,
Tu começaste, harmónica, indecisa,
A arregaçar a chita, alegre e lisa
Da tua cauda um pouquinho a rastos.*

VIII

*Espreitam-te, por cima, as frestas dos celeiros;
O Sol abrasa as terras já ceifadas,
E alvejam-te, na sombra dos pinheiros,
Sobre os teus pés decentes, verdadeiros,
As saias curtas, frescas, engomadas.*

IX

*E, como quem saltasse, extravagantemente,
Um rego de água sem se enxovalhar,
Tu, a austera, a gentil, a inteligente,
Depois de bem composta, deste à frente
Uma pernada cómica, vulgar!*

X

*Exótica! E cheguei-me ao pé de ti. Que vejo!
No atalho enxuto, e branco de espigas
Caídas das carradas no salmejo,
Esguio e a negrejar em um cortejo,
Destaca-se um carreiro de formigas.*

XI

*Elas, em sociedade, espertas, diligentes,
Na natureza trémula de sede,
Arrastam bichos, uvas e sementes;
E atulham, por instinto, providentes,
Seus antros quase ocultos na parede.*

XII

*E eu desatei a rir como qualquer macaco!
"Tu não as esmagares contra o solo!"
E ria-me, eu ocioso, inútil, fraco,
Eu de jasmim na casa do casaco,
E de óculo deitado a tiracolo!*

XIII

*"As ladras da colheita! Se eu trouxesse agora
Um sublimado corrosivo, uns pós
De solimão, eu, sem maior demora,
Envenená-las-ia! Tu, por ora,
Preferes o romântico ao feroz.*

XIV

*Que compaixão! Julgava até que matarias
Esses insectos importunos! Basta.
Merecem-te espantosas simpatias?
Eu felicito suas senhorias,
Que honraste com um pulo de ginasta!"*

XV

*E enfim calei-me. Os teus cabelos muito loiros
Luziam, com doçura, honestamente;
De longe o trigo em monte, e os calcadoiros,
Lembravam-me fusões de imensos oiros,
E o mar um prado verde e florescente.*

XVI

*Vibravam, na campina, as chocas da manada;
Vinham uns carros a gemer no outeiro,
E finalmente, enérgica, zangada,
Tu inda assim bastante envergonhada,
Volveste-me, apontando o formigueiro;*

XVII

*"Não me incomode, não, com ditos detestáveis!
Não seja simplesmente um zombador!
Estas mineiras negras, incansáveis,
São mais economistas, mais notáveis,
E mais trabalhadoras que o senhor."*

Temos visto a configuração essencialmente dialógica dos poemas cesáricos à qual denominamos ironia, pois suspende duas perspectivas conflitivas que vibram irresolutas. *De Verão* é uma peça irônica que utiliza uma técnica distinta para marcar o perspectivismo; se em outros textos a contrapartida crítica da voz do narrador insinuava-se sub-repticiamente no seu próprio discurso (*Cristalizações*) ou efetivava-se através da cisão adulto/criança (*Em Petiz*), em *De Verão*, aquela será elaborada através da dramatização de um outro com quem o sujeito dialoga. No caso, uma prima que o acompanha num passeio pelo campo. Primeira ironia, a construção do poema autonomiza dois pontos de vista possíveis a respeito do campo: a do narrador e a da prima; o procedimento básico é uma utilização do discurso direto, recurso por excelência da representação dos personagens através da sua linguagem. Neste sentido, *De Verão* reproduz a técnica dialógica de *Ironias do Desgosto* (pp.47), técnica esta que serve ao gosto cesárico do dilema:

Ironias do Desgosto:

*"Não vês como a campina é toda embalsamada
"E como nos alegra em cada nova flor?
"Então porque é que tens na fronte consternada
"Um não-sei-quê tocante e enternecedor?*

*E eu só lhe respondia: _ "Escuta-me. Conforme
"Tu vibras os cristais da boca musical,
"Vai-nos minando o tempo, o tempo _ o cancro enorme
Que te há-de corromper o corpo de vestal.*

De Verão:

*"Que compaixão! Julgava até que matarias
Esses insectos importunos! Basta.
Merecem-te espantosas simpatias?
Eu felicito suas senhorias,
Que honraste com um pulo de ginasta!"*

*"Não me incomode, não, com ditos detestáveis!
Não seja simplesmente um zombador!"*

Dos poemas "campestres" é característica a companhia de uma mulher: aqui uma prima, em *Nós* a irmã, em *Em Petiz* uma amiga. Nos últimos dois textos, as figuras femininas são evocadas, pois o contexto é o da recordação. Aqui, a prima é um personagem cuja função será a de constituir o pólo lírico-sincero contraposto ao prático-empostado personificado pelo narrador.

O narrador do poema reproduz os ideais virilizantes e práticos de *Cristalizações* e, segundo a percepção de Helder Macedo, poderia figurar como a face adulta da criança de *Em Petiz*,⁽⁷⁾ sem a crítica lírico-irônica daquele: "*Hoje entristeço*". Desta forma, o exorcismo das possibilidades idílicas que um passeio pelo campo tradicional e previsivelmente comporta é marcado logo no início:

*"Eu mal esboço o quadro
Da lírica excursão, de intimidade.
Não pinto a velha ermida com seu adro;
Sei só desenho de compasso e esquadro,
Respiro indústria, paz, salubridade."*

Denunciam-no os já mencionados assíndetos "frenéticos" e os exclamativos auto-satisfeitos:

"A claridade, a robustez, a acção."

"Respiro indústria, paz, salubridade."

*"(...) Que aldeias tão lavadas!
Bons ares! Boa luz! Bons alimentos!"*

Esta atitude, que em *Cristalizações* seria corrigida pelas insinuações líricas, é aqui criticada através da hipertrofia de um discurso pedante cuja principal característica é a ausência da sugestão familiarizante do coloquial. Em poemas como *Contrariedades* e *Nós*, o coloquial presta-se, entre outros efeitos, à expressão do espaço do familiar, da intimidade; no primeiro caso do monólogo confessionalista e no segundo de uma matéria poemática com a qual o sujeito se identifica plenamente: o campo. Em *De Verão*, a visão que o sujeito tem do campo é a do proprietário citadino que nele incursiona como turista: é um olhar estrangeiro, vazado em exclamativos entre pedantes e irônicos:

*"Numa colina brilha um lugar caiado.
Belo! (...)."*

"Exótica! E cheguei-me ao pé de ti. Que vejo!"

*"Que compaixão! Julgava até que matarias
Esses insectos importunos! Basta."*

Se a primeira ironia do poema é funcional, ou seja, arranja-o como um esquema de perguntas-respostas, a segunda é a do narrador que ironiza as atitudes romantizantes da prima. Como em *Em Petiz*, aqui os propósitos virilizantes e positivos do sujeito têm sua contrapartida naquelas atitudes tornadas expressivas do feminino. Ocorre que esta será a ironia negada no poema, enquanto urbana pedanteria. Esta negação está associada com a caracterização do narrador que, de dândi, passa à caricatura:

*"E eu desatei a rir como qualquer macaco!
Tu não as esmagares contra o solo!"
E ria-me, eu ocioso, inútil, fraco,
Eu de jasmim na casa do casaco
E de óculo deitado a tiracolo!"*

O riso, enquanto figura da ironia, perpassa a obra de Cesário sob as formas da gargalhada cínica (*Cinismos*) do esgar (*Heroísmos*); aqui, o sujeito serve-se de uma metáfora simiesca para expressar um riso afetado: a sugestão é a da imitação grotesca que o macaco faz do riso humano. A caricatura com base no grotesco para criticar o narrador já havia sido exercitada em *Esplêndida*, onde o recurso utilizado é a sugestão do vício moral pela deformidade física ("corcovado") e pelos laivos de perturbação mental ("doido").

Negada esta ironia, o poema procede à recuperação e fixação dos sentidos tornados positivos: ao enternecimento da prima corresponde uma valorização dos conteúdos puros, significativamente associados ao feminino; o procedimento é o da transferência, por hipálage, de qualidades morais da pessoa aos objetos que a cercam:

*"E alvejam-te, na sombra dos pinheiros,
Sobre os teus pés decentes, verdadeiros,
As saias curtas, frescas, engomadas."*

*"E enfim calei-me. Os teus cabelos muito loiros
Luziam, com doçura, honestamente;"*

N'O Sentimento dum Ocidental:

*"E duma padaria exala-se, inda quente,
Um cheiro salutar e honesto a pão no forno."*

Esta técnica consiste em romper a expectativa de uma adjetivação semanticamente adequada (qualidades morais se atribuem a pessoas e não a coisas); as coisas refletem indiretamente as qualidades morais da prima e do padeiro, respectivamente. Os conteúdos recuperados são os da decência e honestidade de uma visão

isenta de preconceitos e agressões citadinos e o trabalho como valor positivo, signo da honestidade. Uma vez mais, o julgamento em Cesário é mascarado pela aparência de uma descrição.

Dir-se-ia ser o narrador de De Verão uma redução caricatural daquele composto em Cristalizações. A supor-se uma evolução dos conteúdos trabalhados desde Cristalizações, passando por Em Petiz, a poética cesária sinaliza um abandono dos ideais de força e virilidade vinculados numa postura dândi e se encaminha para uma recuperação do lírico.

Nós

I

*Foi quando em dois verões, seguidamente, a Febre
E o Cólera também andaram na cidade,
Que esta população, com um terror de lebre,
Fugiu da capital como da tempestade.*

*Ora, meu pai, depois das nossas vidas salvas
(Até então nós só tivéramos sarampo)
Tanto nos viu crescer entre uns montões de malvas
Que ele ganhou por isso um grande amor ao campo!*

*Se acaso o conta, ainda a fronte se lhe enruga:
O que se ouvia sempre era o dobrar dos sinos;
Mesmo no nosso prédio, os outros inquilinos
Morreram todos. Nós salvámo-nos na fuga.*

*Na parte mercantil, foco da epidemia,
Um pânico! Nem um navio entrava a barra,
A alfândega parou, nenhuma loja abria,
E os turbulentos cais cessaram a algazarra.*

*Pela manhã, em vez dos trens dos baptizados,
Rodavam sem cessar as seges dos enterros.
Que triste a sucessão dos armazéns fechados!
Como um domingo inglês no city, que destertos!*

*Sem canalização, em muitos burgos ermos
Secavam dejeções cobertas de mosqueiros.
E os médicos, ao pé dos padres e coveiros,
Os últimos fiéis, tremiam dos enfermos!*

*Uma iluminação a azeite de purgueira,
De noite amarelava os prédios macilentos.
Barricas de alcatrão ardiam; de maneira
Que tinham tons de inferno outros arruamentos.*

*Porém, lá fora, à solta, exageradamente,
Enquanto acontecia essa calamidade,
Toda a vegetação, pletórica, potente,
Ganhava imenso com a enorme mortandade!*

*Num ímpeto de seiva os arvoredos fartos,
Numa opulenta fúria as novidades todas,
Como uma universal celebração de bodas,
Amaram-se! E depois houve soberbos partos.*

*Por isso, o chefe antigo e bom da nossa casa,
Triste de ouvir falar em órfãos e em viúvas,
E em permanência olhando o horizonte em brasa,
Não quis voltar senão depois das grandes chuvas.*

*Ele, dum lado, via os filhos achacados,
Um lívido flagelo e uma moléstia horrenda!
E via, do outro lado, eiras, lezírias, prados,
E um salutar refúgio e um lucro na vivenda!*

*E o campo, desde então, segundo o que me lembro,
É todo o meu amor de todos estes anos!
Nós vamos para lá; somos provincianos,
Desde o calor de Maio aos frios de Novembro!*

II

*Que de fruta! E que fresca e temporã,
Nas duas boas quintas bem muradas,
Em que o Sol, nos talhões e nas latadas,
Bate de chapa, logo de manhã!*

*O laranjal de folhas negrejantes,
(Porque os terrenos são resvaladiços)
Desce em socalcos todos os maciços
Como uma escadaria de gigantes.*

*Das courelas, que criam cereais,
De que os donos - ainda! - pagam foros,
Dividem-no fechados pitosporos,
Abrigos de raízes verticais.*

*Ao meio, a casaria branca assenta
À beira da calçada, que divide
Os escuros pomares de pevide,
Da vinha, numa encosta soalhenta!*

*Entretanto, não há maior prazer
Do que, na placidez das duas horas,
Ouvir e ver, entre o chiur das noras,
No largo tanque as bicas a correr!*

*Muito ao fundo, entre olmeiros seculares,
Seca o rio! Em três meses de estiagem,
O seu leito é um atalho de passagem,
Pedregosíssimo, entre dois lugares.*

*Como lhe luzem seixos e burgaus
Roliços! E marinhos nas ladeiras
Os renques africanos das piteiras,
Que como aloés espigam altos paus!*

*Montanhas inda mais longinquamente,
Com restevas, e ombros como boças,
Lembram cabeças estupendas, grossas,
De cabelo grisalho, muito rente.*

*E, a contrastar, nos vales, em geral,
Como em vidraça duma enorme estufa,
Tudo se atrai, se impõe, alarga e entufa,
Duma vitalidade equatorial!*

*Que de frugalidades nós criamos!
Que torrão espontâneo que nós somos!
Pela outonal maturação dos pomos,
Com a carga, no chão pousam os ramos.*

*E assim postas, nos barros e areais,
As maceiras vergadas fortemente,
Parecem, duma fauna surpreendente,
Os pólipos enormes, diluviais.*

*Contudo, nós não temos na fazenda
Nem uma planta só de mero ornato!
Cada pé mostra-se útil, é sensato,
Por mais finos aromas que rescenda!*

*Finalmente, na fértil depressão,
Nada se vê que a nossa mão não regre:
A florescência dum matiz alegre
Mostra um sinal - a frutificação!*

*

*Ora, há dez anos, neste chão de lava
E argila e areia e aluviões dispersas,
Entre espécies botânicas diversas,
Forte, a nossa família radiava!*

*Unicamente, a minha doce irmã,
Como uma ténue e imaculada rosa,
Dava a nota galante e melíndrosa
Na trabalhadeira rústica, aldeã.*

*E foi num ano pródigo, excelente,
Cuja amargura nada sei que adoce,
Que nós perdemos essa flor precoce,
Que cresceu e morreu rapidamente!*

*Ai daqueles que nascem neste caos,
E, sendo fracos, sejam generosos!
As doenças assaltam os bondosos
E - custa a crer - deixam viver os maus!*

*

*Fecho os olhos cansados, e descrevo
Das telas da memória retocadas,
Biscates, hortas, batatais, latadas,
No país montanhoso, com relevo!*

*Ah! que aspectos benignos e rurais
Nesta localidade tudo tinha,
Ao ires, com o banco de palhinha,
Para a sombra que faz nos parreirais!*

*Ah! Quando a calma, à sesta, nem consente
Que uma folha se mova ou se desmanche,
Tu, refeita e feliz com o teu lunch,
Nos ajudavas, voluntariamente!..*

*Era admirável - neste grau do Sul! -
Entre a rama avistar teu rosto alvo,
Ver-te escolhendo a uva diagalvo,
Que eu embarcava para Liverpool.*

*A exportação de frutas era um jogo:
Dependiam da sorte do mercado
O boal, que é de pérolas formado,
E o ferral, que é ardente e cor de fogo!*

*Em Agosto, ao calor canicular,
Os pássaros e enxames tudo infestam;
Tu cortavas os bagos que não prestam
Com a tua tesoura de bordar.*

*Douradas, pequeninas, as abelhas,
E negros, volumosos, os besoiros,
Circundavam, com ímpetos de toiros,
As tuas candidíssimas orelhas.*

*Se uma vespa lançava o seu ferrão
Na tua cútis - pétala de leite! -
Nós colocávamos dez-réis e azeite
Sobre a galante, a rósea inflamação!*

*E se um de nós, já farto, arrenegado,
Com o chapéu caçava a bicharia,
Cada zângão voando, à luz do dia,
Lembrava o teu dedal arremessado.*

*

*Que de encantos! Na força do calor
Desabrochava no padrão da bata,
E, surgindo da gola e da gravata
Teu pescoço era o caule duma flor!*

*Mas que cegueira a minha! Do teu porte
A fina curva, a indefinida linha,
Com bondades de herbívora mansinha,
Eram prenúncios de fraqueza e morte!*

*À procura da libra e do shilling,
Eu andava abstracto e sem que visse
Que o teu alvor romântico de miss
Te obrigava a morrer antes de mim!*

*E antes tu, ser lindíssimo, nas faces
Tivesses "pano" como as camponesas:
E sem brancuras, sem delicadezas,
Vigorosa e plebeia, inda durasses!*

*Uns modos de carnívora feroz
Podias ter em vez de inofensivos;
Tinhas caninos, tinhas incisivos,
E podias ser rude como nós!*

*Pois neste sítio, que era de sequeiro,
Todo o género ardente resistia,
E, à larguíssima luz do Meio-Dia,
Tomava um tom opálico e trigueiro!*

*

*Sim! Europa do Norte, o que supões
Dos vergéis que abastecem teus banquetes,
Quando às docas, com frutas, os paquetes
Chegam antes das tuas estações?*

*Oh! As ricas primeurs da nossa terra
E as tuas frutas ácidas, tardias,
No azedo amoniacal das queijarias
Dos fleumáticos farmers de Inglaterra!*

*Ó cidades fabris, industriais,
De nevoeiro, poeiradas de hulha,
Que pensais do país que vos atulha
Com a fruta que sai de seus quintais?*

*Todos os anos, que frescor se exala!
Abundâncias felizes que eu recorde!
Carradas brutas que iam para bordo!
Vapores por aqui fazendo escala!*

*Uma alta parreira moscatel
Por doce não servia para embarque:
Palácios que rodeiam Hyde-Park,
Não conheceis esse divino mel!*

*Pois a Coroa, o Banco, o Almirantado,
Não as têm nas florestas em que há corças
Nem em vós que dobrais as vossas forças,
Pradarias dum verde ilimitado!*

*Anglos-Saxónios, tendes que invejar!
Ricos suicidas, comparai convosco!
Aqui tudo espontâneo, alegre, toco,
Facílmo, evidente, salutar!*

*Oponde às regiões que dão os vinhos
Vossos montes de escórias inda quentes!
E as febris oficinas estridentes
Às nossas tecelagens e moinhos!*

*E ó condados mineiros! Extensões
Carboníferas! Fundas galerias!
Fábricas a vapor! Cutelarias!
E mecânicas, tristes fiações!*

*Bem sei que preparais correctamente
O aço e a seda, as lâminas e o estofó;
Tudo o que há de mais dúctil, de mais fofo,
Tudo o que há de mais rijo e resistente!*

*Mas isso tudo é falso, é maquinal,
Sem vida, como um círculo ou um quadrado,
Com essa perfeição do fabricado,
Sem o ritmo do vivo e do real!*

*E cá o santo Sol, sobre isto tudo,
Faz conceber as verdes ribanceiras;
Lança as rosáceas belas e fruteiras
Nas searas de trigo palhagudo!*

*Uma aldeia daqui é mais feliz,
Londres sombria, em que cintila a corte!...
Mesmo que tu, que vives a compor-te,
Grande seio arquejante de Paris!...*

*Ah! Que de glória, que de colorido,
Quando, por meu mandado e meu conselho,
Cá se empapelam "as maçãs de espelho"
Que Herbert Spencer talvez tenha comido!*

*Para alguns são prosaicos, são banaís
Estes versos de fibra succulenta;
Como se a polpa que nos dessedenta
Nem ao menos valesse uns madrigais!*

*Pois o que a boca trava com surpresas
Senão as frutas tónicas e puras!
Ah! Num jantar de carnes e gorduras
A graça vegetal das sobremesas!...*

*Jack, marijo inglês, tu tens razão
Quando, ancorando em portos como os nossos,
As laranjas com cascas e caroços
Comes com bestial sofreguidão!...*

*

*A impressão doutros tempos, sempre viva,
Dá estremeções no meu passado morto,
E inda viajo, muita vez, absorto,
Pelas várzeas da minha retentiva.*

*Então recordo a paz familiar,
Todo um painel pacífico de enganos!
E a distância fatal duns poucos anos
É uma lente convexa, de aumentar.*

*Todos os tipos mortos ressuscito!
Perpetuam-se assim alguns minutos!
E eu exagero os casos diminutos
Dentro dum véu de lágrimas bendito.*

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

*Como destacam, vivas, certas cores,
Na vida externa cheia de alegrias!
Horas, vozes, locais, fisionomias,
As ferramentas, os trabalhadores!*

*Aspiro um cheiro a cozedura, e a lar
E a rama de pinheiro! Eu adivinho
O resinoso, o tão agreste pinho
Serrado nos pinhais da beira-mar.*

*Vinha cortada, aos feixes, a madeira,
Cheia de nós, de imperfeições, de rachas;
Depois armavam-se, num pronto as caixas
Sob uma calma espessa e calaceira!*

*Feias e fortes! Punham-lhes papel
A forrá-las. E em grossa serradura
Acamava-se a uva prematura
Que não deve servir para tonel!*

*Cingiam-nas com arcos de castanho
Nas ribeiras cortados, nos riachos;
E eram de açúcar e calor os cachos,
Criados pelo esterco e pelo amanho!*

*Ó pobre estrume, como tu compões
Estes pâmpanos doces como afagos!
"Dedos-de-damas": transparentes bagos!
"Tetas-de-cabra": lácteas carnações!*

*E não eram caixitas bem dispostas
Como as passas de Málaga e Alicante;
Com sua forma estável, ignorante,
Estas pesavam, brutalmente, às costas!*

Nos vinhatórios via fulgurar
Com tanta cal que torna as vistas cegas,
Os paralelogramos das adegas,
Que têm lá dentro as dornas e o lagar!

Que rudeza! Ao ar livre dos estios,
Que grande azáfama! Apressadamente
Como soava um martelar frequente,
Véspera da saída dos navios!

Ah! Ninguém entender que ao meu olhar
Tudo tem certo espírito secreto!
Com folhas de saudades um objecto
Deita raízes duras de arrancar!

As navalhas de volta, por exemplo,
Cujo bico de pássaro se arqueia,
Forjadas no casebre duma aldeia,
São antigas amigas que eu contemplo!

Elas, em seu labor, em seu lidar,
Com sua ponta como a das podoas,
Serviam probas, úteis, dignas, boas,
Nunca tintas de sangue e de matar.

E as enxós de martelo, que dum lado
Cortavam mais do que as enxadas cavam,
Por outro lado, rápidas, pregavam,
Duma pancada, o prego fasquiado!

O meu ânimo verga na abstracção,
Com a espinha dorsal dobrada ao meio;
Mas se de materiais descubro um veio
Ganho a musculatura dum Sansão!

E assim - e mais no povo a vida é corna -
Amo os ofícios como o de ferreiro,
Com seu fole arquejante, seu braseiro,
Seu malho retumbante na bigorna!

E sinto, se me ponho a recordar
Tanto utensílio, tantas perspectivas,
As tradições antigas, primitivas,
E a formidável alma popular!

Oh! Que brava alegria eu tenho quando
Sou tal-qual como os mais! E, sem talento,
Faço um trabalho técnico, violento,
Cantando, praguejando, batalhando!

*

Os fruteiros, tostados pelos sóis,
Tinham passado, muita vez, a raia,
E, espertos, entre os mais da sua laia,
- Pobres camponios - eram uns heróis.

E por isso, com frases imprevistas,
E colorido e estilo e valentia,
As haciendas que há na Andalucia
Pintavam como novos paisagistas.

De como, às calmas, nessas excursões,
Tinham águas salobras por refrescos;
E amarelos, enormes, gigantescos,
Lá batiam o queixo com sezões!

*Tinham corrido já na adusta Espanha,
Todo um fértil platô sem arvoredos,
Onde armavam barracas nos vinhedos,
Como tendas alegres de campanha.*

*Que pragas castelhanas, que alegrão
Quando contavam cenas de pousadas!
Adoravam as cintas encarnadas
E as cores, como os pretos do sertão!*

*E tinham, sem que a lei a tal obrigue,
A educação vistosa das viagens!
Uns por terra partiam e estalagens,
Outros, aos montes, no convés dum brigue!*

*Só um havia, triste e sem falar
Que arrastava a maior misantropia,
E, roxo como um figado, bebia
O vinho tinto que eu mandava dar!*

*Pobre da minha geração exangue
De ricos! Antes, como os abrutados,
Andar com uns sapatos ensebados,
E ter riqueza química no sangue!...*

*

*Mas hoje a rústica lavoura, quer
Seja o patrão, quer seja o jornaleiro,
Que inferno! Em vão o lavrador rasteiro
E a filharada lidam, e a mulher!*

*Desde o princípio ao fim é uma maçada
De mil demónios! Torna-se preciso
Ter-se muito vigor, muito juízo
Para trazer a vida equilibrada!*

*Hoje eu sei quanto custam a criar
As cepas, desde que eu as podo e empo.
Ah! O campo não é um passatempo
Com bucolismos, rouxinóis, luar.*

*A nós tudo nos rouba e nos dizima:
O rapazio, o imposto, as pardaladas,
As osgas peçonhentas, achatadas,
E as abelhas que engordam na vindima.*

*E o pulgão, a lagarta, os caracóis,
E há inda, além do mais com que se ateima,
As intempéries, o granizo, a queima,
E a concorrência com os Espanhóis.*

*Na venda, os vinhateiros de Almería
Competem contra os nossos fazendeiros.
Dão frutas aos leilões dos estrangeiros,
Por uma cotação que nos desvia!*

*Pois tantos contras, rudes como são,
Forte e teimoso, o camponês destrói-os!
Venham de lá pesados os comboios
E os "buques" estivados no porão!*

*Não, não é justo que eu a culpa lance
Sobre estes nadas! Puras bagatelas!
Nós não vivemos só de coisas belas,
Nem tudo corre como num romance!*

*Para a Terra parir há-de ter dor,
E é para obter as ásperas verdades,
Que os agrónomos cursam nas cidades,
E, à sua custa, aprende o lavrador.*

*Ah! Não eram os insectos nem as aves
Que nos dariam dias tão difíceis,
Se vós, sábios, na gente descobrisseis
Como se curam as doenças graves.*

*Não valem nada a cava, a enxofra, e o mais!
Difícultoso trato das searas!
Lutas constantes sobre as jornas caras!
Compras de bois nas feiras anuais!*

*O que a alegria em nós destrói e mata,
Não é rede arrastante do escalracho,
Nem é "suão" queimante como um facho,
Nem invasões bulbosas de erva-pata.*

*Podia ter secado o poço em que eu
Me debruçava e te pregava sustos,
E mais as ervas, árvores e arbustos
Que - tanta vez! - a tua mão colheu.*

*"Moléstia negra" nem **charbon** não era,
Como um archote incendiando as parras!
Tão-pouco as bastas e invisíveis garras,
Da enorme legião do filoxera!*

*Podiam mesmo, com o que contêm,
Os muros ter caído às invernias!
Somos fortes! As nossas energias
Tudo vencem e domam muito bem!*

*Que os rios, sim, que como touros mugem,
Trashbordando atulhassem as regueiras!
Chorassem de resina as laranjeiras!
Enegrescessem outras com ferrugem!*

*As turvas cheias de Novembro, em vez
Do nateiro subtil que fertiliza,
Fossem a inundação que tudo pisa,
No rebanho afogassem muita rês!*

*Ah! Nesse caso pouco se perdera,
Pois isso tudo era um pequeno dano,
À vista do cruel destino humano
Que os dedos te fazia como cera!*

*Era essa tísica em terceiro grau,
Que nos enchia a todos de cuidado,
Te curvava e te dava um ar alado
Como quem vai voar dum mundo mau.*

*Era a desolação que inda nos mina
(Porque o fastio é bem pior que a fome)
Que a meu pai deu a curva que o consome,
E a minha mãe cabelos de platina.*

*Era a clorose, esse tremendo mal,
Que desertou e que tornou funesta
A nossa branca habitação em festa
Reverberando a luz meridional.*

*Não desejemos, - nós, os sem defeitos -,
Que os físicos pereçam! Má teoria,
Se pelos meus o apuro principia,
Se a Morte nos procura em nossos leitos!*

*A mim mesmo, que tenho a pretensão
De ter saúde, a mim que adoro a pompa
Das forças, pode ser que se me rompa
Uma artéria, e me mine uma lesão.*

*Nós outros, teus irmãos, teus companheiros,
Vamos abrindo um matagal de dores!
E somos rijos como os serradores!
E positivos como os engenheiros!*

*Porém, hostis, sobressaltados, sós,
Os homens architectam mil projectos
De vitória! E eu duvido que os meus netos
Morram de velhos como os meus avós!*

*Porque, parece, ou fortes ou velhacos
Serão apenas os sobreviventes;
E há pessoas sinceras e clementes,
E troncos grossos com seus ramos fracos!*

*E que fazer se a geração decai!
Se a seiva genealógica se gasta!
Tudo empobrece! Extingue-se uma casta!
Morre o filho primeiro de que o pai!*

*Mas seja como for, tudo se sente
Da tua ausência! Ah! como o ar nos falta,
Ó flor cortada, susceptível, alta,
Que assim secaste prematuramente!*

*Eu que de vezes tenho o desprazer
De reflectir no túmulo! E medito
No eterno Incognoscível infinito,
Que as ideias não podem abranger!*

*Como em paul em que nem cresça a junca
Sei de almas estagnadas! Nós absortos,
Temos ainda o culto pelos Mortos,
Esses ausentes que não voltam nunca!*

*Nós ignoramos, sem religião,
Ao rasgarmos caminho, a fé perdida,
Se te vemos ao fim desta avenida
Ou essa horrível aniquilação!...*

*E ó minha mártir, minha virgem, minha
Infeliz e celeste criatura,
Tu lembras-nos de longe a paz futura,
No teu jazigo, como uma santinha!*

*E, enquanto a mim, és tu que substituis
Todo o mistério, toda a santidade,
Quando em busca do reino da verdade
Eu ergo o meu olhar aos céus azuis!*

III

*Tínhamos nós voltado à capital maldita,
Eu vinha de polir isto tranquilamente,
Quando nos sucedeu uma cruel desdita,
Pois um de nós caiu, de súbito, doente.*

*Uma tuberculose abria-lhe cavernas!
Dá-me rebate ainda o seu tossir profundo!
E eu sempre lembrarei, triste, as palavras ternas,
Com que se despediu de todos e do mundo!*

*Pobre rapaz robusto e cheio de futuro!
Não sei dum infortúnio imenso como o seu!
Viu o seu fim chegar como um medonho muro,
E, sem querer, aflito e atônito, morreu!...*

*De tal maneira que hoje, eu desgostoso e azedo
Com tanta crueldade e tantas injustiças,
Se inda trabalho é como os presos no degredo,
Com planos de vingança e ideias insubmissas.*

*E agora, de tal modo a minha vida é dura,
Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,
Que sinto só desdém pela literatura,
E até desprezo e esqueço os meus amados versos!*

Dentre as diversas ocorrências estilísticas e possibilidades interpretativas contidas neste poema, acentuaremos duas: sua inserção reelaborada numa tradição bucólico-pastoril e a tendência, até então ausente da obra cesária, de um lirismo de implicações elegíacas. Relativamente ao primeiro aspecto, já se observou que o estilo cesário age sobre fundos estéticos convencionais, descondicionando hábitos e gostos literários cristalizados; seja tornando prosaicos tópicos românticos passionais, frivolidando o tradicionalmente grave, superando os limites estritamente descritivos da apreensão da realidade. Neste sentido, a temática campestre em Cesário impõe-se à atenção no sentido de que escapa tanto à fixação romântica da paisagem como alívio da subjetividade atormentada, ou projeção da mesma, quanto da reprodução da paisagem amena paradisíaca. Segundo Helder Macedo, citando Harry Levin, "o pastoralismo é um fenômeno urbano", o que, por sua vez, leva a que o género pastoril assente sobre uma série de paradoxos fundamentais: é uma literatura sobre a cidade cujo significante é o campo; uma literatura sobre o presente cuja matéria é o passado; uma literatura crítica cuja expressão é o louvor." A motivação urbana do pastoralismo fixou-se, segundo o mesmo Macedo, desde Teócrito, que "recordou a simplicidade rural de sua mocidade siciliana da perspectiva da artificialidade urbana de Alexandria". Sumariando um histórico da tradição pastoril, Macedo vê como seus momentos pontuais a "sobreposição do mito pagão da Idade do Ouro na metáfora da Arcádia"; "a articulação de ambos com o mito cristão do Jardim do Paraíso e da Queda"; e a "transposição da imagem da Idade do Ouro de um passado mítico para um futuro utópico" que, acentuada pelo crescimento das cidades no Renascimento, passou pela neutralização do "visionarismo pastoril num bucolismo meramente decorativo" e por um "recrudescimento laico na visão socialista das sociedades do futuro com que o século XIX respondeu à explosão das

cidades da Revolução Industrial".⁽⁸⁾ A inserção de Cesário nesta tradição, cujo rastreamento na cultura portuguesa encontraria Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, por exemplo, obedece, reelaborando-os, os três tópicos enumerados acima: recordação de um passado, fuga do urbano e dicção laudatória. O primeiro já está estilizado em *Em Petiz*, poema que une a temática campestre à evocação da infância. O segundo está configurado numa forma narrativa que perfaz o caminho cidade-fuga para o campo-volta à cidade: o campo aparece como o refúgio seguro e salutar da epidemia de cólera que assola a "capital maldita". O terceiro aparece como uma estilização "naturalista" das virtudes campestres entre as quais não figuram "bucolismos, rouxinóis, luar".

A reelaboração do pastoralismo tradicional desvia o foco dos objetos comumente apreciados: de saída, a fuga para o campo é desmistificada, pois o que a motiva é a fuga da peste, mas também a possibilidade de "um lucro na vivenda" aventada pelo pai proprietário. O primeiro procedimento desta estilização são duas figurações da Natureza. A primeira é uma metaforização selvática e caótica da vida natural, que reproduz a idéia, de fundo cientificista, do ciclo natural, tornada imagem recorrente em obras naturalistas: a morte, qual húmus, fermenta e impulsiona novas formas de vida. A morte dos cidadãos vitimados pela peste alimenta a superabundância proliferante da vida no campo:

*"Porém, lá fora, à solta, exageradamente,
Enquanto acontecia essa calamidade,
Toda a vegetação pletórica, potente,
Ganhava imenso com a enorme mortandade!*

*Num ímpeto de seiva os arvoredos fartos,
Numa opulenta fúria as novidades todas,
Como uma universal celebração de bodas,
Amaram-se! E depois houve soberbos partos."*

Este tópico metafórico é recorrente em Cesário; em *Noite Fechada*, aparecem uns "cemitérios ricos" que vivem "de gorduras e de mortes". A personificação da Natureza em *Num Bairro Moderno* também sugere a complementariedade natural da vida e da morte. Num primeiro momento, este tópico suprime a previsível tragicidade da epidemia.

O segundo procedimento é a composição de uma paisagem natural que substitui os elementos tradicionalmente constantes do pastoralismo por um registro que chamaríamos técnico: nele somam-se um léxico rural especializado e uma pormenorização geográfica. Esta escolha provoca a dificuldade da leitura em vários níveis: o previsível idílio é rompido pela descrição quase científica da

paisagem; o léxico nele empregado parece extraído de um catálogo técnico, o que é estranho ao contexto de um poema lírico; e a dificuldade de um léxico que se impõe à atenção corresponde a representação do campo como o espaço da luta árdua do homem com a natureza. Exemplos: "courelas", "socalcos", "pitosporos", "pomares de pevide", "burgaus", "restevas", "combros", "argila", "areia", "aluviões", "latadas", "esterco", "amanho", "dornas", "maças de espelho", "boal", "ferral", "dedos-de-dama", "tetas-de-cabra"(espécies de uvas), "batatais", "renques africanos", "terrenos resvaladiços", "encosta soalhenta".

Ao lado de uma tal descrição do campo, este figura como o espaço por excelência do trabalho produtivo; a esta representação corresponde um procedimento que, insinuado em *Cristalizações*, alcança aqui níveis de minúcia inéditos: a descrição detalhada de processos técnico-artesanais:

*"Vinha cortada, aos feixes, a madeira,
Cheia de nós, de imperfeições, de rachas;
Depois armavam-se, num pronto as caixas
Sob uma calma espessa e calaceira!*

*Feias e fortes! Punham-lhes papel
A forrá-las. E em grossa serradura
Acamava-se a uva prematura
Que não deve servir para tonel!"*

A uma Arcádia paradisíaca, mítica e portanto atemporal, Cesário opõe uma representação do campo inserto num momento histórico reconhecível, onde o lavrador luta contra as adversidades naturais e econômicas. Estão nesse contexto as referências à instituição do mercado e à diversidade de contratempos climáticos encontrados pelo proprietário:

*"A nós tudo nos rouba e nos dizima:
O rapazio, o imposto, as pardaladas,
As osgas peçonhentas, achatadas,
E as abelhas que engordam na vindima.*

*Na venda, os vinhateiros de Almería
Competem contra os nossos fazendeiros.
Dão frutas aos leilões dos estrangeiros,
Por uma cotação que nos desvia!"*

Os conteúdos trabalhados pelo poema são os mesmos referidos em *Cristalizações* e *De Verão*: presença dos utensílios do mundo técnico, trabalho produtivo, salubridade associada às noções de movimento e trabalho artesanal. Estes conteúdos serão aqui reelaborados em dois sentidos: o do louvor e da tonalização afetiva daqueles elementos inserida num contexto de evocação do

passado. Lembre-se que nos dois poemas anteriores o que ocorre é uma sensualização da realidade exterior e uma exaltação superficial do trabalho produtivo pelo proprietário. Em *Nós* se estabelece uma relação de alta intensidade lírica e familiarizante entre o sujeito e o mundo rural, sem atitude estetizante nem pose dândi. O louvor tem como objeto uma realidade campestre que se historiciza: a quinta para onde foge a família de citadinos é cantada enquanto tal e enquanto signo de uma realidade portuguesa agrária, periférica e exportadora de produtos agrícolas para as grandes potências. Trata-se de uma inversão dos valores exaltados em *Cristalizações*: o Norte imaginado e tornado símbolo do trabalho vital é aqui visto como terra dos "ricos suicidas". Poema que expressa idéias vigentes à época, *Nós* opera uma inversão na teoria da sobrevivência do mais forte: os "abrutados" que têm "riqueza química no sangue" sobreviverão aos "ricos suicidas". Ao assíndeto frenético de *Cristalizações*, *Nós* opõe um louvor apostrofante. O apostrofismo é característico do estilo cesário; em poemas anteriores a possibilidade romântica é rompida no inusitado das apóstrofes: "Ó minha loura e doce como um bolo!"; "Ó gélida mulher bizarramente estranha!"; "Ó moles hospitais!"; "Ó minha pobre bolsa,(...)!". Em *Nós*, as apóstrofes dirigem-se aos objetos prosaicos da vida campestre evocada e afetivizada e aos países do Norte:

*"Ó pobre estrume, como tu compões
Estes pãmpanos doces como afagos!"*

*"Ó cidades fabris, industriais,
De nevoeiros, poeiradas de hulha,
Que pensais do país que vos atulha
Com a fruta que sai de seus quintais?"*

*"E ó condados mineiros! Extensões
Carboníferas! Fundas galerias!
Fábricas a vapor! Cutelarias!
E mecânicas, tristes fiações!"*

Os últimos exemplos ressumam, na justaposição galopante dos signos de uma modernidade fabril, o apostrofismo de Álvaro de Campos. Em *Nós*, o campo como valor positivo e desejável transforma-se em louvor de um Portugal agrário:

*"E cá o santo Sol, sobre isto tudo,
Faz conceber as verdes ribanceiras;
Lança as rosáceas belas e fruteiras
Nas searas de trigo palhagudo!"*

*Uma aldeia daqui é mais feliz,
Londres sombria, em que cintila a corte!
Mesmo tu que vives a compor-te,
Grande seio arquejante de Paris!..."*

A implicação elegíaca⁽⁹⁾ do lirismo elaborado em *Nós* é o contraponto do louvor ao campo como espaço da fuga à morte e doença citadinas. Trata-se da inserção dos fatos, de extração biográfica⁽¹⁰⁾, relativos às mortes da irmã e do irmão por tuberculose. Nesta inserção reside a pungente ironia do poema: na fuga à peste que espalhou-se por Lisboa (fato também vincado na história), a família, buscando felicidade no campo, depara-se com a morte da irmã. Tanto a evocação dos eventos felizes vividos ao lado da irmã enquanto viva, quanto o lamento por sua perda têm, como procedimento mais notável, uma mescla de estilos em que se reconhece a superposição de metáforas de conteúdo naturalista (conteúdo este dado pelo contexto do poema) e metáforas românticas tradicionalmente marcadas. A ocorrência mais visível é o trabalho sobre a metáfora da mulher como flor revitalizada, de modo a que se superponha, ao conteúdo desgastado, toda uma imagética vincada no mundo vegetal naturalizado:

*"Ora, há dez anos, neste chão de lava
E argila e areia e aluviões dispersas,
Entre espécies botânicas diversas,
Forte, a nossa família radiava!*

*Unicamente, a minha doce irmã,
Como uma ténue e imaculada rosa,
Dava a nota galante e melindrosa
Na trabalhadeira rústica, aldeã.*

*E foi num ano pródigo, excelente,
Cuja amargura nada sei que adoce,
Que nós perdemos essa flor precoce,
Que cresceu e morreu rapidamente!"*

Note-se a inserção dos conteúdos tradicionalmente idealizantes ("ténue e imaculada rosa") num contexto metafórico da proliferação abundante da Natureza.

*"Que de encantos! Na força do calor
Desabrochavas no padrão da bata,
E, surgindo da gola e da gravata,
Teu pescoço era o caule duma flor!*

*Mas que cegueira a minha! Do teu porte
A fina curva, a indefinida linha,
Com bondades de herbívora mansinha,
Eram prenúncios de fraqueza e morte!"*

Aqui a flor figura como espécie que, entre muitas outras, acaba sucumbindo, por fragilidade, à morte, o que o poeta lamenta:

*"Pois neste sítio, que era de sequeiro,
Todo o género ardente resistia,
E, à larguíssima luz do Meio-Dia,
Tomava um tom opálico e trigueiro!"*

Os conteúdos da delicadeza e pureza da flor, tradicionalmente associados à mulher são aqui tonalizados pela implicação naturalista das espécies frágeis que sucumbem. O momento culminante deste lirismo encontra-se numa mescla de tópicos líricos e prosaicos:

*"Em Agosto, ao calor canicular,
Os pássaros e enxames tudo infestam;
Tu cortavas os bagos que não prestam
Com a tua tesoura de bordar."*

*"Se uma vespa lançava o seu ferrão
Na tua cútis - pétala de leite! -
Nós colocávamos dez-réis e azeite
Sobre a galante, a rósea inflamação!"*

Ocorre aqui um cenário atmosféricamente pesado pelo calor, que atrai os bichos, em nada parecido com a paisagem amena tradicional; além disso, a mescla de estilos reside na justaposição dos tópicos "enxames que infestam", "tesoura de bordar", "pétala de leite", "galante e rósea inflamação".

Uma das inovações estilísticas deste poema é a introdução tanto do louvor quanto da dicção sentenciosa, estranhos à poética cesárica de forma geral. Viu-se que o que melhor a caracterizava era justamente a inserção do julgamento através de formas mediatas e indiretas, irônicas, como a constituição dos narradores, justaposição significativa e "neutralidade descritiva". Viu-se também que as implicações sentimentais e psíquicas apareciam sob a forma de símbolos, o que também é uma forma de mediatizar, obscurecendo-as, as manifestações subjetivas. Em suma, o sujeito não louvava nem julgava. Em Nós, temos um sujeito lírico que se manifesta "diretamente", o que se deve à inserção do poema numa tradição de elegia, gênero propenso ao pendor oratório e à exposição do "eu". Apostrofismo generalizado, tom sentencioso e distensão oratória do verso aparecem em trechos como estes:

Sentenciosidade:

*"Não desejemos, - nós, os sem defeitos -,
Que os tísicos pereçam! Má teoria,
Se pelos meus o apuro principia,
Se a morte nos procura em nossos leitos!"*

Apostrofismo lamentoso:

*E ó minha mártir, minha virgem, minha
Infeliz e celeste criatura,
Tu lembra-nos de longe a paz futura,
No teu jazigo, como uma santinha!*

Desenvolvimento digressivo de um raciocínio, que lança mão da reiteração com vistas ao estabelecimento de uma sentença:

"O que a alegria em nós destrói e mata,
Não é rede arrastante de escalracho,
Nem é "suão" queimante como um facho,
Nem invasões bulbosas de erva-pata.

(...)

As turvas cheias de Novembro, em vez
Do nateiro subtil que fertiliza,
Fossem a inundação que tudo pisa,
No rebanho afogassem muita rés!

Ah! Nesse caso pouco se perdera,
Pois isso tudo era um pequeno dano,
À vista do cruel destino humano
Que os dedos te fazia como cera!

Era essa tísica em terceiro grau,
Que nos enchia a todos de cuidado,
Te curvava e te dava um ar alado
Como quem vai voar dum mundo mau."

A assunção da elegia como contexto eminentemente lírico e a total identificação entre sujeito e objeto fazem com que este poema tenda a uma poética oratória e de expressão direta, no sentido fixado no segundo capítulo, obscurecendo o estilo irônico, até aqui predominante. Em *Nós*, a ironia já não é corretivo das intervenções subjetivas, mas situacional.

NOTAS

(¹) Cf. MOURÃO-FERREIRA, David. "Notas sobre Cesário Verde". HOSPITAL DAS LETRAS. 2.a edição, 1981, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (Série Estudos Portugueses, pp. 67/90 . E: MACEDO, Helder. "O bucolista do realismo". COLÓQUIO-LETRAS. N° 93, Setembro de 1986 (Homenagem a Cesário Verde), pp. 20.

(²) As classes baixas, como objeto da representação literária, mereceram dois comentários distintos dos irmãos Goncourt; por quê representá-las?: "Possivelmente porque eu sou um literato bem nascido, e que o povo, a canalha, se quiserem, tem o atrativo de populações desconhecidas e não descobertas, qualquer coisa de exótico, que os viajantes vão procurar, com mil sofrimentos, nos países longínquos." Edmond Goncourt, Journal, 1871. Apud. BORNÉQUE e COGNY, op.cit., pp.11. E:

"Como vivemos no século XIX, num tempo de sufrágio universal, de democracia, de liberalismo, perguntamo-nos se o que é chamado de 'as classes baixas' não teria direito ao Romance; se este mundo sob um mundo, o povo, devia ficar submisso à interdição literária e ao desprezo dos autores, que guardaram silêncio até aqui acerca da alma que possa ter." Edmond e Jules Goncourt, "Germinie Lacerteux", prefácio. Apud. AUERBACH, Erich. MIMESIS; São Paulo, 1976, Perspectiva. (Coleção "Estudos", 2). pp. 445.

(³) A evocação da infância é um processo potencialmente aberto à ironia:

"Bien que toute connaissance n'ironise pas ouvertement sur son objet, on peut appeler la conscience une ironie naissante, un sourire de l'esprit. Deuxième mouvement par opposition au premier, qui est crédulité absolue ou affirmation naïvement catégorique, la conscience est en quelque sorte un 'ravisement' (...); (...) l'adulte, comme étant consciente à la fois de soi-même et du jeune qu'il a été, a barrés sur le relativement inconscient dont il a conscience; l'adulte est la conscience du jeune, et il sourit de ses enthousiasmes naïfs de ces folles espérances, de ses incorrigibles illusions; il ironise sur sa propre juvénilité comme la conscience englobante ironise sur la conscience englobé." (JANKÉLÉVITCH, op.cit., pp.21)

(⁴) Se em Num Bairro Moderno, o grotesco vem da desintegração, aqui vem da deformação: animalização do humano e escolha temática que privilegia a deformidade física. Hocke vê na criação dos monstros, a redução do mundo psíquico a impressões de infância (pp.146), o que ilumina a implicação infantil da criação de monstros no poema em causa, como também em Num Bairro Moderno. Embora o autor note este "infantilismo" na arte estritamente maneirista, que é o caso do último poema, concretamente, acreditamos isto também ocorrer em Em Petiz. (HOCKE, op.cit.)

(5) A invasão desta "fauna desconhecida" parece ser um tópico recorrente na literatura oitocentista portuguesa. Uma outra expressão do irromper assustador das massas andrajosas, agora de teor apocalíptico, encontramos em Gomes Leal:

"Eu vejo-a vir ao longe perseguida,
Como dum vento livido varrida,
Cheia de febre, rota, muito além...
_ Pelos caminhos ásperos da História -
Enquanto os Reis e os Deuses entre a glória
Não ouvem a ninguém.

Eles lá vêm famintos e sombrios,
Rotos, selvagens, abanando aos frios,
Sem leite e pão, descalços, semi-nus...
Nada, jamais, sua carreira abranda.
- Fizeram Roma, a Inglaterra e a Holanda,
E andaram com Jesus."

GOMES LEAL, "A Canalha". Op. cit., pp.43.

(6) A representação cesária dos pobres, através do filtro da memória da infância, parece radicar numa tradição cultural em que os "ceguinhos" e o medo aos ladrões são parte constante de uma vivência provinciana e campestre:

Ó velhas criadas! na roca fiando,
Nos lentos serões:
Corujas piando, 'Farrusca' ladrando
Com medo aos ladrões!

Ó feira das uvas! em tardes de calma...
(O tempo voou!)
Pediam-me os Pobres 'esmola pela alma'
Que Deus lhe levou!

E havia-os com gota, e havia-os herpéticos,
Mostrando a gangrena!
E mais, e ceguinhos, mas era dos hécticos
Que eu tinha mais pena...

NOBRE, António. "António". SÓ. 1962, Porto, Livraria Tavares Martins, pp.17.

(7) MACEDO, Helder. NÓS - UMA LEITURA DE CESÁRIO VERDE. Op. cit., pp.185.

(8) MACEDO, Helder. "Cesário Verde, o Bucolista do Realismo". COLÓQUIO-LETRAS, op. cit. pp. 21.

(9) Entendemos "elegia", relativamente ao caso cesárico, como uma reelaboração de uma matéria que originalmente sempre frequentou o gênero: pranto e lamento por uma pessoa ausente, geralmente fúnebre. Nós é uma elegia de assunto rural e fúnebre em que constam três elementos básicos do gênero: queixume, louvor e sentenciosidade. Veja-se MOISÉS, Massaud. DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Cultrix, 1975, pp.167/169.

(10) Sobre as implicações biográficas do poema cesárico, veja-se FIGUEIREDO, João Pinto de. CESÁRIO VERDE - A OBRA E O HOMEM. 1981, Lisboa, Arcádia.

N O T A S F I N A I S

NOTAS FINAIS

O propósito desta dissertação foi o de empreender um análise de estilo sobre o texto de Cesário Verde da perspectiva da ironia como princípio orientador. Tal enfoque obedeceu a duas razões de ordens distintas ainda que interdependentes. A primeira justifica-se por uma leitura atenta da obra, que percebe a ironia como modo discursivo constante e enformador dos poemas cesáricos. O possível subjetivismo desta percepção é relativizado pela crítica especializada que reitera aquela constância. A segunda razão é de ordem teórica pois, localizando-se princípios totalizantes e interpretativos, evitou-se incidir numa análise retórica no pior sentido, ou seja, aquela que fragmenta o texto numa série de técnicas desconexas. Finalmente, a ironia cesárica figura como reelaboração peculiar de princípios estilístico-estéticos vigentes à época estudada: distância e contenção, já referidos no segundo capítulo.

Tendo esta perspectiva em vista e com ela iluminando a obra cesárica enquanto um percurso cronológico mais ou menos estabelecido por Joel Serrão, percebeu-se que a ironia do poeta assumia alvos e sentidos diversos, segundo os conteúdos sobre os quais atuava.

Embora princípio estilístico dominante, a ironia apresenta-se como efeito de sentido descontínuo na poesia de Cesário. É através dela que o autor como que "deglute" os discursos e temas cristalizados pela época: a mulher fatal, a relação ricos/pobres, o confessionalismo, o campo como idílio. Por outro lado, há momentos

em que o poeta se deixa "deglutir" pela própria expressão, em que o extravazamento lírico e a identificação com o objeto obscurecem o efeito irônico, conformato na distância sujeito-objeto - os casos mais evidentes são O Sentimento dum Ocidental e Nós.

B I B L I O G R A F I A

BIBLIOGRAFIA

- ALLEMAN, Beda. "De l'ironie en tant que principe Littéraire". POÉTIQUE (révue de théorie et d'analyse littéraires). Seuil, Editions du Seuil, Novembre 1978, n° 36. pp.385/398
- ALMANZI, Guido. "L'affaire mystérieuse de l'abominable 'tongue-in-cheek'". POÉTIQUE (révue de théorie et d'analyse littéraires). Seuil, Editions du Seuil, Novembre 1978, n° 36. pp.413/426
- ALONSO, Damaso e BOUSOÑO, Carlos. SEIS CALAS EN LA EXPRESION LITERARIA ESPAÑOLA - (Prosa-Poesia-Teatro). Gredos, s/d, Madrid. (Biblioteca Románica Hispánica, dirigida por Damaso Alonso - Estudios y Ensayos, II).
- ALVAR, Manuel. LA ESTILISTICA DE DAMASO ALONSO. (herencias e intuiciones). Universidade de Salamanca, 1977.
- ATKINSON, Dorothy M. "Notas sobre a Estilística de Cesário Verde". OCIDENTE (separata). Lisboa, Novembro de 1968, volume LXXV, n° 367. pp. 202/210
- AUERBACH, Erich. "Germinie Lacerteux". MIMESIS (a representação da realidade na literatura ocidental). São Paulo, Perspectiva, 1976, 2ª edição revisada. (Coleção Estudos, 2). pp.443/470.
- BANGE, M.P. "L'Ironie - essai d'analyse pragmatique". LINGUISTIQUE ET SÉMIOLOGIE. Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon. Presses Universitaires de Lyon, 1978, n° 2. pp.10/46
- BAUDELAIRE, Charles. AS FLORES DO MAL. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985, 2ª edição bilingüe. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira.
- BORNECQUE, J.T e COGNY, Pierre. RÉALISME ET NATURALISME. Hachette, 1969, Classiques Hachette. (Collection Documents "France").

BOOTH, Wayne. A RHETORIC OF IRONY. The University of Chicago Press, 1974, Chicago and London.

BOSI, Alfredo. "O Som do Signo". O SER E O TEMPO DA POESIA. Cultrix - Edusp, 1977. pp. 37/62.

BOUSOÑO, Carlos. TEORIA DE LA EXPRESION POETICA. Madrid, Gredos, 1976. 6ª edición aumentada, versión definitiva. (Biblioteca Románica Hispánica, dirigida por Damaso Alonso - Estudios y Ensayos, 7).

CABRAL MARTINS. CESÁRIO VERDE OU A TRANSFORMAÇÃO DO MUNDO. Lisboa, Editorial Comunicação, 1988. (Coleção Estudos da Cultura Portuguesa)

ChÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. LE SURREALISME. Paris, Presses Universitaires de France, 1984. (Collection Littératures Modernes).

COGNY, Pierre. LE NATURALISME. Paris, 2^e édition, Presses Universitaires de France, 1959. (Collection "Que Sais-Je?").

CURTIUS, Ernst Robert. "Maneirismo". LITERATURA EUROPEA Y EDADE MEDIA LATINA - I. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. pp. 384/422.

DANTAS, Ana Maria Cunha de Miranda Oliveira. CONTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO DA IRONIA EM "UMA CAMPANHA ALEGRE" DE EÇA DE QUEIROZ. Dissertação de Mestrado, IEL\UNICAMP, 1990.

DICTIONNAIRE HISTORIQUE, THÉMATIQUE ET TECHNIQUE DES LITTÉRATURES FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRES. ANCIENNES ET MODERNES. Paris, Larousse, 1976. Vol. II; (Dir. por Jacques de Mougin).

DUBOIS, Jean et alii. "Estilística". DICIONÁRIO DE LINGÜÍSTICA. São Paulo, Cultrix, 1978. pp. 237/242.

- EÇA DE QUEIROZ, José Maria. O PRIMO BASÍLIO. 1ª edição, São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. A IRONIA ROMÂNTICA (estudo de um processo comunicativo). Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. (Estudos Gerais - Série Universitária).
- FERREIRA, Vergílio. "Relendo Cesário". COLÓQUIO-LETRAS. Lisboa, Calouste-Gulbenkian, Maio de 1976, nº 31. pp. 49/58.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. HISTÓRIA DA LITERATURA REALISTA. 3ª edição, São Paulo, Editora Anchieta, 1946.
- FIGUEIREDO, João Pinto de. CESÁRIO VERDE - A OBRA E O HOMEM. Lisboa, Arcádia, 1981. (coleção "A Obra e o Homem").
- FRYE, Northrop. ANATOMIA DA CRÍTICA. São Paulo, Cultrix, 1989. (Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos).
- GOMES LEAL, António Duarte. ANTOLOGIA POÉTICA. Guimarães Editores, s/d. (Coleção Poesia e Verdade). Escolha e Comentário de Francisco da Cunha Leão e Alexandre O'Neil.
- GUERRA JUNQUEIRO, Abílio Manuel. A MORTE DE D.JOÃO. 14ª edição. Porto, Lello e Irmão, Editores, s/d.
- GUIRAUD, Pierre. LA STYLISTIQUE. 6^{eme} édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1970. (Collection "Que Sais-Je?", nº 646).
- HOCHE, Gustav R. MANEIRISMO: O MUNDO COMO LABIRINTO. 1974, São Paulo, Perspectiva.
- HUTCHEON, Linda. "Ironie et Parodie: Stratégie et Structure". POÉTIQUE. Éditions du Seuil, Novembre 1978, nº 36. pp. 467/477.

JANKÉLEVITCH, Wladimir. L'IRONIE. Flammarion, Éditeur. Paris, 1964. (Nouvelle Bibliothèque Scientifique dirigée par Fernand Braudel).

KERBRAT-Orecchioni, C. "Problèmes de l'Ironie". LINGUISTIQUE ET SÉMIOLOGIE. Presses Universitaires de Lyon, 1978, n° 2. pp. 10/46.

LAUSBERG, Heinrich. MANUAL DE RETÓRICA LITERARIA (Fundamentos de una Ciencia de La Literatura). Versión española de José Pérez Riesco. Madrid, Gredos, 1976. (Biblioteca Románica Hispánica, dirigida por Damaso Alonso; Manuales, 15) volume II.

LOPES, Óscar. "Cesário ou do Naturalismo ao Modernismo". VÉRTICE. Coimbra, Maio de 1967, vol. XXVII, n° 284. pp. 257/265.

MACEDO, Helder. NÓS - UMA LEITURA DE CESÁRIO VERDE. 1ª edição. Lisboa, Plátano, 1975

MACEDO, Helder. "Cesário Verde, o Bucolista do Realismo". COLÓQUIO-LETRAS (Homenagem a Cesário Verde). Lisboa, Calouste Gulbenkian, Setembro de 1986, n° 93. pp. 20/28

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS. São Paulo, Ática, 1985.

MARTINO, Pierre. PARNASSE ET SYMBOLISME (1850/1900). 10^e édition revue et corrigée. Paris, Librairie Armand Colin, 1958. (Collection Armand Colin, Section de Langues et Littératures, n° 69).

MICHAUD, Guy e VAN TIEGHEN, Philipe. LE ROMANTISME. Hachette, Classiques Hachette. (Collection Documents "France").

MICHELLI, Mario de. LAS VANGUARDIAS ARTISTICAS DEL SIGLO XX. Madrid, Alianza Editorial, 1985. (Alianza Forma, n° 7).

- MOISÉS, Carlos Felipe. "Cesário Verde". O ESTADO DE SÃO PAULO, Suplemento Cultura, ano V, n. 325, 06\09\86.
- MOISÉS, Massaud. "Elegia". DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. 4ª edição, São Paulo, Cultrix, 1985. pp.167/169.
- MORIER, Henri. "Ironie". DICTIONNAIRE DE POÉTIQUE E DE RHÉTORIQUE. 2^e édition, Presses Universitaires de France, 1981.
- MOURÃO-FERREIRA, David. "Notas sobre Cesário Verde". HOSPITAL DAS LETRAS, 2ª edição, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 67\90.
- MUECKE, D.C. "Analyses de l'Ironie". POÉTIQUE. Éditions du Seuil, Novembre 1978, n° 36. pp. 478/494.
- NOBRE, António. SÓ. Porto, Livraria Tavares Martins, 1962.
- OLIVEIRA, Luis Amaro de. TRÊS SENTIDOS FUNDAMENTAIS NA POESIA DE CESÁRIO VERDE. Lisboa, Edição do Autor, 1949.
- PASCHOALIN, Maria Aparecida. A POESIA DE CESÁRIO VERDE: LIRISMO E REALIDADE SOCIAL. Dissertação de Mestrado, USP, 1980, mimeografada.
- PASCHOALIN, Maria Aparecida. CESÁRIO VERDE. Col. Literatura Comentada, Abril Cultural, 1981.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. DECADENTISMO E SIMBOLISMO NA POESIA PORTUGUESA. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975.
- PESSOA, Fernando. "Ode Marítima" e "Dois Excertos de Odes" (II). POESIAS DE ÁLVARO DE CAMPOS. Lisboa, Edições Ática, s/d. (Obras Completas de Fernando Pessoa, II). pp. 162/203 e 160/161.

PESSOA, Fernando. "Apontamento Solto". O EU PROFUNDO E OS OUTROS EUS. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1978. Seleção e Nota Editorial por Afrânio Coutinho e Notas por Maria Aliete Galhoz. (Biblioteca Manancial, 2). pp. 73/74.

PEYER, Henri. INTRODUÇÃO AO ROMANTISMO. (Trad. Qu'est ce que le Romantisme?, por José Sampaio Marinho). 2ª edição, Publicações Europa-América, s/d. (Coleção Saber, 94).

POSSENTI, Sírio. DISCURSO, ESTILO E SUBJETIVIDADE. São Paulo, Martins Fontes, 1988. (Coleção "Texto e Linguagem").

PRADO COELHO, Jacinto do. "Cesário e Baudelaire". ESTRADA LARGA, Porto Editora, pp.399\402, s\d.

PRAZ, Mario. LA CHAIR, LA MORT ET LE DIABLE dans la Littérature du 19^e Siècle - Le Romantisme Noir. Paris, Editions Denoël, 1977. (Traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali).

RAMOS, Feliciano. A EXPRESSÃO DA LIBERDADE EM ANTERO E OS "VENCIDOS DA VIDA". Lisboa, Império, 1942.

RAYMOND, Marcel. DE BAUDELAIRE AU SURREALISME. Paris, Librairie José Corti, 1972.

RÉGIO, José. "Sobre o Realismo de Cesário". ESTRADA LARGA, Porto editora, pp. 392\395, s\d.

RIFFATERRE, Michael. ESTILÍSTICA ESTRUTURAL. São Paulo, Cultrix, 1973. (Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini).

RODRIGUES LAPA, Manuel. ESTILÍSTICA DA LINGUA PORTUGUESA. São Paulo, Martins Fontes, 1982. 1ª edição brasileira, 11ª edição revista pelo autor. (Coleção "Ensino Superior").

- ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacó. "Romantismo e Classicismo". GUINSBURG, Jacó et alii.. O ROMANTISMO. São Paulo, Perspectiva, 1985, 2ª edição. (Coleção Stylus, 3). pp. 261/274.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. DON QUIJOTE DE LA MANCHA. Madrid, Editorial Pueyo, 1977.
- SACRAMENTO, Mario. "Lírica e Dialéctica em Cesário Verde". ENSAIOS DE DOMINGO. Coimbra, Coimbra Editora, Ltda, 1959. pp. 93/137.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA. Porto, Editora Porto, Limitada, 1979.
- SENA, Jorge de. "A Linguagem de Cesário Verde". ESTUDOS DE LITERATURA PORTUGUESA - I. Lisboa, Edições 70, 1981. pp.159/162.
- SERRÃO, Joel. "Critérios da Presente Edição". OBRA COMPLETA DE CESÁRIO VERDE. (organizada, anotada e prefaciada por Joel Serrão). 4ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1983. (Coleção Horizonte de Poesia, 20).
- SERRÃO, Joel. "Sobre o sentido da morte na poesia de Cesário". ESTRADA LARGA, Porto Editora, pp. 403\407, s\d.
- SOARES DE PASSOS, António Augusto. POESIAS. Porto, Lello e Irmão, Editores, 1984. (Edição revista e aumentada com inéditos e precedida de um esboço biográfico por Teófilo Braga).
- SPITZER, Leo. "Linguística y Historia Literária" e "La Enumeración Caótica en la Poesia Moderna". LINGUISTICA Y HISTORIA LITERARIA. Madrid, Gredos, 1974. pp. 7/53 e 247/291 respectivamente.
- VERDE, Cesário. OBRA COMPLETA DE CESÁRIO VERDE. (organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão). 4ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1983. (Coleção Horizonte de Poesia, 20)

VERDE, Cesário. O LIVRO DE CESÁRIO VERDE. (seguido de algumas poesias dispersas). Prefácio de Silva Pinto, edição revista por Cabral do Nascimento. Lisboa, Minerva, 11ª edição, s/d.

VERDE, Cesário. POESIAS COMPLETAS E CARTAS ESCOLHIDAS. Organizado e prefaciado por Carlos Felipe Moisés. São paulo, Cultrix\EDUSP, 1982.