

“NUM BAIRRO MODERNO”: O OLHAR ENVIESADO DA PERIFERIA EUROPÉIA

Maria Cristina Batalha (UERJ)

MATRAGA nº 11, 1999

Ah! Ninguém entende que ao meu olhar

Tudo tem certo espírito secreto!.

(Cesário Verde. *Nós*)

Os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas.

(Ítalo Calvino. *As Cidades Invisíveis*)

La modernité est éphémère et immobile en même temps.

(Baudelaire. *O pintor da vida moderna*)

A aproximação entre os poetas **Cesário Verde** (1855-1886) e **Charles Baudelaire** (1821-1867) parece constituir uma quase unanimidade entre os críticos. No entanto, seria interessante tecermos algumas reflexões sobre os limites e a natureza dessa aproximação possível. Na verdade, são inúmeros os pontos de contacto entre as duas poéticas, mas, como lembra o crítico Eduardo Lourenço (1991), talvez existam mais diferenças do que se possa imaginar. Nosso propósito é, então, o de tentar uma abordagem da obra de Cesário Verde, e mais particularmente do poema “Num bairro moderno”, com a perspectiva de compreender as razões que o afastam do poeta francês. Ambos são precursores da modernidade, mas vivem, no entanto, realidades sociais diferentes e dirigem seu olhar sobre a cidade que se moderniza a partir de dois pontos de observação distintos: Paris, como centro, e Lisboa, como cidade periférica.

Partindo do pressuposto de que a obra literária também sugere o encontro de uma biografia com uma realidade histórica determinada, tentaremos apontar o fato de estar Cesário inserido num contexto periférico, i.e., considerando Portugal, enquanto periferia da Europa, como um elemento determinante em sua obra. Assim, enquanto Baudelaire vive em Paris, capital europeia do século XIX, centro de grandes transformações na vida social e política, com evidentes conseqüências sobre o modo de perceber o mundo e com ele relacionar-se, Cesário Verde assiste às transformações ocorridas em Lisboa, palco de contradições inerentes a uma

economia dependente, vivendo um progresso distorcido e incongruente, caracterizado por uma modernidade que se assenta em bases falsas.

O impacto desse processo de transformação não poderia ser o mesmo para os dois poetas. Se Baudelaire experimenta a consciência angustiada da miséria humana e um sentimento incurável de tédio, representados pela atitude de *spleen*, Cesário vai viver a consciência da fragmentação do homem moderno, mas vai, ao mesmo tempo, apontar para uma possível felicidade escondida numa cidade que ainda está a se construir. A perplexidade permeia a obra dos dois poetas, sublinhando a necessidade de compreender a essência mesma da modernidade enquanto engrenagem acelerada de transformação e de renovação permanente. Mas, se Baudelaire aponta para um *não-lugar*, Cesário vai acenar com uma Lisboa *entrelugar*, espaço da ambigüidade que repousa entre aquilo que foi e aquilo que não é ainda, mas que, ao trazer em si a solaridade, poderá vir a se transformar um dia.

Em oposição ao feio mundo reificado erigido pela burguesia, onde o artista se transforma, ele próprio, assim como sua obra, em mercadoria - lógica fundadora da modernidade -, Baudelaire adota o caminho da arte que espelha o imutável na transitoriedade de um presente fugidio. Num conhecido artigo sobre o pintor Guys, afirma o poeta:

"Ele (Constantin Guys) busca alguma coisa que nos permitiremos chamar modernidade; pois não existe palavra melhor para expressar a idéia em questão. Trata-se, para ele, de extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, tirar o eterno do transitório. (...) A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável." (BAUDELAIRE, 1968, p. 553)

A beleza no transitório, a fragmentação do "eu" dissociado do mundo, a multidão como anonimato e ao mesmo tempo como refúgio, são marcas da modernidade que se depreendem da poesia de Baudelaire e se encontram presentes também na obra de Cesário. Ambos são poetas do aqui e do agora, mas as contradições da nova ordem econômica são percebidas de modo diferente por este moderno da periferia, para quem só pode haver uma reação face à transformação que subverte com rapidez a vida portuguesa: a ambigüidade e a ironia. Esta ambigüidade vai se expressar através da própria linguagem de Cesário, pelo viés da ironia de quem olha para o próprio entorno e tenta compreender a natureza do seu papel de artista e de "pintor da vida moderna", sem ter a clareza no que vive ou naquilo que experimenta. Isso explica a presença de um eu poético que deambula e observa, sendo um a cada vez, sempre diferente, num desejo de "sentir tudo de todas as maneiras", como dirá mais tarde Fernando Pessoa, através de seu heterônimo Álvaro de Campos.

O século XIX vai trazer profundas mudanças no panorama político europeu, com a burguesia consolidando-se no poder político. Esta busca legitimação para seus ideais, que são embalados e exibidos como leis naturais e não como fruto de um tipo específico de interesse econômico de classe. A Península Ibérica, embora bastante tardiamente, também será palco dos mandos e desmandos gerados pela instituição da burguesia como parcela hegemônica, dos ajustes,

reações e distorções que esse processo de consolidação do poder irá engendrar. Se na história social vai-se descortinar o embate entre aristocracia e burguesia, representantes de dois tipos de sociedade em confronto - a do passado e a moderna -, a história literária irá refletir esta dicotomia, configurada nas duas grandes propostas estéticas que atravessam o século, a saber o Romantismo e o Realismo. Na ânsia de acertar o passo com as outras nações europeias, de alcançar o progresso econômico, incrementar a indústria e o comércio, modernizar os transportes, e na tentativa de compensar a perda do Brasil como colônia, a política da Regeneração vai desencadear um processo desenfreado de endividamento externo, acirrando as contradições entre os interesses de classes sociais politicamente opostas.

A compreensão desse período da história portuguesa, marcado por alterações radicais em sua estrutura social, constitui-se uma chave importante para o entendimento da literatura que se produziu na época, sobretudo se pensarmos nos escritores da Geração 70, cuja proposta estética era a de mostrar, sob o ângulo de uma crítica aguçada, a sociedade portuguesa do século XIX. A literatura desses escritores vai refletir, então, suas inquietações face ao quadro social do qual ela é parte integrante, e sua perplexidade enquanto intelectuais levados a se posicionarem quanto aos rumos a serem tomados. A incerteza provocada pela questão africana e os verdadeiros caminhos da modernização aparecem como temas recorrentes e orientam uma determinada leitura de mundo, enformada pela produção literária dessa época.

NUM BAIRRO MODERNO¹[1]

Este poema foi publicado em 1878 e representa um divisor de águas no percurso poético de Cesário Verde, inaugurando sua maturidade como escritor. *Aí, um eu flâneur* passeia pelas ruas da cidade e vai captando, através de recortes e imagens emolduradas, fragmentos que seu olhar recolhe ao sabor do passo, retirados da "invisibilidade do fluxo cotidiano" (BENJAMIN, 1989, p.27). São imagens que se espreitam por entre "persianas", através de "cortinas transparentes" ou "entre ramos de papel pintado". Os fragmentos recolhidos por esse olhar que vagueia "sem muita pressa" pousa sobre o "xadrez" - fragmentos de branco e preto - e enquadra um "retalho de horta aglomerada".

De *flâneur* que observa, o eu narrador passa a artista que manipula poeticamente os fragmentos que antes apenas "notava" e "examinava" e, que, agora, pelo toque da arte, opera a metamorfose, transformando simples vegetais em "ser humano", poetizando o real prosaico. Esse processo vai se operar através do sol, "intenso colorista", que ilumina os objetos de percepção do poeta, dando-lhes um outro sentido, ou, como sugere Jacinto Prado Coelho (1972), criando, a partir do concreto, uma super-realidade.

"E eu recompunha, por anatomia,

Um novo corpo orgânico, aos bocados.

Achava os tons e as formas. Descobria

¹[1] Todas as referências ao poema se remeterão à edição citada na bibliografia final.

Uma cabeça numa melancia

E nuns repolhos seios injetados.”

Em seu artigo sobre Constantin Guys, Baudelaire aponta para a associação estreita que existe entre a poesia e as artes plásticas. Com efeito, a concepção estética de Cesário também passa pela pintura. Esta se constitui um elemento estruturante de sua poesia que, segundo Helena Carvalhão Buescu, desdobra-se em três gestos fundamentais: a pintura como atitude, a pintura como metáfora e a pintura como processo. O primeiro reflete a atitude do sujeito em relação ao mundo; o segundo, a postura desse sujeito para com seu universo estético; e o terceiro seria a atitude do próprio sujeito em relação a si mesmo, como foco polarizador entre "mundo" e "poesia".(1986, p.69-73) O efeito de luz sobre os objetos, princípio do Impressionismo, deforma aquilo que ilumina, borrando seus limites e traduzindo apenas as sensações evocadas pelas novas formas que se criam e se mesclam, num correr permanente de sentidos múltiplos que se associam e se desfazem:

“As azeitonas, que nos dão o azeite,

Negras e unidas, entre verdes folhos,

São tranças de um cabelo que se ajeite;

E os nabos - ossos nus, da cor do leite,

E os cachos de uvas - os rosários de olhos.”

Caberia ressaltar que aquilo que se reconhece como um dos pontos de aproximação entre Cesário e o autor de *O pintor da vida moderna* é que ambos são criadores de imagens, em que a visão é o sentido predominante na síntese alquímica que fazem através do recurso retórico da sinestesia. Parece-nos que é exatamente essa técnica que melhor exprime a ambigüidade do olhar desse observador/artista, como podemos exemplificar a partir do segmento do poema que se segue:

“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”

Misturam-se, pois, sensações: aromas, movimentos e sons. É como se o poeta/pintor compusesse agora um quadro surrealista, "recompondo" os fragmentos, modelando imagens novas que evocam formas sempre diferentes e inéditas, que surpreendem o próprio artesão/pintor que "acha" e "descobre" à medida que cria. O eu artista, cuja visão "transforma", "recompõe" e "descobre", alterna-se com o eu *flâneur*, que "segue", "ouve", "se acerca" e procura continuar registrando outras imagens que se descortinam à sua frente.

A figura da verdureira, que domina quase que integralmente o poema, também sofre uma evolução quanto aos diferentes efeitos evocados. Assim ela é "delicada e frágil", "feia", "prazenteira", "forte", "pitoresca e audaz", "magra" e "enfzadiça". A ambigüidade dessa personagem, descrita por elementos opostos entre si, parece expressar a metáfora de Portugal, rústico e agrário, mas, igualmente, palco de grandes mudanças econômicas; triste e obscuro, porém, ao mesmo tempo, iluminado e pleno de vida. A verdureira, com sua "alegria", "sua feiúra" e seu "excesso de virtude", está situada do lado oposto ao da mulher "frígida" e distante, a nórdica elegante e inacessível de outros poemas de Cesário Verde. Esta outra mulher que vem do Norte, anjo e demônio ao mesmo tempo, é a metáfora das capitais européias industrializadas, em oposição a Portugal, periferia da Europa. A nórdica é o emblema do triunfo da indústria sobre o rural, do progresso sobre o atraso, de uma nova ordem urbana sobre a antiga ordem agrária, identificando-se, no caso, com a Inglaterra, nação que detinha a hegemonia européia do ponto de vista econômico. A verdureira do poema "Num bairro moderno" é Portugal, cujo sentido e cuja especificidade da imagem Cesário tenta compreender: é "rústico", como ela própria e como a verdura que carrega no cesto; é "abundante" e "forte" como suas pernas "atléticas".

Toda a poesia de Cesário parece se assentar em pares de oposições que constituem, assim, seu elemento estrutural. Na verdade, como observamos anteriormente, são falsas dicotomias que, ao invés de estabelecerem uma oposição de sentido, operam, ao contrário, uma mescla, criando a ambigüidade como efeito geral e como traço predominante.

A oposição mais fartamente apontada pela crítica com relação à obra do poeta é o binômio campo / cidade. O campo, para Cesário, é, num primeiro momento, entendido a partir do ponto de vista da cidade, e representa, dessa forma, o bucolismo urbano, que apenas remete à pureza e ao natural. Em um pólo oposto, está a cidade - espaço do vício e do artificial -, que confina e aprisiona. Trata-se, portanto, de um campo idealizado a partir da perspectiva da cidade. Esta concepção não percorre, no entanto, a obra toda de Cesário. Esse mesmo campo, cuja natureza é pura e generosa, em oposição à cidade corrompida pela civilização, transforma-se em espaço de atraso, de miséria e de trabalho pesado e primitivo para o homem que nele vive. Paralelamente, a cidade pode ser também "aconchego", como ocorre no caso do poema que estamos examinando.

Podemos inferir aqui as reflexões postuladas por Benjamin em seu estudo sobre Baudelaire. Este afirma que a multidão é assustadora enquanto dilui o indivíduo em seu todo, tornando-o

apenas um entre muitos outros; mas ela é ao mesmo tempo tranqüilizadora e possibilita a observação, pois permite que aquele que por meio dela deambule permaneça desconhecido: "O observador - diz Baudelaire - é um príncipe que, por toda parte, faz uso do seu incógnito." (BAUDELAIRE, apud BENJAMIN, 1989, p. 52)

Campo e cidade, ao invés de se polarizarem numa oposição ideal x real, participam da mesma atmosfera percebida sob o crivo do realismo irônico, cujo cotidiano prosaico interessa ao poeta registrar. No poema "Num bairro moderno", a própria cidade, com suas marcas de modernidade, como a rua "larga e macadamizada", cede espaço à evocação de imagens que remetem ao campo. Para qual modernidade Cesário Verde parece então apontar? Se ele a anuncia no título do poema, na verdade, a não ser pelas referências acima mencionadas e mais alguns detalhes que assinalam as marcas do progresso como o luxo das porcelanas, por exemplo, nada mais parece apontar nesse sentido, pois as imagens evocadas são, sobretudo, imagens que integram a paisagem campestre: "legumes, verduras, canários que cantam". A própria imagem da verdureira, que perpassa todo o poema, afasta-nos da idéia de cidade urbanizada, voltada para o progresso.

A ambigüidade do título parece apontar para uma intenção do autor de nos sinalizar para uma modernidade de outra ordem, a saber, a modernidade da construção poética, como reflexo da fragmentação experimentada pelo homem moderno, que caminha num espaço do qual está dissociado de maneira irreversível. Assim, a modernidade assinalada no título expressa menos os aspectos palpáveis das transformações sofridas pela cidade, do que a natureza de uma nova poética que surge a partir dessa nova forma de perceber o mundo.

Enquanto Eça de Queiroz sugere a volta ao campo como saída para se escapar ao círculo viciado da sociedade corrompida do fim do século XIX, Cesário, por sua vez, vai inserir este mesmo campo no mundo da civilização, corrigindo uma possível evocação de imagem edênica e transformando esse campo em espaço de produção agrícola. E, assim, esperar que o Norte venha comer suas "maçãs de espelho"... Nesse ponto, a poética de Cesário Verde, através do eu narrador, parece aproximar-se de uma concepção prudhoniana de sociedade, onde o mal seria extirpado e o mundo transformado em uma grande comunidade igualitária que redimiria a degradação da cidade moderna. No entanto, essa visão é, mais adiante, revertida pela irrupção de um outro eu poético que se pronuncia ironicamente "sem desprezo" e contradiz o primeiro, esvaziando-lhe o sentido:

"Eu acerquei-me dela, sem desprezo;

E, pelas duas asas a quebrar,

Nós levantámos todo aquele peso

Que ao chão de pedra resistia preso,

Com um enorme esforço muscular."

As duas subjetividades que se imprimem nas imagens poéticas levam a poesia de Baudelaire, por um lado, a um efeito de Beleza, como reflexo da perfeição divina - concepção platônica - em direção ao Ideal. A subjetividade de Cesário, por sua vez, leva à composição de imagens destorcidas, excêntricas (fora de centro) e deformadas, surpreendendo pelo inusitado do efeito produzido. Essa visão deformadora é particularmente expressiva no poema "Num bairro moderno" em que figuras humanas surgem de frutas e legumes, lembrando os estranhos quadros de Guiseppe Arcimboldo, famoso pintor renascentista. O "sol" é ao mesmo tempo "colorista", mas é também ele que "descolore", reduplicando metaforicamente o processo de construção e desconstrução de efeito de sentido, processo sobre o qual repousa a poesia de Cesário, enfeixando uma visão de mundo igualmente dividido em formas ou situações em que as metáforas de preto / branco se conjugam dialeticamente.

Quando Cesário Verde escreve no poema "O Sentimento dum Ocidental" que "medita um livro que exacerbe", aproxima-se do satanismo de Baudelaire. O poeta francês propõe a viagem como possibilidade de alcançar o ideal e a transfiguração do real. E chega ao final do percurso empreendido nas *Flores do Mal*, após um percurso que passa pelos caminhos do amor, da evasão e da droga. Depois de experimentar fracassos sucessivos, sua trajetória se esgota com o desejo da morte, única solução para fazer face a uma realidade aterradora cuja visão é preciso transformar. Por sua vez, o satanismo de Cesário é episódico e superficial, e sugere, ao mesmo tempo, a possibilidade de um lado bom e simples do cotidiano, inexistente em Baudelaire.(COELHO, 1972) Cesário se recusa a mergulhar no abismo do haxixe e do álcool e prefere adotar uma atitude de consciência irônica.

Talvez resida aí o que o crítico Eduardo Lourenço aponta como uma atitude nova no cenário da poesia portuguesa: a descoberta da inocência. Para o crítico, Cesário é o instaurador de um olhar sobre o mundo que resgata a inocência escondida num ambiente desumano, em plena modernidade, que é, por excelência, o tempo da não-inocência. É esta inocência, segundo o autor, que o afasta radicalmente de Baudelaire.(LOURENÇO, 1991)

É, portanto, a visão onírica que faz com que a poesia de Cesário transcenda a dialética cidade/vício x campo/pureza e faça emergir uma cidade outra, acima do bem e do mal. A nosso ver, a inocência de que nos fala Lourenço se inscreve nessa cidade que existe na imaginação e que irrompe na poesia de Cesário, como saída possível à realidade contraditória, desumana e confinadora da Lisboa do século XIX. Mas o que gostaríamos de sublinhar é que essa cidade-sonho se constrói a partir do olhar consciente de um eu poético que se expressa pela ironia que subjaz a um trabalho de construção e desconstrução de linguagem/imagens, eixo em torno do qual se estrutura a sua poesia, traduzindo uma atitude nova. É essa nova concepção poética que aqui apontamos como a percepção consciente da modernidade deslocada de seu eixo, em função de um contexto de cidade periférica.

Os escritores de sua geração tendiam para a denúncia da falência da proposta de igualdade e fraternidade postulada pela burguesia ao dirigir o processo revolucionário de 1789 e ao instalar um novo modelo de sociedade. O medo da mecanização exacerbada da vida moderna levava-os ao desejo de uma volta ao natural e a um passado edênico e idealizado, em oposição à civilização, que teimava em não corresponder a seus ideais de felicidade e bonança. O universo de Cesário não abriga essa saída consoladora e reconfortante; seu universo é o da contradição, da metamorfose permanente e o da perplexidade diante da consciência, muitas vezes sofrida e angustiada, dessa transitoriedade que ele expressa através da ironia. É com ironia que Cesário dialoga com os mitos do passado e com os idealistas de sua geração. Esse diálogo revela um "eu" poético que se reduplica em outros "eus", nos quais um Cesário realista vagueia e analisa o que vê, contrapondo-se ao olhar de um outro "eu" que sonha um Portugal que poderá vir a ser. Assim, o campo e a cidade são metáforas de ideal e de real, a mulher é anjo e demônio, o cotidiano é prosaico e poético, assim como Portugal é moderno e arcaico, capitalista e periférico ao mesmo tempo.

O eu poético em Cesário é um eu sozinho, consciente da falta de sintonia entre eu e mundo, marca por excelência da modernidade, e que impede a solidariedade plena em sua poética. À consciência dessa dissociação, o poeta só pode reagir ou pelo satanismo demolidor, ou pela ironia. Baudelaire, com suas *flores* extraídas do *mal*, preferiu a primeira solução; a poesia de Cesário vai enveredar pelo segundo caminho. A poesia de Cesário Verde permanecerá, assim, como um indecifrável sorriso de Mona Lisa.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Maria do Socorro Correia Lima. Os aspectos da modernidade de Cesário Verde. In: - *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1988, vol. 2.

ARMEL, Alette. Constantin Guys, peintre de la vie moderne. In: *Magazine littéraire*, nº 273, jan/1990, p. 51-54.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUESCU, Helena Carvalhão. Pinceladas a propósito de Cesário Verde. In: - *Colóquio / Letras*, 93. Set.1986.

DELVAILLE, Bernard. La passion de Paris. In *Magazine littéraire*, nº 273, jan/1990, p. 46-48.

DENUX, Roger. Le spleen de Paris. In: - *Europe*, abril / maio de 1967, p. 112-120.

JOXE, France. Ville et modernité dans *Les Fleurs du mal*. In *Europe*, abril / maio de 1967, p. 139-162.

KOPP, Robert. Mythe, mode et modernité. In *Magazine littéraire*, nº 273, jan/1990, p. 44-46.

LIND, Georg Rudolf. O real e a análise - o mundo poético de Cesário Verde. In:- *Colóquio / Letras*. Lisboa: set., 1986.

LOURENÇO, Eduardo. Os dois Cesários. In *Estudos portugueses - homenagem a Luciana Stegano Picchio*. Lisboa : Difel, 1991.

MACEDO, Helder. Cesário Verde, o bucolista do realismo. In:- *Colóquio / Letras*. Lisboa: set.,1986.

----- . *O Romântico e o feroz*. Lisboa: s/d .

MARGARIDO, Alfredo. A dicotomia branco-negro na poesia de Cesário Verde In:- *Colóquio / Letras*. Lisboa: set., 1986.

----- . O erotismo urbano de Cesário Verde. In:-*Boletim do SEPESP*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988, v. 2.

MOISÉS, Carlos Felipe. Prefácio a *Poesia completa e cartas escolhidas.Cesário Verde*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOURÃO-FERREIRA, David. Sobre o decassílabo e o alexandrino na poesia de Cesário Verde. In *Colóquio / Letras*. Lisboa: set., 1986.

----- . Notas sobre Cesário Verde. In:- *Hospital das letras*. Lisboa: IN-CM, s/d.

PALMIER, Jean-Michel. Baudelaire, Benjamin: histoire d'une rencontre. In:- *Magazine littéraire*, nº 273, jan/1990, p. 54-58.

PRADO COELHO,Jacinto. Um clássico da modernidade: Cesário Verde. In:- *Problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1972.

----- . Cesário e Baudelaire. In *Problemática da história_literária*. Lisboa: Ática, 1972.

REGIO, José. Sobre o realismo de Cesário. In *Estrada Larga I*. Porto: Porto , s/d.

ROCHA, André Crabbé. A presença do real na poesia de Cesário Verde. In:- *Estrada Larga I*. Porto: Porto, s/d.

SALGADO JR., António. Introdução ao estudo de Cesário. In:- *Estrada Larga I*. Porto: Porto, s/d.

SENA, Jorge de. A linguagem de Cesário Verde. In:- *Estudos de literatura portuguesa I*. Lisboa: Edições 70, 1981.

----- . Sobre a poesia de Cesário Verde. In:- *Estudos de literatura_portuguesa I*. Lisboa: Edições 70, 1981.

VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Org. Joel Serrão. Lisboa: Horizonte, 1983, 4ª ed. VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Org. Joel Serrão. Lisboa: Horizonte, 1983, 4ª ed.
