

## Num poema e “Num bairro moderno[s]”: a “visão de artista” de Cesário Verde

**Annie Gisele Fernandes**

*Universidade de São Paulo*

**Resumo:** A partir dos conceitos “moderno” e “lírica moderna”, se propõe discutir neste ensaio o modo como Cesário Verde, no poema “Num bairro moderno”, parece tê-los compreendido, seja do ponto de vista da representação do real, da importância dos sentidos e da experiência fenomenológica, seja da perspectiva da diluição de fronteiras entre gêneros, da transformação dos modelos consuetudinários e da força imagética da palavra.

**Palavras-chave:** modernidade, sentidos, fenomenológica, Cesário Verde, Realismo

**Abstract:** Through the concepts “modern” and “modern poetry”, I intend to discuss, in this essay, how Cesário Verde demonstrates in his poem called “Num bairro moderno” his comprehension about those themes. In order to develop the discussion, I will consider the representation of the real, the importance of the senses, the phenomenological experience, the deconstruction of the boundaries, the transformation of the classical models and rules and the word as a powerful way to compose images.

**Keywords:** modernity, senses, phenomenological, Cesário Verde, Realism

Ainda que Adolfo Casais Monteiro diga que “é muito vulgar pôr-se em destaque o carácter de oposição à sua época de numerosos poetas, pelo facto de eles não terem recebido dos seus contemporâneos [...] senão apupos e indiferença” (1977: 19), e embora o que se vai apontar a seguir seja dito, redito e “tresdito” em muitos textos sobre Cesário Verde, aqui se repete o comum – as críticas que o jovem poeta recebeu assim que seus poemas foram publicados – com o objetivo de destacar que tais críticas, via de regra, o afastavam, justamente, do moderno. Veja-se: quando, em 22 de março de 1874, Cesário Verde tem publicado, no *Diário de Notícias* (Lisboa), o seu poema “Esplêndida”, a recepção não lhe foi nada favorável e a crítica incisiva (e replicada) destacou o “baudelairianismo” da composição. No mesmo ano, n’*As Farpas*, Ramalho Ortigão escrevia o já muito citado: é preciso que o poeta “seja menos verde e mais Cesário”.

Fialho de Almeida e Teófilo Braga também criticaram duramente o poeta e é de notar o emprego que Teófilo faz do vocábulo “moderno”, contrapondo-o a Cesário nesta passagem: “um poeta amante e moderno devia ser trabalhador, forte e digno e não devia rebaixar-se assim” (*apud* Serrão 1992: 13-14). Teófilo aludia ao fato de, no poema “Esplêndida”, o “eu poeta solitário” perseguir, “corcovado”, “como um doido em convulsões”, a “fidalga e soberba” mulher, que não lhe dá a mínima. Ao dizer que abre mão, “contente e voluntário”, de sua “independência”, o sujeito poético coloca-se em posição subalterna e servil diante da mulher “Esplêndida” que, lânguida, altiva, sensual, “atrai como a voragem” (Verde 1992: 71-72). Com aquele comentário, Teófilo Braga dava a entender, de um lado, que considerava como o moderno em poesia os temas revolucionários, épicos, humanistas, positivistas e, de outro, que não tinha acompanhado a revolução lírica deflagrada com *As Flores do Mal* (1857), sobretudo se se considerar que a figura feminina apresentada em “Esplêndida” fugia da habitual polarização esposa *versus* prostituta, ainda vigente em Portugal àquela altura, ao compor uma imagem de mulher bela, aristocrática, lânguida, sedutora e indiferente ao interesse, ao fascínio – que estão, também, na ordem da sexualidade – despertados no homem/eu poético.

Teófilo Braga irá além. No ano de 1877 – que, ao que tudo indica, é o ano de composição de “Num bairro moderno” – ele fustiga outra vez Cesário, ao excluí-lo do seu *Parnaso Portuguez Moderno*. Na folha de rosto, a anotação “Precedido de um estudo da

**poesia moderna portuguesa”** [grifos meus] reitera o exposto no título: há poesia moderna em Portugal nessa época; porém, Cesário Verde não está entre os poetas arrolados na obra. Incluindo no seu *Parnaso* poemas de Garrett, Herculano, Castilho, João de Lemos, João de Deus, Soares de Passos, Antero de Quental, Guerra Junqueiro, Gomes Leal e dele mesmo, dentre outros nomes (em nada modernos, diga-se), Teófilo Braga destaca em sua explanação que “na renovação do lyrismo moderno é de Coimbra que partem os mais poderosos e decisivos impulsos [...]” (1877: XIV) e demonstra entender que o “lirismo moderno” associa-se à subjetividade, ao metafísico, ao fato de, em Coimbra, “a cada geração academica sucede[r]-se a influencia de um dado philosopho” (idem: XVI). Vê-se, desse modo, que, embora atento às transformações que se passavam na lírica, Teófilo ainda não podia compreender a dimensão da modernidade de e em Cesário Verde; e, considerando o que tinha escrito sobre ele até ali, se entendia a exclusão do poeta pelo motivo que segue apresentado no prefácio apenso ao *Parnaso Portuguez Moderno*: Cesário estava no âmbito da banalidade, da pequenez, do rebaixamento:

Na *Antologia Portugueza*, onde reunimos tudo quanto conheciamos de mais bello e caracteristico da nossa poesia desde o seculo XII até o presente, apenas pudemos esboçar os alvares do romantismo com um pequeno excerpto de Garrett; no *Parnaso moderno* desenvolvemos este periodo com uma escolha do que tem produzido de melhor a geração de rapazes, que em grande parte constitue hoje a literatura portugueza contemporanea.

Muitos foram os chamados e poucos os escolhidos; lêmos centenas de livros de versos; e no processo da nossa pequena escolha observámos as correntes de banalidade que atrophiaram um grande numero de poetas. [...] (1877: V)

O uso do vocábulo moderno nessas passagens indica que é preciso refletir um pouco sobre ele, ainda que muito já se tenha teorizado sobre o moderno e sobre a modernidade.<sup>1</sup> De modo geral e no senso comum, “moderno” indica aquilo que é atual, contemporâneo, em certo sentido, inovador e, por isso, oposto à tradição. Assim, *grosso modo*, qualquer época ou sensibilidade literária pode ser considerada moderna se posta contra o pano de fundo do momento anterior. O vocábulo foi empregado nesse sentido no século VI, no século XII, na Renascença, na época de Montaigne e de Rousseau, na de Baudelaire e de Manet.

No contexto do século XIX, contudo, o “moderno” – sobretudo se pensado em relação à poesia e à pintura do ponto de vista da crise da linguagem – é indissociável da noção de tensionamento, porque ser moderno, atual, contemporâneo significa a um só tempo: romper com o passado, renovando-o. É o que ocorre na poesia e na pintura, por exemplo, com a crise do academicismo. Porém, não se trata da ruptura decisiva com o passado e com o academicismo, mas sim da transformação dos modelos dados por ele. É o que se vê, por exemplo, no quadro “Olympia” (1863), de Manet – no limite, a modelo que posa para o seu pintor; no poema “A música”, de Baudelaire – um soneto com tese e antítese, mas composto, alternadamente, com o hendecassílabo e o seu “quebrado”, o pentassílabo. E quando Charles Baudelaire escreve o artigo “O pintor da vida moderna”,<sup>2</sup> referindo-se ao desenhista e aquarelista Constantin Guys, ele diz que “o passado, conservando o sabor do fantasma, recuperará a luz e o movimento da vida, e se tornará presente.” (Baudelaire 1996: 9). O que ele destaca, portanto, como moderno é a capacidade daquele desenhista de fixar o acontecimento efêmero sem perder o movimento da vida; de captar o instante e o dar a ver com a mesma vibração e intensidade do aqui e agora, conseguidas pela junção da técnica da linearidade, da técnica da cumulação, da técnica da causalidade e da técnica do olhar em perspectiva. São esses os primeiros elementos que definem a “lírica moderna” e a “pintura moderna” na modernidade – vocábulo que sintetiza as muitas mudanças na vida e na arte, desde fins do século XVIII e durante todo o século XIX.

No seu estudo sobre Baudelaire, Walter Benjamin (1975) explica as diferentes imagens da modernidade presentes na literatura (e também na pintura): o homem burguês, o homem que realiza trabalho assalariado, a mulher que trabalha fora de casa, a prostituta, a lésbica, o andrógino, as fantasias megalomaniacas, a paisagem arquitetônica das casas e das ruas, a industrialização e o seus sinais naquela paisagem. Quase todos esses elementos – senão todos – aparecem na poesia baudelariana; e grande parte deles é tematizada na poesia cesarina. Desse modo, os leitores críticos da poesia de Cesário que acusavam o seu “baudelairianismo” percebiam a modernidade do jovem poeta, mas pareciam incapazes de compreendê-la efetivamente.

Para além do que essa sequência de duras críticas causou em Cesário Verde, há que notar a incompreensão do jovem poeta diante delas, uma vez que os mais duros com ele

foram justamente aqueles que Cesário considerava poetas revolucionários – portanto, poetas que, a seu ver, alcançariam o novo horizonte de composição poética que ele apresentava aos leitores portugueses na década de 1870. Isso está evidente na carta dirigida a Silva Pinto, datada de 1874 [5?], na qual Cesário Verde narra as críticas que recebeu de Teófilo Braga naquele ano (das quais tomou conhecimento “à noite, quando saía da loja”, através de Henrique das Neves) e pede ao amigo que “di[ga] francamente o que pensas disto”. Na mesma correspondência, Cesário relata ao amigo que foi apresentado a Cristóvão Aires, como se lê em: “[...] Foi-me apresentado. Julgo-o um pouco estouvado, mas um bom coração [...]. No dia seguinte àquele em que me conheceu foi levar-me a casa uma poesia que me é dedicada e em que me aconselha a que siga a escola do Sentimento, ou antes a que escreva apenas o que sinto” (Verde 1992: 201-203).

As primeiras definições, no dicionário, apenas ao verbete “sentimento” são: “ato ou feito de sentir; aptidão para perceber as impressões; sensação. Sensibilidade”. Quanto ao verbo sentir, lê-se: “perceber por um dos sentidos; ter como sensação. Perceber o que se passa em si; ter como sentimento. = Experimentar” (2008-2013). Nesse sentido, com alguma ironia, se pode pensar que Cesário Verde ouviu, como pôde, é claro, o “conselho” recebido: seguir a “escola do Sentimento”; escrever apenas o que sentia. Se a importância das percepções sensoriais já está patente em “Esplêndida” (1874), é “Num bairro moderno” (1877) que ela explode, visceralmente ligada ao experimentar, como se vê já nas primeiras estrofes do poema:

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.<sup>3</sup>

Nelas, o sujeito poético, caminhando para o seu emprego, atravessa o “bairro moderno” e o apreende, sinestesticamente, pelos sentidos da visão, tato e audição. Naturalmente, a construção linguística não pode dar, de pronto, a simultaneidade das percepções, mas, à medida que o poema é lido, na sequência de verbos conjugados no presente do indicativo e no movimento de captação de imagens pelo olhar do sujeito poético, evidencia-se a experiência sinestésica: a captação do real somente é possível pelos sentidos – nos versos, o sol, na sua intensidade de luz e de calor, acentua a luminosidade, matiza a frente das casas, esquenta o macadame. Assim, se, concomitante e continuamente, na realidade vivida, há fenômenos que chegam até o eu poético, acionam a sua percepção sensorial e o fazem experimentar aquela realidade, observando-a, dessa observação tem-se o desdobramento do olhar perscrutador do eu, que atravessa as persianas abertas para olhar para dentro de algumas casas apalaçadas e, a seguir, emite o seu juízo de valor: “como é saudável ter o seu conchego, / E a sua vida fácil [...]”. Já aqui, o leitor atento percebe que se completa um processo – que se desenvolverá continuamente ao longo do poema: a realidade na qual o sujeito poético se encontra é feita de fenômenos que só podem ser percebidos pelos sentidos. Percebidos, tais fenômenos são observados por aquele sujeito que, então, analisa o real circundante. A presença textual do sujeito poético dá-se apenas no verso 12, o qual, num *enjambement* com o verso seguinte e através do uso do pretérito imperfeito, expõe: “[...] Eu descia, / Sem muita pressa, para o meu emprego”. Note-se: é no “eu descia sem muita pressa para o meu emprego” que as percepções do real circundante expressas nos versos anteriores aconteceram. Contudo, o poema começa com a apresentação do espaço, no título, e do tempo preciso, no primeiro verso, nos quais se desenvolvem as percepções sensoriais do eu, para só então, no décimo segundo verso, dar a ver o sujeito – que observa e é observado pelos leitores, que observa e se vê a observar, como muito bem explicou Helder Macedo (1999: 23 e segs.).

A essas estrofes sucedem outras três que apresentam um novo elemento – estranho ao “bairro moderno”: “uma rapariga”, “rota, pequenina, azafamada” (est. 4), que, carregando uma giga, vendia legumes, frutas e verduras. A importância do sol continua decisiva, pois o sujeito poético diz: “E eu, apesar do sol, examinei-a:” (est. 5), assim como examina, também, a atitude desrespeitosa de um criado que, tendo comprado alface, “[...] muito descansado / Atira um cobre ignóbil, oxidado, / Que vem bater nas faces duns alperces” (est. 6). A crítica social sub-reptícia a essa cena é evidente: o criado, no mesmo nível social que a vendedora, a trata com desdém, pois, estando a serviço numa das casas apalaçadas, do patamar da escada, tendo a vendedora ao pé dela, subsume-se superior, visto que, em representação à maneira de Taine, assume as características do meio em que está inserido naquele momento. Taine pode ser visto também na contiguidade imagética estabelecida entre o “xadrez marmóreo duma escada” e o “retalho de horta aglomerada” (est. 4), ou no espelhamento entre a imagem da vendedora e a da couve, na penúltima estrofe do poema:

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.

Na estrofe 7, é “à luz do sol, o intenso colorista” que o sujeito poético poderá executar a sua grande ideia, tida da [e na] observação do gigo carregado pela vendedora:

Subitamente, – que visão de artista! –  
Se eu transformasse os simples vegetais,  
À luz do sol, o intenso colorista,  
Num ser humano que se mova e exista  
Cheio de belas proporções carnis!?

São explícitos os índices de modernidade nessas estrofes comentadas até aqui, seja do ponto de vista da representação do real em movimento, da importância dos sentidos e da

experiência fenomenológica, seja da perspectiva da diluição de fronteiras entre gêneros, da transformação dos modelos consuetudinários e da força imagética da palavra. Explica-se.

Como que em relação de espelhamento com o poema “De Tarde”, em “Num Bairro Moderno” o título apresenta o espaço e o primeiro verso, o tempo; naquele, o título indica o tempo e o primeiro verso sugere o espaço (“Naquele pic-nic de burguesas”). Em “De Tarde”, em quatro quadras, o leitor lê, como numa crônica (e aqui se lê um índice de modernidade e de transversalidade entre gêneros), um pequeno recorte de cotidiano, uma cena bem delimitada (a mulher que, durante o pic-nic, vai recolher papoulas e o decote do vestido deixa os seus seios à mostra) que se passa num momento específico (de tarde). Desse modo, tempo e espaço, estrofe a estrofe, parecem confluír para o anúncio que encerra a peça, o “grande acontecimento” do poema, o qual é dado em tom de síntese e é introduzido com a adversativa “mas” (seguindo de perto o modelo petrarquiano de soneto, ainda que a composição não seja um soneto):

Mas, todo púrpuro a sair da renda  
Dos teus dois seios como duas rolas,  
Era o supremo encanto da merenda  
O ramalhete rubro das papoulas! (Verde 1992: 157)

Em “Num Bairro Moderno”, apesar da intenção generalizante e indefinidora expressa na contração “num”, o narrado se passa em um quarteirão desse bairro, que o sujeito poético atravessa no trajeto para o seu emprego. A “larga rua macadamizada”, “casa apalaçada”, o “Rez-de-chausée”, o “patamar” de uma escada (est. 1 a 6), “umas carruagens” que “ao longe rodam”, “duma janela azul”, as “gelosias”, as “frontarias” (est. 16 a 18) constituem os indicativos definidores daquele espaço. O tempo taxativamente dado nas primeiras palavras do primeiro verso do poema (“Dez horas da manhã”) importa menos, bem menos, que o espaço e o acontecimento nele desencadeado pela experiência das sensações. De todo o modo, tem-se, aqui, tempo, espaço, personagens, acontecimento e narrador que conta uma história para alguém que ouve – uma história que, no limite, tem uma digressão: a imagem visionária do humano feito de legumes e frutas. Os tempos verbais empregados são três: presente do indicativo (est. 1-2, 6, 8, 10-11 e 16 a 20), pretérito

perfeito (est. 4 e 5, 12 e 14-15) e pretérito imperfeito (est. 3, 9, 13), além do pretérito do subjuntivo na estrofe 7, usado como exercício retórico do *captatio benevolentiae*. É de notar o “emaranhado” desses tempos verbais, que parecem replicar, de fato, o movimento das narrativas orais (e a isso se junta o reiterado uso da coordenada aditiva “e” como elemento conectivo, além dos *enjambements*, que, prolongando sintaticamente um verso no subsequente, aumentam o fluxo narrativo típico da coloquialidade). Não parece difícil pensar aqui no gênero lírico que distende as suas fronteiras até a épica e até o drama (se se considerar a hipótese de o poema ser lido como uma ação, breve, que se desenvolve em direção ao futuro diante dos olhos do leitor). As definições precisas de Anatol Rosenfeld (2002) sobre os gêneros tornam aceitáveis essa proposição: no gênero lírico há uma voz que nos apresenta suas emoções (mais íntimas); no gênero épico, alguém conta algo para alguém que ouve; no gênero dramático, uma ação em direção ao futuro se desenvolve diante dos olhos do espectador/leitor. Mário Sacramento (1959: 126) já havia notado essa característica do poema, ao afirmar: “Cesário Verde dramatiza, ali, em toda a extensão da palavra, até na de que os personagens que intervêm são verdadeiros a ponto de aquele que acumula as funções de narrador ser distinto do autor como tal [...]”.

Outro índice de modernidade, portanto. Outro exemplo de poema que, lírico, atravessa a épica e a dramática.

Àqueles elementos se junta o fato de que, na leitura do poema, o leitor pode se “esquecer” do tempo, pois a impressão que se tem é a de “congelamento” – o presente eterno da lírica, como já havia proposto Hegel no início do século – ou a ideia de que transcorreu um tempo muito maior do que o foi efetivamente, já que se percebe, ao final, que poucos minutos separam os acontecimentos das estrofes mencionadas acima: estar na “rua macadamizada”; ver o cotidiano matinal das pessoas que moram nas “casa(s) apalaçada(s)”; ver a vendedora de legumes e verduras; examiná-la; vê-la vendendo (est. 1 a 6); ser solicitado, por ela, para ajudá-la a levantar o gigo do chão; vê-la se afastar (est. 13 a 16). O que dá ao leitor a impressão de que o tempo é alongado é justamente o que se passa nas estrofes 7 a 12. Referida pelo poeta como “visão de artista” e anunciada com o advérbio de modo (que contém, também, a noção de tempo) “Subitamente”, a transformação dos vegetais num ser de humanas proporções constitui o elemento imaginativo, visionário, do

poema, e, ainda que derivada da realidade percebida, essa transformação estabelece um “corte” entre o sujeito poético e essa mesma realidade. Textualmente, nas estrofes 7, 8 e 9, isso é elaborado de modo magistral por Cesário Verde, ainda que sob o disfarce de explícita simplicidade:

Subitamente – que visão de artista! –  
Se eu transformasse os simples vegetais,  
À luz do sol, o intenso colorista,  
Num ser humano que se mova e exista  
Cheio de belas proporções carnis?!

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 injetados.

Entre o “ter o *insight*”, a ideia de gênio, a “visão de artista” – o que, claro, pode narcisicamente elevar o jovem poeta, que tinha 22 anos na altura dessa composição e fora tão duramente criticado por seus coetâneos – e o compor o ser humano há um corte, motivado, justamente, pelas percepções sensoriais que, sinestesticamente apreendidas, retiram o sujeito poético, artista, de seu processo criativo-imaginativo para o fazer sentir o cheiro / ver os aromas vindos dos “fumos de cozinha”; para o fazer ver os padeiros que, “com o cabaz às costas”, aguçam o paladar; para o fazer ver/ouvir, “às portas”, as campainhas que tocam. Desse modo, retirado de seu mergulho íntimo criativo-imaginativo, propiciado, igualmente e quase simultaneamente, pela experiência dos fenômenos que se passam no espaço do “bairro moderno” (que igualmente e quase simultaneamente também o fizeram ter a “visão de artista”), o sujeito poético retoma, na estrofe 9, a sua ideia de

“transformar os simples vegetais” em um “ser humano que se mova e exista”, com o “E eu recompunha”. Sim, porque, havido o “corte” entre a manifestação da ideia e a execução dela, era preciso *compor de novo*. Nesse processo de composição, não parece absurdo pensar que “recompôr” também pode sugerir o compor de novo como metáfora do ato de criação, sobretudo porque o eu poético ressalta as características desse “ser humano que se mova e exista / Cheio de belas proporções carnis”. E existir, ter “proporções carnis”, significa, como se tem visto até aqui, tomar parte, como sujeito, [d]no mundo concreto, experimentando os seus fenômenos. Realmente, uma ideia de gênio, que está na “crista da onda” da modernidade lírica<sup>4</sup>, e quase impossível de ser compreendida por seus contemporâneos.

A percepção do tempo referida acima ilustra a afirmação de Serrão (1980: 157) de que ela decorre de “uma dada experiência técnica e individual”, e, sendo o ritmo “elemento fundamental de tal percepção”, vê-se que o “o ritmo de vida no transcurso histórico e, numa dada época, em meios rotineiros ou evoluídos, diversifica-se, desajusta-se, suscita mal-estar”. Estão claras no poema a noção de ritmo e de mal-estar do sujeito poético (“[...] Eu descia/ Sem muita pressa para o meu emprego, / Aonde agora quase sempre chego / Com as tonturas duma apoplexia”) e a noção de ritmo e de mal-estar, pela perspectiva do eu poético, da rapariga vendedora de legumes e verduras (“E rota, pequenina, azafamada”; “E pitoresca e audaz, na sua chita, / [...] / Duma desgraça alegre que me incita / Ela apregoa, magra, enfezadita, / [...]).

Se havia, desde o Romantismo, o propósito de tornar a arte acessível para o povo, parece que Cesário Verde dava grande contribuição nesse sentido ao tornar o poema “mais palatável” com temas e questões cotidianas, com imagens simples de encontrar num “vaguear” pelas ruas, com encadeamentos sintáticos típicos da coloquialidade. Considerado contra o pano de fundo do Realismo, poética vigente em Portugal à época da escritura do poema, “Num bairro moderno” rompe com os academicismos de escola porque não se limita a narrar o real circundante. Ao contrário: o excede em muito, na medida em que o narrar o real somente faz sentido enquanto experiência fenomenológica, que, entretanto, não se encerra em si mesma (segundo a perspectiva das reflexões de Kant), mas faz, no modelo de Husserl, aparecer uma outra realidade, visionária, como se explicará em seguida.

Nesse sentido, a “visão de artista” é o resultado do movimento que as percepções sensoriais causam no eu que as observa.<sup>5</sup> Uma releitura do *co-movere*, mover junto com, movimentar junto as emoções? O leitor da atualidade pode ler assim. Por isso que, a cada leitura, “Num bairro moderno” se mostra como um poema vivo, pulsante no ritmo da vida do bairro moderno e no ritmo das percepções do eu, os quais vibram em uníssono. Os cem versos decassílabos (heroicos e sáficos) que compõem o poema expandem-se na naturalidade da fala cotidiana, como já dito, mas expandem, também, na e com a força imagética das palavras que, mais do que quadros, compõem cenas em movimento, à maneira do cinema moderno – pode pensar o leitor do século XX-XXI, com a interseção de planos, com o movimento de mudança de foco, com o movimento de abertura e de fechamento de foco e com a “captação” de uma imagem que, pura poesia, menos representa o real que reitera a índole estético-artística do poeta que a cria:

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

Na mais justa compreensão de modernidade, Cesário explora a sensação, e não a ação, e, ainda que necessite do “ver a imagem”, aparentemente simples, a representação do real cede espaço, cumulativamente, para a transformação do real: a sequência de ações – a criança “rega a trepadeira”; as gotas de água caem do regador, contra a luz do sol; as gotas de água na terra quente levantam o vapor – transforma-se na visão impressionista que percebe, na água que joeira, estrelas sendo borrifadas do regador, e no vapor que sobe da terra, “nuvens alvas” que incensam o menino.

Nessa estrofe, mais do que um corpo humano, orgânico, atento aos estímulos sensoriais, apresenta-se um corpo que, além dessas qualidades, tem consciência delas de modo a poder devolver para a realidade circundante a percepção sensorial transformada – isto é, como corpo humano que, ao apreender um estímulo sensorial, ao perceber os fenômenos da realidade objetiva, tem consciência da alteração, que se passa dentro de si, de sua visão de mundo, de seu conceito de real circundante, e dá a ver o produto desse

processo: a imaginação criativa que gera o ser humano a partir dos legumes e verduras e a imagem impressionista do “borrifa[r] estrelas”. Levada para o processo de composição do poema, essa experiência põe a *poiesis* num outro nível que, como característica da renovação lírica, deixa de ser ou aristotélico ou platônico, para ser os dois ou nenhum dos dois – sobretudo se se considera a importância dos sentidos para a geração da obra de arte. Para melhor fundamentar essa experiência fenomenológica, convém refletir um pouco sobre Kant e Husserl.

Para Kant, tempo e espaço são condições *sine qua non* para o conhecimento *a posteriori*, isto é: o conhecimento experimental que só pode existir pela experiência sensorial. Diferentemente do conhecimento *a priori*, essencial e comum a todos, o conhecimento posterior é particular e depende da competência do sujeito para experimentar e entender. Isso ocorre porque, segundo o filósofo, existe a realidade objetiva, a qual ele nomeia de “a coisa em si”, e existe o conhecimento humano. Até Kant, se entendia que o conhecimento humano deveria ser estendido aos objetos e se conformar a eles. Na *Crítica da Razão Pura*, Kant propõe tentar o inverso, ou seja, supor que os objetos correspondam ao conhecimento humano. Para isso, Kant demonstra que a experiência da “coisa em si” é impossível para qualquer homem, porque a mente humana, embora não podendo alterar a realidade – o fenômeno, segundo Kant –, aplica conceitos sobre a realidade, alterando a nossa experiência da realidade. Nesse sentido, na primeira e na quinta estrofes do poema, por exemplo, é conhecimento *a priori* saber que o sol é calor e luz, mas é conhecimento *a posteriori* experimentar a matização da “casa apalaçada”, experimentar o ferir da “vista, com as brancuras quentes”, experimentar a intenção de examinar a vendedora “apesar do sol”.

Contudo, Cesário Verde não para nesse processo; ao contrário, vai além, como indicado *supra*, num *avant-garde* que está muito à frente de seu tempo. Ao compor “Num bairro moderno” através da intersecção de planos (bairro moderno e eu poético; vendedora e sujeito poético; realidade objetiva e imaginação do eu; dentro e fora do eu) fundada na experiência fenomenológica, o sujeito poético experimenta empiricamente a realidade circundante do bairro moderno, e, à medida que os estímulos sensoriais chegam até o eu e ele os percebe ao ponto de ter a sua “visão de artista”, esse processo o coloca no epicentro

de tudo – daí espaço e sujeito importarem mais do que a ação e a noção de tempo. Não estivesse o sujeito poético descendo para o seu trabalho às 10 horas da manhã, atravessando o bairro moderno atento aos fenômenos, nada se passaria. Portanto, “Num bairro moderno” pode ser visto, considerando sua estrutura e sua organização composicional, como uma peça que, a partir da fina percepção que o eu poético tem do cotidiano habitual da realidade daquele bairro, mostra o movimento das sensações e emoções que tais percepções desencadeiam naquele sujeito, levando-o a criar – transformar, para ser fiel aos versos – um “ser humano que se mova e exista / Cheio de belas proporções carnis” a partir do que ele vê e imagina ver<sup>6</sup> no cesto carregado pela vendedora. Com isso, compondo sua peça através das operações do sentido (das percepções sensoriais e das emoções que elas suscitam), fazendo do poema – quiçá da *poiesis* e do ato de ler – um espaço vivo, Cesário Verde cria um texto no qual o movimento das sensações põe em correspondência o mundo exterior e o mundo interior – segundo Husserl, o transcendente e o transcendental, respectivamente – e revela a consciência do sujeito poético, expressa na criação do ser humano feito de legumes e vegetais, mas também nos juízos de valor que emite ao longo dos versos. Trata-se da possibilidade de ver nesse poema a ideia husserliana de que os fenômenos são assim constituídos quando o homem os apreende e os põe em relação consigo, enquanto consciência. Husserl explica que “aos múltiplos dados do conteúdo real [...] corresponde uma multiplicidade de dados” e que o sentido (“noema”, no grego) “está contido de maneira ‘imaneente’ no vivido de percepção [...], isto é, tal como nos é oferecido por ele, se interrogamos puramente esse vivido mesmo” (2006: 203-4).

Se Husserl redigiu a obra citada (1913) um bom tempo depois da escritura da experiência prática de Cesário que é o poema “Num bairro moderno” (1877), parece haver, em poesia, mais um caso como o da consciência dos simbolistas de que o vocábulo é feito de significado e de significante (posto poeticamente em prática antes de o Círculo Linguístico de Praga explicá-lo cientificamente). O poeta perdeu a aura; porém, não perdeu a condição de antena da humanidade, como disse Horácio na sua *Epístola ad Pisones* (*apud* Aristóteles 1991).

Se uma concepção filosófica é tão elaborada e tão perceptível numa composição poética; se essa é uma realidade compósita de vários planos, vistos e sentidos; se esses dois aspectos põem por terra o modelo aristotélico e o modelo platônico de fazer poesia, parece que “Num bairro moderno” é, desde 1877, de uma transversalidade híbrida absurda – sobretudo porque, na intersecção de planos, constrói intersecção de sensações; na intersecção de palavras e imagens, constrói a pluralidade palavra-imagem-movimento.

E, na esteira dos elementos indicativos de modernidade, se poderia recorrer, ainda, a outros exemplos em “Num bairro moderno”, por exemplo: “a larga rua macadamizada” contrasta com as estreitas ruas de pedra medievais e alude a um Portugal que se vai renovando arquitetonicamente e industrialmente, bem como o olhar perscrutador do eu poético que, por duas vezes, nas estrofes 2 e 18, atravessa, com o olhar, as janelas e investiga o interior das casas. Na estrofe 18, vê que “Lidam ménages entre as gelosias”; na estrofe 2 destaca, para além da arquitetura moderna da casa apalaçada e estucada, os papéis de parede, elemento de decoração muito característico de sua época, herdado sobretudo de Inglaterra e França. A “rama dos papéis pintados”, “as nascentes”, os “jardins”, a “casa apalaçada” são elementos relativamente comuns na pintura da segunda metade do século XIX, presentes em várias telas impressionistas, e, entre outros aspectos, reiteram a criação do espaço interior, afastado e protegido do lugar por onde circulam as multidões. Em 1882, Edouard Manet pinta *La Maison à Rueil*. No quadro se vê a “casa apalaçada” matizada pelos raios do sol do poema de Cesário, e se abrem aos olhos do leitor afortunado do século XXI os caminhos da modernidade que o jovem poeta anunciava à poesia portuguesa: para além da modernidade da renovação temática e estética da lírica, Cesário trata da modernização paisagística, arquitetônica – por isso, seu poema é, também, registro “jornalístico” da nova paisagem urbana.

No percurso que se fez até aqui e na sequência de uma exposição de Paul Klee encerrada em 29 de abril no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, lembramos um painel no qual se lia uma frase do pintor, datada de 1920: “A arte não reproduz o visível, ela torna visível”. Parece que mais uma perspectiva artística da vanguarda cabia ao menino Cesário de “Num bairro moderno”: tornar visível, em poesia, o “bairro moderno”, a cidade transformada, a experiência sinestésica do eu que deles faz parte, integrando-os,

percebendo-os, analisando-os. E o faz através de concepção absolutamente moderna de *poiesis*, a da importância dos sentidos, a da experiência fenomenológica segundo a qual a experiência subjetiva do sentir junto e ao mesmo tempo (syn: junto, ao mesmo tempo; esthesis: sentir) é experimentada não somente pelo sujeito poético, mas também pelo leitor que vê e sente com ele. Nesse sentido, a transversalidade entre palavra e imagem adquire tamanha potência que é capaz não somente de dar a ver imagens, mas de dar a ver imagens em movimento (o que ainda permite considerar a simultaneidade de muito do que é narrado no poema em tela). Se a poesia é a arte fundada na linguagem, se Cesário Verde é extremamente hábil em explorar a força imagética das palavras e, ao mesmo tempo, ressaltar a ideia de movimento, o seu poema “Num bairro moderno” atravessa a *poiesis* – a linguagem de tudo o que é e não é<sup>7</sup> – e a *kívnua* (*kinema*) – a arte de fixar e de reproduzir imagens que suscitam impressão de movimento. Ainda: se a *poiesis* refere ao trabalho artístico-criativo que, retirando a palavra do seu lugar-comum, põe em diálogo homem e mundo (o humano e a realidade que integra); se *kinema* é mudança de olhar e de lugar, aumento e diminuição do foco, alteração da imagem pelo modo como se olha – em suma, é o movimento da vida; se, na *pintura* oitocentista, o movimento colorista (“o sol” é o “intenso colorista” de Cesário no poema em tela) defende que a cor é “o componente irreduzível da representação que escapa à hegemonia da palavra”;<sup>8</sup> e, finalmente, se esses elementos podem ser reconhecidos em “Num bairro moderno”, tem-se aí (na força imagética da palavra, na palavra-imagem-movimento de vida, na percepção sensorial e na sinestesia imaginativa e associativa) mais um exemplo da transversalidade híbrida da poesia de Cesário.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Cite-se, por exemplo: Marshall Berman (2007), Antoine Compagnon (2014), Octavio Paz (1989 e 1991), além de Charles Baudelaire (1996) e Walter Benjamin (1975).

<sup>2</sup> O texto foi iniciado em 1863, altura em que foi publicado no *Le Figaro*, uma parte em 26 de novembro e outra em 29 do mesmo mês. Reunidas as partes em uma coletânea, o texto foi publicado postumamente como livro em 1868 (9?), com o título de *L’Art Romantique*.

<sup>3</sup> Para não saturar o texto com informações de obra e página a cada citação de versos do poema “Num bairro moderno”, indica-se que, na edição citada (Serrão 1999), o referido poema ocupa as páginas 116 a 119. Nessa edição, a expressão “*Rez-de-chaussée*” não é grafada em itálico. Portanto, na citação, mantém-se esta forma.

<sup>4</sup> Sobre esse processo, há que se observar duas perspectivas distintas: de um lado, Adolfo Casais Monteiro (1977) lê a transformação dos legumes e vegetais num ser de humanas proporções como indicativa do que chama de “o surrealismo de Cesário Verde”, que ele aponta, também, em “O sentimento dum ocidental”. De outro lado, é recorrente a fortuna crítica lembrar, aqui, de Arcimboldo, o pintor italiano que, pela primeira vez, em seiscentos, utilizou frutas, legumes, verduras, flores, peixes etc. para compor figuras humanas na série “As quatro estações”. De todo o modo, em ambas as hipóteses de leitura, é manifesta a modernidade poético-artística de Cesário.

<sup>5</sup> No texto “Metáfora e imagem perceptiva na poesia de Cesário Verde”, Rosa Maria Martelo discute, considerando o poema “O sentimento dum ocidental”, o modo como o poeta “construía um novo sentido de poeticidade que precisaria de tempo para criar os leitores capazes de o compreender” (2012: 73). José Carlos Seabra Pereira escreve sobre “A antecipação fenomenológica em Cesário Verde”, mas em perspectiva diferente da que se desenvolve neste ensaio – ainda que, em alguns momentos, ambos dialoguem.

<sup>6</sup> Parece pouco provável que a vendedora, dada a descrição feita dela no poema, pudesse carregar os 11 elementos – entre frutas, legumes e verduras – arrolados nas estrofes 9 a 12 em gigo, sobretudo se ela o carrega pelo bairro. Por isso, o “imagina ver”, em acréscimo ao vê.

<sup>7</sup> “*Poïesis* é o vigorar da mediação como medida de tudo que é e não-é. O vigorar da medida denominou-se em grego *lógos*, sendo uma tradução possível para o português linguagem. Por isso a *poïesis* se torna em arte a medida de toda obra uma vez que ela opera o manifestar a realidade e o humano de todo ser humano no e enquanto diálogo” (Castro).

<sup>8</sup> Jaqueline Lichtenstein (1999: 12) escreveu que “la couleur [...], cette composante irréductible de la représentation que échappe à l’hégémonie du langage”.

## Bibliografia

Aristóteles *et alii* (1991), *A Poética Clássica*, 6ª edição, São Paulo, Ed. Cultrix.

Baudelaire, Charles (1996), *Sobre a Modernidade*, São Paulo, Paz e Terra.

Benjamin, Walter (1975), *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

Berman, Marshall (2007), *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo, Companhia das Letras.

Braga, Teófilo (1877), *Parnaso Portuguez Moderno*, 1ª edição, Lisboa, Francisco Arthur da Silva Editor.

Castro, Antônio Manuel de, "Poésis", in *Dicionário de Poética e Pensamento* <<http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Po%C3%ADesis>> (último acesso em 30/04/2019).

Compagnon, Antoine (2014), *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, 2ª ed., tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry, Belo Horizonte, Editora da UFMG.

*Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2008-2013), <<https://dicionario.priberam.org/sentimento>> (último acesso em 30/04/2019).

Husserl, Edmund (2006), *Ideias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica: Introdução geral à fenomenologia pura*, tradução de Marcio Suzuki, São Paulo, Ed. Ideias e Letras [1913].

Kant, Immanuel (1997), *Crítica da Razão Pura*, 4ª edição, tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Mourujão, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Lichtenstein, Jaqueline (1999), *La Couleur Éloquente. Rhétorique et peinture en l'âge classique*, Paris, Flammarion.

Macedo, Helder (1999), *Nós, uma Leitura de Cesário Verde*, 4ª edição, Lisboa, Editorial Presença.

Martelo, Rosa Maria (2012), *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta.

Monteiro, Adolfo Casais (1977), *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa.

PAZ, Octavio (1991), *Convergências: Ensaios sobre arte e literatura*, Rio de Janeiro, Rocco.

-- (1989), *Los Hijos del Limo*. Barcelona, Seix Barral.

Rosenfeld, Anatol (2002), “A teoria dos gêneros”, in *O Teatro Épico*, 4ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 15-36.

Sacramento, Mário (1959), *Ensaio de Domingo*, Coimbra, Coimbra Editora.

Seabra Pereira, José Carlos (2007), “A antecipação fenomenológica em Cesário Verde”, in *Cesário Verde. Visões de artista*, Porto, Campo das Letras, 37-45.

Serrão, Joel (1992), “Tábua biobibliográfica de Cesário Verde”, in *Obra Completa de Cesário Verde*, 6ª edição, Lisboa, Livros Horizonte [1963], 7-21.

-- (1980), “O sentido do tempo na poesia de Cesário Verde”, in *Temas Oitocentistas*, Vol. 1, Lisboa, Livros Horizonte, 155-160.

Verde, Cesário (1992), *Obra Completa de Cesário Verde*, 6ª edição, pref., org. e notas de Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte [1963].

**Annie Gisele Fernandes** é Professora Associada de Literatura Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde ministra disciplinas na graduação e na pós-graduação, orienta pesquisas em nível de IC, mestrado e doutorado, supervisiona pós-doutorado, participa, como organizadora e palestrante, de programas de extensão e desenvolve atividades de representação e coordenação. É líder do Grupo de Pesquisa "Poéticas e Escritas da Modernidade (poem)" e coordenadora do Laboratório de Estudos de Poéticas e Ética na Modernidade (LEPEM). Mantém publicação regular, no Brasil e no exterior, em importantes revistas e periódicos da área, em dicionário e em livros. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Outras Literaturas Vernáculas e atua principalmente nos temas: poesia, lírica moderna, século XIX, Simbolismo, Geração de Orpheu.