

TRÊS VEZES UM
— *apontamento* —
Vilma Arêas (UNICAMP)

Pelo menos três poetas brasileiros de nossos dias escreveram sobre Cesário Verde, no gênero ensaio poético, de forma e extensão variáveis: João Cabral de Melo Neto, em “O Sim contra o Sim”, contido em *Serial*, poemas escritos entre 1959 e 1961; Murilo Mendes, em um de seus “Murilogramas” (*Convergência*), escrito em Lisboa, 1964, e Waly Salomão, “O Cólera e a Febre (Pastiche pálido e mal cesurado de Cesário Verde)”, contido em *Armarinho de Miudezas*, livro de 1993. O interesse em nos determos um pouco nessas leituras é múltiplo. Em primeiro lugar, como composições claramente cruzadas, exemplificam sem subterfúgios um dos procedimentos fulcrais da arte, isto é, a organização de fragmentos nossos e alheios, esse “cascalho”, como diz Eliot, para a elaboração de um novo texto. Em segundo lugar, podemos acompanhar o movimento circular entre essas obras, com o colorido subjetivo de cada uma das variações, pois os poetas que meditam sobre o que os seduziu só podem fazê-lo no esclarecimento das próprias afinidades/contrariedades eletivas, ou seja, apoiados nos fundamentos da própria poética. Assim, o lucro do leitor pode ser duplo: ler quem leu e o que foi lido.

1. Se Diderot exigia do artista duas qualidades essenciais, a moral e a perspectiva, podemos dizer que João Cabral, certamente por identificação, aproximou-se da poesia de Cesário através dessa dupla pauta, armando entretanto seu argumento numa rede de paradoxos e contrastes. Diz, por exemplo, que o poeta português utiliza a cor para lavar, “apesar da cor que nele há”, como se usasse uma

tinta-água-clara da Arcádia, ao contrário de Augusto dos Anjos, cuja tinta-água-encardida do Paraíba acaba por “escrever negro tudo”. Embutida na observação, estará talvez a sugestão da utilização apta da tradição poética, suas convenções, por parte de Cesário, tornando nítido o trabalho de representação do mundo através dessa especial “água de vidro”; do lado do poeta pernambucano, a impregnação com um contexto adverso motivaria naquela “poesia enfileirada” seu “timbre fúnebre”. Assim, a disposição poética de Augusto dos Anjos só pode organizar uma “geometria de enterro”, velada por “véus de lama, véus de luto”.

Entretanto, outro traço de união — apagado no poema — entre os dois poetas certamente estará na associação de ambos com Baudelaire. Em “Os primeiros baudelairianos”¹, Antonio Candido observa que apenas parnasianos secundários imitaram entre nós o poeta francês, lendo-o de forma unilateral² mesmo assim usando-o como instrumento libertador dos princípios da geração passada. A agressividade erótica, o tédio, a melancolia funcionavam como “dissolventes” e como valores de oposição. Para esse programa que se queria “realista” — realismo poético (Baudelaire) e realismo social (Victor Hugo) — foi decisiva aos poetas brasileiros a mediação de Portugal, através de Antero de Quental, Guerra Junqueiro, Gomes Leal e, acrescento, Cesário Verde, a que se anexaram “as premonições de Augusto dos Anjos”. Aí está, portanto, o sentido da ligação por oposição proposta por João Cabral, em lugar das associações por semelhança, mais comum entre os críticos.

Em seguida nosso poeta utiliza uma referência a “Num bairro moderno” como exemplificação de suas teses. Nesse poema Cesário descreve um bairro rico, de “casas apalaçadas”, atravessado por um cidadão a caminho do trabalho e por uma jovem camponesa pobre com seu cabaz, “retalho de horta”. Vendia frutas e legumes. Um criado arrogante atira-lhe um “cobre lívido, oxidado / Que vem bater nas faces duns alperces”. A cena desperta no ob-

servador a famosa “visão de artista”, aquele “ser humano’ composto pelas frutas e hortaliças, “cheio de belas proporções carnis”, que é, como bem observa Helder Macedo, “o foco semântico do poema”³.

Ora, a referência de Cabral vai ao cerne do poema de Cesário, ao que lhe é essencial, a mola que permite seja desatada a “visão de artista” do hipocondríaco personagem lisboeta. Esse ponto fulcral fixa-se no jogo entre metáfora viva (as faces do fruto) e a metáfora gasta que aparece linhas adiante (maçãs do rosto).⁴ Tal jogo metafórico, ao mesmo tempo em que mostra o alimento comum que sustenta o corpo poético ou, pelo menos, a solidariedade de seus termos, “lava”, exhibe em sua nudez os lugares de onde emergem os personagens e sua circunstância: a “vida fácil” dos ricos em suas casas apalaçadas, a rapariga de tamancos, “rota”, o cidadão a caminho do serviço, o criado soberbo que atira a moeda à vendedora: “Se te convém, despacha; não converses./ Eu não dou mais”.

Vejam os o poema de João Cabral, dedicado a Felix de Athayde:

Cesário Verde usava a tinta
de forma singular:
não para colorir,
apesar da cor que nele há.

Talvez que nem usasse tinta,
somente água clara,
aquela água de vidro
que se vê percorrer a Arcádia.

Certo, não escrevia com ela,

ou escrevia lavando:
relevava, enxaguava
seu mundo em sábado de banho.

Assim chegou aos tons opostos
das maçãs que contou:
rubras dentro da cesta
de quem no rosto as tem sem cor.

Augusto dos Anjos não tinha
dessa tinta água clara.
Se água, do Paraíba
nordestino, que ignora a Fábula.

Tais águas não são lavadeiras,
deixam tudo encardido:
o vermelho das chitas
ou o reluzente dos estilos.

E quando usadas como tinta
escrevem negro tudo:
dão um mundo velado
por véus de lama, véus de luto.

Donde decerto o timbre fúnebre,
dureza da pisada,
geometria de enterro
de sua poesia enfileirada.

A estrofe de Cesário, uma vez extinta a “visão”, é a que se segue:

 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.

Vale a pena observar na citação cabralina o sentido inverso que imprime à desconcertante imagística de Cesário Verde, que foge dos códigos realistas usuais, aproximando-se antes da notação surreal e de outras poéticas modernas, como vêm observando a maioria dos comentadores de sua obra. Cabral entretanto submete essa *cor*, referência também à linguagem figuradas⁵, à “água clara” da intencionalidade, da perspectiva escolhida e da perícia técnica a respeito da tradição letrada (menção à Arcádia). A intenção de despir o mundo, mostrá-lo em toda a sua clareza *honest*a, (adjetivo recorrente em Cesário), “de cristal”, significa também a mudança das regras da aludida tradição. A má-vontade da crítica de sua época em relação a essa poesia testemunha sua novidade.

Todo o exercício formal aperfeiçoado pacientemente, religiosamente por Cesário, sugere Cabral, lavando, relevando, enxaguardo seus objetos “em sábado de banho”, deságua numa conclusão única: “os tons opostos das maçãs que contou”: rubras na cesta, pálidas no rosto.

Será essa palidez consequência do penoso trabalho exigido pelo cultivo da terra? Talvez Cesário tenha sugerido uma resposta afirmativa com a perturbadora conclusão do poema. Vejamos: abrindo-se a “visão de artista” com as “faces duns alperces” e fechando-se com as “maçãs do rosto”, enveredando de novo o poeta pela trilha descritiva inicial (“E pitoresca e audaz, na sua chita,/ O peito erguido, os pulsos nas ilharias” etc⁶), subitamente encerra o

poema com nova transfiguração vegetal, que desta vez oprime a “pobre caminhante”:

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 carteiras.

É como se, após as sucessivas transformações — dos objetos, do sol e do narrador⁷ — que a *metáfora viva* desencadeia, tudo voltasse ao normal do ponto de vista do contexto de referência, cada personagem em seu lugar, num mundo que realmente não se transformara com a primeira *visão*.

Não será também por acaso a escolha de João Cabral: o poema trabalha com o *transitar* — de personagens, de estados de espírito e de imagens — para as quais se busca uma determinação necessária no interior da forma justa; de igual modo nosso escritor, sem abrir mão da qualidade da expressão poética, acredita numa linguagem *transitiva* que possa falar “de qualquer coisa”. Confira-se, por exemplo, sua condenação às linguagens *intransitivas* vistas no *Anti-Char*, em *Museu de tudo*:

Poesia intransitiva,
sem mira e sem pontaria:
sua luta com a língua acaba
dizendo que a língua diz nada.
.....

Por último, quero crer que a leitura de João Cabral não se defina por mero exercício poético, erudito, ou o que seja, o que também não é proibido, mas num desejo de entender uma certa

poesia brasileira a partir de contrastes e contradições em que, de novo, são levadas em consideração determinações não só de contextos diferentes, como da execução formal. A “dureza da pisada” de Augusto dos Anjos estará certamente relacionada com o virtuosismo do verso de Cesário. Sugere-se também que os dois poetas têm a intenção de “desmistificar” clara ou veladamente a realidade através de um traço construtivo, metaforicamente entendido como “cor”. Assim a reiterada afirmativa crítica sobre a relação Augusto dos Anjos/Cesário Verde⁸, morto quando o primeiro contava dois anos de idade (1886), ganha no poema de Cabral uma argumentação estética e uma fundamentação ética.

2. O “Murilograma a Cesário Verde” contém do mesmo modo um juízo iluminador, desta vez mais abrangente, do poeta português. Ei-lo:

Cesário Verde	agrocitadino
Com dedos de tocar	terrestrefruto
Terrestreflauta	& ácido nervosa
Linguagem sensorial:	esta conhece
A terra precedendo	a própria testa
Curva laranja	satélite portátil
& polpa do texto,	a síntese aguda
Servindo o léxico	próximo do tacto:
A terra que já nutre	o sangue forte
Do vinhocorpo sávido	afluindo nos
Textos de NÓS	atuais microLUSÍADAS
Consideras tal moça:	nasce novamusa,
Traz ferro de engomar	acesa lira,
Pseudo Baudelaire	anoiado percorres
A solferina rua	tão relida

Retrocena dos teus	decassílabos retos.
O estil(o)ete afiado	agride os peitos de Lisboa
Ocidental exaustos.	Noite nas sílabas:
Regressas ao quarto só	do real extraindo
O ato de operar na mesa	o próprio texto,
Exata matéria tua	extrovivendo.

A pauta dupla da poesia de Cesário aqui retorna e faz-se formalmente visível, a partir do espacejamento dos versos na página. Exemplifica-se assim concretamente e em outros termos o deslocamento anotado por Cabral: o metro poético é que é reto, a rua é que é escarlate, além de “relida”. Mais ainda, pela quebra no interior de cada verso, há uma clara alusão ao andamento sincopado do ritmo de Cesário, exemplificado também no poema de Cabral pelo jogo tenso dos octossílabos e hexassílabos que se alternam. O autor de “O Sim contra o Sim” poderia assinar as “Contrariedades” do poeta português (“E apuro-me a lançar originais e exatos,/ Os meus alexandrinos...”⁹) retomado de forma alternativa por Murilo que aposta mais decididamente na irregularidade e no “ruído”.

O corte estabelecido por Murilo Mendes tem ainda a função de mostrar plasticamente o caráter andarilho dos personagens de Cesário. De novo, deslocamentos exteriores e interiores, sempre penosos, através da urbe e da interioridade das variáveis *personae* que compõem o eu poético do autor de *Nós*, cujas diferenças talvez sejam sugeridas por Murilo através da ruptura dos versos. Assim, vamos e tropeçamos a cada passo, enganamo-nos em cada esquina, sendo impossível seguirmos automaticamente. Por exemplo, se às vezes podemos nos deslocar no “Murilograma” em sentido vertical, acompanhando os versos interrompidos sem descurar de sua variação rítmica, outras vezes só nos resta seguir pelos decassílabos, desta vez num deslocamento horizontal, longe também da facilidade ou da fluência, pois somos obrigados a obedecer à sinalização e

interromper a caminhada na metade do percurso, antes de saltarmos o espaço vazio que rasga o poema de alto a baixo. Recurso contra o automatismo, a favor da reflexão? Murilo comenta Cesário ou João Cabral?

O sentido do poema, sua área semântica, vem firmemente afivelado nesta forma, pois as palavras compostas, surpreendentes, (terrestreflauta, terrestrefruto, novamusa etc) alternam-se com os vocábulos isolados, duas vezes conectados pelo símbolo de união comercial & — o que instantaneamente alude à atividade prática de Cesário, comerciante e produtor agrícola. Sua poesia, mostra afirma Murilo, nutre-se materialmente desta seiva, o trabalho ocorre em campos duplos, pois o “agrocitadino” poeta toca uma “terrestreflauta”, que é ao mesmo tempo um “terrestrefruto”. Esta é a linguagem sensorial (“& ácido nervosa”), que tem a terra, “curva laranja”, como anterioridade, como matéria (“polpa do texto”) na medida em que precede “a própria testa”, compreendida como satélite. De qualquer modo, a “síntese aguda” amarra “tacto” e “léxico”, “laranja” e “satélite”, “terra” e “testa”.

A primeira estrofe, de onze versos contra os dez da seguinte — outro passo sincopado — descreve a qualidade do poeta português e sua linguagem, alude a sua profissão e qualifica seu livro como “atuais microLUSÍADAS”.

O juízo é consensual e refere-se principalmente a “O sentimento de um Ocidental”. Em Cesário, a gesta camoniana de todo um povo transforma-se no passeio solitário de um homem, um português. A viagem é agora, não o extraordinário périplo que chegou a abalar a “Casa etérea do Olimpo onipotente”, como diz Camões; a viagem faz-se agora dentro de si, ritmada pelo cair da noite, e dentro do passado, através de uma Lisboa infernal, relacionada com a miséria e opressão da sociedade industrial¹⁰.

É curioso notar que tal aviltamento da matéria é fiel à maneira como Cesário quebra, desconstrói fisicamente Os *Lusíadas*:

em vez das oitavas, quartetos (enlaçados embora pelo decassílabo); em vez da variação do número de estrofes, o que sugere a modulação da voz ao sabor do assunto, temos agora os rigorosos e monocórdicos conjuntos de onze estrofes, distribuídos por quatro Cantos. Os quatro cantos dessa cela em que se transformara Portugal após a aventura marítima. Aí ressoam as passadas do ser prisioneiro enquanto a noite cai sobre a cidade. “Noite nas sílabas”, diz Murilo.

Convém notar a atenção que esses nossos poetas deram ao trabalho rítmico operado por Cesário a partir da épica camoniana, pois que imitaram o homenageado e o repetiram nos próprios termos.

A segunda estrofe do “Murilograma” acrescenta uma alusão a “Contrariedades”. A engomadeira tísica¹¹ que surge no poema, e que viajará pela poesia do modernismo português, é qualificada como “novamusa”, sendo o ferro de engomar com seus carvões em brasa extraordinariamente transfigurado em “acesa lira”¹².

A compreensão muriliana da função dessa personagem na poesia de Cesário — talvez símbolo dos trabalhadores que inauguraram em *Nós* um lugar dignificado na poesia portuguesa — não deixa de ser surpreendente.

Além disso, é fácil observar no poema a solidariedade que une poeta e engomadeira, espelhados também espacialmente pelas janelas fronteiriças, cena mais tarde retomada por Álvaro de Campos. Aqui, apesar da diferença¹³, mostram-se irmanados num ponto: na rejeição social que surge no interior da figuração — ambos são solitários, infelizes, envolvidos em trabalhos não reconhecidos. Ambos finalmente “fina(m)-se ao desprezo”, o friso das janelas emoldura o contraponto, um personagem arrasta o outro: “E estou melhor; passou-me a cólera. E a vizinha?”.

Ao contrário dessa complementaridade sugerida, a distância se alarga entre poeta e demais mulheres, cujas relações explicitam o funcionamento do inovador erotismo do poeta, que procedeu, se-

gundo Margarido, a um verdadeiro inventário da condição amorosa da época¹⁴. Assim, poeta e musas mostram-se afastados por motivos vários, exigidos pela ordem erótica tal como vem exposta: classe social, “frigidez” construída segundo moldes franceses, a famosa “humilhação”. A consequência é que permanecem freqüentemente separados, seja pela convenção poética, seja pela multidão citadina, ou pelas ironias da “crise romanesca”, quando a rima em ovas do último fragmento de “Responso”¹⁵, por exemplo, deita uma pazada de cal às desventuras macabras do ultra-romantismo, vistas aqui como “desejo”:

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

Explorando, como toda a crítica, as contradições da poesia de Cesário, dentre as quais sobressai o binômio campo/cidade, Murilo sublinha o que para ele talvez seja a divisão maior: sua marca entre passado e presente, entre modernidade e arcaísmo, vistas também na mistura de vocabulário cotidiano e raro. Murilo mostra essa mistura, que funciona como comentário, por meio do uso inesperado de certa adjetivação (vinhocorpo “sápido”, “anoiado”) o que talvez ajude a calçar seu juízo sobre Cesário Verde: “pseudo Baudelaire”¹⁶.

Entretanto, apesar dessa ressalva introduzida pelo adjetivo “pseudo”, e concordemos ou não com a moderna crítica de Baudelaire¹⁷, não será absurda a constatação de que Cesário, diferentemente de outros baudelairianos, leu adequadamente o poeta francês, interpretado nesse viés como representante da estética antiburguesa, isto é, cuja estratégia, embora destinada à burguesia, *público real*, ao torná-la alvo de condenação vota-se ao que Sartre chama *público virtual*, a se constituir, na utopia antiburguesa.

O assunto é controverso, mas julgo que terá grande interesse observar coincidências e dissonâncias, em Cesário e Baudelaire, em relação a poemas que poderão ser lidos conjuntamente, apontando assim seu ponto de encontro e afastamento. Confirma-se deste modo o juízo de Murilo. É esclarecedor, por exemplo, ler em sequência “Num bairro moderno” e “A une mendiante rousse”¹⁸, no qual o narrador rima de forma perversa “pauvreté” com “beauté”, externando o próprio desejo pela mendiga vestida em farrapos, que cobrem descobrindo partes do corpo magro e “maladif”. A transfiguração da realidade no texto de Baudelaire, à semelhança do que ocorre em “Num bairro moderno” com a “visão de artista”, é provocada entretanto pelo sadismo do observador, e desenrolada ao ritmo dos pesados tamancos que a mendiga calça, com mais estilo, afirma, que “uma rainha de romance”. “A visão” despertada sem dúvida pela lembrança literária (“reine de roman”), é construída em termos de anelo, sintaticamente traçada por “au lieu de ... que” (4ª. estrofe), “en place de ... que” (5ª.) etc. O “cependant” adversativo da 12ª. estrofe extingue a “visão”, a pobre é devolvida à própria miséria, cobiçando bijuterias baratas que o narrador (“Oh! pardon!”) não lhe quer dar, e mendigando sobras de comida. Em suma, a transfiguração da hipocrisia filantrópica burguesa e do satanismo baudelaireano sob o viés sexual.

Com olho fino, Alfredo Margarido captou no transeunte de “Num bairro moderno”, perfídia semelhante que se mostra e ao mesmo tempo se disfarça nos folhos da “visão de artista”¹⁹. Desenvolvendo a observação, percebemos que o desejo sexual do passante desloca-se para as frutas e os vegetais, quase sempre, como sabemos, conotados eroticamente na linguagem popular, nos quais delirantemente descobre “belas proporções carnis”, selos, sangue, “carnes tentadoras”, além dos cabelos “ajeitados” em tranças, “rosários de olhos” e “ossos nus da cor do leite”. Desta vez a mola da “visão” apoia-se na situação esdrúxula menina/transeunte e é desen-

volvida pelo oxímoro “desgraça alegre” atribuída à jovem; demais detalhes são traçados de modo semelhante nos poemas em confronto: os furos na roupa, os tamancos, a magreza. Tudo isto “incita” o narrador. Margarido conclui: “Cesário aparece aqui como um membro do grupo dominante, que pode abordar de maneira crua e directa a relação sexual com as mulheres dominadas”.

Ora, lida através desta lente, os versos finais parecem dar razão ao crítico, fechando-se a “visão” erótica²⁰ com a posse física exemplarmente vista nas “grossas pernas de um gigante” a exercer pressão (“carregam”) sobre “a pobre caminhante”. Correndo o risco da sobre-interpretação, não posso deixar de notar que “frugal”, isto é, “das colheitas”, “moderado” etc, significa também “aquele que se alimenta de frutos”. Se nos lembramos da juventude, magreza etc, da personagem, com suas pálidas “maçãs do rosto” e da antropomorfização fantástica das abóboras, o quadro ilumina-se em sua totalidade.

Desse ponto de vista Cesário, de maneira sonsa e sob capa da transfiguração metafórica, que acabou por camuflar as arestas, foi até o fim da sugestão perversa de Baudelaire, transferindo entretanto para o sol, o “intenso colorista”, a responsabilidade da figuração do desejo. Não se encontra aqui a exemplificação da inspirada observação de Cabral, de que o poeta lava, desnuda, colorindo?

O comentário acima não parece pertencer à primeira vista às reflexões dos nossos dois poetas. Certamente não às de João Cabral, que não se detém em tópicos. Quanto a Murilo entretanto são muito claras as referências à sensualidade agra e nervosa (“& ácido nervosa”) de Cesário, sua linguagem sensorial, seus “dedos de tocar” frutos e polpas, saboreando o sangue forte (“sápido”) da terra e do corpo. Além disso, o trabalho estético do autor de “O Sentimento de um Ocidental” é figurado como uma rixa amorosa e mortal entre poeta e Lisboa-mulher. Portanto aí está o “pseudo

O poema acima, de Waly Salomão, intitulado “O Cólera e a Febre (Pastiche pálido e mal cesurado de Cesário Verde)” situa-se entre os últimos textos de *Armarinho de miudezas*²³. O poema vem colocado entre “Quase heliogábalos”, celebração (também) de Hélio Oiticica, a que se segue, significativamente, “Purgatório”. Pois o “Pastiche” de nosso poeta é sem dúvida o inferno, explicitamente citado, de Cesário Verde, com alusões a Dante.

Já se comentou que das quatro grandes epopéias de viagem ocidentais — a *Odisséia*, a *Eneida*, a *Divina Comédia* e *Os Lusíadas* — somente esta última não inclui uma descida aos infernos. Cesário, observa Stephen Reckert²⁴, reata a tradição em “O Sentimento de um Ocidental”. Mais que isso, espécie de *voyage au bout de la nuit*, a viagem é concomitante à sua narração e é no inferno que decorre a totalidade do percurso.

O mesmo acontece no poema de Salomão, que inclui em sua abertura circunstância semelhante ocorrida com Dante no prólogo da *Comédia* quando, perdido numa floresta, no sopé de uma colina e fatigado da jornada da própria existência, depara-se com três feras assustadoras: uma pantera, um leão e uma loba. No “Pastiche”, o animal que surge não se sabe de onde, “flecha”, “dardo” ou “bólide”, é um “bode imundo”, como a pantera também símbolo da luxúria e, como ela, caracterizada como fera, “lonza leggera e presta molto”. Da mesma forma desenvolvido, o bode, símbolo dos malditos e do próprio Demônio, estaca diante do personagem, mas ganha imediatamente conotação fantasmagórica ao executar, já agora dentro da presa, um “enrodilhado torcido e ignoto jogo malabar”.

Talvez este último adjetivo funcione como marcação de tempo para o poema que se inicia ao “lusco-fusco”, à semelhança de “O Sentimento de um Ocidental”. Este escurece progressivamente, abrindo-se ao crepúsculo com “Ave-Maria” para mergulhar na “Noite Fechada”, onde encontramos a lua lembrando o circo “e os jogos malabares”.

No entanto, também tropeçamos na interpretação, pois o inferno de Waly Salomão é interior e os dois últimos versos da estrofe (“lycopodium tédio porre tosse torpor/ homeopático e pluvioso horror”) desarmam as referências. Certamente “bode”, na gíria brasileira²⁵, refere-se à situação profundamente depressiva causada pelo álcool e pela droga, o que não pode ser desvinculado do que vem descrito na segunda estrofe. Esta é inteiramente composta do primeiro verso de “O Sentimento de um Ocidental”, “nas nossas ruas, ao anoitecer”, partido ao meio por Salomão. Se o corte retarda o verso de Cesário, impondo uma atitude reflexiva ao leitor, arrasta também com energia todos os demais 131 versos de “O Sentimento de um Ocidental” para dentro do “Pastiche”. Mas os versos agora são bárbaros, a citação é quebrada e os martelados alexandrinos dissolvem a regularidade clássica dos hemistíquios, sublinhando a incompatibilidade entre homem e cidade. A translação obrigatória, verdadeiro giro malabar, causada pelo deslocamento do possessivo “nossas”, impõe o novo referente: a cidade é outra, porque nossa, e somos *nós* que arcamos com as consequências terríveis da peste na cidade, na “Bahia turva”, que rima com “alergia” e “elegia” (“bela doida doida doida cidade híbrida”), que rouba seus “tons de inferno” também do poema “Nós”, quando Cesário alude a “o cólera e a febre”.

Neste “Pastiche” de Salomão seu famoso *delirium ambulatorium* por uma Bahia inventada, “agulha de luz atlântica”, por um Rio de Janeiro “superlotado de mendigos” — mas também por Barcelona, Rotterdam, “o mundo” — encontra um ponto de apoio na citação de “O Sentimento de um Ocidental”. O sentimento é de impotência e raiva, mas também de lucidez. Porque lúcido, sabe exatamente o que lhe cabe na partilha, afasta-se da interpretação pausadamente clara de João Cabral e do brilho das intuições e soluções formais de Murilo Mendes, embora a interpretação lá esteja, cortante e definitiva, soterrada na citação.

O “Pastiche”, claro, não é pastiche. E pode também funcionar como arremate dos poemas que o antecedem. Também não deixa de fazer um balanço estético e histórico da cidade, a despeito de idéias que se amalgamaram numa cabeça que “ácidos e mais ácidos roeram e corroeram”. Ácidos e mais ácidos também “roeram as certezas”. Entretanto, nesta época de “maré-montante do liberal-totalitarismo”, a poesia insiste e se faz presente, incluindo a “espiral opaca” da morte de Torquato, segundo a lição de Hélio Oiticica: “Anos e anos após Torquato morto, Hélio Oiticica falava do antigo com o verbo sempre no tempo presente”.

O mesmo acontece em relação ao “sentimento”, num poema escrito de um ocidental a partir de outro, em outra cidade, “tautologias de imagens reflexas e refletidas”, “mimetismo dum fazedor de labirinto...”. Assim, três anos depois, no novo livro, *Algaravias*, apressa-se o poeta a explicar: a palavra “algaravia” deriva do árabe “algarb” e significa, entre outras coisas, o ocidente.

A diferença entre esta e a análise estética de Cesário feita por João Cabral e Murilo Mendes situa-se no *lugar* do poeta: Waly fala de dentro, está mergulhado no caos da experiência, aparentemente sem distância para ler o próprio texto/país/mundo. Em alguns momentos, contudo, tal imersão significa estratégia. É o que vemos ao final do “Pastiche”, quando os versos de Cesário funcionam como baliza para a organização difícil e a interpretação precária do quadro descrito. Obedecendo aos jogos malabares e deslocando a linguagem de suas zonas domesticadas, o poeta não apenas fala de Cesário ou discorre sobre seus métodos, mas incorporado ao próprio texto, necessariamente torturando-o, quebrando-o, embora oferecendo-lhe o lugar nobre, a chave de ouro desse nosso suposto “inferno”.

A retorcida subjetividade que suprime as fronteiras entre o eu e o outro, entre o eu e o mundo, entre anonimato e intimidade recoloca o dilema do sujeito, constituído agora longe da “pessoa”,

mas dentro das “órbitas da objetividade”, como quer Antonio Medina Rodrigues²⁶, que acaba por aproximar Waly a Augusto dos Anjos.

Fecha-se desta forma o círculo desenhado por nossos três poetas-críticos leitores de Cesário Verde.

Notas

- 1 Antonio Candido, *A educação pela noite*. S. Paulo, Ática, 1987.
- 2 Mais adiante veremos que Murilo Mendes atribui as mesmas qualidades a Cesário Verde, a ele referindo-se como “pseudo-Baudelaire”.
- 3 Helder Macedo, *Nós, uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa, Plátano Editorial, 1975.
- 4 Confrim-se a esse respeito Helder Macedo, op. cit. e Jorge Fernandes da Silveira, “Cesário, duas ou três coisas”, introdução a *Cesário Verde, todos os poemas*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1995.
- 5 Fredric Jameson (*Signatures of the visible* (1992) — *As marcas do visível* — trad. Ana Lúcia de Almeida Gazolla et alii. Rio de Janeiro, Edições Graal Ltda, 1995) estabelece que a visão ou audição de cores ou sons — ao contrário dos sons ou tons naturais — só são perceptíveis aos pares, sob forma de contrastes articulados. Podemos assim falar do colorido dos instrumentos orquestrais que, evidentemente, implica a subjetividade do ouvinte. Acho que a “cor” de Cesário, invocada por João Cabral, deve ser também entendida a partir dessa observação.
- 6 Indispensável conferir o ensaio de Alfredo Margarido, que desloca o foco interpretativo a respeito das relações transeunte/ rapariga, “O erotismo urbano de Cesário Verde”, in *Boletim Sepesp*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1988, vol. 2.
- 7 Helder Macedo, op. cit., acompanha analiticamente tais transformações.
- 8 Entre outros, Agripino Grieco (“Entre o parnasianismo e o simbolismo -Augusto dos Anjos” in *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Ariel Editora Ltda, 1932), Otto Maria Carpeaux (“Estrada Larga”, in *Livros na mesa*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960) e Ferreira Gullar (“Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina” in *Augusto dos Anjos — toda a poesia*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995, 3ª. edição).

9 Sobre o uso de alexandrinos e decassílabos, que Cesário usa extraindo efeitos de seu jogo alternado, cf. David Mourão-Ferreira, “Sobre o decassílabo e o alexandrino na poesia de Cesário Verde”, in *Sob o mesmo tecto*. Lisboa, Editorial Presença, 1989.

10 Cf. Helder Macedo, op. cit.

11 Helder Macedo, op. cit., observa a semelhança do jogo entre essas duas personagens (um narrador e uma mulher pobre) neste poema e em “Num bairro moderno”.

12 O tema da engomadeira e de outros trabalhadores braçais, insinua-se também nas artes plásticas modernas, sem o registro cômico tradicional, a partir dos impressionistas. Cf. de Degas, à época sempre exilado das exposições particulares ou públicas, “As engomadeiras”, quadro possivelmente de 1884. Cf. também *L’art moderne/ certains*, de Huymans (Paris, Union Générale D’Éditions, 1975). Devo a referência a Rodrigo Naves.

13 Helder Macedo, op., cit., anota a diferença: se a vendedora de “Num bairro moderno” pode ser lida como fonte de inspiração para o narrador, em “Contrariedades” a engomadeira coloca-se no polo oposto estético: enquanto ela cantarola trechos de uma opereta da moda, o poeta procura ir contra a moda, escrevendo seus versos “originais e exatos”. Tal diferença, acrescentamos, corta rente o romantismo sociológico de poetas ideologicamente empenhados.

14 Alfredo Margarido, op. cit.

15 Devo a observação a Cleonice Berardinelli.

16 A crítica vem se debruçando na relação dos dois poetas, entre eles Jacinto do Prado Coelho, “Cesário e Baudelaire”, in *Estrada Larga-1*. Porto Editora s/d e Stephen Reckert, *Um ramalhete para Cesário*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.

17 Cf. Dolf Oehler (1979) *Parisier Bilder I- 1830-1848*. *Quadros parisienses — estética anti-burguesa 1830-1848*. Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. S. Paulo, Cia das Letras, 1997.

18 Cf. também o cruzamento do poema com “Le soleil”, de Baudelaire, examinado por Stephen Reckert, op. cit.

19 Afasto-me aqui da interpretação de Helder Macedo e de Stephen Reckert nas obras citadas.

20 Jameson (Introdução op. cit) falando de cultura de massa, e investigando a emergência histórica da predominância do visual na sociedade moderna, pondera que “o visual é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamen-

to; /.../ os filmes mais austeros/.../ extraem por força sua energia da tentativa de reprimir os próprios excessos/.../ os filmes pornográficos são apenas a potencialização de uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu”. A ponderação, com os ajustes necessários, ajuda a entender certas estratégias dos poemas analisados.

21 A relação de Cesário com sua arte e sua matéria é interpretada também como duplicada por Murilo Mendes: frieza de especialista a “operar na mesa o próprio texto” ao lado da paixão flagrada na imagem do marginal citadino apunhalando a amante degradada, nos “peitos”, aqui rebaixados de uma antiga situação (“ocidentalexustos”). Vale a pena estabelecer as relações econômicas sugeridas pelos versos.

22 Murilo Marcondes de Moura, “Os jasmims da palavra jamais”, in *Leitura de poesia* (org. Alfredo Bosi). S. Paulo, Ática, 1996.

23 Waly Salomão, *Armarinho de miudezas*. Bahia, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

24 Idem, *ibidem*.

25 A expressão é “amarrar um bode”, “estar de bode” etc, isto é, “deprimir-se”, “estar deprimido” etc.

26 Cf. Antonio Medina Rodrigues, “Waly Salomão e a lógica da pessoa”, prefácio a *Algaravias*.

Bibliografia

COELHO, Jacinto do Prado. “Cesário e Baudelaire”, in *Estrada Larga-1*. Porto Editora, s/d.

HUYMANS. (1975). *L'art moderne/certains*. Paris, Union Générale D'Éditions.

JAMESON, Fredric. (1995). *As marcas do visível*. (Trad. Roneide Venancio Majer). Rio de Janeiro, Edições Graal Ltda.

MACEDO, Helder. (1975). *Nós- uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa, Plátano Editorial.

MARGARIDO, Alfredo. (1988). “O erotismo urbano de Cesário Verde” in *Boletim Sepesp*. Rio de Janeiro, UFRJ, vol.2.

MENDES, Murilo. (1994). “Murilograma a Cesário Verde” in *Poesia completa e prosa*. (org. Luciana Stegagno Picchio). Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A.

- MOURA, Murilo Marcondes de. (1996). “Os jasmims da palavra jamais” in *Leitura poesia* (org. Alfredo Bosi). S. Paulo, Ática.
- MOURÃO-FERREIRA, David. (1989). “Sobre o decassílabo e o alexandrino na poesia de Cesário Verde”, in *Sob o mesmo tecto*. Lisboa, Editorial Presença.
- NETO, João Cabral de Melo. (1994). “O Sim contra o Sim”, in *Obra completa*. (org. Marly de Oliveira). Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A.
- OEHLER, Dolf (1997). *Quadros parisienses — estética antiburguesa 1830-1848*. (Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr.). S. Paulo, Cia das Letras.
- RECKERT, Stephen. (1987). *Um ramalhete para Cesário*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- SALOMÃO, Waly. (1993). *Armarinho de miudezas*. Bahia, Fundação Casa de Jorge Amado.
- _____. (1996). *Algaravias*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. (1995). “Cesário duas ou três coisas” — prefácio à edição organizada pelo crítico, *Cesário Verde — todos os poemas*. Rio de Janeiro, Sette Letras.
- SOUZA, Antonio Candido de Mello e. (1987). “Os primeiros baudelairianos” in *A educação pela noite*. S. Paulo, Ática.