

## O SENTIMENTO DE UM OCIDENTAL COMO NEGATIVO NA FOTOGRAFIA LISBOETA DE CESÁRIO VERDE

Iran de Jesus Rodrigues dos Passos<sup>1</sup>

André Bueno<sup>2</sup>

### RESUMO

Este trabalho trata da literatura e da vida na cidade moderna, lugar onde se dá uma série de renovações, notadamente com o advento da Revolução industrial. Parte-se dos textos de Walter Benjamin, *Passagens* e Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo, chegando aos de Cesário Verde, notadamente ao poema *O Sentimento de um Ocidental*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Cidade; Walter Benjamin; Cesário Verde.

### SUMMARY

This work deals with literature and modern city life, where it gives a series of renovations, especially with the advent of the Industrial Revolution. It starts from the writings of Walter Benjamin, Charles Baudelaire Tickets and a poet at the height of capitalism, reaching Cesario Verde, notably the poem The Feeling of a Western.

KEY WORDS: Literature, City, Walter Benjamin, Cesario Verde.

O presente trabalho constitui uma reflexão. A partir dos textos *Passagens* e *Charles Baudelaire* um lírico no auge do Capitalismo, de Walter Benjamin, discute-se a literatura e a vida na cidade moderna, lugar onde se dá uma série de renovações, sobretudo com o advento da Chamada Revolução Industrial, cujas consequências incidiram

---

<sup>1</sup> Iran de Jesus Rodrigues dos Passos é professor na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e aluno do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: [iranjrpassos@gmail.com](mailto:iranjrpassos@gmail.com) Tel.: (98) 87042569

<sup>2</sup> André Bueno é professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

inexoravelmente na vida dos indivíduos, posto que, conforme Marco Antônio de Menezes (2008, p. 113),

O século XIX [...] foi, talvez, o período da história em que o homem mais tenha sido desnudado, em que as crenças e as tradições deste mesmo homem tenham sido quebradas para ceder espaço a um novo tipo de vida que se organizava – a sociedade capitalista. Pode parecer lugar-comum, mas foi, sem dúvida, nesse século que o urbanismo e a rua passaram irremediavelmente a fazer parte de nossas vidas.

Os textos de Benjamin contemplando a Paris moderna – a do século XIX - atentam de modo significativo para os intérpretes da cidade, em especial, os literatos, como Charles Baudelaire e Victor Hugo. A sua referência fundamental, a sua principal afinidade, no entanto, é com Baudelaire havendo, nesse caso, um entrecruzamento tal entre sujeito e objeto que vai se tornar difícil uma distinção entre o que é do poeta e aquilo que Benjamin faz ser do poeta.

Esse entrecruzamento, esse um estar no outro leva o crítico João Alexandre Barbosa (in Benjamin, 1989) a afirmar, no texto de orelha da tradução brasileira de *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, que “[...] somente um hipotético e ingênuo leitor de Baudelaire [...] poderia afirmar que aquilo que ele diz de Baudelaire não é aquilo que ele leu de Walter Benjamin em Baudelaire”, pois, conforme Barbosa (in Benjamin, 1989), “[...] ler Baudelaire é necessariamente ler a leitura que se fez de Baudelaire e, por isso, é ler Benjamin”.

Assim, a obra mais importante de Baudelaire - *As Flores do Mal* - é a eleita por Walter Benjamin como fonte de seu mais ambicioso projeto - *Passagens* -, no qual, a parte concluída, denominada *Paris do Segundo Império* está subdividida em três partes intituladas *A Boêmia*, *O Flâneur* e *A Modernidade*.

O *flâneur*, confundindo-se com o próprio Baudelaire, é um dos mais importantes elementos da cidade moderna, perdendo em importância apenas para a mercadoria. Ocupa a maior parte do ensaio. O nome *flâneur* designa um tipo, ou antes, uma figura que estava em moda no século XIX, a de flânar pelas ruas, testemunhando o fascínio exercido por uma nova experiência: a de poder passear anônimo na multidão e olhar para tudo e para todos com minuciosa curiosidade.

Assim, para Benjamin (1989, p. 30), o “[...] *flâneur* [...] se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador”. Ao olhar, penetra na alma de qualquer um, realizando o que Baudelaire, no poema *As multidões*, denomina “santa prostituição da alma” e, mais adiante, a “ebriedade religiosa da cidade grande”. “A ebriedade a que se entrega o *flâneur*”, diz Benjamin (1989, p. 51-52), “[...] é a da mercadoria em torno da qual brame a corrente dos fregueses”.

Para Bernardo Barros Coelho de Oliveira (2005, p. 45)

Enquanto simples passeador, o *flâneur* realiza uma mobilidade meramente física. Uma vez, contudo, que seu comportamento está profundamente afinado com a vocação da mercadoria para entrar na alma dos passantes, ele realiza uma conexão decisiva

com o espírito da cidade moderna. A mercadoria moderna, com seu valor de troca que ignora qualquer particularidade do eventual comprador, adequa-se a qualquer um que possa efetuar sua retirada das vitrines. Enquanto está situada atrás dos vidros, diz a cada um que passa que foi feita para ele. Parafraseando Novalis, através de todos os atributos que se observa na mercadoria, ela nos vê.

No caso de Baudelaire, o estudo de Benjamin dirige-se para várias de suas dimensões: o poeta, o crítico da modernidade, a testemunha da modernização social. Mas há também uma significativa referência a sua sensibilidade interpretativa urbana.

*Paris do Segundo Império*, primeiro dos ensaios benjaminianos dedicados ao poeta durante os anos 1930, é certamente um dos textos mais atípicos da literatura dita filosófica. Benjamin não apenas procura, em largos traços, realizar o ideal de crítica exposto na tese sobre os românticos, como constrói seu próprio texto como uma espécie de alegoria da estrutura da reflexão. Desde as primeiras linhas do ensaio, é se apresentado a uma série de figuras. Algumas são indivíduos históricos, outras, a maioria, tipos. O primeiro a surgir é o tipo do conspirador. “Rememorar a fisionomia [*Physionomie*] de Baudelaire”, diz Benjamin, ‘significa falar da semelhança que ele exhibe com esse tipo político’.

Segundo Oliveira (Id. Ibid. p. 41)

A figura do conspirador, com a qual Baudelaire tem algo em comum, mas com a qual não se identifica de todo, não chega a ser fixada em uma imagem estática, pois logo em seguida tem-se diante dos olhos o seu desdobramento na figura do provocador, e depois na do delator, em seguida na de Blanqui, e, sem que se dê conta, estar-se às voltas com a figura do trapeiro, o coletor seletivo do lixo urbano. Até o fim do ensaio, não deixarão de surgir figuras como essas, apresentadas por descrições e também textos de época, compondo uma espécie de painel cinético que produz no leitor a sensação algo inebriante e contundente de estar diante do desfile de uma multidão compacta e variada. Todos são apresentados pelo texto como semelhantes a Baudelaire, mas apenas por um brevíssimo instante.

De fato, no esboço *Paris, capital do século XIX*, um dos pares é “Baudelaire ou as ruas de Paris”. Sujeito e espaço urbano estão aí postos lado a lado. Dos diversos pares propostos no esboço será este o que ficará definido para o trabalho final das *Passagens*. A preocupação de Benjamin com as tríades espaço - tempo - sujeito tem Baudelaire como o grande tema.

Sendo as análises que Benjamin faz das obras de Baudelaire a fundamentação teórica deste artigo tratando da literatura e a vida na cidade, o objeto é o poema *O Sentimento dum Ocidental*, do escritor realista português Cesário Verde. O poema está inserto no *Livro de Cesário Verde*, obra publicada em 1880, ano do tricentenário da morte de Camões. O livro constitui uma homenagem ao autor “de uma lente só”, “épico de outrora” que contou em versos as gloriosas aventuras marítimas de Portugal.

Cesário, paradoxalmente, vira as costas para o mar e fala da cidade. Esse paradoxo está na razão direta do exame do processo evolutivo da literatura portuguesa. Este exame revela que os escritores, até então, preocupam-se muito mais em escrever sobre

grandes feitos marítimos, sobre monstros que habitam o fundo do oceano. O mar constitui sempre fonte de inspiração de muitos poetas. Cesário Verde “navega” contra essa tendência. O mar não mais o interessa, a glória marítima é passado. Cesário fala da cidade, com o mar aparecendo, na sua poesia, apenas como uma boa lembrança.

Cesário Verde, então, dá início, em Portugal, ao processo no qual a cidade constitui lugar privilegiado do fazer literário alcançando mesmo o estatuto de personagem. Neste sentido, a obra de José Saramago ocupa uma posição privilegiada a partir da publicação do livro *O ano da morte de Ricardo Reis* em que, conforme Paula Mendes Coelho (s.d. p. 126), “[...] num cenário citadino bem longe da ‘cidade branca’ como tem sido vista por escritores e cineastas, numa Lisboa cinzenta e chuvosa dos anos da ditadura, o fantasma de Pessoa ousa criticar aquele que foi, em vida, o seu amigo, isto é António Ferro, o chefe da propaganda de Salazar: ‘O Ferro é tonto, achou que Salazar era o destino português. O Messias [...]’”.

Esse lugar privilegiado da cidade, na literatura portuguesa, atinge seu ponto culminante no que se convencionou chamar trilogia involuntária, constituída dos romances *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna*, onde Saramago, segundo André Bueno (2002, p. 43), “[...] não [...] trata mais de fazer uma revisão crítica da História portuguesa [...]”, mas de, conforme João Marques Lopes (2010, p.149), fazer uma reflexão “[...] acerca da irracionalidade de um mundo contemporâneo a serviço do mercado, do lucro e da competitividade a todo custo [...]”.

A identificação das manifestações artísticas com os centros urbanos vem da tradição grega. Platão, por exemplo, descreve, em *A República*, a cidade ideal, e em *As Leis*, a cidade possível, enquanto Aristóteles se interessou pela organização social da polis grega. À medida que a cidade foi crescendo e se modificando, a literatura se esforçou para fornecer dela um retrato inteligível, dando sentido às modificações sociais que contribuiriam para sua evolução.

Nesse sentido, observa-se, no século XIX, uma literatura já eminentemente cidadina. Esse caráter da literatura contemplando a cidade, pode-se dizer, nasce com o Romantismo cuja representação é a vida burguesa, ambientando-se, então, mais nos espaços urbanos não perdendo de vista, no entanto, a concepção de que o campo é o lugar ideal à medida que nele se concentra uma forma idílica de pureza original.

Para Malcom Bradbury e James McFarlane, citados por Cláudio Cruz (1995, p. 17), “Sob muitos aspectos, a literatura do modernismo experimental que surgiu nos últimos anos do século passado e se desenvolveu até o nosso século foi uma arte das cidades”.

Cruz (id. *ibid*) diz que

Quando se pensa nos primórdios da literatura urbana tal como a concebemos hoje, é comum lembrar-se de Balzac e Dickens, já que ambos são considerados os dois principais romancistas das maiores cidades do século XIX: Paris e Londres, símbolos consumados da expansão capitalista, as duas maiores capitais do século XIX, parafraseando Benjamin.

O autor (Id. Ibid.) destaca, no entanto, o papel de Baudelaire e Poe, dizendo que “[...] se agregarmos à palavra cidade o adjetivo moderno, é comum, influenciados por Benjamin, associarmos Paris e Londres a dois poetas, Baudelaire e Poe, respectivamente”.

Nesse sentido, Cruz (Id. Ibid. p. 18) diz que,

De fato, para o crítico alemão, o poeta e contista E. A. Poe foi um dos primeiros a expressar um dos fenômenos que ele considera como primordial da vida moderna: a multidão. Neste sentido, o conto “O homem da multidão”, do escritor norte-americano, seria um dos primeiros textos literários a considerar a cidade moderna, no caso, Londres. Não obstante, não foi a ela que Walter Benjamin atribuiu o título de capital do século XIX, e nem a Poe o reconhecimento de ter sido o seu primeiro cantor, e sim a Paris e a Baudelaire.

Cruz justificando a eleição que Benjamin faz de Baudelaire, no que diz respeito à criação de uma poética da cidade, tendo como metáfora a Paris do Segundo Império, recorre ao poema *O Sol*, inserto em *As flores do Mal*, citado por Benjamin (1989, p. 68):

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros  
Persianas acobertam beijos sorrateiros,  
Quando o impiedoso Sol arroja seus punhais  
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,  
Exercerei a sós a minha estranha esgrima  
Buscando em cada canto os acasos da rima,  
Tropeçando em palavras como nas calçadas,  
Topando imagens desde há muito já sonhadas.

Para Cruz (1985, p.18), até então,

Ninguém havia mostrado de forma tão clara as íntimas e profundas relações que vinculavam estas duas vertentes baudelerianas, o tema do moderno e o da cidade. Ele [Benjamin] mostra estar a obra de Baudelaire visceralmente ligada a um tipo muito especial de cidade que apontava em direção ao mundo burguês em ascensão: a cidade moderna.. Não é outro o motivo pelo qual, nas análises, dá um destaque soberano aos poemas que compõem a seção “Quadros parisienses”, de *As flores do mal*, em que o poeta francês canta a cidade de Paris. Esta, nos parece, a equação armada e resolvida por Benjamin: colocar o poeta Charles Baudelaire, de forma definitiva, como o poeta da cidade moderna.

Conforme se observa, na obra de Benjamin a referência mais explícita à cidade de Baudelaire centra-se em “Quadros Parisienses”. Ele já os havia traduzido para o alemão (1921). Dos dezesseis poemas aí contidos, são reproduzidos sete em parte ou na íntegra ao longo do texto central das *Passagens: O Sol; O Cisne; Os Sete Velhos; As Velhinhas; A uma Passante; O Esqueleto Lavrador; O Crepúsculo Vespertino*.

Benjamin (1989, p. 56) diz que

Um dos três poemas de *Quadros Parisienses* dedicados a Victor Hugo começa com uma invocação à cidade superpovoada -‘Cidade a fervilhar, cheia de sonhos...’; outro

persegue as velhinhas no ‘ébrio cenário’ da cidade através da multidão. A multidão é um objeto novo na poesia lírica.

Nos escritos de Benjamin para a sua inacabada obra-prima - o chamado *Trabalho das Passagens* - há inúmeras referências à cidade de Paris, símbolo da modernidade urbana. Há nos escritos voltados ao *Trabalho das Passagens* uma preocupação intensa em incluir a grande cidade como suporte de suas reflexões sobre a modernidade. Isto pode ser observado de modo evidente no esboço *Paris*, capital do século XIX, bem como na parte central - única concluída - denominada *Paris do Segundo Império*.

A poética baudelairiana, ao instituir as novas figuras que povoam as ruas da cidade, como o *flâneur*, o marginal e a multidão, em novos *topoi* líricos da modernidade, permite o estabelecimento de um confronto entre Baudelaire, o primeiro poeta/pintor da vida moderna, considerando a análise que Benjamin faz da obra dele, e aquele que pode ser considerado o primeiro poeta/pintor da vida moderna portuguesa, Cesário Verde, cuja obra, *O livro de Cesário Verde*, no qual está inserido o poema objeto deste trabalho, *O Sentimento dum Ocidental*, foi publicada trinta anos depois de vir à tona o livro *As Flores do Mal*.

Por conta do pioneirismo, a Cesário Verde é atribuído o título de “Anjo da Modernidade”. O epíteto, conforme Izabel Margato (2008, p. 40), atribuído ao poeta, “[...] nasce da leitura de um ensaio de Eduardo Lourenço, onde o ensaísta analisa a obra de Cesário Verde como o momento inaugural e fulgurante que anuncia a modernidade nas letras portuguesas”.

Segundo Margato (Id. Ibid.),

Para situarmos melhor esse momento que os versos de Cesário prenunciam, talvez seja importante atentar para o fato [...] [dele] ter sido contemporâneo de Antero de Quental, Ramalho Urtigão, Eça de Queiroz e outros escritores da Geração de 70, cuja proposta unificadora era a de dar forma a um projeto nacional que aproximasse Portugal da revolução cultural do século XIX, diminuindo assim a distância que o separava das principais cidades européias ou, como diz Eduardo Lourenço, da ‘maíúscula e orgiástica Civilização’.

Cesário Verde, sendo o primeiro poeta a pintar a vida moderna portuguesa, observa a capital portuguesa transformando versos em imagens que refletem o cotidiano e a moderna metamorfose a que se submete a cidade, considerando que, na acepção de Renato Ortiz, citado por Patrícia Pedrosa Botelho (S.d. p. 2),

[...] o crescimento urbano que se restringia a Paris e às cidades industriais do norte da França durante a primeira metade do século XIX, começa a ter uma intensificação em várias outras cidades em sua segunda metade. Não se aumenta somente a malha ferroviária mas, também, a quantidade de pessoas e mercadorias que nela transita.

Botelho (Id. Ibid. p. 6) entende que “Em certa medida, pode-se dizer que Cesário Verde viu a Lisboa da segunda metade do século XIX de acordo com a estética baudelairiana. Para ela (Id. Ibid.), “Cesário exhibe sua face baudelairiana no que se refere ao frequentador dos cafés devassos, dos miseráveis que permeiam os bulevares, das vicissitudes

da grotesca cidade moderna”, assertiva que é objeto de crítica de Ramalho Ortigão, citado por João Pinto Figueiredo (1981, paginação irregular). Ortigão diz que

Em Portugal há honestos empregados públicos, probos negociantes, pacíficos chefes de família, discretos bebedores de chá com leite e do palheto de Colares, destemperado com água do Arsenal que deliberam seguir o gênero de Baudelaire. Como, porém, Baudelaire era corrupto e eles não são corruptos, como Baudelaire era um dândi e eles não são dândis, como Baudelaire viveu no *Boulevard* dos italianos e eles vivem na Rua dos Bacalhoiros, como Baudelaire conhecia a moda, a elegância e o *sport* e o *demi-monde* ao passo que eles conhecem as *popelines*, as carcassas de *bobinet* e as cuias do sr. Marcos Maria Fernandes, costureiro da Travessa de Santa Justa, o resultado é lançarem na circulação uma falsa poesia [...].

A questão da impostura a que se refere Ramalho Ortigão não encontra, é óbvio, fundamentação teórica. Em literatura, uma temática, uma forma não é exclusividade de nenhum autor. Não há um elemento fundador, com a obra, conforme Northrop Frye *apud* Salvatore D’Onofrio (1995, p. 40), não sendo “[...] uma produção artística individual”. Nessa mesma direção, Júlia Kristeva, citada por Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 94), diz que as “[...] influências não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorais em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação”.

Pode-se dizer que a posição de Baudelaire na história da literatura francesa é a de Cesário na literatura portuguesa - posição de sensibilíssima antena receptora das ondas do futuro. Salvo as diferenças de estilo e estética, ambos os poetas se equiparam em seu gênio visionário, são poetas modernos mesmo quando tal conceito apenas começava a nascer. Cesário utiliza a fonte, porém confere nova dimensão ao texto poético, com Ítalo Calvino (1999, p. 20), dizendo, a propósito, que “É nesse aspecto que o abraço e a leitura mais se assemelham: é o fato de que abrem em seu interior tempos e espaços diferentes [...]”. Ao tomar consciência de Baudelaire, Cesário Verde cria uma expressão inteiramente nova, ajustada à expressão direta de um novo conteúdo na poesia portuguesa.

Não causa estranheza a relação entre o português Cesário Verde e o francês Baudelaire. A relação França/Portugal é histórica e literária. No plano histórico, conforme Álvaro Manuel Machado (1984, p. 16),

[...] os próprios acontecimentos [...] relativos à fundação da nossa nacionalidade [portuguesa] estão marcados pela influência da França. Basta lembrar que D. Afonso Henriques casou, em 1150, com dona Mafalda, da corte de Sabóia, e que seu filho, D. Sancho I, contraiu matrimônio, em 1178, com uma princesa de Provença, D. Dulce. Depois, D. Dinis é educado por mestres franceses, o que explica seu interesse pelo lirismo trovadoresco provençal, por ele adaptado ao sentimentalismo português. A influência deste lirismo provençal processou-se, portanto, muito naturalmente, a partir de condicionalismos históricos. A França, a nível da própria educação da aristocracia, começa a intervir directamente na estrutura mental portuguesa.

No plano literário, citando-se ainda Machado (1984, p. 14), importa dizer que, em termos de consolidação da relação França Portugal

[...] [na] fixação de uma imagem da França, da sua cultura em geral e da sua literatura em particular, que começa a se processar-se vagamente no dealbar do século XVIII e se torna mais nítida em meados do mesmo século, só se assumindo plenamente durante um confuso período romântico, prolongando-se até finais do século XIX, houve como é óbvio uma influência geral da França no contexto de uma evolução geral portuguesa desde a Idade Média.

No entanto, conclui Machado (1984, p. 36),

Teremos que esperar não só pelo século XIX e pela iniciação ao romantismo europeu, quase sempre através da França, mas teremos de esperar também, direi mesmo sobretudo, pelo período entre meados e finais do século XIX, período o qual o nosso hesitante romantismo, tornando-se de orientações múltiplas, e culturalmente mais complexo com a geração de 70, elabora a imagem essencialmente mítica de uma França ao mesmo tempo familiar e longínqua, conhecida e inacessível, idolatrada e escarnecida, por vezes mesmo odiada. É vindo bem no confuso e ronco amadurecimento de nosso romantismo, toda a questão da identidade nacional que será posta através da imagem da França.

Com a geração de 70, e antes de mais com o seu mestre incontestável, Antero de Quental, forma-se a partir desse mito um mito muito mais complexo em termos estético-ideológicos, o da revolução *tout court*. O francesismo torna-se, então, através da própria mitologia da cidade e da mulher estrangeiras em Eça, mais do que um elemento genérico de orientação literária, torna-se um elemento preciso de *mise en question* da identidade de Portugal relativamente à civilização europeia desde o humanismo renascentista, ou seja, desde a revolução do pensamento moderno individualista que conduz ao sentido de progresso e de nação.

O atraso histórico relativo à França é sentido como um atraso mais que ideológico, civilizacional, tornando-se o conceito de civilização puramente mítico, um mito de que Paris é o centro, opondo-se ao conceito puramente mítico da já fatídica decadência portuguesa. E será precisamente esta oposição de conceitos tornados míticos que determinará a ambivalência, por vezes dramáticas, do francesismo da Geração de 70, em particular o de Eça. Os grandes modelos franceses, sobretudo a nível da história das ideias históricas, filosóficas e literárias, desencadeiam uma revisão dos fundamentos e dos valores franceses em Portugal.

É o caso do modelo decisivo de Michelet, sobretudo para Antero, desde o período de formação intelectual, mas também para Oliveira Martins; é o caso de Proudhon para ambos e também para Eça; é, enfim, o caso de Victor Hugo e de Baudelaire para Antero e destes mais Zola e Flaubert para Eça. Evidentemente, que a estes modelos franceses, durante o período de formação da Geração de 70, em Coimbra, outros se juntaram, originários de outros países, mas sempre passando pela França, como nos diz Eça, no conhecido texto sobre Antero *Um gênio que era um santo* incluído nas *Notas contemporâneas*.



No rastro da Geração de 70, acompanham-na Gomes Leal, Antônio Nobre e, fundamentalmente, Cesário Verde. Este último produz uma literatura nascida de uma singular percepção poética, imprevisível e insólita, como também é insólita e imprevisível a nova representação da realidade portuguesa, agora marcadamente urbana.

Em Cesário, a partir dos poemas *Deslumbramentos*, *Humilhações* e *Frígida*, o Eu-lírico vai se transformar de evocador em andarilho. Se o tempo presente desses primeiros poemas ainda não tem o tratamento moderno de seus poemas futuros, a cidade cada vez mais se singulariza e, a cada passo, fica mais próxima de Lisboa.

Margato (op. cit. P. 42) diz, a propósito, que “[...] nesses poemas, o Eu-lírico, que se fez andarilho, já é uma espécie de *homem da multidão* [grifos do autor]. O eu que segue estonteado o ‘nevado a lúcido perfil’ [sic] também já pode ser visto como um *anônimo* [grifo do autor] habitante da cidade.

Margato (Id. Ibid.) continua, dizendo que

Esse solitário de múltiplas faces tem a espessura ambígua de um personagem anônimo, personagem que tudo vê e registra, mas, ao mesmo tempo é visto, magneticamente visto no próprio reflexo de seu olhar-espelho. Os personagens que perambulam nos poemas e a reflexividade de seus olhares, gradativamente, vão imprimindo outro ritmo à capital portuguesa, ritmo que se vai ajustando cada vez mais à modernidade instituída ou pressentida por Cesário Verde.

O eu que caminha, por exemplo, no poema *Um bairro moderno*, publicado em 1878, representa um divisor de águas no percurso sentimental de Cesário Verde, inaugurando sua maturidade como escritor. A esse respeito, Sílvio Castro (1990, p. 36) diz que

Lentamente, o convencionalismo começa [...] a ceder lugar à voz autônoma, sem alterações violentas do processo compositivo, como se já nas expressões convencionais residissem valores de autenticidade, apenas escondidos pela forma inconclusa. Este salto de plena vivência, Cesário o cumpre através do conhecimento de Baudelaire e de sua poética.

Aqui, ao contrário do caráter anterior da literatura portuguesa, o poeta coloca de lado o processo de mitização de Paris.

Sílvio de Castro (Id. Ibid. p. 36-37) diz que

As relações entre Cesário Verde e Baudelaire - assim como acontece, em geral, entre o grande artista modelo e o grande artista que se está modelando - se estruturam em formas absolutamente expressivas, porém sem qualquer mitização. Para Cesário, Baudelaire serve como elemento catalisador das melhores expressões da potencialidade subjacente nas acções dos modelos culturais de sua juventude. A presença de Baudelaire na obra verdiana se demonstra em vários níveis, sem uma lógica ordenação, mas que se aprimora constantemente em direção de uma sutil absorção poética e,

na maior maturidade, na transformação em pura memória afectiva.

Essa presença baudelaireana na poesia de Cesário Verde é observada nos versos a seguir de *Num bairro moderno*:

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

[...]

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

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?

(In: PASCHOALIN, Maria Aparecida. *Cesário Verde*/ seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 46-47 - Literatura Comentada)

Aqui, conforme Benjamin, citado por Maria Cristina Batalha (1999, s. p.) “[...] 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’”.

Cesário, na perspectiva de Margato (op. cit. p. 44), “[...] vai construir e desconstruir em Lisboa a sua cidade moderna. [...] aqui ou ali a singularidade de um ‘traçado geométrico’, mas o que se sobrepõe nos seus poemas é o particularíssimo emaranhado das existências humanas na cidade”], como se vê nas estrofes a seguir de *O Sentimento de um Ocidental*:

O céu parece baixo e de neblina,  
O gás extravasado enjoo-me, perturba;  
E os edifícios, com as chaminés, e a turba  
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

Batem carros de aluguer, ao fundo,  
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!  
Ocorrem-me em revista, exposições, países:  
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,  
As edificações somente emadeiradas:  
Como morcegos, ao cair das badaladas,  
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.

Voltam os calafates, aos magotes,  
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;  
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,  
Ou erro pelos cais a que se atacam botes.

[...]

As burguesinhas do Catolicismo  
Resvalam pelo chão minado pelos canos;  
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,  
As freiras que os jejuns matavam de histerismo.

Num cutileiro, de avental, ao torno,  
Um forjador maneja um malho, rubramente;  
E de uma padaria exala-se, inda quente,  
Um cheiro salutar e honesto a pão no forno.

(In: PASCHOALIN, Maria Aparecida. *Cesário Verde*/ seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 59 – Literatura Comentada)

Esse distanciamento que Cesário promove em relação à mitização francesa própria dos românticos e, até, de integrantes da Geração de 70, vem do próprio Baudelaire.

Para Sílvia Castro (op. cit. P. 37)

Baudelaire dá a Cesário - assim como faz para toda a moderna poesia ocidental - a capacidade de transformar os mitos da herança romântica em palavras de coerente modernidade. Esta força baudelaireana de esclarecer a nebulosa de uma mitologia, que não consegue por longos tempos o plano do símbolo nominal, é a grande contribuição à modernidade da forma poética legada pelo autor de *Fleurs Du mal*. Depois dele, torna-se possível a superação da linguagem prosaica ligada fatalmente aos limites do conceitual, para a conquista da linguagem poética, infinita, absoluta e livremente expressiva.

Sílvia Castro (Id. Ibid. p. 47) manifestando-se sobre a adesão de Cesário à lição baudelaireana diz que ela

[...] começa pelo uso puro e simples do nome 'Baudelaire', logo transformado num signo muito especial e recorrente:

Metálica visão que Charles Baudelaire  
Sonhou e pressentiu nos seus delírios  
[mornos.

Segundo Castro (Id. Ibid. p. 48), com “O emprego do nome de pessoas e de cidades, [...] Cesário faz uso muito amplo, na ambição de atingir mais directamente o real [...]”, como se observa no fragmento a seguir de *O Sentimento dum Ocidental*:

Batem os carros de aluguer, ao fundo,  
Levando à via férrea os que se vão. Felizes!  
Ocorrem-me em revista, exposições, países;  
Madri, Paris, Berlim, S. Petersburgo,  
[ o mundo

(In: PASCHOALIN, Maria Aparecida. *Cesário Verde*/ seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 59 – Literatura Comentada)

Essa ambição de atingir diretamente o real, observado no poema *O Sentimento dum Ocidental*, leva Jorge Fernandes da Silveira (1995, p. 8) a dizer que Cesário traz à tona os marginalizados pelo capitalismo: “O que ele vê são náufragos da civilização industrial, os órfãos da passada euforia expansionista: os operários, pequena burguesia citadina, prostitutas, emigrantes rurais [...]”.

Assim, no poema, Cesário Verde transcreve a vida do homem, principalmente daquele mais amaldiçoado pela injustiça, violência - o operário, o pobre, o infeliz, o miserável. A injustiça e a violência, então, encontram no poeta português a mais moderna denúncia.

Para Sílvio Castro (op. cit. P. 78), *O Sentimento dum Ocidental* “[...] é, sem dúvida, o mais forte exemplo da tópica urbana em Cesário, o deambulante insone - muito diverso, porém, do *promeneur solitaire* Baudelaire, em Paris - que vê a cidade como maldição da existência, mas que, ao mesmo tempo, se sente atraído e tomado pelo fascínio maldito”.

A poesia urbana de Cesário Verde - com todas as suas componentes ideológicas - é expressão de grande-burguês, isto é, daquele indivíduo tendencialmente ligado à burguesia que assume, por oposição racional, a posição de solidariedade àqueles mais degradados no conflito entre as classes sociais, fazendo da denúncia de tal anomalia a matéria de sua obra e a forma objetiva dela, como revela o próprio Cesário Verde, citado por Maria Aparecida Paschoalin (1982, p. 4), dizendo: “Eu fui burguês. Bem nascido, tive muitas chances. Privilégios, eu sei. Mas a infância com gente humilde ensinou-me a ver a dor humana. Fiz poesias e nunca dediquei poemas às fortunas”.

Assim, é limitada a conceituação daquela crítica - e muitos são os exemplos dela - que vê em Cesário Verde a predominância da ideologia burguesa, não atingindo, assim, e por vício crítico, o mais profundo e complexo vício ideológico vivido pelo autor de *O Sentimento de um Ocidental*.

A estrofe de inauguração dessa obra-prima verdeana - na complexa ambiguidade de sentimentos, constante do poema - mostra com grande expressividade a complexidade de tal processo ideológico.

Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que a s sombras, o bulício, o Tejo, a maresia,  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

(In: PASCHOALIN, Maria Aparecida. *Cesário Verde/ seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 59 – Literatura Comentada)

Essa espécie de imunidade, Cesário vai encontrar na crítica literária de raízes marxistas, conforme Sílvio Castro (1990, p. 77). O crítico diz que

Para Engels - assim como para a maioria da crítica literária de raízes marxistas desde de Lukacs a Asor Rosa - o escritor grande-burguês pode dar um testemunho social bem mais significativo da conflitualidade social do que muitas ingênuas representações de autores progressistas. O exemplo clássico do escritor grande-burguês, na consideração engelsiana, é Balzac.

O mesmo Balzac - expressa admiração de Cesário - que serve de linha condutora para a elaboração estética marxista de Lukacs.

Em *O Sentimento dum Ocidental*, Cesário Verde retrata o mundo lisboeta tal qual Baudelaire faz em relação a Paris do século XIX, conforme análise de Benjamin. Ambos viveram um problema básico em cenários diferentes: o processo de urbanização acelerado da cidade o que lhes provoca sensações de pesadelo ou opressão, opressão essa que é uma reação crítica, não contra o progresso da cidade, mas contra o contraste humano, social e econômico que separa os homens, colocando, de um lado, servís assalariados; de outro, beneficiários do poder.

Assim, a cidade, na obra de Cesário Verde, como revela o final do poema *O Sentimento de um Ocidental*, move-se às avessas. A fotografia que o poeta faz dela torna-se mais nítida vista pelo seu negativo, que é o drama da gente humilde.

Tal negativo leva Adolfo Casais Monteiro (1977, p. 27), a dizer que As futuras 'mansões de vidro transparente' visionadas pelo poeta acentuam o aspecto lúgubre e sombrio da capital. O retrato da cidade não é meramente fotográfico: ele nasce da 'correspondência exata entre a visão interna e externa'. Desta forma, Cesário Verde, como um flâneur que passeia pela cidade, descreve-a com detalhes, ao mesmo tempo em que faz uma reflexão acerca daquilo que está sendo descrito.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATALHA, Maria Cristina. *Num bairro moderno: o olhar enviesado da periferia europeia. Matraca*, n. 11, 1999. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/matraca/matraca11/matraca11batalha.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2011.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. - São Paulo: Brasiliense, 1989. - Obras escolhidas; v. 3).

\_\_\_\_\_. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial - SP (IMESP). 2007.

BUENO, André. *Formas da crise: Estudos de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CASTRO, Sílvio. *O percurso sentimental de Cesário Verde: análise semântica da obra poética*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. 1990.

COELHO, Paula Mendes. Da Rua dos Douradores para o impossível...deambulando pelas ficções de Lisboa. *Discursos*. Série: língua, cultura e sociedade. Disponível em: <<http://repositorioaberto.univ-ab.pt/.../...>> Acesso em: 21 jul. 2011.

COELHO, Patrícia Pedrosa. A Criação Poética de Cesário Verde: uma nova forma de representação da realidade portuguesa. *DARANDINA*: Juiz de Fora: UFJF.v. 2, n. 2. s.d.

Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo04a.pdf>> Acesso em: 18 jul. 2011.

CRUZ, Cláudio. *Literatura e cidade moderna*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/EdiPUCRS, 1994.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

FIGUEIREDO, João Pinto de. *A vida de Cesário Verde - a obra e o homem*. Lisboa: Árcádia, 1981.

LOPES, João Marques. *Bibliografia José Saramago*. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

MACHADO, Álvaro Manuel. *O francesismo na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

MARGATO, Izabel. *Tirantias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MENEZES, Marco Antônio de. O Poeta Baudelaire e a Cidade de Paris. COLETÂNEAS DO NOSSO TEMPO, Rondonópolis, v. VII, n. 8, p. 113 a 128, 2008. Disponível em: <[200.129.241.94/index.php/coletaneas/article/view/69/29](http://200.129.241.94/index.php/coletaneas/article/view/69/29)>. Acesso em: 20 de jul. 2011.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. A filosofia enquanto crítica literária: o Baudelaire de Benjamin, e vice-versa. *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 7, n. 001, jan.jun. p. 37-47. 2005. Disponível em: <[dalyc.uaemex.mx/pdf/330/33070103.pdf](http://dalyc.uaemex.mx/pdf/330/33070103.pdf)>. Acesso em: 20 jul. 2011.

PASCHOALIN, Maria Aparecida. *Cesário Verde/seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores de escrivantina*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SILVEIRA, Jorge Fernandes (org.) Cesário: Duas ou Três Coisas. In: *Cesário Verde – Todos os poemas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.