

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CARLOS EDUARDO MARCOS BONFÁ

A MODERNIDADE POÉTICA
EM CESÁRIO VERDE E GOMES LEAL



ARARAQUARA – S.P.

2009

CARLOS EDUARDO MARCOS BONFÁ

**A MODERNIDADE POÉTICA
EM CESÁRIO VERDE E GOMES LEAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

ARARAQUARA – S.P.

2009

CARLOS EDUARDO MARCOS BONFÁ

A MODERNIDADE POÉTICA
EM CESÁRIO VERDE E GOMES LEAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira
Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Data da qualificação: 05/03/2009

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
UNESP

Membro Titular: Profa. Dra. Orna Messer Levin
UNICAMP

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – **Campus de Araraquara**

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Renata Soares Junqueira pela atenção, paciência, dedicação e pelo valor que me deu enquanto aluno e pesquisador. Ela me foi um estímulo desde a Graduação.

Agradeço também aos meus pais, Carlos Ivan Bonfá e Cleide Marcos Bonfá, por sempre me terem incentivado e ajudado a trilhar esse caminho tão árduo do estudo.

Que venhas lá do céu ou do inferno, que importa,
Beleza! ó monstro ingênuo, gigantesco e horrendo!
Se teu olhar, teu riso, teus pés me abrem a porta
De um infinito que amo e que jamais desvendo?

Charles Baudelaire (1985, p. 155)

BONFÁ, C. E. M. **A modernidade poética em Cesário Verde e Gomes Leal.** Araraquara, 2008. 128 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, *Campus* de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Este trabalho pretende apontar e analisar elementos que confirmem o pioneirismo dos poetas portugueses Cesário Verde (1855-86) e Gomes Leal (1848-1921) em relação à modernidade poética em Portugal, contribuindo para a ampliação da fortuna crítica dos dois autores e, sobretudo, da de Gomes Leal, poeta muito importante e ainda insuficientemente conhecido nos meios universitários brasileiros. A análise contemplará os principais temas da poesia moderna – a relação dúbia com o universo urbano-industrial, a *femme fatale*, a despersonalização e a identificação dos contrários – e a sua expressão formal na poesia de Cesário e de Gomes Leal. Ficarão mais evidentes, neste quadro, as relações que se estabelecem entre as duas poéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Moderna; Poesia Portuguesa; Cesário Verde; Gomes Leal; *Obra Poética Integral de Cesário Verde* (1855-86); *Claridades do Sul*.

SUMÁRIO

1. O vôo rasante.....	8
2. A “intencidade”	31
3. As delicadezas do mal. As transfigurações da imagem feminina.....	68
4. Cai a máscara.....	89
5. Quando os opostos se atraem.....	103
6. Conclusões.....	114
Bibliografia.....	119
<i>Abstract.....</i>	126

1. O Vôo Rasante

Modernidade. Certas palavras possuem, como a areia, a capacidade de escorrer pelos vãos de nossos dedos. Se atualmente tentamos compreender melhor expressões como pós-modernidade, modernidade radicalizada, alta modernidade, é porque a modernidade ainda não foi suficientemente definida, ou melhor, é porque a modernidade, fundada no princípio da consciência crítica, faz a crítica de si mesma e origina outras modernidades, irmãs rivais.¹ Isto é, não nos definimos completamente, ou ainda estamos nos reinventando enquanto modernos. Nós, os ainda modernos, na ausência de outra expressão. A modernidade é uma realidade procriadora.

O que define a modernidade é, então, o princípio da consciência crítica fruto da *Raison* e diapasão intelectual da maioria das mentalidades do século XVIII. A modernidade adquire fôlego com as idéias da burguesia revolucionária, que abraçam todos os campos: filosofia, política, economia, religião, direito, moral, História. A literatura era o instrumento de divulgação dessas idéias, sempre orientadas pelos conceitos de Progresso, Liberdade e Ciência. As tentativas de concretizar essas idéias – Revolução de Independência dos Estados Unidos (1770-74) e Revolução Francesa (1789) – fundam a História moderna, segundo a qual as sociedades civilizadas devem ser regidas pelos princípios do Liberalismo, pelo poder universal e democrático e pelo trabalho livre. A própria noção de História com a qual nos acostumamos surge com essa modernidade. O pensar sobre si, a “dobra” da consciência crítica propicia a consciência histórica, sendo a História interpretada, a partir de agora, pelo homem, em oposição à noção teocêntrica e teológica. O conceito de progresso “abre” o horizonte da História, antes concebida como Gênese e Apocalipse. A eternidade, no pensamento cristão, existe porque a História finda. Contrariamente, no pensamento guiado pelo conceito de progresso, a eternidade existe porque a História é orientada *ad infinitum*. A História guiada pelo progresso é a eternidade secularizada, objetiva. A modernidade se inicia com a secularização do Cristianismo e com o processo da autonomia do homem no mundo.

A consciência crítica da modernidade possibilita a crítica de si mesma. Este é o papel da modernidade romântica, o grande movimento de ruptura, tão grande e intenso que não sabemos ao certo se realmente terminou. Apaixonada pela noção de indivíduo e pela

¹ Sobre o princípio da consciência crítica como gerador de modernidades, é interessante conferir a seguinte referência: PAZ, O. *A outra voz*. São Paulo: Ed. Siciliano, 2001.

consciência histórica, mas rebelde quanto à cosmovisão racionalista (prevendo que o pensamento esclarecido, ao identificar, por antecipação, o mundo matematizado com a verdade, reifica o próprio ato de pensar, embotando a plurivocidade do pensamento mítico e atrofiando a fantasia e a imaginação), essa modernidade oscila entre o Céu, o Inferno, o progresso e a cosmovisão analógica, entre o passado nostálgico e original e o futuro promissor, inebriada e atormentada por todas as paixões do presente, fazendo da contradição sua própria natureza. Sua psicologia de base é a idealização e o desejo do inatingível é o que a “define” melhor (pois essa modernidade, apesar de ter valores comuns, é quase infensa a definições). Atinge, como o grande movimento de ruptura com o passado, todos os campos, assim como o fez a consciência crítica do pensamento esclarecido. Na literatura, o poder da imaginação e o sentimento como ação que se dá no interior do indivíduo se opõem aos preceitos estéticos clássicos. A modernidade romântica é inspiração, ímpeto, expressão da vivência, mas é também o momento em que uma nova linguagem é elaborada com o intuito de refletir o próprio fazer literário.

A consciência crítica da modernidade origina outras modernidades. A consciência crítica da modernidade romântica originou outra modernidade romântica: a modernidade *fin-de-siècle*, uma excêntrica resposta ao materialismo científico (misto do Racionalismo dos séculos XVII e XVIII, orientado pelo grande desenvolvimento da física e da matemática e das filosofias científicas *fin-de-siècle*, a saber: o Positivismo, o Determinismo e o Darwinismo, orientadas pelas descobertas biológicas).

A resposta é a adoção de uma abordagem espiritual do mundo, transfigurado por uma imaginação intelectualizada e a busca pela autonomização da arte, através da valorização técnica, que possibilita o processo de despersonalização na linguagem – um processo que

[...] não é um desaparecimento do sujeito, análogo à despersonalização dos indivíduos na sociedade massificada. É o sujeito imaginário (falso) da expressividade egocêntrica que é posto em crise na literatura moderna, em razão de uma subjetividade alargada que, ao contrário de anular, aumenta a consciência e a responsabilidade do escritor. (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 167)

A técnica, enquanto conjunto dos processos de uma arte ou ciência, não pode ser confundida com o tecnicismo moderno, abuso da tecnicidade que visa à eficiência do agir racional-com-respeito-a-fins exigida pela sociedade industrial, orientada pelo caráter quantitativo. A arte, ao valorizar seus recursos técnicos, está orientada pelo caráter qualitativo. Os recursos técnicos da arte, mesmo que seja uma arte que se defina “autônoma”,

têm a função de aprimorar uma visão do mundo. A função do tecnicismo moderno, enquanto prática orientada pela quantidade, é dinamizar a produção. A modernidade *fin-de-siècle*, prevendo, sentindo esse processo de padronização técnica da ciência, responde ironicamente (ou mesmo com laivos de desespero) com a valorização da sua própria técnica. A valorização técnica da arte moderna é a crítica do tecnicismo moderno. Assim posta, a função da arte se torna revelar e compensar o “desencantamento” das imagens do mundo que vão entrando em processo de desalojamento pelo perfil padronizador do tecnicismo. Seguindo essa linha de reflexão, Alfredo Bosi, ao discutir a questão da metalinguagem em “Poesia-Resistência”, conclui:

A lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos. (BOSI, 2004, p.173)

A convivência dúbia que a modernidade *fin-de-siècle* tem com seu contexto se revela em duas tensões. A primeira é que ela é sufocada pelo universo burguês, mas cultua o artificial como resumo do Belo. A segunda, herança direta da modernidade romântica, é a ironia, o dilaceramento ontológico do indivíduo moderno. A ironia da modernidade romântica garante que o indivíduo cindido não atinja definitivamente a idealidade porque, não obstante sua psicologia de base ser a idealização, essa modernidade é “definida” pelo desejo do inatingível. Se o indivíduo romântico atingir a idealidade, deixa de ser romântico. Se o Infinito se projeta no finito no momento da criação, logo se distanciam para reafirmar a incompletude do indivíduo moderno.² A ironia da modernidade *fin-de-siècle*, por seu turno, tende a fazer com que o indivíduo cindido insista em um espiritualismo vazio, pois ele é fruto de um momento de transição histórica.³ A modernidade *fin-de-siècle*, enquanto tendência rebelde de princípios espirituais e comportamentos evasivos, é ferida por um sentimento, uma impressão de esgotamento metafísico, como um sacerdote insistente que, em seus momentos de suposta epifania, tem a revelação de que Deus está morto. Essa tensão insolúvel (sendo mitigada em alguns simbolistas) é uma das manifestações do *nouveau*, semente e valor fundamental da tradição moderna que se relaciona de modos diferentes com a modernidade

² Sobre a questão da ironia romântica, aliás, sobre todo o universo romântico, é valioso conferir a seguinte referência: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

³ Meu conceito de ironia da modernidade *fin-de-siècle* é inspirado no conceito de idealidade vazia, de Hugo Friedrich, que se encontra na seguinte referência: FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978 (Problemas Atuais e suas Fontes, 3).

fin-de-siècle e com a modernidade futurista.⁴ O *nouveau* da modernidade *fin-de-siècle* é o Mistério, o *Inconnu*, assim como a melancolia provinda das conseqüências do progresso, a angústia intimamente ligada ao mal-estar provocado pelo universo burguês e o dilaceramento ontológico insolúvel do espiritualismo vazio, manifestando-se como sintomas dessa modernidade.

A modernidade futurista, das vanguardas históricas, transformará o imperativo do *nouveau* em uma eterna consciência histórica do futuro, em um movimento perpétuo que restringe o presente a uma mera contribuição para o futuro. Essa modernidade é aquela que se depara com o início das sociedades industriais desenvolvidas, onde a dinâmica da existência se altera drasticamente. Induzida por essa consciência histórica do futuro, a literatura se torna o espaço da utopia, da destruição e recriação do homem e/ou do mundo, que se transfiguram ou emergem do progresso das formas.

Atualmente, a modernidade, dissolvida pela fragmentação da experiência, cônica do total relativismo das reivindicações de verdade, vivendo em um mundo de tendências globalizantes, de confiança em sistemas abstratos, com a relação tempo-espaço deslocada e desiludida do engajamento político coordenado, critica a própria noção de crítica associada à lógica de superação, desconfiando acima de tudo da modernidade futurista.⁵ Vivenciando a realidade fantasmagórica da sociedade de mercado e da mídia tecnológica, a modernidade atual descrê em qualquer fundamento para a mudança, sendo o valor do *nouveau* transfigurado no mudancismo frenético e acrítico da produção industrial em massa e do tecnicismo. É uma modernidade sobressaltada pelos avanços tecnológicos acelerados e pela globalização, desprezando o fato de que sua descrença na História – o homem atual vive em uma realidade presente que concentra todos os tempos e espaços – pode ser mais um momento histórico.

A descrença na mudança e a experiência do deslocamento da relação tempo-espaço (que cria uma impressão ambígua, mas complementar, tanto de presente definitivo quanto de intemporalidade e ubiqüidade) se expressam na literatura com o pastiche, a citação, com a atitude de ironizar as utopias e com o ecletismo das formas, oposto ao ideal de pureza de certas linhas de desenvolvimento de modernidades anteriores.

⁴ Compagnon reflete bastante sobre o conceito do *nouveau* como valor fundamental da tradição moderna na seguinte referência: COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

⁵ Anthony Giddens explicita sistematicamente as tendências imperantes na pós-modernidade na seguinte referência: GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

Essa pós-modernidade – sendo o prefixo uma recusa da idéia de superação crítica inserida na lógica de desenvolvimento da História moderna ocidental – desconfia de todo o percurso que elaborei até chegar a ela. Meu percurso condiria com uma narrativa tradicional: progressão por autocrítica. Por isso chamei a pós-modernidade de modernidade atual e ainda arrisco a hipótese de que a sua consciência crítica, que critica a própria noção de crítica, incrustada na História moderna até a atualidade, faça a crítica de si mesma e origine outras modernidades, que resistam às tendências mais diluidoras e “esvaziadas”.

A verdade é que não creio em uma direção teleológica da História. As mudanças históricas não são regidas por uma necessidade, mas são, assim como sempre foram, possíveis. Sempre ocorreram e podem ocorrer ainda. São possíveis e, muitas vezes, saudáveis. A História não necessariamente se altera como melhoria geral de uma época ou período, mas, fazendo sua autocrítica, pode melhorar ou piorar, em suas alterações, certas esferas do momento. Por exemplo, o progresso tecnológico contemporâneo não garante o progresso humano ou social. Alguns progressos em determinadas esferas, dentro de uma época ou período, podem abafar ou impedir outros possíveis progressos em outras esferas. A História sempre se alterou e, nessas alterações, progressos puderam conviver com retrocessos, inovações puderam conviver com tendências tradicionais. Isso sempre ocorreu, sem que estivéssemos vivendo em um presente definitivo intemporal e ubíquo. A pós-modernidade, sobressaltada pelos avanços tecnológicos acelerados e pelo espírito de globalização imperante, exagera as impressões causadas por essas convivências e descrê na História, que ela associa à necessidade, à teleologia. O valor da novidade, associada à noção de superação, está na base dos fundamentos teóricos da modernidade futurista. Por isso a pós-modernidade a ataca mais radicalmente.

Em relação especificamente à arte e à literatura, que sempre mantiveram uma relação dialética, não-pacífica, combativa com a História, muitas vezes de um modo extremamente complexo, mas nunca simplesmente reprodutivista ou como mero aparelho ideológico do Estado, podendo sempre apelar para a liberdade do público ou do leitor, nunca acreditei no conceito de progresso como critério de avaliação de sua qualidade.⁶

⁶ Segundo o conceito de progresso, a dinâmica da História se define como um acúmulo de aperfeiçoamentos. O que está “à frente”, o que é contemporâneo, é sempre melhor do que o que está “atrás”, do que é antigo. As tendências progressistas, típicas dos vanguardismos, transferem essa dinâmica também para o universo artístico, tratando as manifestações passadas como material obsoleto. Quando digo que nunca acreditei no conceito de progresso como critério de avaliação da qualidade artística ou literária, quero dizer que a arte e a literatura não podem progredir como progridem as esferas social e tecnológica, por exemplo, por causa da sua relação singular com a História.

E é enfatizando essa relação singular da literatura com a História que afirmo que, na sociedade de mercado, a literatura deve, enquanto prostituta, trabalhar armada: gilete ou faca (nem que seja só lâmina). Deve resistir de um modo ou de outro, discutindo com seus cafetões. Mercado: o preço, na modernidade atual, é escolha difícil, pois quem cobra também paga.⁷

Essas são breves linhas gerais das modernidades tradicionalmente enumeradas, que podem ser esboçadas mediante, mais uma vez, quer queiram quer não, a vitalidade da herança da burguesia revolucionária: a consciência crítica. Se esta realmente perder seu fundamento e valor, então a História deixará de existir e ocorrerá uma espécie de Apocalipse secularizado? Morte do homem? Provavelmente não. Apesar do homem ter sido feito de História, ele não necessitaria da História para continuar sendo homem.

Esse vôo rasante pelas modernidades é pertinente neste contexto para que percebamos que, apesar de ainda estarmos experienciando a modernidade, vivemos em um momento histórico-literário distinto. É esse fato que me possibilita observar de modo mais claro a modernidade de José Joaquim Cesário Verde (1855-86) e de António Duarte Gomes Leal (1848-1921), trazendo-a para meu olhar atual. A História se faz na intersecção entre marcas de positividade do passado e marcas de contingência do olhar presente. Os desdobramentos oriundos da consciência crítica da modernidade possibilitam vermos com maior clareza e com outros olhos nossas origens (nenhum homem resiste a conhecer suas origens, mesmo que seja a pior delas).

A modernidade dos dois autores referidos tende, no geral, para a modernidade *fin-de-siècle*,⁸ não a absorvendo completamente, pois são influenciados por diversas correntes do século XIX, assim como chegam a pincelar certos elementos de modernidades posteriores. Minha proposta é verificar como alguns elementos recorrentes da modernidade *fin-de-siècle* – a relação dúbia com o universo urbano-industrial, o arquétipo feminino da *femme fatale*, processos de despersonalização e manifestações da identificação dos contrários – são tratados na poética de cada um desses autores, fixando-me nas obras *Claridades do sul* (1875), de Gomes Leal (obra primeira, na qual todas suas tendências já aparecem), e *Obra poética*

⁷ O leitor ávido por ironia deve ter percebido que estou atualizando metáforas modernas, mais especificamente baudelairianas, tais como a que segue: “Que é a arte? Prostituição” (BAUDELAIRE, 2002, p. 503). Para uma compreensão mais aguda da relação da literatura com o mercado no século XIX, é interessante conferir a seguinte referência: OEHLER, D. *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁸ Para uma melhor compreensão da modernidade *fin-de-siècle*, destaco a seguinte referência: FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978 (Problemas Atuais e suas Fontes, 3). Para a compreensão dessa modernidade em Portugal, destaco a seguinte referência: PEREIRA, J. C. S. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

integral de Cesário Verde (1855-86), organizada por Ricardo Daunt. A proposta tem como finalidade inserir ambos os autores na modernidade poética portuguesa através dos citados elementos que se encontram nas obras referidas.

Muitos autores estudaram as modernidades literárias e poéticas. Destacarei alguns deles, sintetizando algumas idéias que tecem e características que enumeram, preferencialmente, da modernidade da segunda metade do século XIX, para que nos auxiliem a ter uma imagem um pouco mais viva da modernidade dos autores portugueses referidos. O vôo rasante pelas modernidades foi esboçado principalmente com o intuito de adentrarmos esses autores com a memória já revitalizada em relação a algumas idéias, características e elementos históricos. É difícil entrarmos com muito ímpeto na morada da modernidade.

É conveniente iniciarmos com Irlemar Chiampi, autora da “Introdução” e coordenadora da obra *Fundadores da modernidade*, porque ela também busca um motivo para a existência de várias modernidades literárias, mas no âmbito da diversidade cultural.

Fazendo um breve levantamento histórico, e considerando a modernidade estética a partir do Romantismo até o Modernismo hispano-americano (período compreendido entre o final do século XVIII e o início do século XX), a autora identifica seu núcleo inicial na Alemanha e na Inglaterra, ou seja, nos países onde se insinuava mais fortemente o capitalismo industrial, o Liberalismo econômico e a ética protestante do trabalho, expandindo-se logo depois aos Estados Unidos e à França, países que já haviam passado por revoluções burguesas. Somente após 1870 a modernidade atinge a Rússia, a Itália, a América Hispânica e a Espanha, retardamento oriundo de diversas carências, assim enumeradas pela autora:

[...] de progresso econômico e tecnológico devido às estruturas pré-capitalistas de trabalho e produção; de reforma religiosa devido ao peso da tradição católica; de Estado nacional forte devido ao neocolonialismo; de liberdades políticas e de ética individualista devido ao pré-capitalismo, ao catolicismo e ao neocolonialismo. (CHIAMPI, 1991, p. 14)

É neste momento que a autora sugere um motivo para a existência de várias modernidades: esse retardamento pode ser fruto também de resistência cultural. Um movimento dialético de atração e repulsão caracterizou o diálogo entre as culturas germânicas e românicas, pois o Ocidente românico estava ainda muito apegado à tradição do Classicismo greco-latino e do Barroco, acarretando motivações particulares e modos de apropriação que permitiram o surgimento de modernidades várias e diferenciadas.

Não obstante, a autora permite identificar uma unidade de experiência da modernidade estética, reconhecível no ponto em que se dá o surgimento de uma nova relação da arte com a Natureza, a sociedade e a História:

- negação da autoridade da tradição artística e literária com o seu ideal de beleza transcendente, universalmente inteligível e atemporal;
- busca do transitório e imanente, cujos valores são a novidade e a mutabilidade, a invenção e a subversão do sentido;
- negação da modernidade burguesa, com os seus valores de progresso, evolução e tecnificação da vida;
- busca do tempo original, como expressão de uma nostalgia da totalidade e da unidade, diante da desagregação do tempo presente. (CHIAMPI, 1991, p. 14)

Sumamente, “a modernidade estética surge como conflito entre a razão liberadora do imaginário e a razão instrumental do universo capitalista [...]” (CHIAMPI, 1991, p.15) e como negação do passado.

O objetivo de outro autor, fundamental para o estudo da modernidade poética por seu sistematismo e senso de síntese, é também identificar uma configuração comum que abraçasse não só a poesia moderna, como demonstrasse que a poesia contemporânea persiste em desenvolver os elementos modernos (período compreendido entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX). Esse autor é Hugo Friedrich, e a obra em que enseja o objetivo mencionado é *Estrutura da lírica moderna*.

Para ele, os fundadores da modernidade compõem uma tríade francesa – Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé –, levando ainda em consideração Rousseau, Diderot e o Romantismo como precursores.

Na poesia moderna, segundo Hugo Friedrich, o eu poético nega radicalmente o compromisso com a realidade, transfigurando o tempo e o espaço, os objetos, os seres e a própria linguagem. Conseqüentemente, a obscuridade, o hermetismo toma conta da poesia, havendo intenção em pôr em xeque a compreensão e a comunicação.

A tônica passa a não ser mais transmitir conteúdo semântico, mas somente sugeri-lo, com o intuito de atingir as zonas inconscientes do leitor, que de mero interlocutor se transforma em um poeta potencial. A sugestibilidade condiciona uma exploração maior da natureza polissêmica da linguagem poética, instigando o leitor a tecer uma rede de interpretações tão grande e complexa que lhe permite escolher múltiplas direções de leitura do poema, sem chegar a nenhuma conclusão definitiva.

A busca do novo é considerada um dos principais fundamentos para a consolidação da modernidade, porque ela é o instrumento que rompe com o passado.

O novo pode ser conquistado através da dissonância, “junção de incompreensibilidade e de fascinação” (FRIEDRICH, 1978, p. 15), assim denominada por gerar “uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). A dissonância pode ocorrer na relação contrastante entre conteúdo formal e conteúdo semântico, por exemplo. Outra forma de tensão dissonante é o conteúdo semântico obscuro, complexo que uma linguagem simples pode carregar. Em uma lúcida coesão discursiva, podem os termos possuir uma potencialidade semântica levada ao paroxismo. Finalmente, a dissonância é o próprio estranhamento causado pela transfiguração da realidade. Esse estranhamento é, muitas vezes, desconfortável, distanciando o bem-estar da fruição estética.

O eu poético, na modernidade, desvencilha-se da experiência vivida do “eu” romântico, sofrendo um processo de despersonalização que irá substituí-lo por uma inteligência poética dominada pelo imperativo de uma espécie de fantasia autônoma. A despersonalização é uma das grandes utopias da modernidade. Assim posto, a poesia moderna pretende fazer com que uma nova realidade se edifique espontaneamente por meio do estranhamento, do artificial e do inorgânico – realidade exemplarmente representada no poema “Sonho Parisiense”, de Baudelaire, onde o *vegetal irregular* é banido em prol da *pertinaz monotonia* do *metal*, do *óleo e da aquarela*. *Colunas (árvores, jamais)* os *tanques quietos* circundam. Os penhascos são de diamante e a água engasta *a sua glória* em um *raio em si cristalizado*. Os prodígios ardem *à luz dos próprios fochos*. Esses prodígios são as palavras da poesia moderna.

Não há dúvida, pois, que a poesia moderna só pode ser compreendida a partir de suas características próprias, consideradas por Hugo Friedrich como categorias negativas. Ao discorrer sobre a poética de Lautréamont, ele afirma:

Suas caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada. (FRIEDRICH, 1978, p. 21)

São estas as categorias negativas, diametralmente opostas às categorias positivas – “aprazimento, alegria, plenitude harmônica e afetuosa” (FRIEDRICH, 1978, p. 20). Estas preponderavam ainda na primeira metade do século XIX, momento em que a poesia ainda mantinha laços com a sociedade. As categorias negativas, sintomas de uma poesia preocupada consigo mesma, são o silencioso grito de revolta contra uma sociedade infensa à poesia.

Michael Hamburger, além de descrever na realização de uma poesia despersonalizada no sentido de anulação do sujeito, já que o “homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal ou abstrata” (HAMBURGER, 2007, p. 46), ainda critica a parcialidade de Hugo Friedrich em tender a analisar a poesia moderna a partir de uma única linha de desenvolvimento – a da pureza e do hermetismo. Hamburger analisa, em *A verdade da poesia*, também as linhas de desenvolvimento mais apegadas à realidade concreta e ao homem comum. A poesia moderna é, por fim, as tensões advindas do confronto dessas linhas, e perante essa constatação assim conclui Hamburger:

[...] a “poesia moderna” não é diferente da poesia de qualquer outro período, embora os dois pólos tenham se separado desde os versos de Heinrich Heine sobre a interminável batalha entre a “verdade” e a “beleza”, os “bárbaros” e os “helenos”, uma batalha travada não só entre escolas opostas de poetas e críticos, mas também dentro de cada poeta importante, de poema a poema, e de verso a verso.”. (HAMBURGER, 2007, p. 372)

Por meu turno, creio na “autonomia” da poesia e em seu hermetismo como uma postura estética deliberada alimentada em nome de um ataque ironicamente velado ao tecnicismo moderno e ao espírito secularizado da sociedade moderna. Vejo ainda o efeito dos processos de despersonalização mais como um alargamento da subjetividade do que uma anulação do “eu”. Via recursos estilísticos, os processos de despersonalização instrumentam um novo modo de se haver com as imagens do mundo e com os afetos. Quanto, em geral, à “pureza” absoluta teoricamente almejada pelo esteticismo mais radical da linha hermética da poesia moderna, só posso ressaltar que mesmo alguns poetas apólogos dessa tradição descrevem na possibilidade integral de sua realização. Antes de mais nada, a linguagem verbal, as palavras foram criadas para nomear a realidade. Não nomear a realidade é algo impossível ao homem. A realidade é nosso único parâmetro. A poesia pode pôr em xeque a compreensão e a comunicação através da maior polissemização da linguagem e da obscuridade; mas esse efeito não anula a realidade nem a comunicação, podendo mesmo acentuar e apontar elementos da realidade antes despercebidos à percepção “cotidiana”. A poesia sempre comunica, mas assim o faz através de um pensamento que transcende, transborda a lógica, a dialética e a discursividade tradicionais, dilatando a gama de experiências da consciência humana.

No ensaio “As Muitas Vozes da Poesia Moderna”, Alfonso Berardinelli também critica disforicamente a parcialidade de Hugo Friedrich; e elenca uma série de poetas menosprezados de origem não francesa, como Withman, Maiakóvski, Kavafis, Brecht, ou seja, as outras linhas de desenvolvimento e tendências da poesia moderna. Hugo Friedrich ainda subestima

as vanguardas históricas, momento em que a inovação estética busca abrir o horizonte de uma ação transformadora no mundo, assim como subestima as ambivalências no interior da obra de autores por ele mesmo exemplificados como “puros”, ambivalências que relativizam essa “pureza”. Essas ambivalências e as outras linhas de desenvolvimento provocam uma outra leitura da poesia moderna, qual seja um retorno à realidade, ao invés de uma fuga dela. A irrupção da realidade “no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais” (BERARDINELLI, 2007, p. 28).

Em outro ensaio, “Quatro Tipos de Obscuridade”, Berardinelli relativiza o próprio conceito de obscuridade tão caro à leitura tradicional da poesia moderna, afirmando que a clareza e a obscuridade não são qualidades estáveis enquanto características textuais e são as competências e expectativas de um público-leitor determinado que afirmaram tais qualidades. No caso, o público-leitor burguês e a crítica acadêmica foram os responsáveis pela generalização ou visão parcial da poesia moderna enquanto obscura. Mas como, indubitavelmente, alguns poetas – como Baudelaire e Benn, mais este que aquele –, intencionavam a obscuridade em termos teóricos e práticos, Berardinelli arrisca quatro tipos de obscuridade, que tanto percorrem caminhos distintos entre autores contemporâneos entre si quanto sugerem uma progressão histórica da obscuridade, que se torna, por fim, jargão.

Solidão e singularidade são o primeiro tipo de obscuridade. Nesse tipo, a obscuridade se dá em função da recusa da consciência cultural e moral da comunidade, singularizando as experiências de um indivíduo que, teoricamente, fala por si mesmo e se aprofunda em sua auto-suficiência.

O segundo tipo são profundidade e mistério, conseqüência do primeiro tipo, pois é na solidão e na singularidade que o eu mais pode se aprofundar em um outro nível de percepção, o nível simbólico da existência, que torna o mundo sensível mundo de aparências, onde apenas se intuem os planos de uma idealidade. Planos ainda inexplorados, misteriosos, inóspitos, que somente uma linguagem exploratória, misteriosa, inóspita pode dispor vislumbrá-los.

A obscuridade do terceiro tipo – provocação – se revela na estética do feio. No fascínio da corrupção, na fruição do vício, nos estados anormais, alterados e psicóticos de consciência, na blasfêmia. Atitudes, comportamentos, sensações e desejos em geral incompreensíveis, pois inaceitáveis, causadores de confusão e repulsa por parte do público-leitor. *As Flores do mal* são, para Berardinelli, o primeiro modelo fundamental de manifestações desse tipo de obscuridade. E a expressão “*épater les bourgeois*” exprime bem o objetivo dessa provocação.

Finalmente, quando a obscuridade se torna uma especialização da linguagem enquanto mais uma especialização no meio de tantas outras no seio cultural, perdendo sua função de surpreender e escandalizar, deparamo-nos com o fim da progressão histórica da obscuridade, ou seja, com seu quarto tipo: jargão. Essa especialização se fixou como um recurso de linguagem próprio para criar um outro mundo, um mundo onde a burguesia e o pensamento burguês não se apoderam de tudo. O sonho não pode ser reificado. Só que somente quem sonhava como esses autores especialistas é que os compreendia, sendo sua linguagem uma seita e seus autênticos leitores, iniciados. O saldo talvez positivo dessa especialização é que, com o passar do tempo, criou-se um novo público, adestrado, familiarizado com a arte e poesia modernas. Negando, desprezando o público, o jargão criou um novo público, principalmente na segunda metade do século XX.

Arnold Hauser, em sua *História social da arte e da literatura*, mais especificamente no capítulo VII – “Naturalismo e Impressionismo” –, relaciona o percurso da modernidade da segunda metade do século XIX com a História da França, passando pelo Impressionismo, pelo Decadentismo e pelo Simbolismo.

O Impressionismo monopoliza as tendências artísticas a partir de 1871, período em que a Terceira República substitui o Segundo Império, com a burguesia industrial permanecendo no poder, mas com o espírito perturbado pela ameaça vermelha (a Comuna de Paris acabara de ser dissolvida). A tecnologia dinamiza drasticamente a vida. O Impressionismo surge como a arte que representaria esse momento de crise e de aceleração da vida: arte baseada nas impressões súbitas e intensas, porém efêmeras, do universo citadino; arte da transitoriedade do universo industrial, onde todos os entes são passageiros como mercadorias (a realidade só pode ser apreendida por fragmentos autônomos); arte que representa a reificação. A realidade moderna é patética, volúvel, paratática e reificada.

Hauser indicará essa representação de uma realidade transitória como consequência da renúncia à vida prática:

A primazia do momento, da mudança e do acaso subentende, em termos de estética, o domínio de um estado de ânimo passageiro sobre as qualidades permanentes da vida, ou seja, o predomínio de uma relação com as coisas cuja propriedade consiste em ser não só neutra mas também mutável. Essa redução da representação artística ao estado de espírito do momento é, ao mesmo tempo, a expressão de uma concepção de vida fundamentalmente passiva, um consentimento no papel do espectador, do sujeito receptivo e contemplativo, um ponto de vista de indiferença, espera, não envolvimento – em resumo, a atitude estética pura e simples. (HAUSER, 1994, p. 898)

Não sei se realmente existe um fundamento muito claro para a associação entre a representação de uma realidade transitória e a atitude de indiferença e passividade, mas de qualquer modo, deparamo-nos, neste ponto, com a questão do esteticismo *fin-de-siècle*. Originando-se da atitude passiva impressionista, ele irá se alastrar no final do século XIX trazendo para a arte o ideal de contemplação, transitoriedade e autonomia. A arte se torna um lenitivo, um narcótico que mitiga o sofrimento de uma existência em si inacabada e inarticulada, seguindo os preceitos de Wilde (1980), para quem o artista é o criador de coisas belas e a arte é completamente inútil. Cultua-se o artificial e o desumanizado, havendo uma transformação do natural através do labor intelectual da imaginação criadora (as *correspondances*). Quando a idéia de decadência, de crise associa-se ao esteticismo na década de 1880, o termo Decadentismo é assumido. O Decadentismo é a busca da beleza em um mundo em crise.

Mas a sensualidade impressionista será suplantada pelo espiritualismo a partir de 1890, com o Simbolismo. Este vê no mundo fenomênico o símbolo de uma idealidade.

João Alexandre Barbosa se dedicou bastante ao estudo da poesia moderna. Em *A metáfora crítica*, ele explicita o que entende por modernidade poética, em termos cronológicos e de atitude estética:

O poema moderno – aquele que, por conveniência, costuma-se datar a partir de Baudelaire, sem que se esqueçam os exemplos anteriores de preparação, os românticos alemães e ingleses, para citar apenas dois casos – envolve [...] a consideração de uma atitude de destruição ante a própria linguagem de representação da realidade. (BARBOSA, 1974, p. 41)

Essa crise da linguagem se dá através da discussão do código no código, isto é, da metalinguagem. Para o autor, a crise da linguagem, que supõe a crise da representação da realidade, abre o horizonte de uma realidade mais complexa, que envolve a noção de historicidade definida em outra sua obra – *As ilusões da modernidade*:

Historicidade: o modo pelo qual as articulações internas do texto definem e são definidas pela leitura da história circunstancial e da história literária. Mais ainda: a maneira pela qual se estabelece uma dependência entre as duas leituras. (BARBOSA, 2005, p. 10)

Essa noção de historicidade é o próprio princípio da consciência crítica da modernidade que se transfigura no código como princípio da criação poética, que sempre repensa sua

viabilidade enquanto linguagem. A linguagem da poesia moderna está em estado de saturação, fazendo da auto-reflexão seu ponto de partida para a reinvenção. O leitor é obrigado a fazer um trajeto de leituras e se torna um poeta potencial ao tentar tecer uma rede de interpretações para as indeterminações e mistérios que a linguagem saturada precisa criar para se atualizar. A novidade moderna é o hermetismo resultante das atualizações da crise da linguagem e, por conseguinte, da crise da representação. Hermetismo este que, em termos sociológicos, é uma ironia: a *perte d'auréole*, que em outros termos é a morte do vate, põe em xeque a comunicação direta com a sociedade. O poeta não é mais seu representante ou seu condutor. O que comunicar, pois, a uma sociedade de espírito secularizado, descrente do Gênio?

Chegamos, assim, ao paradoxo da modernidade poética: o hermetismo, fruto da crise da linguagem e da representação resultantes da consciência crítica da modernidade, tanto se distancia ironicamente da sociedade quanto necessita de um leitor com potencialidades de poeta para decifrar seus mistérios insolúveis. A poesia moderna só é moderna quando tentam solucioná-la, mesmo sendo insolúvel.

João Alexandre Barbosa chega, em vários momentos, a definir a poesia moderna, mas sua melhor definição se encontra no seguinte trecho: “A crítica da metáfora – resultado da metáfora crítica, que é o poema moderno – desfez os limites entre criação e crítica” (BARBOSA, 2005, p. 28). O poema moderno é a metáfora crítica, pois desconfia de sua própria linguagem e da vinculação desta com a realidade.

Como foi dito, a crise da linguagem abre o horizonte de uma realidade mais complexa, que envolve a historicidade. Através desta, a modernidade conviverá com duas ilusões centrais: a ubiqüidade e a intemporalidade, expressões que em primeira instância parecem negar a História, mas que, no fundo, estão fortemente vinculadas ao âmbito de uma escrita historicizada, de uma escrita crítica da tradição da linguagem poética, inserida na História como todo fenômeno.

A ilusão da ubiqüidade é a da criação de um espaço capaz de reduzir, após a crítica da tradição, a multiplicidade da linguagem poética aos parâmetros homogêneos da linguagem do poema. É a ilusão de que toda a tradição da linguagem da poesia pode ser criticamente concentrada no poema moderno. É a busca do poema único, isto é, da convergência, através da crítica da metáfora, de todos os espaços – e, conseqüentemente, de todos os tempos. Tempo e espaço, essas categorias *a priori*, caminham juntos, assim como a ubiqüidade e a intemporalidade. Dar ao presente histórico a ilusão da intemporalidade é ser moderno, segundo Baudelaire (2002, p. 859): “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente,

é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”. Vejamos o que significa essa ilusão para João Alexandre Barbosa:

É [...] uma ilusão cultivada com todo o rigor da consciência: a busca do intemporal afunda o artista moderno no “transitório”, no “fugitivo” e no “contingente” porque este – mais do que os artistas anteriores – assume a consciência nostálgica da eternidade.” (BARBOSA, 2005, p. 31)

A consciência nostálgica da eternidade advém da consciência da condição do artista moderno em uma sociedade de espírito secularizado.

O que João Alexandre Barbosa faz com sua noção de historicidade é transferir a concepção baudelairiana da modernidade para o plano da linguagem do poema moderno, enquanto espaço de convergência temporal. Reiterando o que afirmei anteriormente, tempo e espaço caminham juntos. Se no poema moderno a intemporalidade atinge o plano da linguagem, a ubiqüidade também reivindica seus direitos. “Ser de todas as épocas [...] é também ser de todos os lugares” (BARBOSA, 2005, p. 31).

Podemos inferir, agora, que essas ilusões sintetizam a grande ilusão da modernidade: a universalidade.⁹ O que é esta a não ser o abraço da ubiqüidade e da intemporalidade, as gêmeas megalomaniacas? Universalidade que se dá no plano da linguagem fruto da crítica da metáfora exercida pela metáfora crítica, que é o poema moderno.

João Cabral de Melo Neto afirma, em sua tese *Da função moderna da poesia*, que o espírito de pesquisa formal é o denominador comum da modernidade poética, e justifica seu argumento ao dizer que a realidade exterior moderna, que se torna mais complexa, exige, para ser captada, instrumentos que não só apreendam as ressonâncias de suas múltiplas aparências como os matizes da expressão pessoal que filtrará essas ressonâncias. Por isso, falta lucidez e clareza na comunicação da poesia moderna. Uma realidade exterior complexa complexifica a realidade interior de quem irá filtrá-la e a linguagem que irá exprimi-la. Destarte, a poesia moderna é a “captação da realidade objetiva moderna e dos estados de espírito do homem moderno [...]” (MELO NETO, 1994, p. 769).

O enriquecimento formal exigido pela modernidade manifestou-se principalmente nos seguintes aspectos, segundo João Cabral:

⁹ “Quando se afirma, pois, a universalidade como característica do poema moderno não se está caindo no óbvio (desde que o perigo existe: todas as épocas assinalam a universalidade como meta possível): é a substância do poema moderno, vale dizer, a discussão interna de sua viabilidade, que impede o isolamento e arrisca o confronto não menos radical com a universalidade. A afirmação desta, portanto, é dependente de uma leitura crítica empenhada em articular os elementos de composição do poema.”. (BARBOSA, 2005, p. 36)

a- na estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte e *enjambement*); b- na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente); c- na estrutura da palavra (exploração dos valores musicais, visuais e, em geral, sensoriais das palavras: fusão ou desintegração de palavras; restauração ou invenção de palavras, de onomatopéias); d- na notação da frase (realce material de palavras, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação), e e- na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpos e famílias de caracteres, disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos). (MELO NETO, 1994, p. 767-8)

Para João Cabral, porém, o poeta moderno vive em função da exploração técnica e sacrifica a intenção de se comunicar em nome de um individualismo egocêntrico levado ao paroxismo. João Cabral vê na falta de lucidez e clareza da poesia moderna um fator muito negativo. Para ele, o poeta moderno passa praticamente a escrever para si.

Baudelairiana é a perspectiva que Antoine Compagnon tem da modernidade. Francesa, ambivalente nas suas relações com a modernização e com a História, desconfiada do conceito de progresso e essencialmente estética, desembocando na pós-modernidade.

Nessa perspectiva, a noção de modernidade é inseparável da de decadência – as mazelas da sociedade industrial –, criando uma condição aflitiva e desesperadora. A estética moderna é essencialmente antiburguesa, denunciando a condição periférica do artista condenado às diretrizes da ética burguesa. Por isso a arte moderna reivindica autonomia, autovalorizando-se e desprezando quem a despreza. Compagnon (2003, p. 24) afirma, nos *Cinco paradoxos da modernidade*, que a “modernidade projeta seu dualismo no outro, o burguês, no qual “o artista descobre e define o seu contrário [...]”. Afirimo, por minha vez, que o que ocorre, na realidade, é o remorso derivado da consciência crítica burguesa. Em todo o período moderno, sempre uma parcela da burguesia se revoltou contra sua própria classe. Assim podemos explicar relativamente os desdobramentos da modernidade desde os seus primórdios. A modernidade baudelairiana é a do burguês antiburguês, voltando-se contra si mesma em termos filosóficos, éticos e estéticos. É a modernidade do burguês que, mascarado contra a burguesia, apropria-se dos preceitos e sentimentos de outras classes, oscilando entre a observação furibunda ou no mínimo dolorista do sofrimento das camadas socioeconomicamente inferiores e uma afetação aristocrática provocadora e desconcertante, heroicizada e sempre consciente de seu próprio espetáculo.

Para compreendermos o que é modernidade para Baudelaire, Compagnon faz atentar para sua ligação com a concepção do belo, demonstrada no *Pintor da vida moderna*:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. (BAUDELAIRE, 2002, p. 852)

A dupla natureza dessa “teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto” (BAUDELAIRE, 2002, p. 852), identificada à modernidade – “o transitório, o efêmero, o contingente, [...] a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável [...]” (BAUDELAIRE, 2002, p. 859) – já implica uma resistência a si mesma. Todas as relações ambivalentes que a modernidade engendrará consigo mesma já estão inseridas seminalmente nos conceitos estéticos baudelairianos.

Compagnon vê no *nouveau* o valor fundamental da modernidade. A intuição do *nouveau* como valor é estimulada pela parte VII do poema “A Viagem”, de Baudelaire, mais especificamente pelo último quarteto:

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 453)

Verte-nos teu veneno, ele é quem nos conforta!
 Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,
 Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
 Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo!¹⁰

A partir da década de 1880, os movimentos artísticos adotam uma visão progressista das formas, subvertendo o valor do *nouveau*, ou melhor: utilizando-o do modo mais compatível com seus preceitos estéticos. As vanguardas, mudancistas, reduzem ao máximo o lapso temporal que separa o moderno (o *nouveau*) do antigo, ou obsoleto. O *nouveau* futurista abre o horizonte de um movimento perpétuo em direção ao futuro tão acelerado e vertiginoso que desemboca na decadência da novidade. Esse *nouveau* vê no presente uma mera contribuição para o futuro, enquanto a modernidade baudelairiana, associando progresso e decadência, fixando-se nas agruras do presente e se identificando com a dupla natureza do belo, concebe o *nouveau* somente como o momento presente em relação à eternidade, impondo à História uma temporalidade intermitente ou serial – vários momentos presentes que se relacionam com a eternidade –, diametralmente oposta à temporalidade genética ou dialética futurista.

¹⁰ Tradução de Ivan Junqueira, encontrada na seguinte referência: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

O novo exaltado pela modernidade futurista condiz um pouco mais com a função do poeta preconizada por Rimbaud na *Carta dita do vidente*:

O poeta definiria a quantidade de desconhecido nascendo em seu tempo na alma universal: ele daria mais – que a fórmula de seu pensamento, que a partitura *de sua marcha ao Progresso!* Enormidade que se torna norma, absorvida por todos, ele seria mesmo um *multiplicador de progresso!* (RIMBAUD, 2003, p. 82)

Mais à frente, Rimbaud (2003, p. 82) praticamente alia seu pensamento estético ao conceito de vanguarda: “A arte eterna teria as suas funções, como os poetas são cidadãos. A Poesia não ritmará mais a ação; ela *estará na frente*.”.

A adoção de uma visão progressista das formas originou o que Compagnon denominou narrativa ortodoxa da tradição moderna, isto é, um discurso estereotipado que preconiza uma temporalidade de orientação dialética capaz de acelerar vertiginosamente a presença da novidade. O paradoxo dessa “religião do futuro”, na expressão de Compagnon, é que essa busca desenfreada pela novidade acarreta sua própria decadência, academizando-se. Esse discurso estereotipado ignora o que para Compagnon é a verdadeira modernidade: a modernidade baudelairiana, concebida como o presente em relação à eternidade.

Gostaria de não deixar de ressaltar que as vanguardas, a despeito desse discurso paradoxal que desemboca em seu próprio esgotamento, buscavam, além ou através do progresso das formas, cada uma a seu modo, um progresso social e/ou humano, nem que tivessem de passar por fases destrutivas. As vanguardas resistiram em sua época através das utopias sociais e/ou humanísticas que se transfiguram ou emergem de suas inovações técnicas.

Como foi dito no início, a perspectiva da modernidade de Compagnon é baudelairiana. Por isso, afirma que a modernidade surge no meio do século XIX, como o sentido do presente, destacando-se categorias estéticas como o não-acabado (traço que evoca a velocidade do mundo moderno), o fragmentário (categoria que valoriza a imaginação em detrimento da cópia do natural, fazendo, com a imaginação, com que os detalhes adquiram autonomia), a insignificância ou a perda de sentido, ligada à recusa da unidade e da totalidade orgânicas (a junção do não-acabado e do fragmentário) e a autonomia, a reflexividade ou a circularidade que, em suma, é a consciência crítica, o entrelaçamento da função poética e da função crítica. E refletindo sobre uma possível relação entre a sua perspectiva da modernidade e a pós-modernidade, Compagnon infere:

Se a modernidade foi uma paixão do presente e a vanguarda uma aventura da historicidade, a intencionalidade pós-moderna, que recusa ser pensada em termos históricos, parece, pois, menos hostil à modernidade que à vanguarda. A menos que se trate de sua variante cínica e comercial – o último avatar do kitsch –, o pós-modernismo não se opõe à modernidade baudelairiana, ela própria sempre traída pelo vanguardismo, mas à idolatria do progresso e dos excessos, típicas das vanguardas históricas. (COMPAGNON, 2003, p. 116)

Não nos esqueçamos de que a pós-modernidade experiencia o ocaso da metafísica e a modernidade baudelairiana, não obstante experienciar um espiritualismo esvaziado por um momento de transição histórica, é definida pela dupla natureza do belo, isto é, por um conceito com nesgas de metafísica.

A pós-modernidade que encontra a modernidade baudelairiana é crítica, segundo Compagnon, enquanto recusa da noção de superação. Para ele, a pós-modernidade acrítica é o eterno kitsch. Compagnon deseja que nos desapeguemos da visão positivista da História que, por meio do tradicionalismo do conceito de progresso, não compreende devidamente autores que não se adéquam ao caráter desta visão, como Baudelaire, que para ele é a verdadeira modernidade. A visão positivista da História não compreende a verdadeira modernidade: Baudelaire, o descrente no progresso, a inconsolável vítima do dualismo, o melancólico sem esperança, condenado à decadência do presente.

O contexto histórico-literário português vivido por Cesário e pelo Gomes Leal das *Claridades do sul* é, por sua vez, o mesmo vivido pela Geração de 70.

A revolução espanhola de 1868, que culminou na criação da República, e o desmantelamento da Comuna de Paris em 1871, ano que data o fim do Segundo Império e início da Terceira República na França, inspiram frontalmente a fundação dos partidos republicano e socialista no Portugal monárquico. Mas, dentro do campo monárquico, o Pacto da Granja (1876) une os partidos opostos - os “reformistas” de D. António Alves Martins, bispo de Viseu, que combateram e se associaram ao Partido Regenerador em 1868, e os “históricos” de Anselmo Braamcamp -, criando um novo partido: o Partido Progressista.

Apesar de institucionalizado o Liberalismo, o sistema vigente não alcançou a modernização social almejada. Segundo Amadeu Carvalho Homem, em

[...] 1851, com a revolução da Regeneração, iniciou-se em Portugal a experiência do capitalismo possível. Mas este pouco se assemelhará aos surtos de desenvolvimento econômico industrial levados a cabo pela Europa transpirenaica. A dimensão predominantemente ruralista da economia portuguesa, associada a toda sorte de atavismos e recorrências mentais,

tornaram inevitável o protagonismo estatal quando se tratou de imprimir dinamismo ao mercado interno. É bom que se diga que este mercado mal se esboçava por alturas de 1851. Por isso é que a revolução regeneradora de Rodrigo da Fonseca Magalhães e de Saldanha esgotará a sua eficácia na criação de infra-estruturas materiais, não se abalanzando a outras ousadias. (HOMEM, 2001, p. 346)

Na década de 1870 a situação “liberal” não se desenvolve muito além do que afirma Amadeu Carvalho Homem no trecho transcrito, e uma nova *intelligentsia*, ligada à juventude académica coimbrã, tomará consciência dessa situação com a intensificação da comunicação pela rede europeia de caminho de ferro, que trazia a Europa até os portugueses por meio de pacotes de livros. Essa é a juventude da Questão Coimbrã, do Cenáculo e das Conferências do Casino Lisboense, que integram um plano de reforma da sociedade portuguesa e tinham como principais representantes Antero de Quental, Eça de Queirós e Teófilo Braga.

A proposta republicana da Geração de 70 é um programa de unitarismo democrático que conscientizaria a sociedade através da difusão das grandes preocupações intelectuais da época; e estudando as condições da transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa, ligaria a pátria ao movimento moderno, civilizando-a. Uma vez que esse programa vingasse, a República surgiria inevitavelmente. O Realismo seria a estética propagadora da proposta republicana.

A literatura francesa era a mais conhecida pelos poetas oitocentistas portugueses, sendo influenciados pelo Realismo, pelo Parnasianismo, por Victor Hugo, por Baudelaire, mas raro transcendendo o “progressismo” burguês. Sobre a influência de Baudelaire, lemos na famosa *História da literatura portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes:

Ora Baudelaire é compreendido às avessas pelos principais poetas portugueses: o *satanismo* baudelaireano aflora, em geral, numa série de poetas panfletários como símbolo da podridão das altas camadas burguesas citadinas que é preciso varrer. (SARAIVA & LOPES, s.d., p. 948)

É claro que o satanismo baudelaireano não se resume a isso, mas não creio que os poetas portugueses tenham interpretado tão equivocadamente Baudelaire. Vejamos o que afirma Benjamin, em *Paris do Segundo Império*, sobre a figura do Demônio no século XIX:

Na classe alta o cinismo era de bom-tom; na baixa, a argumentação rebelde. Em *Eloa*, seguindo os rastros de Byron, Vigny homenageara, em sentido gnóstico, Lúcifer, o anjo caído. Barthélemy, por outro lado, em sua *Nêmesis* associara o satanismo aos dirigentes; faz com que se diga uma missa do áglio e que se cante um salmo da renda. Essa dupla face de Satã é, de ponta a

ponta, familiar a Baudelaire. Para ele, Satã não fala apenas pelos inferiores, mas também pelos superiores. (BENJAMIN, 2000, p. 21)

O Demônio era Lúcifer, o anjo caído, o anjo rebelde simpatizante da raça de Caim, e era o dirigente dos exploradores, que fundaram sua igreja no coração das cidades. Os poetas portugueses compreenderam, ao menos, a associação do Demônio com os dirigentes.

Identificado o contexto histórico-literário português vivido por Cesário e por Gomes Leal, exporei agora breves linhas gerais de suas poéticas, revelando os elementos recorrentes que propus analisar – a relação dúbia com o universo urbano-industrial, o arquétipo feminino da *femme fatale*, processos de despersonalização e manifestações da identificação dos contrários.

O reconhecimento da importância da poesia de Cesário e do seu estatuto de precursor da modernidade poética portuguesa tem sido consensual entre os críticos e historiadores da poesia portuguesa.

A temática cesária é sustentada pela dicotomia “cidade/campo”, oscilando esta entre o caráter empírico, real, derivado das relações sociais, e o caráter alegórico, representando o vício, a impossibilidade afetiva (cidade) e a pureza, a fruição plena do amor (campo). A relação do eu poético de Cesário com a cidade é dúbia: se por um lado o poeta sente o fascínio provocado pelas mulheres, também sente, por outro lado, a opressão do universo burguês. Através da *flânerie* (Cesário era alcunhado, talvez equivocadamente, “Baudelaire português”), o eu poético descreve de modo preciso os sons e movimentos na passagem das figuras citadinas – que assim realizam uma espécie de desfile moderno –, pois o intuito da poética cesária é registrar as gradações da mutável realidade moderna, identificadas na justaposição significativa de percepções aparentemente dissociadas e no correspondente uso do assíndeto. A ironia também é aqui utilizada para explorar a mutabilidade do mundo moderno, ao fazer residir a ambigüidade na própria atitude do eu poético, revelando a possibilidade de atitudes diversas perante uma mesma percepção do real. Os elementos grotescos e “surreais”, por sua vez, são instrumentos de captação dos aspectos da realidade inacessíveis à consciência normal em face da fantasmagoria do universo urbano.

Ao analisar a realidade como um complexo conjunto de fenômenos inter-relacionados em um processo dinâmico, o eu poético detecta antinomias e contradições em sua estrutura, atingindo, assim, o coração da modernidade. Inconformado, tentará reconciliar essas

antinomias, transportando-as do plano da especulação abstrata para o plano da positividade da análise concreta.

Paralelamente, o campo – símbolo da sublimação amorosa – passará a ser observado tão rigorosamente e descrito tão pormenorizadamente quanto a cidade – prisão labiríntica ligada à escuridão, à esterilidade, à miséria, à solidão e à morte –, permitindo ao eu poético opor-se à cidade e identificar-se com o estrato social popular na participação ativa na lida da terra. Essa identificação é desdita posteriormente, com a inexorável consciência de que o poeta, pertencente à geração exangue da classe exploradora, não tem a riqueza química do povo em suas veias.

A poética de Cesário é teatral. O eu poético se distancia e se transforma também em uma “personagem” dentro da estrutura ambulatória de seus poemas. O leitor observa-o como parte-integrante da realidade dinâmica por ele mesmo comentada criticamente. Afasta-se, assim, do Romantismo tradicional, onde o “eu” teoricamente não se distancia do leitor; em tese, finge não ser mascarado (posto que, à luz da concepção moderna de poesia, o eu poético já pressupõe uma máscara poética).

O monólogo, estrutura característica de Cesário, torna-se, então, um registro anotado de um passeio reflexivo durante o qual o eu poético procura compreender a realidade compósita da qual é, simultaneamente, parte e um observador isolado.

A necessidade que o eu poético cesárico vê em reconciliar as antinomias apreendidas de sua análise minuciosa do real reflete outra grande constante da modernidade poética, a saber: a identificação dos contrários, a progressão por antíteses, fenômeno assiduamente verificado também na poética do autor das *Claridades do sul*.

Em suma, a poética de Cesário tenta conciliar a “construção”, como princípio poético, e a fantasia, ou seja, o cuidado composicional do poema e a exploração da criatividade ao tratar os temas, assim como, em Gomes Leal, os dilaceramentos afetivos e morais, repletos de devaneios e delírios provindos de uma forte presença da imaginação, são contidos pelo triunfo de uma inteligência ordenadora que domina o aspecto formal de seus poemas, representando a harmonia, que se transfigura esteticamente para combater o tropel das paixões.

A figura feminina predomina na obra cesárica, transfigurada em diversas facetas. Quando no universo citadino, o eu poético é comumente atormentado pela mulher de raiz baudelairiana – a passante *femme fatale*, gélida e fascinante, cruel, venal, envolta em uma aura enigmática de intangibilidade e fugacidade; quando no campo, tende a idealizar uma figura feminina doce e sublime, podendo também transferir essa idealização para uma mulher que, na cidade, represente ou traga elementos campestres para o seu seio.

Podemos pensar em Cesário até como um precursor do Interseccionismo: em “O Sentimento de um Ocidental” ocorre uma espacialização do tempo, vários momentos irreversivelmente seriados apresentam-se como pertencentes ao mesmo painel simultâneo, em um novo modo de articular os dados da percepção.

A peculiaridade do “modernismo” de Cesário se encontraria no fato de que os sonhos e aspirações do eu poético não se desvencilham do cotidiano e assumem posição lado a lado com o mundo sensível – sem, como em Gomes Leal e no Fernando Pessoa ortônimo, por exemplo, espriar-se na abstração e no plano irracional.

Gomes Leal foi um dos mais excêntricos poetas portugueses. Buscava na poesia os efeitos de surpresa, humor e exotismo. O paradoxo, o estranhamento, o satanismo, as perversões sexuais e o cromatismo se revelam copiosos em muitas páginas da sua poesia, onde detectamos também um romantismo auto-irônico.

A construção da figura feminina geralmente se associa, em Gomes Leal, a uma visão satânica tanto da Natureza quanto da cidade. Embora seja hierática e enregelada na sua postura e no seu semblante, é animalesca e mais propensa ao crime e à libertinagem. Trata-se da mesma figura que atormenta o eu poético cesário, quando inserido no meio urbano.

Gomes Leal também adere ao teatro de máscaras da modernidade. Enlevado pelo aristocracismo dos poetas *fin-de-siècle*, o *dandysme* lhe deixará uma marca profunda. O eu poético cesário faz uso dessa máscara também com intenção irônica.

Gomes Leal, poeta extraordinariamente multifacetado, deixou-nos uma obra poética que cumpre estudar mais profundamente, pois é ele também um dos precursores da modernidade poética portuguesa. Cesário, embora mais conhecido, também necessita de mais estudos no que tange essa modernidade.

2. A “Intencidade”

Um sentimento estranho persegue a existência na modernidade oitocentista. Um sentimento que coaduna exaltação e horror, sedução e repulsa. Um sentimento de excitação. Excitação em todos os sentidos: ativação de ações, exaltação, irritação, estar em contato com estímulos vários e diversos, até mesmo os eróticos, pois as multidões fantasmagorizam todos os desejos, como se se pudesse entrever na realidade meio “esfumaçada” da locomoção quase mecânica, mas caótica, dos transeuntes a latência dos instintos.

Esse sentimento, ou sensibilidade, ligada à vida moderna, origina-se de uma atmosfera, segundo Marshall Berman,

[...] de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e de destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma [...]. (BERMAN, 2007, p. 27-8)

Essa atmosfera pode ser compreendida à luz das pressões do mecanismo econômico da sociedade moderna.¹¹ Mecanismo que sofre, por volta de 1830, um processo de autonomização bem característico da modernidade, assim descrito por Hauser:

As tendências básicas do capitalismo moderno, as quais se tornaram cada vez mais evidentes a partir da Renascença, apresentam-se agora em toda sua gritante e intransigente clareza, não atenuadas por qualquer tradição. A mais notória dessas tendências é a tentativa de subtrair o mecanismo de um empreendimento econômico, em seu conjunto, a toda e qualquer influência humana direta, ou seja, a qualquer consideração por circunstâncias de natureza pessoal. O empreendimento converte-se em um organismo

¹¹ A crítica do capitalismo que se acentua na esfera econômica se justifica no século XIX por causa da grande exploração do proletariado, que não possuía uma base material condizente com uma existência digna. Mas devemos levar também em consideração os aspectos que transformam a ética e o caráter psicológico do homem moderno. Creio que ao tentar compreender a “atmosfera” da vida moderna através das pressões do mecanismo econômico também considero essas transformações, tais como a alienação (o homem moderno não é mais o centro de seu mundo, estranhando si próprio e seus próprios atos), que leva à idolatria da mercadoria e do Estado, e a transformação das necessidades de trabalhar, de pontualidade e ordem em impulsos inerentes. As necessidades irracionais do homem moderno o tornam hostil aos outros homens. A sociedade atual ainda é uma sociedade de classes, mas o capitalismo se “humanizou”, no sentido de que o homem não compra o homem como uma mercadoria, mas o emprega. Seja como for, o homem atual permanece como um meio de interesses econômicos, de outro homem, de si mesmo e do mecanismo econômico; e não podemos negar que falta dignidade para a existência de muitos, principalmente nos países “subdesenvolvidos”. O fenômeno da alienação também se alterou. A idolatria da mercadoria transformou-se na busca incessante pelo consumo, e a tecnificação do mundo se orienta ideologicamente para a tecnificação da vida, provocando comportamentos condicionados que contribuem para a mania de consumo e para o escamoteamento dos antagonismos de classe.

autônomo, esforçando-se por realizar seus próprios interesses e objetivos, obedecendo às leis de sua própria lógica interna, um tirano que converte em escravo todo aquele que entra em contato com ele. [...] O sistema torna-se independente daqueles que o alimentam e transforma-se num mecanismo cujo progresso nenhum poder humano é capaz de restringir. Essa automobilidade do mecanismo é a coisa mais perigosa no capitalismo moderno [...]. (HAUSER, 2000, p. 736)

“A condição essencial para a existência e para o poder da classe burguesa é a formação e o crescimento de capital [...]” (MARX & ENGELS, 2002, p. 28), e as conseqüências da autonomização do mecanismo econômico, que em outros termos é sua racionalização, são a dedicação absoluta e a abnegação do burguês na busca da prosperidade e da expansão pessoais, subjugado pelo abstrato sistema competitivo do capital, que gera uma constante sensação de insegurança, pois a insaciável demanda de crescimento e progresso é subtraída à esfera de influência do indivíduo. A busca por prosperidade e expansão exigida pelo mecanismo econômico torna todos os homens rivais, como se todos quisessem oferecer mais sacrifícios a um deus que, furibundo e caprichoso, torna tudo provisório e instável para que mais sacrifícios sejam ofertados em seu nome. E nesses sacrifícios as vítimas são aqueles que não chegaram a sacerdote ou ficaram à margem dessa religião profana (o caráter competitivo do moderno mecanismo econômico liberal se associa, assim, à seleção natural, no âmbito do Darwinismo social, configurando uma das facetas da ideologia burguesa).¹²

A despeito dessas metáforas, essa situação bélica da sociedade burguesa é somente mitigada, ao menos simbolicamente, quando o burguês adentra a base dessa sociedade – a propriedade –, que abriga a instituição que resguarda a propriedade – a família. A propriedade, fruto da guerra, é o *repos du guerrier*.¹³

¹² Consideremos, a título de curiosidade, a descrição, feita por Erich Fromm, do mecanismo econômico da sociedade moderna e a ressalva sobre as implicações desse mecanismo como conclui o seguinte trecho: “O mercado moderno é um mecanismo de distribuição que se regula automaticamente, o que torna desnecessário dividir a produção social segundo um plano novo ou tradicional e, assim, se elimina a necessidade de usar a força no seio da sociedade. Naturalmente, a ausência de força é mais aparente do que real. O operário que tem de aceitar o padrão de salário que se lhe oferece no mercado de trabalho se vê obrigado a aceitar as condições do mercado, porque de outro modo não sobreviveria. Assim, a ‘liberdade’ do indivíduo é em grande parte ilusória. Ele se apercebe da inexistência de uma força *exterior* que o obrigue a assinar certos contratos; mas se dá menos conta das leis do mercado que operam por sobre seus ombros, por assim dizer; e, em conseqüência, considera-se livre, quando na realidade não o é. Porém embora assim seja, o método capitalista de distribuição mediante o mecanismo do mercado é melhor do que qualquer outro método até agora ideado em uma sociedade de classes, porque é uma base para a relativa liberdade política do indivíduo, característica da democracia capitalista” (FROMM, 1976, p. 95).

¹³ O fim da propriedade privada e a socialização dos meios de produção e distribuição seriam suficientes para modificar a sociedade burguesa moderna nos termos do fim da alienação e da conseqüente emancipação das qualidades humanas? Erich Fromm faz refletir. Nos moldes de um comunitarismo humanista, ele conclui que o “[...] problema não é primordialmente o da propriedade, nem o da partilha dos *lucros*; é o da partilha do *trabalho*, da *experiência*. A alteração do direito de propriedade deve ser feita até um grau necessário à criação de uma comunidade de trabalho, e para evitar que a motivação do lucro oriente a produção para direções

O esteio da sociedade burguesa, isto é, o conceito de propriedade, contradiz, através da estrutura da relação familiar, os próprios pressupostos da sociedade burguesa e de suas relações sociais. A ansiosa epopéia da busca de excedentes, alicerçada pela livre iniciativa competitiva e pela ética individualista, que pressupõem igualdade de direitos e de oportunidades e liberdade (supõe-se que a ação competitiva de muitos resulte na maior vantagem possível para todos), desvanece ao abrir da porta residencial, que revela uma relação patriarcal passiva, pacífica, transformando a estrutura da relação familiar no microcosmo da espécie de sociedade pré-burguesa que teoricamente havia sido superada: uma hierarquia de dependência pessoal.¹⁴

A contradição se encontra, pois, no cerne da modernidade. A contradição é a maneira de encontrar o seu coração. Ela é o espaço dos antagonismos. A barbárie gesta no ventre do progresso civilizador. O desenvolvimento das forças industriais e científicas não garantiu o desenvolvimento humano. A luta de classes é agora, segundo Marx, simplificada, sendo a sociedade dividida em burgueses e proletários.

A burguesia é, no nível econômico, a classe “capitalista”, isto é, possuidora do capital, constituída de empresários, homens de negócios, profissionais liberais, os mais altos escalões da administração e rentistas. No nível social, é uma classe bem abastada e estabelecida. Considerando a definição mais detalhada de burguesia de Max Weber, lemos o seguinte na *História geral da economia*:

Com a denominação de “burguesia”, no sentido da história social, compreendemos três acepções fundamentais, diferentes uma da outra. A burguesia pode abranger determinadas categorias sociais, caracterizadas por

socialmente prejudiciais. As rendas devem ser igualadas até um ponto que possibilite a todos uma base material para uma vida digna, evitando, assim, que as diferenças econômicas produzam uma experiência fundamentalmente diferente da vida para as várias classes sociais. [...] em vez da orientação exploratória e usurária, dominante no século XIX, todos os arranjos sociais deverão visar à *orientação produtiva*” (FROMM, 1976, p. 345). Para Fromm, que sugere alternativas para uma sociedade sadia, o comunitarismo humanista deveria provocar, resumidamente, uma mudança simultânea nas esferas econômica (co-gerência integral nos empreendimentos, em nome da motivadora participação ativa e responsável dos trabalhadores), política (criação de diversos grupos de discussão face a face socialmente diversificados, onde as decisões do cidadão devem ter influência direta sobre o poder de decisão exercido por um executivo parlamentar centralmente eleito, sendo as informações das pautas transmitidas por uma agência cultural apolítica) e cultural (a combinação da educação para o trabalho, tanto de jovens quanto de adultos, e de um sistema de arte popular e ritual secular de âmbito nacional). Juntamente com essas transformações, deveria ocorrer também uma reforma moral (ignorada pelo Marxismo, segundo Fromm), pois o homem moderno é repleto de necessidades irracionais que o incitam à rivalidade e à falta de solidariedade. Cf. a seguinte referência: FROMM, E. *Psicanálise da sociedade contemporânea*. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976. (Biblioteca de Ciências Sociais).

¹⁴ Erich Fromm, nesse contexto, define o caráter da sociedade oitocentista como “[...] essencialmente hierárquico, embora já não mais como caráter hierárquico na sociedade feudal, baseado no direito divino e na tradição, mas na posse do capital: quem o possuía podia comprar e, portanto, mandar no trabalho de quem não possuía, e estes tinham de obedecer, sob pena de morrerem de fome. Havia certa mescla do novo e do velho tipo hierárquico” (FROMM, 1976, p. 103).

certos interesses econômicos. Segundo esta delimitação, a classe burguesa não é um todo homogêneo; grandes e pequenos burgueses, empresários e artesãos contam-se em dita classe. No sentido *político*, a burguesia inclui todos os cidadãos do Estado, como titulares de certos direitos políticos. Por fim, compreendemos, sob a denominação de burguesia, no sentido *estamental* (*status, conditio*), aquelas camadas sociais que a burocracia, o proletariado e, enfim, os que estão fora dela, consideram como “gente de posição e cultura”: empresários, rentistas e todas as pessoas possuidoras de uma formação acadêmica, um nível de vida mais elevado e um prestígio social. (WEBER, 1980, p. 146)

Apesar de a *petite bourgeoisie* ser o limite da classe burguesa, os pequeno-burgueses como os artesãos eram, com as pressões do universo industrial, tragados pelo proletariado, a classe trabalhadora assalariada que é, novamente segundo Marx, uma invenção dos tempos modernos, isto é, uma classe constituída de homens legitimamente modernos. Ainda segundo Weber, a classificação estamental de burguês também implica um conceito especificamente moderno, além de especificamente ocidental.¹⁵

A burguesia dominava através de sua ideologia. Esta é um mecanismo que, ao valorizar a aparência de certos elementos fenomênicos, camufla a estrutura subjacente a estes fenômenos, invertendo a realidade. Nas lacônicas palavras de Adorno (1980, p. 194), “ideologia é inverdade, consciência falsa, mentira.”. Tem sempre a função de naturalizar uma situação histórico-social. A ideologia dominante em uma formação social é sempre a da classe dominante. A ideologia burguesa é a que domina no modo de produção capitalista.

Parece-me não ser uma tarefa pacífica delimitar os mecanismos ideológicos da burguesia oitocentista. A ideologia burguesa é, de modo geral, a do progresso baseado na ciência. Todavia, o “progressismo” também é central no pensamento socialista. O que a burguesia pretende com as noções de progresso e de ciência é, como todo mecanismo ideológico, naturalizar o contexto das desigualdades sociais e a exploração através da legitimação histórico-científica da “superioridade” da classe dominante, quer no plano biológico quer no sócio-cultural. Ela atualiza a teoria da seleção natural no contexto sócio-econômico. Essa forma de naturalização pressupõe que o Liberalismo seja o estágio definitivo da evolução social, tendendo a restringir ao plano material as próximas etapas do progresso. O pensamento revolucionário, por seu turno, crê no progresso como um instrumento que solucionará as contradições sociais.

Não obstante a ideologia burguesa ser secular, materialista, percebemos nela resquícios de espiritualidade cristã, apregoando a moderação, o sacrifício (transferido para o âmbito do

¹⁵ Sabemos que hoje o *status* de burguês se alastrou por todos os continentes.

esforço no trabalho, dando sentido à associação do capitalismo e da ética protestante) e até a abstinência sexual antes do matrimônio nupcial como virtudes e condenando os excessos e o ócio como vícios. Estamos nos atendo a mecanismos ideológicos. Com certeza havia indivíduos burgueses que não eram hipócritas em relação à ética cristã. Assim como havia com certeza indivíduos burgueses que viviam um tormento pessoal causado pela tensão entre a ética secular e a religiosa. Mas o fato é que muitos burgueses usavam o discurso religioso como legitimação da existência das classes “inferiores” como tendo a função de fazer as classes “superiores” exercitarem sua virtuosa tendência ao ato da caridade; assim como, em um sentido diverso, o mesmo discurso era usado para convencer um indigente de que ele adentraria o Reino dos Céus por ter vivido na adversidade.

Assim posto, detectamos várias e diversas maneiras de a ideologia burguesa legitimar a dominação, aproveitando argumentos tanto das pesquisas “científicas” e de seu discurso de “superioridade” racial quanto de matiz da ética cristã. As classes e os indivíduos socioeconomicamente desfavorecidos assim o eram ou por causa da “inferioridade” biológica e/ou sócio-cultural, “cientificamente” comprovada, ou pela falta de esforço e pelo exercício do ócio, que levam a não aproveitar as oportunidades (afinal, há oportunidades para todos em uma sociedade liberal). Em última instância, essas classes e indivíduos poderiam manter-se despreocupados (e também não revoltados), pois sobreviver na adversidade é, enfim, uma grande virtude. A função da ideologia é garantir a legitimação e a naturalização de todas as maneiras possíveis.

O desnível do desenvolvimento científico-industrial e do desenvolvimento humano é assim verificado por Marx, à luz da luta de classes e do discurso inflamado do *Manifesto comunista*:

A indústria moderna converteu a pequena oficina do mestre patriarcal na grande fábrica do industrial capitalista. Massas de trabalhadores, comprimidos nas fábricas, são organizados (sic) como tropas. Como soldados do exército industrial, são colocados sob o comando de uma hierarquia perfeita de oficiais e sargentos. Não são somente escravos da classe burguesa e do Estado burguês, mas são, a todo dia e a toda a hora escravizados pela máquina, pelo supervisor e, acima de todos, pelo próprio indivíduo fabricante burguês. Quanto mais abertamente este despotismo proclama que o ganho é o seu fim e a sua meta, tanto mais mesquinho, tanto mais odioso e tanto mais amargo ele se torna. (MARX & ENGELS, 2002, p. 20)

A sociedade burguesa moderna faz com que os ideais da burguesia revolucionária, elogiada por Marx no mesmo manifesto, caiam por terra ou se transformem em instrumentos

que colaborem com a legitimação da dominação. É claro que um ou outro proletário teria a chance de se tornar burguês, pois o mecanismo social tinha de agir subliminarmente. Se ele fosse totalmente exposto, o perigo de explodir a Revolução se tornaria mais iminente. Esse método de escamoteamento e legitimação do mecanismo social é, na modernidade atual, dirigido, com a reinvenção do capitalismo, pela padronização técnica da ciência e por um programa de substitutivos que se reforçam mutuamente com o objetivo de, no plano da existência cotidiana, acentuar os comportamentos condicionados do agir racional-com-respeito-a-fins em detrimento do agir comunicativo (não que tenhamos, nessa perspectiva, que crer que somos como meras extensões de material tecnológico ou que somos robôs).

Segundo Eric Hobsbawn, em sua *Era do capital: 1848-1875*, a ascensão do capitalismo industrial e a consolidação da cultura burguesa ocorrem no período entre 1848 a 1875. Mas Hauser afirma que por volta de 1830, isto é, por volta do início da Monarquia de Julho (1830-1848), os alicerces e contornos desse período já se desenvolvem. A aristocracia é uma ilha; e a burguesia, consciente de sua vitória e poder, já não se preocupa com concretizar algum ideal revolucionário. Pelo contrário. Em contrapartida, o proletariado começa a perceber que Voltaire não estava defendendo o direito de voz da “plebe” e os antagonismos começam a se simplificar entre o capital e aquele que seria o produto mais autêntico da indústria moderna: o mesmo proletariado.

Seja como for, a burguesia, no século XIX,

[...] subjugou o país às leis das cidades. Criou cidades enormes; aumentou em grande escala a população urbana, se comparada à rural e, assim, resgatou uma considerável parte da população da idiotia da vida rural. Do mesmo modo como tornou o país dependente das cidades, tornou países bárbaros e semibárbaros dependentes dos países civilizados, nações de camponeses dependentes de nações burguesas, o Oriente dependente do Ocidente. (MARX & ENGELS, 2002, p. 15-6)

A cidade enquanto instituição determinada pela cidadania do burguês em sua qualidade estamental é uma criação da Europa Ocidental, que se iniciou no final da Idade Média. A cidade, em termos gerais, é uma obra coletiva, originada do trabalho articulado de muitos homens, que se associa ao desejo de dominar a Natureza. Com a existência permitida pelo processo de sedentarização, delimita uma nova relação com a Natureza, garantindo o domínio permanente de um território. Com esse domínio, advém a necessidade de organização da vida social e conseqüentemente, de gestão da produção coletiva. A existência material da cidade pressupõe sua existência política, tornando-a um centro de administração e poder.

Administração político-religiosa, pois a cidade é também um local cerimonial, sediando templos.

Quando a produção gera excedentes, a cidade se torna local permanente de moradia e trabalho, sendo seus moradores consumidores, e não produtores agrícolas. Ao mesmo tempo, a cidade impulsiona a produção agrícola, pois nela se produzem as novas tecnologias do trabalho, tanto urbano quanto rural; assim como as novas tecnologias da guerra:

A cidade ocidental, em sua origem, é uma agrupação defensiva, a união daqueles que, *economicamente*, podem atuar como militares, procurando-se o armamento e a instrução necessária. [...] Em todos os lugares, fora do Ocidente, ficou impedido o desenvolvimento da cidade, pelo fato de que os exércitos dos príncipes foram mais antigos do que a cidade. [...] não existe um exército egípcio ou babilônico-assírio que oferece um quadro idêntico ao das hostes homéricas, dos exércitos de cavaleiros do Ocidente, das mesnadas municipais da antiga *polis*, ou dos exércitos corporativos da Idade Média. A diferença consiste na circunstância de que, para o Egito, a Ásia Menor, a Índia e a China, o essencial é o problema da irrigação. Com tal irrigação instituíam-se a burocracia, as corvéias dos súditos e a dependência dos vassallos relativa à burocracia do rei, em todos os setores da vida. Que o rei pudesse fazer valer o seu poder no sentido de um monopólio militar, é no que se baseia a diferença de organização defensiva entre a Ásia e o Ocidente. Na Ásia o funcionário e o oficial do rei, desde o princípio, são elementos típicos do desenvolvimento, enquanto que no Ocidente faltam em sua origem tais elementos. A irmandade religiosa e o equipamento militar procurado pelo próprio soldado permitiram a origem e existência das cidades. (WEBER, 1980, p. 149-50)

O desenvolvimento da cidade capitalista oitocentista se dá na direção da privatização da terra e da moradia, da segregação espacial (separação das classes sociais e funções no espaço urbano), da intervenção reguladora do Estado e da luta pelo espaço, sendo a produção industrial a força que movimenta estes elementos.

A cidade, depois da estrada de ferro, era o mais impressionante símbolo do universo industrial. Ao mesmo tempo em que era o símbolo da burguesia, a maioria da população urbana era socioeconomicamente inferior e, por isso, representava uma ameaça pública para os planejadores de cidades, que ideavam avenidas e bulevares que dispersassem a concentração dessa camada da população por causa do perigo dos bairros populosos. As estradas de ferro faziam suas linhas passarem através dos bairros pobres, pois os custos eram menores e os protestos, digamos, negligenciáveis. A segregação social faz parte da natureza da cidade capitalista.

É o contato com a “atmosfera” do ambiente dessa cidade símbolo da burguesia que produz aquele estranho sentimento, ou sensibilidade, ligada à vida moderna.

Ao experienciarem esse contato, os poetas da segunda metade do século XIX transformarão o signo “cidade” em um instrumento de descoberta paulatina da vida moderna. Essa experiência, transfigurada na poesia, faz a imagem urbana oscilar entre um *locus amoenus* e um *locus adversus*, isto é, o eu poético, quanto mais condena, mais vividamente evoca a cidade moderna; quanto mais se perturba, mais se identifica com ela, mais ela se entranha em seu íntimo. É uma sedução que leva ao sofrimento e a uma visão sempre hesitante, incerta e crítica da modernidade. A cidade é a musa moderna. A cidade é uma *femme fatale*.

Sebastião Uchoa Leite analisa essa tensão em “A Poesia e a Cidade”:

Na verdade, foi como lugar adverso, como antiutopia, que o ícone cidade primeiro apareceu sistematicamente na poesia pessimista de Baudelaire e só depois logrou alcançar, e muito menos na expressão poética do que noutras manifestações artísticas (artes visuais: pintura, gravura, desenho de cartazes, ou, ainda, fotografia, cinema), o estatuto da utopia. Mas, mesmo nessas artes, e mais particularmente na literatura (ficção narrativa e poesia), esse estatuto é permeado pela dúvida e pela incerteza [...]. (LEITE, 2003, p. 58)

Contemporâneo das grandes reformas parisienses empreendidas sob a direção do barão de Haussmann, prefeito do Sena, é Baudelaire, com suas *Flores do mal* (1857), mormente com a seção “Quadros Parisienses”, quem inaugura a cidade moderna como um dos principais *topos* da poesia moderna da segunda metade do século XIX, como revela Sebastião Uchoa Leite no trecho citado. Baudelaire colherá nos jardins do Mal, ou seja, nas ruas da cidade, as flores doentias da miséria, da repressão, do vício, do remorso, da cobiça e da prostituição.

Com Baudelaire, o eu poético moderno se torna dilacerado entre a busca incessante e atribulada de uma idealidade e a vida marcada pelo crescente esvaziamento simbólico da existência perpetrado pela lógica do capitalismo, que afrouxa os laços sociais mais íntimos entre os indivíduos (os homens modernos se reconhecem no seu afastamento, e não na proximidade),¹⁶ fomentando uma espécie de guerra civil velada por uma lustrosa demão de racionalidade, e instaura uma religião da mercadoria.

¹⁶ Anthony Giddens, ao analisar a intimidade e impessoalidade (a intersecção de confiança pessoal e laços impessoais), uma estrutura de vivência da modernidade atual, adota uma visão interessante: “Uma pessoa anda pelas ruas de uma cidade e encontra talvez milhares de pessoas no decorrer do dia, pessoas que ela nunca encontrou antes – ‘estranhos’ no sentido moderno do termo. Ou talvez esse indivíduo perambule por vias públicas menos apinhadas, analisando ociosamente os passantes e a diversidade dos produtos à venda nas lojas – o *flâneur* de Baudelaire. Quem poderia negar que essas vivências são um elemento integral da modernidade? Contudo o mundo ‘lá fora’ – o mundo que se transforma gradativamente da familiaridade do lar e da vizinhança local para um tempo-espaço indefinido – não é de modo algum um mundo puramente impessoal. Pelo contrário, relações íntimas podem ser mantidas à distância (contato regular e corroborado pode ser feito com outros indivíduos em virtualmente qualquer lugar da superfície da Terra – bem como um pouco acima e abaixo), e laços pessoais são continuamente atados com outros que nos eram anteriormente desconhecidos. Vivemos num mundo

O efeito do contato do poeta com a cidade é o fenômeno da *perte d'auréole*, intuído de um pequeno poema em prosa baudelairiano intitulado exatamente “A Perda da Auréola”, do qual transcrevo um trecho:

- Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ais pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de ma faire rompre les os. Et puis, me suis – je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire de actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!
(BAUDELAIRE, 2006, p. 252)

Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tinha coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal. E eis-me aqui, igual a você, como você vê.¹⁷

Perder a auréola é aceitar as fragilidades do homem moderno, dotando de tragicidade a vida urbana. De uma tragicidade bela. Tragicidade: trágica cidade. A cidade moderna é trágica. A beleza moderna é ansiosa e periclitante. Perder a auréola é aceitar a modernidade com toda a capacidade de abertura de um abraço, tendo em uma das mãos um punhal. É quase se prostituir, isto é, quase se sentir parte-integrante da multidão de solitários, ou seja, ter um sentimento generoso, uma empatia com ela. É ter um sentimento generoso que digladia com o sentimento de posse, é viver a tensão entre a busca de uma associação espiritual com os

povoado, não meramente num mundo de rostos anônimos, vazios, e a interpolação de sistemas abstratos em nossas atividades é intrínseca à sua realização. Nas relações de intimidade do tipo moderno, a confiança é sempre ambivalente, e a possibilidade de rompimento está sempre mais ou menos presente. Os laços pessoais podem ser rompidos, e os laços de intimidade podem voltar à esfera dos contatos impessoais – no caso amoroso rompido, o íntimo torna-se de súbito novamente um estranho. A exigência de ‘se abrir’ para o outro que as relações pessoais de confiança pressupõem hoje; a injunção de nada ocultar do outro, misturam renovação da confiança e ansiedade profunda. A confiança pessoal exige um nível de auto-entendimento e auto-expressão que deve ser em si uma fonte de tensão psicológica. Pois a auto-revelação mútua é combinada com a necessidade de reciprocidade e apoio; estas duas coisas, contudo, são freqüentemente incompatíveis. Tormento e frustração entrelaçam-se com a necessidade de confiança no outro como o provedor de cuidados e apoio.” (GIDDENS, 1991, p. 143-4)

¹⁷ Tradução de Gilson Maurity, encontrada na seguinte referência: BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

sofridos citadinos e o gosto da propriedade. Perder a auréola se resume, no fundo, na tentativa de evitar esse gosto, aspirar o ar das ruas – que começa a se envenenar – e se sentir atraído pela orfandade que se aventura no contato, ainda que meio distanciado, com desconhecidos familiares:

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées. [...] Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

(BAUDELAIRE, 2006, p. 66)

O poeta goza desse incomparável privilégio de ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de qualquer um. Só para ele tudo está vago; e se certos lugares lhe parecem fechados é que, a seu ver, não valem a pena ser visitados. [...] Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias, todas as misérias que as circunstâncias lhe apresentem.¹⁸

A modernidade, que seduz pelo gosto da propriedade, também seduz pelo gosto da máscara; e este joga com aquele. Esse teatro não tem platéia, porque os que seriam a platéia são exatamente a fonte da peça de um solitário com olhos singulares. Seus olhos são mãos que furtam habilmente do véu das multidões um desejo, um prazer, uma dor. Uma intensa dor. A descoberta de Rimbaud de que Eu é um outro adquire novas matizes nesse contexto.

Esse solitário com olhos singulares, que passeia incógnito, essa alma errante, esse homem das multidões, obcecado pela *otredad*, é tradicionalmente chamado de *flâneur*. Seu ato, de *flânerie*.

Creio ser uma afirmação equívoca a de que o *flâneur* partilha a situação da mercadoria por estar abandonado na multidão. Não deve ser visto como fetiche. A empatia do *flâneur* ao desposar a multidão é consciente de sua função. Seu mudancismo camaleônico não é fútil ou ligado a qualquer relação mercantil referente ao modo de produção moderno. O *flâneur* instrumenta uma dialética da aproximação e do distanciamento para, na sua *flânerie*, denunciar, por meio de “recortes” das cenas urbanas, as mazelas do progresso, as antinomias, os antagonismos. A ebriedade do *flâneur* está em alimentar essa judicativa consciência. Seu contínuo mascaramento é uma tentativa de onisciência perpetrada pelo rigor da consciência que busca se situar e compreender seu *habitat*. Essa perquirição engloba os restos da produção

¹⁸ Tradução de Gilson Maurity, encontrada na seguinte referência: BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

industrial e os “restos” da organização social, a luta de classes e a “luta” do cotidiano. Para acurar tal observação e análise, o *flâneur* precisa freqüentar também os meios burgueses, as galerias e se defrontar com a mercadoria.

Esse é o heroísmo moderno: representar a modernidade. É um círculo vicioso. O herói moderno é mascarado, uma representação, que camaleoniza sua existência para fazer a modernidade surgir em toda sua complexidade. Complexidade: complexa cidade. A cidade moderna é complexa. O heroísmo moderno é a tentativa de extrair um eco épico dos despojos, um eco abafado pela impotência e melancolia advindas do esvaziamento simbólico da modernidade.

A crise da representação é a representação da crise, e quem representa a crise é por ela representado.

É “na elevação dessa imagística à mais elementar intensidade” (ELIOT, 2002, p. 1024) – imagística da labutosa vida comum e da complexa existência da cidade – que consiste o efeito do contato com a nova realidade exterior. A função do poeta moderno é captar essa intensidade e torná-la visível aos seus contemporâneos através de conteúdos semânticos e formais, geralmente concertados por uma subjetividade alargada (despersonalizada) que abre o horizonte e se dirige a uma coletividade integrada. O efeito psicológico causado pelo contato com a cidade, transfigurado no campo retórico-composicional e compartilhado com o leitor em tom de surpresa e estranhamento, é por mim designado pela expressão “intencidade”. É a intencidade de Cesário e a de Gomes Leal que compartilharemos neste capítulo, pois cada poeta moderno tem a sua intencidade. Mas antes, visitemos rapidamente o universo urbano português oitocentista, para verificarmos o nível de modernização que o país tinha alcançado.

Não obstante toda sua pretensa onipresença e onisciência, Satã parece que desconhecia e não residia em Lisboa, ou ainda não a tinha conquistado com hostes muito poderosas. Isto é: Lisboa não era uma cidade muito modernizada ou plenamente burguesa. Mirian Halpern Pereira informa que entre 1820 e 1890 a economia portuguesa se assentava na atividade agrícola e no comércio externo a ela ligado (em uma proporção que somente perde para o período medieval). As unidades industriais, de menor dimensão, articuladas com a atividade agrícola, eram condicionadas pela configuração do mercado interno, que atendia as necessidades das camadas com menor poder de compra. O setor básico da indústria, o têxtil, tendia a ser de origem estrangeira, porque era dirigido pela elite, que privilegiava a produção de qualidade. A estampanaria, concentrada em Lisboa, foi o setor mais próspero do têxtil até 1881. Das treze unidades lisboetas, somente três não utilizavam a energia a vapor, sendo um

setor com um desenvolvimento técnico apurado. Os dois principais setores da economia portuguesa eram os de tecidos de algodão e dos lanifícios, ao menos até 1890. Os fatores de competitividade que lhes permitiram o preenchimento de segmentos consideráveis do mercado interno, mormente com menor poder de compra, e atingir progressivamente estratos mais elevados, tanto diretamente quanto, talvez, mediante a penetração no circuito de abastecimento da estampanaria lisboeta, foram a grande escala de mão-de-obra barata e parte da energia hidráulica de custo quase nulo.

O crescimento industrial português se iniciou especificamente em 1840, mas Portugal permaneceu predominantemente agrícola até meados do século XX.

Mesmo que a cidade portuguesa estivesse um tanto afastada do roçar da cauda de Satã, todo progresso, por menor que seja, traz mazelas e desigualdades para o seio de uma sociedade. As pressões da nova divisão internacional do trabalho provocam graves conseqüências para a periferia do desenvolvimento. Os contrastes de condições de vida eram enormes, assim como terríveis as condições de trabalho, com a longa jornada e com a falta de segurança. O salário do proletariado era irrisório e o fantasma do desemprego assombrava. A educação era precária, tornando o analfabetismo alarmante. A higiene, nos bairros antigos, era deplorável. As condições sanitárias eram péssimas nos mercados, fazendo com que muitos dos gêneros consumidos pelas camadas socioeconomicamente inferiores se estragassem.

Jorge Luiz Antonio (2002, p. 53) faz um breve panorama histórico referente à revolução do vapor, dos transportes e das comunicações, compreendida entre 1815 e 1890, ao mencionar “os indícios de uma pré-industrialização como elemento inovador na linguagem poética de Cesário.”. Segundo suas informações, temos:

[...] a instalação da máquina a vapor para transportes fluviais e marítimos (a partir de 1820), a construção de estradas, a instalação de uma rede ferroviária nacional e internacional (1853), a presença do telégrafo elétrico (1857), a criação de indústrias, a presença de operários de fábricas (cerca de 1881), o surgimento da profissão de engenheiro civil (de 1864 em diante), a exploração do subsolo, as transformações e o crescimento urbanos (cerca de 1890), os transportes coletivos, a instalação de candeeiros a gás nas grandes cidades portuguesas (por volta de 1848). (ANTONIO, 2002, p. 53)

Essas informações são úteis em termos de um breve panorama, mas já sabemos que o crescimento industrial português já se inicia em 1840, assim como as transformações e o crescimento urbanos.

Cesário é um poeta da cidade. Sua cidade é Lisboa. O espaço urbano lisboeta é tão íntimo, está tão entranhado na existência do seu eu poético que Lisboa chega a ser tratada na segunda pessoa. Como esse eu poético associa a cidade à solidão e à escuridão, escolhi para comentar o poema que creio melhor representar essa associação: “O Sentimento de um Ocidental” (1880); além, claro, pelo fato de ser “a investigação final e definitiva de Cesário sobre a cidade” (MACEDO, 1986, p. 169). A escuridão e a solidão são elementos mais propícios para garantir o acesso ao universo simbólico da transfiguração da realidade. Permite o segundo a introspecção, tendendo para a subjetividade; abre o primeiro o horizonte do mistério, da incerteza, da insegurança, aguçando a curiosidade. O espírito do eu poético do “Sentimento de um Ocidental” é assaz curioso, determinando essa curiosidade o modo de expressar suas sensações e sentimentos. A realidade circundante é envolvida por uma atmosfera de estranhamento e surpresa. O eu poético vai descobrindo paulatinamente o espaço das ruas e os ambientes junto com o leitor. E este, que segue os mesmos passos do eu poético, começa, simultaneamente, a observá-lo como mais uma personagem que perambula pela cidade. Uma personagem com olhos singulares; que recebe o auxílio de uma estranha e irônica *luneta de uma lente só* para observar os *quadros revoltados*. Para se ler Cesário, tem de querer andar e observar. E o prazer de sua obra é conseguido pelo exercício da curiosidade.

“O Sentimento de um Ocidental” é cindido em quatro partes – “Ave-Maria”; “Noite Fechada”; “Ao Gás”; “Horas Mortas” –, que correspondem à progressão da noite, desde o crepúsculo até a madrugada. Essa progressão corresponde, por seu turno, ao percurso temporal da deambulação do eu poético. Flanar é preciso. Na modernidade, a deambulação é necessária para percorrer o labirinto das cidades. Em Cesário, flanar é preciso em ambos os sentidos: no sentido da necessidade da deambulação para o acesso à dimensão poética que o “eu” busca na nova e complexa realidade exterior, e na precisão que esse mesmo “eu” busca ao descrever os objetos dessa realidade (coadunando a observação e a análise do real com a transfiguração subjetiva).

As descrições empreendidas pelo eu poético são fragmentárias, selecionadas como “retalhos” das cenas urbanas. Essa técnica foi uma inovação encetada por Cesário na poesia. Helder Macedo a descreve em *Cesário Verde: o romântico e o feroz* da seguinte maneira:

A frase “justaposição significativa” usada por Harry Levin para caracterizar a técnica narrativa de Flaubert pode igualmente aplicar-se ao método poético de Cesário: os seus poemas progridem numa série de seqüências aparentemente casuais de acontecimentos justapostos cuja articulação está mais próxima da técnica cinematográfica de corte e montagem (por sua vez

derivada da justaposição significativa do romance realista) do que da sintaxe poética de associação metafórica. [...]

Correspondentemente, ao nível da sintaxe, a figura dominante deste discurso peripatético é o assíndeto, com uma justaposição vocabular muitas vezes próxima do zeugma e do oximoron latentemente sugerindo a natureza multifacetada das percepções do “eu” narrativo do poema. (MACEDO, s.d., p. 15-6)

Cesário transpõe essa técnica do romance realista para a poesia com o intuito de representar as impressões elementares suscitadas pelos objetos ao decompor seus elementos. O acúmulo de impressões elementares produziria a impressão do todo, como se todos os aspectos de um objeto tivessem sido compreendidos ou analisados. Essa técnica cria a ilusão da precisão, que tenta reter e analisar os elementos de uma realidade dinâmica e fantasmagórica repleta de informações simultâneas. Essa ilusão cria uma tensão entre o objetivo e o subjetivo, que termina por transformar essa busca da precisão em “uma habilidade verbal na recriação do mundo, e não uma adequação essencial ao real ou a um sentido prévio” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 157-8).

Pretendo, com o comentário do “Sentimento de um Ocidental”, revelar, através de uma abordagem panorâmica, a visão que o eu poético tem da burguesia, o efeito aprisionador da cidade (o fenômeno do emparedamento), a heroicização da vida moderna e o sentimento de generosidade cultivado pelo eu poético. O comentário contemplará, assim, os principais elementos abordados pelo estro cidadão de Cesário, excetuando o arquétipo feminino da *femme fatale*, que será aprofundado posteriormente.

A burguesia lisboeta é, antes de mais nada, devota. Logo o título da primeira parte do poema (“Ave-Maria”) é uma “designação das seis da tarde ironicamente sugestiva da organização da vida segundo os ritmos bem ordenados de comunidade unida pela devoção religiosa (...)” (MACEDO, 1986, p. 170). O *desejo absurdo de sofrer*, expressão que, por ser meio misteriosa, suscita uma variedade de interpretações, não poderia, nesse contexto, ser um sentimento de angústia masoquista provocado pela sensação de sacrifício, atitude apregoada como argumento de matiz religiosa da ideologia burguesa que se revela, como um impulso do homem moderno, de modo mais ou menos consciente ao eu poético que experiencia o universo urbano, onde a melancolia se acopla às próprias ruas?:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.
(1-4, I)

Essa melancolia estranhamente se intensifica perante a visão da igreja:

À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,
Chora-me o coração que se enche e que se abisma.
(7-8, II)

Ao se deparar, mais adiante, com mais duas igrejas, o eu poético coaduna sua angústia com um sentimento de revolta anticlerical bem à maneira da Geração de 70:

Duas igrejas, num saudoso largo,
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,
Assim que pela História me aventuro e alargo.
(13-16, II)

Essa revolta faz com que as badaladas de sinos eclesiásticos lhe soem como uma afronta direta, definindo sua posição perante o clero:

Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,
E os sinos dum tanger monástico e devoto.
(19-20, II)

Burguesia, religião, castidade, sacrifício. O eu poético elabora uma flagrante comparação:

As burguesinhas do Catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,¹⁹
As freiras que o jejum matava de histerismo.
(9-12, III)

Em uma associação mental muito elaborada, que aglutina tempos e espaços diversos, as lojas se transformam, aos olhos do eu poético, em capelas. A Idade Média se presentifica na Lisboa oitocentista em um plano simultâneo –

Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso
Ver círios laterais, ver filas de capelas,
Com santos e fiéis, andores, ramos, velas,

¹⁹ Sobre o piano, afirma Hobsbawn (2005, p. 322) ao analisar a burguesia européia: “Nenhum interior burguês era completo sem ele; todas as filhas diletas da burguesia eram obrigadas a praticar escalas sem fim naquele instrumento.”

Em uma catedral de um comprimento imenso.
(5-8, III) –

com intenção irônica. As capelas são as lojas; os fiéis, os clientes; os santos, os manequins; e o resto da parafernália de culto, as mercadorias, idolatradas no altar. A burguesia se curva perante a mercadoria:

Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,
Curvadas a sorrir às montras dos ourives.
(35-36, II)

A burguesia lisboeta é, pois, devota. A Deus e ao lucro. O eu poético faz ambos se confundirem. A base da instituição religiosa está abalada. As *burguesinhas do Catolicismo* (atentemos para a maiúscula alegorizante) resvalam, ironicamente, no chão minado pelos canos dos esgotos.

As imagens do cotidiano da burguesia lisboeta, neste poema, oscilam entre a vivacidade (viva a cidade!) e a abulia, entre o dinamismo e a monotonia.

“No princípio de Julho (...) ficar em Lisboa era o cúmulo. Os mais invejados eram os que partiam para o estrangeiro” (MÓNICA, 2006, p. 86). O eu poético também não resiste à inveja dos que partem para o estrangeiro em uma movimentação estival:

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista, exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!
(9-12, I)

A movimentação da vida burguesa também é gastronômica:

E em terra num tinir de louças e talheres
Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.
(27-28, I)

Que vida ardente e brilhante! Os hotéis flamejam. “Inflama-se um palácio em face de um casebre” (28, II). “Casas de confecções e modas resplandecem [...]” (19, III). Que vida contente! Enlutam o eu poético, alvejando, as elegantes que, curvadas, sorriem às montras dos ourives. Aqui, o eu poético define sua posição contrária perante a burguesia através da oposição branco/negro. A ausência de cor se opõe completamente ao conjunto de todas as cores. A burguesia, por ora, é só cor. Ou estaríamos aqui perante uma presença discreta de

uma daquelas *ladies* que oprimem e rebaixam o espírito do eu poético cesárico, e de que tratarei mais adiante? Então, ela surge:

Que grande cobra, a lúbrica pessoa,
Que espartilhada escolhe uns xales com debuxo!
Sua excelência atrai, magnética, entre luxo,
Que ao longo dos balcões de mogno se amontoa.
(25-28, III)

Os vendedores se sentem vitoriosos. Os caixeiros requebram-se *em nuvens de cetins*, como odaliscas tentando seduzir um sultão.

Porém, essas imagens vivas e dinâmicas são todas paralisadas e perdem intensidade com a expressão carregada “tudo cansa” (37, III), tonificada pelo ponto de exclamação que a sucede:

Mas tudo cansa! Apagam-se nas frentes
Os candelabros, como estrelas, pouco a pouco;
Da solidão regouga um cauteleiro rouco;
Tornam-se mausoléus as armações fulgentes.
(37-40, III)

De repente o cotidiano burguês encerra um sentimento de tédio, na verdade já antes renunciado:

Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!
(32, I)

Provavelmente esse tédio é expressão da subjetividade do eu poético, que não é imparcial. A burguesia causa nele um sentimento de tédio possivelmente por achar que o universo burguês representa uma visão estéril de mundo, que objetiva o lucro e desencanta as outras dimensões da existência. Mas também devemos lembrar que o universo burguês português oitocentista não era tão condicionado pelas diretrizes do dinamismo e transformação constante como o eram o francês e o inglês. Paris era considerada por Benjamin a capital do século XIX. A capital do capital. Londres também era uma das maiores capitais mercantis. E mais adiante explicarei o sentido da *cor monótona e londrina* que tolda os edifícios e a turba, quando for tratar do sentimento de generosidade do eu poético.

A errância empreendida pelo eu poético causa-lhe, no percurso, uma sensação de aprisionamento. Transformar-se-á Lisboa, através de uma simbólica associação com a solidão e a morte, em um imenso túmulo, assim como antes tinha praticamente se transformado em uma imensa catedral. A Lisboa-catedral se transformará na Lisboa-túmulo.

Os caminhos do percurso são estreitos:

Embrenho-me a cismar, por boqueirões, por becos [...].
(19, I)

Ao se defrontar com a cidade em plena transformação, o eu poético imagina:

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,
As edificações somente emadeiradas [...]
(13-14, I)

Os próprios fatores naturais contribuem, de modo essencial, para a sensação de aprisionamento sepulcral:

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoo-me, e perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina.
(5-8, I)

O teto fundo de oxigênio, de ar,
Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras [...].
(1-2, IV)

As lojas cercam. A presença dos portões sobressalta. Rangem as fechaduras. A sensação de aprisionamento vai se alargando até chegar a uma obsessão claustrofóbica. O próprio título da segunda parte do poema (“Noite Fechada”) sugere, se formos (e sempre devemos) levar em consideração as potencialidades da linguagem poética, o caráter aprisionador da cidade. O som das grades das prisões mortifica. À vista das prisões, o coração se abisma. O eu poético nota o aljube. Ligada ao som e à visão das prisões está a presença ostensiva de um aparelho repressor do Estado: a polícia. Logo após o recolhimento dos soldados, as patrulhas assumem a preservação da ordem social:

Sombrios e espectrais recolhem os soldados [...].
(27, II)

Partem patrulhas de cavalaria

Dos arcos dos quartéis que foram já conventos:
Idade Média! A pé, outras, a passos lentos,
Derramam-se por toda a capital, que esfria.
(29-32, II)

O confinamento dos conventos, que se associa à sensação de sacrifício que as burguesinhas-freiras causam no eu poético, associa-se também à função repressora das patrulhas (a evocação da Inquisição (13-16, II) equivale indiretamente à presença, na cidade moderna, da polícia como símbolo da repressão), intimidando com o som das patas dos cavalos sugerido pela expressão “Partem patrulhas” (29, II) que, iniciando a quadra, permite que a consoante plosiva que inicia ambas as palavras (“p”) coadune seu efeito sonoro onomatopaico com o exato momento da partida das patrulhas de cavalaria. Essa presença ostensiva se finaliza com a observação dos detentores literais das chaves simbólicas da prisão que, em sua ronda, usam lanternas para distinguirem alguma rebelião na cidade-prisão:

E os guardas, que revistam as escadas,
Caminham de lanterna e servem de chaveiros [...].
(37-38, IV)

A mais explícita associação da cidade com a morte se encontra na seguinte quadra:

Na parte que abateu no terramoto,
Muram-me as construções retas, iguais, crescidas;
Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,
E os sinos dum tanger monástico e devoto.
(17-20, II)

As badaladas dos sinos, ao invés de definir, aqui, a posição do eu poético perante o clero, assumem a conotação de um anúncio de falecimento, como se desejassem que o eu poético morresse. Essa é uma passagem quase sobrenatural.

A noite pesa, esmaga, como se fosse terra. As armações fulgentes se tornam mausoléus. O título da quarta parte do poema (“Horas Mortas”) também sugere, à luz da polissemia, a associação da cidade com a morte. Ironicamente, em um tom de caricatura gótica, os astros têm olheiras.

Essa visão claustrofóbica faz o eu poético chamar os cidadãos, incluindo ele, de *os emparedados*:

Mas se vivemos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...

(25-26, IV)

Cumpra aqui discorrer um pouco sobre o bucolismo cesárico. A temática cesárica é, como foi dito, sustentada pela dicotomia “cidade/campo”. Enquanto a cidade é ligada ao aprisionamento sepulcral, o campo é ligado à liberdade, à brandura, à amplitude. No bucolismo cesárico, o campo louvado somente existe enquanto antinomia da cidade disforicamente criticada. Assim, poderíamos afirmar que a poesia bucólica cesárica ainda é uma poesia de crítica urbana, que vê a norma vigente da cidade como ética e psicologicamente anormal. É uma poesia de resistência: a exaltação de um comunitarismo que busque a regeneração da ética e da organização social vigentes e a celebração do campo contra a cidade como a equivalente celebração do Portugal agrário contra a Europa do Norte industrial. Cesário transforma, assim, em poesia-resistência o otimismo rural típico do minifundiário de um país agrário.

Em “O Sentimento de um Ocidental”, o eu poético evoca o universo rural para enfatizar a crítica à norma urbana. Ao transpor o universo rural no espaço urbano, as árvores, como podemos verificar no trecho acima transcrito, são desalojadas; assim como o vale escurece, sendo envolvido por muralhas, em vez de montes. A evocação toma ares ainda mais irônicos:

Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.
(27-28, IV)

As folhas urbanas são as das navalhas, representação da violência que se opõe à mansidão rural. Os prédios têm dimensões de montes, mas são sepulcrais. Os amplos horizontes, experienciáveis no universo rural, são somente em vão buscados no universo urbano:

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A Dor humana busca os amplos horizontes,
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!
(41-44, IV)

Essa evocação do universo rural é sugerida porque o eu poético julga ouvir, em um momento de evasão, *as notas pastoris de uma longínqua flauta*. Longínqua porque fruto da imaginação evasiva, que será usada, como acima verificado, como instrumento de crítica ao confrontar, por meio da transposição, o universo rural e o urbano; e porque realmente distante

do universo urbano, em um lugar onde não há marés de fel, mas mares que fluem na certa direção dos amplos horizontes.

A relação dúbia do eu poético cesárico com o universo urbano já se funda, então, na seguinte contradição: enquanto via de acesso à dimensão poética, à verve criativa –

E eu que medito um livro que exacerbe,
Quisera que o real e a análise mo dessem [...].
(17-18, III)

E eu sigo, como as linhas de uma pauta
A dupla correnteza augusta das fachadas [...]
(9-10, IV) –

a cidade será, simultaneamente, um espaço de opressão, aprisionamento. Há um verso no próprio poema que exprime essa contradição:

E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!
(25, I)

A associação da cidade com a morte revela a consciência das condições de vida e de trabalho das camadas socioeconomicamente inferiores, da miséria, da violência e da doença que vivia na latência de se proliferar devido à precariedade da infra-estrutura. As varinas, por exemplo, *apinham-se num bairro aonde miam gatas, e o peixe podre gera os focos de infecção!* A atmosfera enfermiça torna o eu poético hipocondríaco:

E eu desconfio, até, de um aneurisma
Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes [...].
(5-6, II)

Ele sonha o cólera, imagina a febre-amarela,²⁰ em uma *acumulação de corpos enfezados*. As prostitutas se arrastam nos passeios de lajedo, talvez sugerindo a falta de disposição e o sofrimento advindos de doenças venéreas (“impuras” (2, III) assume aqui seu sentido literal, e não somente seu sentido moral), sugestão reforçada pela expressão “moles hospitalais” (3, III)

²⁰ Em 1856, o cólera-morbo atinge proporções de grande epidemia em Portugal. No dia 22 de Julho de 1857, um carregador de alfândega lisboeta é a primeira vítima da febre-amarela, que vem se juntar à epidemia do cólera. A família Verde, temerosa, deixa Lisboa e se transfere para Linda-a-Pastora, alguns quilômetros a oeste de Lisboa, um pouco além e abaixo de Carnaxide. Em 1858, a família Verde retorna a Lisboa e após um ano, em Maio, morre de cólera Adelaide Eugênia, irmã de Cesário (ela nascera, ironicamente, em 3 de Setembro do ano da grande epidemia do cólera). Cf. o poema “Nós”, de Cesário. Em 1878, dois anos antes da publicação do “Sentimento de um Ocidental”, a barca Imógene traz novamente a febre-amarela para Lisboa.

do verso seguinte, que também pode se ligar às doenças provocadas, nas prostitutas e nos rotos, pela exposição ao frio:

E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
Um sopro que arrepia os ombros quase nus.
(1-4, III)

Os cães são sujos, amarelados, ósseos e febris. A treva pare navalhas e fomenta homicídios. Em uma observação muito sutil e de muito vigor poético, o eu poético percebe que um lençol branco já oculta o cadáver de Lisboa:

A espaços, iluminam-se os andares,
E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos
Alastram em lençol os seus reflexos brancos [...].
(9-11, II)

Assim posto, o eu poético representa a modernidade de modo exemplar. No anonimato da turba que se tolda *duma cor monótona e londrina*, ele se esforçará para notar os mestres carpinteiros, os calafates, os ébrios, as obreiras, as varinas, as costureiras, as floristas, os emigrados, as prostitutas, os forjadores, os ladrões menores de idade, os cauteleiros, os indigentes. Algumas dessas coletividades são representadas de modo animalizado ao serem reveladas suas condições de vida e de trabalho. Os mestres carpinteiros são comparados a morcegos:

Como morcegos, ao cair das badaladas,
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.
(13-16, I)

O trabalho embrutece, estupidifica o trabalhador, transformando-o no próprio trabalho, ou no produto dele. Notemos como as varinas se transformam no próprio produto que vendem:

Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
Correndo com firmeza, assomam as varinas.
(34-36, I)

Quando não são peixes, são outros animais:

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
(37, I)

Na relação dos contrastes de condições de vida, o eu poético, além de notar que a segregação às vezes faz com que as diferenças econômicas se encontrem face a face –

Inflama-se um palácio em face dum casebre [...]
(28, II) –

também observa as experiências fundamentalmente distintas que as condições opostas acarretam. O frio da rua, sofrido pelas prostitutas ou por indivíduos de camadas socioeconomicamente inferiores que usam vestimentas precárias ou rotas é logo contrastado com a tepidez das lojas:

E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
Um sopro que arrepia os ombros quase nus.
(1-4, III)

Cercam-me as lojas, tépidas.
(5, III)

Enquanto a alegria do burguês se encontra na visão da mercadoria, a alegria dos emigrados se encontra no jogo com os amigos:

Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,
Curvadas a sorrir às montras dos ourives.
(35-36, II)

Entro na *brasserie*, às mesas de emigrados,
Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.
(43-44, II)

Ao se confrontar com essa realidade que o circunda, o eu poético buscará um eco épico em sua representação. A visão que tem dos botes atracados lhe aviva a memória do passado heróico português:

Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,
Ou erro pelos cais a que se atracam botes.
(19-20, I)

E evoco, então, as crônicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!

Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que não verei jamais!
(21-24, I)

Luís Vaz de Camões²¹ é, como se sabe, um grande nome. Um nome, na verdade, colossal. Faz parte da história monumental. É um dos, digamos, cumes da História vista de uma maneira positivista. Seu nome e sua figura poderiam opor-se às coletividades, aos “restos” da História. Mas, na verdade, sua figura é evocada com o intuito de se identificar com elas. Camões foi o herói que morreu miserável. Ele também se identifica com o eu poético em sua aventura solitária. O eu poético se deparará com sua estátua *num recinto público e vulgar*, logo após a afronta das subidas íngremes e dos sinos eclesiásticos:

Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,
E os sinos dum tanger monástico e devoto.
(19-20, II)

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico doutro ascende, num pilar!
(21-24, II)

A identificação do passado heróico português – tendo a figura de Camões como seu representante – com as coletividades socioeconomicamente inferiores é explícita, enquanto busca de um eco épico para representar a realidade moderna, no uso dos adjetivos “hercúleas” (35, I) e “varonis” (39, I) que qualificam as varinas e na associação do naufrágio de Camões com o naufrágio fatal dos filhos das varinas. O que caracteriza o heroísmo moderno é o caráter trágico da vida das coletividades que estão à margem da História. As Tormentas. As tormentas. Na modernidade, as coletividades são o mar (notemos que elas “vazam dos arsenais e oficinas” (33, I)). É nelas que se encontram a aventura e um resquício de heroísmo. O poeta moderno precisa ter olhos que naveguem na multidão.

A afinidade do eu poético com essas coletividades é, aqui, bastante calorosa. Ele é um *flâneur* muito próximo das coletividades que observa. Não receia que ébrios o roubem. Um indigente é seu *velho professor nas aulas de Latim*. Ele se confunde com essas coletividades ao usar os pronomes possessivos “nossas” (1, I) e “nossos” (17, IV) e a primeira pessoa do plural “nós” (23, IV), também intuída nos versos 24 e 25 da mesma parte do poema.

²¹ O “Sentimento de um Ocidental” foi originalmente publicado na folha “Portugal a Camões”, editada pelo *Jornal de viagens* em 10 de julho de 1880 como contribuição para as comemorações do Tricentenário da morte de Camões. Recebeu, na época, somente uma crítica de um espanhol. Disfórica, por sinal.

Cesário era chamado “Baudelaire português” por ser *flâneur* o seu eu poético. Mas o eu poético cesárico não é aquele *flâneur* que, confundido com o sol, *redime até a coisa mais abjeta* quando vai às cidades, adentrando como rei, *sem bulha ou serviçais*, tanto os palácios quanto os *tristes hospitais*. O *flâneur* cesárico não adota uma postura aristocrática e onipotente. Leyla-Perrone Moisés registra, em “Cesário Verde: um “Astro sem Atmosfera?””, esta e algumas outras diferenças entre as poéticas do autor português e do francês, com as quais concordo:

A tendência habitual, em Baudelaire, é a da auto-exclusão da vida coletiva, de isolamento desdenhoso, enquanto Cesário é alguém que busca a felicidade na inclusão. [...] A propósito, é de observar-se que Cesário raramente é irônico; a ironia supõe uma superioridade do enunciador, e Cesário coloca-se quase sempre no mesmo nível que as pessoas por ele descritas, ao rés de seu tema. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 125, 127)

Em “O sentimento dum Ocidental”, a mineralidade da cidade, que encantava Baudelaire, é experimentada como prisão e privação da natureza viva (“sem árvores”), evocada pelas “notas pastoris de uma longínqua flauta”. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 125)

As metáforas e alegorias de Baudelaire tendem sempre a uma elevação ao plano metafísico, enquanto as imagens de Cesário nascem e permanecem no plano da realidade concreta. [...] A linguagem poética de Cesário é, finalmente, mais próxima da de outros poetas franceses, seus contemporâneos, do que da de Baudelaire. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 127-8)

A cidade de Cesário é a capital periférica, à margem de “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!”, para onde podem viajar os “felizes”. Tudo aí é reconhecido como pequeno, provinciano e, como tal, partilhado pelo poeta. Enquanto a Paris de Baudelaire é “atroz”, “terrível”, “horrível” (“Horrible ville!”), a cidade de Cesário é apenas triste (“Triste cidade!”). (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 124)

João Pinto de Figueiredo também perscrutou a diferença da Paris baudelairiana e da Lisboa cesárica ao discorrer sobre “O Sentimento de um Ocidental” em *Cesário Verde*:²²

De facto, no seu poema, Cesário também evoca o jogo, os ébrios, as prostitutas, as *tables d’hôte*. Tratados por ele, porém, estes temas nada têm de comum com os de Baudelaire. É que Lisboa era uma capital burguesa onde até mesmo o vício tinha o insípido sabor de uma festa de família. Por isso os horrendos batoteiros de *Tableaux Parisiens* – “... *des visages sans lèvres/Des lèvres sans couleur, des mâchoires sans dents...*” – se transformam em *O Sentimento dum Ocidental* em inofensivos jogadores de dominó, o tenebroso “vinho do assassino” ou do solitário na carraspana de

²² A primeira edição, de 1981, intitulava-se *Cesário Verde, a obra e o homem*.

sábado à noite de uns “tristes bebedores”, as *vieilles putains*, “*pâles le sourcil peint*”, em entroncadas “imorais” cuja robustez de antigas moças de lavoura lhes permite passar a noite à janela apenas cobertas pelos seus “roupões ligeiros” e as *tables d’hôte*, cheias de “*catins et d’escrocs*” nos burgueses “*hotéis da moda*” servindo a abastados proprietários uma cozinha galega com nomenclatura francesa...

Visão demasiado idílica, dir-se-á. Não. Lisboa era, ainda é assim. Mas foi preciso um poeta como Cesário para compreendê-la e no-la dar na sua exacta dimensão. Bem vistas as coisas, a nossa capital é, pois, obra sua. (FIGUEIREDO, 1986, p. 134)

Parece-me claro que a Lisboa de Cesário não é nenhum idílio; mas também não é uma dimensão infernal ou um abismo de vícios, como a cidade era vista por muitos poetas oitocentistas.

O eco épico, a heroicização da vida moderna é abafada e até aparentemente impotencializada pela sensação de aprisionamento que perpassa todo o poema. Propositadamente relacionada a metáforas marítimas, a angústia dos cidadãos é um mar que tenta em vão correr em direção aos amplos horizontes, ou seja, à liberdade.

Todavia, é exatamente neste momento que o sentimento de generosidade do eu poético tomará uma posição ativa, apelando para a consciência daqueles com quem mantém uma desolada comunhão espiritual. Com a expressão “Dor humana” (43, IV), o eu poético busca alargar sua subjetividade, alargamento reforçado pelo uso dos já citados pronomes possessivos e pela primeira pessoa do plural, assim como o uso de uma linguagem que evita os transbordamentos expressivos românticos que egocentizam em demasia os sentimentos. A linguagem de Cesário, paratática, é equilibrada, simétrica, calculada. O seu dó da miséria é impessoal. A piedade apela para qualquer consciência que a aceite. Essa subjetividade alargada exprime o desejo de atingir aquilo que Sartre (2004, p. 117) entendia por universalidade concreta: “a totalidade dos homens que vivem em determinada sociedade”. A universalidade compreendida como uma coletividade espaço-temporal revela uma situação histórica. Assim posto, a angústia do eu poético frente ao sentimento de prostração causado pelo contato com o universo urbano é um sentimento coletivo aparentemente assumido como pessoal. Ele é um solitário que caminha com os passos da humanidade. A maiúscula alegorizante da palavra “Dor” não sugere a elevação a dimensões abstratas, metafísicas, mas se atém ao sofrimento dos homens da época. A quadra final sintetiza um apelo aos homens da época para tomarem consciência de que vivem aprisionados e infelizes em uma sociedade injusta, representada por um local opressor: a cidade. Esse apelo à consciência se transfigura no estilo. A linguagem que evita transbordamentos expressivos chama mais a atenção para si. A questão fundamental é que a linguagem cesária, paratática, é equilibrada. Mas esse

equilíbrio, esse cálculo são instrumentos reveladores de contradições. O assíndeto, figura dominante do discurso paratático, concerta uma justaposição vocabular que sugere a natureza multifacetada e até paradoxal das percepções de elementos da realidade. Podemos afirmar que o acúmulo de impressões elementares que produzem, na articulação final, um panorama, uma impressão de um todo, progride e se insinua pela articulação de aspectos contraditórios da realidade decomposta (aqui em ambos os sentidos). A unidade da composição é em si contraditória. Auxilie-me, Adorno, em meu intento; conclua e até adorne, enquanto argumento de autoridade, o meu argumento:

Da mais irrestrita individuação a formação lírica tem esperança de extrair o universal. [...]

Essa universalidade do conteúdo lírico, todavia, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, universalmente, uma postulação de validade universal vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar da obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo conteúdo social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Tal pensamento determinador não é uma reflexão alheia e externa à arte: é exigida por toda composição de linguagem. O material próprio desta, os conceitos, não se esgota na mera intuição. Para poderem ser esteticamente intuídos, eles querem sempre ser pensados também, e o pensar, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode mais, a seu comando, sustar-se.

Esse pensar, porém, a interpretação social da lírica, como, de resto, de todas as obras de arte, não pode por isso ter em mira, sem mediação, a assim chamada situação social ou a inserção social de interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, muito mais, como o *Todo* de uma sociedade, tomada como uma unidade em si contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às formações líricas, mas ser hauridos da rigorosa intuição delas mesmas. (ADORNO, 1980, p. 194)

Então, à luz dessa concepção, a dissonância entre conteúdo formal e conteúdo semântico explicada por Hugo Friedrich na *Estrutura da lírica moderna* é reveladora do caráter dialético da sociedade.

Cumprido demonstrar, agora, ainda com base no trecho acima transcrito, que o apelo do eu poético à consciência pode até pretender “exercer uma ação direta e universal no contexto de uma coletividade integrada” (SARTRE, 2004, p. 97).

Dando asas à imaginação, o eu poético cede a um sonho com um estranho tom burguês, não obstante sua transparência e nitidez, opostas à escuridão aprisionante da realidade objetiva que o circunda:

Se eu não morresse, nunca! E eternamente
 Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!
 Esqueço-me a prever castíssimas esposas,
 Que aninhem em mansões de vidro transparente!
 (13-16, IV)

Ó nossos filhos! Que de sonhos ágeis,
 Pousando, vos trarão a nitidez às vidas!
 Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas,
 Numas habitações translúcidas e frágeis.
 (17-20, IV)

O ideal de pureza relacionado ao amor e à mulher, que ao aninhar em uma mansão se torna uma ave (os filhos, ao pousarem de *sonhos ágeis*, também se confundem com aves e se opõem diametralmente, com a mãe, à *femme fatale*, que é uma serpente), acaba demonstrando aqui, ao ser transposto para o universo urbano após o eu poético ouvir *as notas pastoris de uma longínqua flauta*, uma face meio burguesa, pois se desliga do comunitarismo humanista próprio da visão rural do eu poético cesário, transformando-se no ideal burguês de constituir família com uma mulher de vida regrada, que de preferência tenha se casado virgem, resultando em filhos perfeitos que viverão com os pais na tepidez de uma custosa propriedade fruto de uma faustosa condição econômica. Mas esse sonho revela, depois, um tom visionário:

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
 E as frotas dos avós, e os nômadas ardentes,
 Nós vamos explorar todos os continentes
 E pelas vastidões aquáticas seguir!
 (21-24, IV)

É um apelo à liberdade pautado na utopia. O passado heróico, que serviu para heroicizar o presente, também serve para, nesse apelo, heroicizar ainda mais o futuro, que somente poderá se concretizar com a tomada universalmente concreta de consciência. As *frotas dos avós* serão as frotas dos bisnetos.

Dito isso, inferimos que o sentimento de um ocidental é o sentimento de generosidade que se dirige à universalidade dos homens, não somente de Lisboa ou Portugal, mas de seu período histórico, ao menos ocidental. A intenção desse sentimento é de se tornar o sentimento de todos os homens da época que vivem no Ocidente, transformando o sentimento de um ocidental em um sentimento generalizado. Agora podemos compreender melhor o *desejo absurdo de sofrer* e a *cor monótona e londrina* que tolda os edifícios e a turba. Londres era uma das maiores capitais mercantis, símbolo da opressão que, ao ser sugerida uma ligação com Lisboa, passa a simbolizar toda a Europa. E o sentimento do eu poético transforma a

Europa em todo o Ocidente. Assim, o sentimento de generosidade é, antes de mais nada, o sentimento de opressão que quer se superar, apelando para a consciência e para a liberdade. O *desejo absurdo de sofrer*, por seu turno, que é, segundo Helder Macedo (1986), o desejo imposto irracionalmente por contágio da própria cidade, que anteriormente interpretei como o sentimento causado pela sensação de sacrifício e que no plano da existência real pode ser um típico remorso de classe (o burguês consciente das mazelas da sociedade burguesa que se revolta contra a própria classe),²³ é agora entendido, por mim, como um sentimento dolorista de generosidade que quer, ao alargar a individualidade de sua subjetividade, compartilhar a angústia dos homens da época.

Gomes Leal é um poeta deveras apegado à dimensão simbólica da existência, à idealidade e a um Cristianismo bastante instável que, ora assombrado por um arrepio nietzscheano, adquire a síndrome do escorpião e se envenena com o próprio agulhão. Esse apego não poderia deixar de marcar profunda presença na exploração do *topos* cidade, desprendendo-se esta da imanência aos dados da percepção sensível. Por isso, o sublime ainda encontra espaço no estro de Gomes Leal, que anda com os mesmos passos da sordidez, da repugnância, do grotesco – se quisermos evocar a dicotomia hugoana. Gomes Leal é um daqueles poetas que vêem na cidade um plano infernal, um abismo de vícios. A decadência e a imoralidade são inextricavelmente ligadas ao universo urbano devido aos costumes burgueses. A relação do eu poético de Gomes Leal com o universo urbano pode ser relativamente compreendida a partir do que Marshall Berman diz de Baudelaire:

O que Baudelaire procura comunicar [...], antes de mais nada, é aquilo que chamarei de cenas modernas primordiais: experiências que brotam da concreta vida cotidiana da Paris de Bonaparte e Haussmann, mas estão impregnadas de uma ressonância e uma profundidade míticas que as impelem para além de seu tempo e lugar, transformando-as em arquétipos da vida moderna. (BERMAN, 2007, p. 178)

Sumamente, a imaginação domina todos os locais que o eu poético de Gomes Leal observa ou visita. Seus olhos singulares confundem a realidade com os delírios e devaneios provocados pela perturbação de uma orientação visual atormentada e excêntrica. Seu contato com a

²³ Cesário era filho de um comerciante, José Anastácio Verde, e trabalhava na mercearia do pai e na quinta de Linda-a-Pastora.

realidade é mediado por uma transfiguração profundamente recriadora e por revoltos acessos de hipersensibilidade.

O eu poético de Gomes Leal é um legítimo *flâneur*. Seu contato com as coletividades é meio distanciado; ou então ingênuo, muito paternalista. Ele não perambula junto com o leitor. As descrições dos objetos da realidade empreendidas por esse *flâneur* são menos detalhadas que as empreendidas pelo *flâneur* cesário, e sempre visam um significado maior, mais abrangente, isto é, que se desvincula, muitas vezes em demasia, da concretude circundante, transformando tudo o que observa em um surpreendente símbolo. Suas descrições são menos detalhadas porque ele não permanece muito tempo na realidade da existência concreta, querendo logo tentar ascender a uma dimensão espiritual, ainda que vaga. Sua linguagem, mesmo atendendo as demandas de inovação requeridas pela poesia moderna, não é, pois, tão inovadora quanto a de Cesário – até por uma questão de disposição psíquica e de visão de mundo. Mas o soneto “Rosa Mística”, encontrado nas *Claridades do sul* (1875), surpreende-nos ao já utilizar o método das justaposições significativas, ainda que de modo não tão elaborado quanto o de Cesário, que transformou esse método no seu estilo singular.

Há um conjunto de sete sonetos nas *Claridades do sul* designado pelo título comum “O Pecado”. O terceiro soneto se intitula “A Cidade”. O título comum ao conjunto já associa, assim, a cidade ao pecado, prenunciando uma crítica disfórica de apelo cristão. Comentarei esse poema, que segue transcrito abaixo:

III

A CIDADE

- 1- Em vão busco na velha e hostil Cidade,
- 2- Beata amante, de gangrenas cheia,
- 3- As dispersas raízes da Verdade,
- 4- - Como uma flor, num pátio de cadeia.

- 5- Quando, alta noite, *D. Juan* passeia,
- 6- Ela põe-lhe em leilão a mocidade...
- 7- Tratada com a mística ansiedade,
- 8- Com que um sábio cultiva a flor da Ideia.

- 9- Mas, contudo, ninguém receia tanto
- 10- O áspero Deus e o lenho sacrossanto
- 11- Da dorida tragédia do Calvário...

- 12- E, ó *D. Juan*, às luzes das estrelas,
- 13- Tu bem sabes se encontras, nas ruelas,
- 14- Mais de uma vez, perdido algum rosário!...

Alegorizada através da maiúscula, a “Cidade” (verso 1) representa toda e qualquer cidade, ou a experiência do contato com o universo urbano em um sentido generalizado. Segundo o eu poético, há nessa experiência uma dinâmica de disposições antitéticas que acaba por fundir todas as situações, impressões e sentimentos em uma só situação ou impressão ambígua.

A cidade é um espaço decadente (“velha” (verso 1)), hostil, doentio (“de gangrenas cheia” (verso 2)). Espaço que causa uma sensação de aprisionamento: é comparado a um pátio de cadeia (“cadeia” é praticamente um anagrama de “cidade”); o eu poético anda pelos caminhos estreitos das ruelas. Estranhamente, é neste mesmo espaço que ele busca as *dispersas raízes da Verdade*. A verdade é alegorizada como a cidade (“Cidade” (verso 1) rima com “Verdade” (verso 3), enfatizando a ligação semântica de ambos os elementos). As raízes da Verdade estão dispersas pelo labirinto da cidade como símbolos que, ao serem encontrados, revelarão uma realidade superior, purificada. A palavra “Verdade” é muito íntima da metafísica cristã, referindo-se à divindade. Essa busca é vã, como buscar uma flor *num pátio de cadeia*.

A cidade leiloa a sua mocidade para D. Juan. A cidade noturna se associa, assim, à sedução, à concupiscência e à mundanidade. Sumamente, ao vício. A metáfora da mocidade posta em leilão transfere as relações mercantis da esfera econômica para a esfera das relações humanas. A cidade, espaço dominado pela visão de mundo e pelos costumes e modo de produção burgueses, transforma o indivíduo em mercadoria, reificando a existência e criando comportamentos condicionados. D. Juan observa a mocidade como se observasse as montras dos ourives. Essa reificação sugere, por fim, a mercantilização das relações afetivas que, em uma visão radical, transforma todo casal moderno na associação de uma prostituta e de um cafetão, ou mesmo vice-versa. “Em outras palavras, a burguesia, além da liberdade e de seus próprios ideais humanitários, enterrou também o amor, por cuja morte é responsável” (OEHLER, 1997, p. 250-1). Seja como for, o eu poético se sente atraído pelas tentações desse espaço. D. Juan seduz a mocidade e, assim, é seduzido pela cidade.

Todavia, o eu poético, por ter consciência dessa situação, torna-se ansioso. Observa essa mocidade, essa coletividade com uma *mística ansiedade*. Tem ânsia de superar essa situação por meio de uma purificação espiritual. Sofre, assim, a tensão de se render às tentações mundanas e espiritualmente vazias que a modernidade citadina lhe oferece e, tomado pelo mal-estar da consciência, empreender, teimoso, novamente a busca pelas raízes da Verdade, por uma realidade purificada ou tentar, em uma comunhão espiritual, preencher o vazio da reificação com alguma idealidade substituta, o amor verdadeiro e sublime, por

exemplo. Assim, D. Juan seria um libertino romântico que busca extrair algo de espiritual em suas relações. É o vício consciente e com remorso. As noções de Verdade, idealidade e pureza lançam raízes na imagem de um sábio cultivando *a flor da Ideia*. Mas na expressão “flor da Ideia” (verso 8) se encontra a imagem-síntese da tensão sofrida pelo eu poético, tão entranhada essa tensão nele se encontra. O concreto (flor) se funde ao abstrato (Ideia), o plano fenomênico se alia ao plano espiritual. Mas esse estado, repito, é experienciado como uma tensão insolúvel, como um estado galimático, e não como correspondência.

O remorso e a conseqüente busca de purificação espiritual se expressam como a confissão de temor a Deus nos versos de 9 a 11. Mas ainda aqui o caráter visceral da tensão sofrida pelo eu poético não deixa de marcar uma presença sutil, como se essa tensão acompanhasse todos os seus sentimentos e pensamentos, ainda que de modo inconsciente. Na expressão “áspero Deus” (verso 10) se encontra outra imagem-síntese dessa tensão, pois que um atributo relativo aos objetos fenomênicos qualifica uma entidade espiritual, novamente fundindo o concreto e o abstrato, a matéria e o espírito. A sensação de aspereza conjugada à divindade é dúbia: fruto da subjetividade do eu poético remoído pelo remorso e desejando, de modo meio inconsciente, uma punição,²⁴ revela, simultaneamente, o pólo material, mundano, profano da tensão por ele sofrida.

Os versos de 12 a 14 encerram a disposição antitética reveladora da situação completamente ambígua resultante da relação do eu poético com o universo urbano. A tensão da busca pela purificação espiritual e da iminente rendição às tentações mundanas permanece insolúvel. O eu poético se encontra, na cidade, dilacerado, sem poder se abismar na perdição, nem poder realizar uma transcendência. Se é vã a busca pelas raízes da Verdade, o eu poético, em contrapartida, não se desapega da *mística ansiedade* que objetiva sublimar o vício e preencher o vazio da reificação. Por isso a ambigüidade dos rosários perdidos nas ruelas. Não há como saber se os rosários estão perdidos porque as aspirações de pureza sucumbiram ao abismo infernal ou se são as raízes da Verdade finalmente encontradas. As reticências reforçam a idéia de persistência dessa situação dúbia.

Todas as disposições antitéticas e imagens-síntese, reveladoras da situação dúbia do eu poético no universo urbano, concentram-se no aposto “Beata amante” (verso 2). A cidade adquire um caráter contraditório, simultaneamente casto e mundano, sensual; podendo ambos os vocábulos que constituem essa expressão assumir as funções de substantivo e adjetivo.

²⁴ O adjetivo “áspero” (verso 10) parece, aqui, além de revelar a faceta vingadora abstrata da divindade, transmitir uma sensação de dor física. O eco aliterativo presente na palavra “Deus” (verso 10) (“s”) incomoda, provoca aflição. Seria possível intuir um ato de auto-flagelo transfigurado no aspecto material da linguagem?

Verificamos exemplarmente nesse soneto que a relação dúbia do eu poético de Gomes Leal com o universo urbano é concentradamente intuída no uso de um recurso estilístico característico da modernidade e de que tratarei mais adiante: a identificação dos contrários, que aqui se manifesta em expressões que fundem o concreto e o abstrato e, por extensão calcada no contexto, o sacro e o profano.

A cidade é vista pelo eu poético de Gomes Leal como um espaço vicioso. Por isso o qualificativo “velha” (verso 1) pode sugerir uma aproximação da cidade com a Babilônia. Reforcemos essas impressões tendo em vista o poema “Lisboa”, feroz diatribe contra todo o universo burguês.

A epígrafe é um excerto de um pequeno poema em prosa baudelairiano intitulado “Any Where Out of the World (Em Qualquer Lugar Fora do Mundo)”. Transcrevo abaixo um excerto maior para demonstrar que visão intrigante o eu poético baudelairiano tinha da capital portuguesa:

Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d'habiter Lisbonne? Il doit y faire chaud, et tu t'y regaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l'eau; on dit qu'elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu'il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir!

(BAUDELAIRE, 2006, p. 266)

Diga-me, minha alma, pobre alma resfriada, que pensarias de morar em Lisboa? Lá deve fazer calor e tu te regozijarias como um lagarto. Essa cidade fica à beira-mar; diz-se que foi construída em mármore e que o povo tem um tal ódio por vegetais que arranca todas as árvores. Eis uma paisagem segundo teu gosto; uma paisagem com a luz e o mineral, e o líquido para refleti-los!²⁵

A luz e o mineral. O sol é associado, na poética baudelairiana, ao próprio *Idéal*; e o encanto da mineralidade transforma Lisboa no próprio *rêve parisien*. O eu poético de Gomes Leal responderá a essa visão idealizada, demonstrando (esse poema se insere na “Segunda Parte” das *Claridades do sul*, intitulada “Realidades”) que Lisboa é, na realidade, *contrária ao Ideal*. Todavia, o eu poético de Gomes Leal responderá a essa visão idealizada com outra visão idealizada. Ele aproxima Lisboa da Paris satanicamente idealizada pelo próprio eu poético baudelairiano. Lisboa, ao ser descortinada na sua “realidade”, sofre, digamos, um grande *déficit* de realidade e se transforma em uma réplica satânica. O eu poético de Gomes Leal

²⁵ Tradução de Gilson Maurity, encontrada na seguinte referência: BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

responde a Lisboa idealizada baudelairiana com a aproximação de Lisboa da Paris noturna baudelairianamente idealizada. A Lisboa do eu poético de Gomes Leal, babilônica, é parisiense. No sentido baudelairiano. Gomes Leal é muito influenciado por Baudelaire. Seu eu poético assume explicitamente a influência em seus versos.

Lisboa tem, realmente, segundo o eu poético de Gomes Leal, o *mais afável sol* do Ocidente, o *céu mais clemente*, *rio d'águas mais mansas*. Faz calor; é *uma paisagem com a luz* e o líquido para refleti-la. Mas sua alegria, pureza, feição salutar e virginal são desmentidas ao anoitecer. Surge então, nos versos de 13 a 18, a verdadeira face da beata amante:

A Cidade é beata – e, às lúcidas estrelas,
O Vício, à noute, sai aos becos e às ruelas
Sorrindo, a perseguir burgueses e estrangeiros...
E à triste e dúbia luz dos baços candeeiros,
– Em bairros imorais, onde se dão facadas –
Corre às vezes o sangue e o vinho nas calçadas.

Instala-se novamente, aqui, a disposição antitética criadora da tensão do sacro e do profano. O vício, alegorizado pela maiúscula, transforma-se em uma entidade espectral que persegue, nos becos e ruelas, os burgueses e os estrangeiros, seduzidos pelas tentações mundanas. A burguesia é logo associada ao vício. A sensação de aprisionamento é sentida ao se passar, na escuridão, pela estreiteza dos becos e das ruelas. A pureza e a feição virginal dão lugar ao vício, à concupiscência. A alegria e a luz dão lugar à *triste e dúbia luz dos baços candeeiros*. A limpidez dá lugar ao embaciado, ao turvo. A luz dúbia reflete a dubiedade da experiência do contato com o universo urbano. A vida dá lugar à morte oriunda da violência. Na falta de pão é, pois, o sangue que acompanha o vinho; e esse sangue não é de Cristo. A saúde dá lugar ao álcool que se mistura ao sangue.

A tensão entre o sacro e o profano se revela nos versos de 19 a 24 no comportamento das mulheres em um tom de sátira de costumes, transferindo a imagem da beata amante para o plano dos hábitos cotidianos lisboetas:

As mulheres são gentis. – Umas altas, morenas,
Graves, sentimentais, amigas de novenas,
Ébrias de devoções, relêem as suas *Horas*.
– Outras fortes, viris, os olhos cor d'amoras,
Os lábios sensuais, cabelos bons, compridos,
– Às vezes, por enfado, enganam os maridos!

Então, nos versos de 25 a 30, o ataque à burguesia é frontal e bastante agressivo:

Os burgueses banais são gordos, chãos, contentes,
Amantes de Cupido, egoístas, indolentes,
Graves nas procissões, nas festas, e nos lutos.
Bastante sensuais, bastante dissolutos,
Mas humildes cristãos!... e, em místicos momentos,
– Tendo, ainda, cruéis saudades dos conventos!

Que artilharia pesada: banalidade, superficialidade, concupiscência, dissolução,²⁶ egoísmo (referente à ética individualista e, em última análise, atomística), indolência!²⁷ O burguês é,

²⁶ Ao discorrer sobre a dualidade de matéria e espírito na ideologia burguesa, Hobsbawn também analisa a sexualidade burguesa. Vejamos, a título de curiosidade, alguns seus comentários: “Essa dualidade de matéria e espírito implicava uma hipocrisia que observadores não-simpáticos ao mundo burguês consideravam uma característica não apenas difusa mas fundamental deste mundo. Em nenhum outro aspecto era isso óbvio, no sentido literal de ser visível, do que em questões de sexo. Não quer dizer que o burguês (homem) de meados do século XIX (ou aqueles que aspiravam a ser como ele) fossem simplesmente desonestos, pregando uma moralidade e deliberadamente praticando outra, embora o hipócrita consciente seja mais facilmente encontrável onde a diferença entre a moralidade oficial e as demandas da natureza humana seja intransponível, e a sociedade do período o era. [...]”

Em primeiro lugar, essa hipocrisia não era simplesmente uma mentira, exceto talvez entre aqueles cujas preferências sexuais fossem tão irresistíveis quanto publicamente inadmissíveis, como, por exemplo, políticos proeminentes dependendo de votos puritanos ou respeitáveis negociantes homossexuais em cidades provincianas. Não havia absolutamente hipocrisia nos países (sobretudo católicos) onde um comportamento francamente duplo era aceito: castidade para mulheres solteiras e fidelidade para as casadas, a caça livre de todas as mulheres (exceto talvez filhas casadoiras das classes médias e altas) por todos os jovens burgueses solteiros, e uma infidelidade tolerada para os casados. Aqui as regras do jogo eram perfeitamente entendidas, incluindo a necessidade de uma certa discrição nos casos onde a estabilidade da família ou da propriedade burguesa pudesse ser ameaçada: paixão, como qualquer italiano da classe média ainda conhece, é uma coisa, “a mãe dos meus filhos” é outra bem diferente. A hipocrisia estava nesse tipo de comportamento apenas por esperar-se que as mulheres burguesas permanecessem totalmente fora do jogo, quer dizer, na ignorância do que os homens (e outras mulheres) faziam. Nos países protestantes, esperava-se que a moralidade das restrições sexuais e da fidelidade atingisse os dois sexos, mas o próprio fato de que isso era percebido mesmo por aqueles que a quebravam, levava-os não exatamente à hipocrisia, mas ao tormento pessoal. É bastante ilegítimo tratar uma pessoa em tal situação como um mero trapaceiro.

Mais do que isso, a moral burguesa era consideravelmente aplicada; na verdade, talvez se tenha tornado muito mais efetiva a partir do momento em que a massa das classes trabalhadoras “respeitáveis” passou a adotar os valores da cultura hegemônica, e que as classes médias baixas, que seguiam a burguesia por definição, cresceram em número. [...] O mundo burguês era perseguido pelo sexo, mas não necessariamente pela promiscuidade sexual [...].

A crença de que o burguês de meados do século XIX era incomumente feroso, e, portanto, obrigado a construir defesas impenetráveis contra a tentação da carne, não convence: o que fazia as tentações tão tentadoras era precisamente o extremismo dos padrões morais aceitos, que tornavam a queda igualmente dramática [...]” (HOBSBAWN, 2005, p. 324-9).

²⁷ Vejamos o que diz Erich Fromm sobre a “indolência” burguesa: “No sistema atual, a renda pode ser totalmente independente do esforço ou do serviço pessoal. O dono de capital pode ganhar sem trabalhar. A função humana essencial da troca de esforço por dinheiro pode converter-se na manipulação abstrata do dinheiro para obter mais dinheiro. Tal fato está perfeitamente caracterizado no proprietário absentista de uma empresa. Tanto faz que ele seja proprietário de toda a empresa ou seja apenas um seu acionista. Em ambos os casos ele produz lucros com o seu capital e com o trabalho dos demais, sem ter que despende ele mesmo qualquer esforço” (FROMM, 1976, p. 96). O que faz o eu poético de Gomes Leal é associar, por esse motivo, a burguesia a uma existência ociosa. Ou talvez esteja se referindo aos *rentiers*.

ainda, farto, saturado, satisfeito, feliz, eufórico; e austero. O burguês é a alegria da fartura e a gravidade da solidez moral. É, por fim, humilde, porque cristão; e aspira à castidade.

Essa definição contraditória da burguesia, que também gira em torno da tensão entre o sacro e o profano, consiste em uma ironia. Enquanto no soneto “A Cidade” o eu poético experiencia essa tensão como um tormento pessoal, aqui a moderação, o sacrifício, a castidade, a humildade são tomadas como hipocrisia, como elementos que integram a ideologia burguesa. Portugal, segundo o eu poético, é a capital ocidental que mais tem *tristes procissões* e igrejas. Parece-me que a tensão explícita entre o sacro e o profano, mesmo que em modos diferentes de se expressar, persiste, na poética de Gomes Leal, no contato imediato com o universo urbano. Não sabemos até que ponto esses versos admitem a possibilidade de crença de que indivíduos burgueses sofressem essa tensão como um tormento pessoal, mas como Gomes Leal é herdeiro da estética antiburguesa, podemos admitir a hipótese de que a ironia prepondera enquanto instrumento de revelação da ideologia. Seja como for, a imagem da cidade permanece viciosa, em um estado de inércia que associa vício e ócio, oposta à racionalidade e diluidora do senso de transcendência. Os qualificativos que definiram a burguesia são incorporados, na estrofe seguinte, pela própria cidade. Mas é nesse contexto que o eu poético admite que esse espaço decadente é o mesmo que permite uma via de acesso à dimensão artística, ao plano da criação:

Viciosa ela se apraz num sono vegetal,
Adversa ao Pensamento e contrária ao Ideal.
– Mas, mau grado assim ser viciosa, egoísta, à lua,
Com Nero também, dá concertos na rua.
E, em noites de verão, quando o luar consola,
– Põe ao peito a guitarra e a lírica viola.

Notemos que a imagem de Nero tocando lira enquanto Roma arde em chamas é infernal. O poeta moderno é associado a Nero: o artista que se alimenta de um espaço infernal. O eu poético de Gomes Leal é um verdadeiro Nero. Incendiou Lisboa com sua enrubescida imaginação.

A cidade enquanto via de acesso à dimensão artística e, simultaneamente, espaço decadente e aprisionador pode encerrar um contradição. Todavia, a sensação de aprisionamento não é tão forte e generalizada em Gomes Leal quanto o é em Cesário.

O passado heróico português é evocado também nesse poema, não enquanto busca de um eco épico para representar a realidade moderna, mas como total oposição a ela. Por fim, a cidade é explicitamente satanizada, associando o mal ao ócio e, como na *Mensagem*, do

Fernando Pessoa ortônimo, opondo o passado heróico português à inércia, à acomodação da decadente sociedade burguesa de sua época:

No entanto a sua vida é quase intermitente.
Chafurda na inacção, feliz, gorda, contente.
E, eclipsando as acções dos seus navegadores,
Abrilhanta a *batota* e as *casas de penhores*.
Faz guerra à Vida, à Acção, ao Ideal!... e ao cabo
– É talvez a melhor amiga do Diabo!

Os burgueses *heureux* e *repus* assemelham-se, aqui, a suínos, ao chafurdarem na inação felizes, gordos e contentes.

A cidade na poética de Gomes Leal é, como foi dito, satanicamente idealizada, associada ao vício, ao pecado de modo geral. Não é no mínimo curioso o fato de que o poema “Lisboa” seja composto por sete estrofes (a quantidade dos pecados capitais) de seis versos (o número da Besta)?

Nesse momento, podemos então sintetizar a intencidade de Cesário e a de Gomes Leal. A intencidade cesária se dá na tensão entre a fertilidade criativa e a sensação de opressão, aprisionamento e de falta de vitalidade, e em uma visão orientada para a realidade concreta, sutilmente transfigurada. A intencidade de Gomes Leal se dá, por seu turno, na tensão imediata entre o sacro e o profano, pressentida ora íntima ora ideologicamente e em uma visão orientada para a transfiguração simbólica da realidade, rearticulada por uma imaginação excessiva.

3. As Delicadezas do Mal. As Transfigurações da Imagem Feminina

O mais nímio adâmico tropo, a mais nefelibata aspiração, o sorvedouro do ácido livor vital. Acetinado, imbele e plácido vulcão em erupção; membranoso mistério, aceso em ardor carnal. De uma costela nascido abismo incendiado; de cecídia acusado pruriginoso fruto hiante. Nascente da catálise nitente e do veneno das veias alucinado; pétalas de violácea catléia maceradas por caule delirante. Se afirmarem hircino, venal, viperino tal pomo, não é que, escrutando a venérea hispida plumagem, o homem encontra, apequenado, num báquico assomo, de sua fragilidade a conotação, de sua força a voragem?

O arquétipo feminino da *femme fatale*, ou ao menos a transfiguração da imagem feminina em uma figura dominadora, existe antes do período clássico no folclore e na mitologia de pelo menos a maioria das culturas. Se olharmos para o lado, podemos nos deparar com o espectro desse tipo de mulher. Principalmente se ficamos sugestionados como fiquei nas primeiras linhas. Podemos conviver com esse espectro, sem necessariamente sermos misóginos ou preconceituosos. Mas como não ficarmos sugestionados com a mulher? A mulher é o outro. Assim como o homem é o outro da mulher. O outro é sempre mediado pelo mistério.

A transfiguração da imagem feminina em uma figura dominadora adquire sistematização a partir da segunda metade do século XIX, figura que é um desenvolvimento da faceta diabólica da mulher romântica da primeira metade do mesmo século. Na primeira metade do século XIX, a figura dominadora predominante é a do *homme fatal*, associada ao herói byroniano, a Don Juan.²⁸ Mario Praz, em seu deliciosamente terrível *A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica*, traça uma linha tradicional entre figuras de *femmes fatales* desde o início do Romantismo:

De forma esquemática, poder-se-ia dizer que à testa desta linha está a Matilda de Lewis, que se desenvolve de um lado como Velléda (Chateaubriand) e Sallambô (Flaubert), de outro como Carmen (Mérimée), Cécily (Sue) e Conchita (Pierre Louys)... Esquemáticação arbitrária, é

²⁸ Como classificar o poder fatal, já no século XX, de uma personagem como Tazio, da *Morte em Veneza*, poder fatal andrógino que vitima outra personagem masculina?

verdade, mas que permite certos relevos de conjunto que não são sem significado para a história do gosto e do costume. (PRAZ, 1996, p. 181)

Mas é no *fin-de-siècle* que a figura dominadora da *femme fatale* se tornará mais sistemática. A imagem dominadora da mulher é envolta por uma aura enigmática de intangibilidade e tédio; adquire uma beleza fascinante, magnética como guizos; é prepotente, sensual e perversa, podendo levar o fascinado à confusão mental e sentimental, ao depauperamento físico e moral. O fascinado mantém uma atitude passiva, sendo obscurecido pela inferioridade perante a melhor condição e maior exuberância física da mulher, além de sua, ao menos latente, maior desenvoltura sexual: “o canibalismo sexual é aqui monopólio da mulher” (PRAZ, 1996, p. 192). A “síndrome do amor e medo” é levada ao termo de uma idolatria masoquista por uma mulher com síndrome de esfinge. O *fin-de-siècle* é devorado pelo mistério: mistério da vida, da morte, da existência, da mulher. No *fin-de-siècle* e no início do século XX, a imagem dominadora da *femme fatale* dominará a cultura ocidental. Desfilará entre moribundos o cortejo de Helena de Tróia, de Vênus, de Diana, de Herodíades e de sua filha, Salomé. O horror fascina, a beleza é funesta. A mulher, assim como ocorre com o universo urbano, começa a ser observada por outro viés da beleza. Contraditória, complexa, essa beleza simpatiza com o sofrimento, com a opressão, com efeitos física e moralmente anormais. São sempre espinhosas as sendas da modernidade. Tudo parece adquirir sentido quando integrado ao seu oposto. A fascinação provocada pelo labirinto das cidades e pela imagem feminina é perceptível somente ao revelar a repulsa ou o medo e as sensações e sentimentos turbados ou prejudiciais. A beleza moderna, na expressão de Praz (1996, p. 63), é meduséia, “banhada de sofrimento, de corrupção e de morte.”. Na modernidade nada existe sem o seu contrário.

Dentre as figuras históricas e mitológicas, Salomé sobressai como inspiração fatal.²⁹ Salomé, que morou no coração de Moreau. Cumpre verificar como ela se transformou, no universo literário, em um monstro de luxúria frio, perverso e sedento de uma vingança com requintes de crueldade. Aprox, nesse contexto, atentarmos, de início, para a seguinte passagem de Praz:

A época do passado com a qual muitos artistas do fim do século gostam de se identificar foi o longo crepúsculo bizantino, tenebrosa abside carregada de

²⁹ Poder-se-ia perguntar o motivo dessa preferência por Salomé. Renata Soares Junqueira (2003, p.73) responderia: “[...] a abundância das cores e das pedras preciosas que constituem o *luxo* de que ela se reveste parece predispô-la ao capricho dos esteticistas, que nela tendem a apreciar precisamente o que tem de postura ornamental a evocar – também pela sua *frieza* perversa – a arte da estatuária e a impor-se mesmo como *alegoria do artifício*.”.

ouro e de sangüínea púrpura, de onde brotavam enigmáticas figuras, bárbaras e ao mesmo tempo refinadas, com suas dilatadas pupilas neurastênicas. [...] nos estertores do século, mesmo o elemento viril da personalidade parece desaparecer: a época bizantina é uma época de corrupção anônima, sem nada de heróico. (PRAZ, 1996, p. 347)

Do pouco que se sabe da Salomé histórica, que depois da pandórica Eva fora tida como a figura feminina mais sedutora e pérfida do imaginário judaico-cristão, é que era filha de Herodíades e sobrinha e enteada de Herodes Antipas, tetrarca da Galiléia e filho de Herodes, o Grande. Antipas prendeu injustamente seu irmão, Herodes Filipe, para, após exilar sua esposa, casar-se com sua cunhada, Herodíades. João Batista acusava o casal pelo “sacrílego” crime de incesto (que amaldiçoaria Israel) e Herodes, pressionado pela esposa, aprisiona-o. Mas ela, rancorosa, queria sua morte, que Herodes temia pelo fato de João ter muitos seguidores, principalmente camponeses, que poderiam sublevar-se. Na festa de aniversário de seu tio, Salomé dança para ele e os convivas e ele, que por causa disso lhe havia prometido realizar qualquer desejo, tem de acatar o pedido da sobrinha de, por influência da mãe que aproveitara a oportunidade, oferecer-lhe a cabeça de João em uma bandeja, que Salomé entregaria a Herodíades.

Salomé aparece no Novo Testamento, no Evangelho segundo São Mateus e no Evangelho segundo São Marcos. Cumpre transcrevermos, respectivamente, as passagens, para depois compararmos com a transformação literária de sua figura:

Por aquela mesma época, o tetrarca Herodes ouviu falar de Jesus. E disse aos seus cortesãos: “É João Batista que ressuscitou. É por isso que ele faz tantos milagres.”

Com efeito, Herodes havia mandado prender e acorrentar João, e o tinha mandado meter na prisão, por causa de Herodíades, esposa de seu irmão Felipe. João lhe tinha dito: “Não te é permitido tomá-la por mulher!” De boa mente o mandaria matar, temia, porém, o povo que considerava João um profeta. Mas, na festa de aniversário de nascimento de Herodes, a filha de Herodíades dançou no meio dos convidados e agradou a Herodes. Por isso ele lhe prometeu com juramento dar-lhe tudo o que lhe pedisse. Por instigação de sua mãe ela respondeu: “Dá-me aqui, neste prato, a cabeça de João Batista.” O rei entristeceu-se, mas como havia jurado diante dos convidados, ordenou que lha dessem; e mandou decapitar João na sua prisão. A cabeça foi trazida num prato e dada à moça que a entregou à sua mãe. Vieram, então, os discípulos de João transladar seu corpo, e o enterraram. Depois foram dar a notícia a Jesus. (MATEUS (14, 1-12), 1988, p. 1301)

O rei Herodes ouviu falar de Jesus, cujo nome se tornara célebre. Dizia-se: “João Batista ressurgiu dos mortos e por isso o poder de fazer milagres opera nele.” Uns afirmavam: “É Elias!” Diziam outros: “É um profeta como qualquer outro.” Ouvindo isto, Herodes repetia: “É João, a quem mandei decapitar; ele ressuscitou!”

Pois o próprio Herodes mandara prender a João e acorrentá-lo no cárcere, por causa de Herodíades, mulher de seu irmão Filipe, com a qual ele se tinha casado. João tinha dito a Herodes: “Não te é permitido ter a mulher de teu irmão.” Por isso Herodíades o odiava e queria matá-lo, não o conseguindo, porém. Pois Herodes respeitava João, sabendo que era um homem justo e santo; protegia-o, e quando o ouvia, sentia-se embaraçado; mas, mesmo assim, de boa mente o ouvia.

Chegou, porém, um dia favorável em que Herodes, por ocasião de seu natalício, deu um banquete aos grandes de sua corte, aos seus oficiais e aos principais da Galiléia. A filha de Herodíades apresentou-se e pôs-se a dançar, com grande satisfação de Herodes e dos seus convivas. Disse o rei à moça: “Pede-me o que quiseres, e eu to darei.” E jurou-lhe: “Tudo o que me pedires te darei, ainda que seja a metade do meu reino.” Ela saiu e perguntou à sua mãe: “Que hei de pedir?” E a mãe respondeu: “A cabeça de João Batista.” Tornando logo a entrar apressadamente à presença do rei, exprimiu-lhe seu desejo: “Quero que sem demora me des a cabeça de João Batista.” O rei entristeceu-se; todavia, por causa da sua promessa e dos convivas, não quis recusar. Sem tardar, enviou um carrasco com a ordem de trazer a cabeça de João. Ele foi, decapitou João no cárcere, trouxe a sua cabeça num prato e deu à moça, e esta entregou à sua mãe. Ouvindo isto, os seus discípulos foram tomar o seu corpo e o depositaram num sepulcro. (MARCOS (6, 14-29), 1988, p. 1328-9)

Mutilações, cortes, lacerações em geral ativam o complexo de castração infantil. Por isso o temor da extração dentária (o dente é um minúsculo pênis) e o temor infantil de cortar o cabelo e de filmes com zumbis e dilacerações corporais. Salomé, a grande decapitadora, tornar-se-á a grande castradora.

Oscar Wilde, com a peça *Salomé* (1893), contribuiu deveras para a transfiguração sofrida pela filha de Herodíades, dando-lhe maior centralidade, potencial erótico e autonomia. Fora escrita a maior parte da peça em Paris em 1891 e publicada em Fevereiro de 1893, simultaneamente em Paris e Londres. Mas foi a tradução inglesa de Alfred Douglas, de Fevereiro de 1894, ilustrada por Aubrey Beardsley, que consagrou a peça.

Wilde pretendeu revelar o universo interior de Salomé, que se transforma em uma princesa arrebatada pela paixão nutrida por João. Por isso, dá-lhe pleno senso de autonomia:

Não estou dando ouvidos a minha mãe. É para meu próprio prazer que peço a cabeça de Iokanan numa bacia de prata. Jurastes, Herodes. Não vos esqueçais de que jurastes.

(WILDE, 2002, p. 61)

Sua ousadia se reflete na sensualidade que torna sua beleza mais atraente. Herodes, que com ela casaria de tanta paixão, desabafa:

Não, não desejais tal coisa. Dizeis-me isso só para me magoar, porque fiquei olhando para vós a noite toda. Pois bem. Sim. Fiquei olhando para vós

durante a noite toda. A vossa beleza me perturbou terrivelmente, e eu vos olhei demais.
(WILDE, 2002, p. 62)

Salomé é vingativa. Sua paixão se transforma em um rancor sádico com tom vampírico, sucubático. A filha de Herodíades se torna filha de Lilith. A Salomé histórica se transfigura na Salomé histórica:

Ah! Não quiseste deixar-me beijar a tua boca, Iokanan. Pois bem, eu a beijarei agora. Eu a morderei com os dentes, como se morde uma fruta madura. Sim, beijarei a tua boca, Iokanan. Eu te avisei, não? Eu te avisei. Pois bem, eu a beijarei agora... Mas por que não me olhas, Iokanan? Os teus olhos, que eram tão terríveis, que eram tão cheios de raiva e de desprezo, estão fechados agora. Por que estão fechados? Abre os olhos! Levanta as pálpebras, Iokanan. Por que não me olhas? Tens medo de mim, Iokanan, por isso não me queres olhar?... E a tua língua, que era como uma serpente vermelha a dardejar venenos, não se mexe mais, não diz nada agora, Iokanan, essa víbora vermelha que vomitou a sua peçonha sobre mim. É estranho, não? Como é possível que a víbora vermelha já não se mexa?... Não me quiseste, Iokanan. Rejeitaste-me. Disseste-me coisas infames. Trataste-me como a uma cortesã, como a uma prostituta, a mim, Salomé, filha de Herodíade, princesa da Judéia! Pois bem, Iokanan, eu continuo viva, mas tu estás morto e a tua cabeça me pertence. Posso fazer o que quiser com ela. Posso lançá-la aos cães e aos pássaros do ar. O que os cães deixarem, os pássaros do ar comerão... Ah! Iokanan, foste tu o único homem a quem amei. Todos os outros homens me dão nojo. Mas tu eras lindo. O teu corpo era uma coluna de marfim num pedestal de prata. Era um jardim repleto de pombas e lírios de prata. Era uma torre de prata enfeitada com escudos de marfim. Não havia nada no mundo tão branco como o teu corpo. Não havia nada no mundo tão negro como os teus cabelos. No mundo inteiro, não havia nada tão vermelho como a tua boca. A tua voz era um turíbulo que exalava estranhos perfumes e quando eu te olhava, ouvia uma estranha música! Ah! Por que não me olhaste, Iokanan? Escondeste o rosto por trás das tuas mãos e blasfêmias. Puseste nos olhos a venda daquele que quer ver ao seu Deus. Pois bem, viste ao teu Deus, Iokanan, mas a mim, a mim... tu nunca viste. Se me houesses visto, haver-me-ias amado. Eu, eu te vi, Iokanan, e te amei. Ah! Como te amei! Ainda te amo, Iokanan. Só amo a ti... Tenho sede da tua beleza. Tenho fome do teu corpo. E nem o vinho, nem as frutas podem saciar o meu desejo. Que farei agora, Iokanan? Nem o rio, nem as grandes águas poderiam apagar a minha paixão. Era princesa, tu me desdenhaste. Era virgem, tu me defloraste. Era casta, tu me encheste as veias de fogo... Ah! Ah! Por que não me olhaste, Iokanan? Se me houesses olhado, haver-me-ias amado. Sei muito bem que me haverias amado, e o mistério do amor é maior que o mistério da morte. Só para o amor se deve olhar.
(WILDE, 2002, p. 67-8)

Renata Maria Parreira Cordeiro elenca artistas e obras francesas que, entre outras, incentivaram Wilde a fazer Salomé dançar: Mallarmé (*Herodiade* (1871)), Huysmans (*Às avessas* (1884)), Flaubert (*Salambô* (1862); *Herodiade* (1876)), Moreau (*A dança de Salomé* (1876)), Massenet (*Herodiade* (1881)).

Praz lê *Salomé* em tom de paródia, mas sabendo que Wilde não intencionou tal efeito. Afirma que, se lida enquanto paródia de toda a matéria decadentista, seria uma obra-prima. Se não, é uma peça ridiculamente afetada, apesar de Praz reconhecer a qualidade do escritor Wilde, que alcunha delicadamente “genial histrião”. Sinto que a tragicidade da peça é realmente um pouco caricata; mas, a meu ver, a grande paródia, a grande caricatura de toda a matéria decadentista é *Às avessas* de Huysmans, que se tornou, na verdade, uma espécie de Bíblia do Decadentismo-Simbolismo (com elementos prenunciadores do espírito do Futurismo e do Surrealismo, diria. Estamos diante de um Evangelho eclético). Jean des Esseintes é uma personagem excêntrica, neurótica e neurastênica bem ao gosto decadente-simbolista; mas seu caráter grotesco beira um ridículo suspeito. Às vezes o gosto decadente-simbolista permite um ridículo premeditado, um *dandysme* meio caricato, nos moldes de um palhaço da sociedade industrial. Camilo Pessanha, por exemplo, adotou uma postura meio circense, e era o ridículo de sua pose que o tornava sério. Des Esseintes mesmo foi inspirado no excêntrico *dandy* Robert de Montesquiou, que “artificializou” até uma tartaruga ao folhar a ouro seu casco, segundo constou de uma visita de Mallarmé a sua performática residência. Não obstante, o caráter ridículo da personagem de Huysmans abre o horizonte da paródia. É um ridículo, como afirmei, suspeito.

Às avessas enumera, através da coleção particular de des Esseintes, obras artísticas fundamentais para o Decadentismo-Simbolismo, ou com as quais os decadentistas e simbolistas simpatizavam. Entre elas estão as duas obras-primas de Moreau que tematizam Salomé: *A dança de Salomé* e *A aparição* (ambas de 1876). As descrições e impressões de des Esseintes prefiguram a transfiguração máxima da dançarina. Quando se refere ao primeiro quadro, assim pinta Salomé:

A face recolhida numa expressão solene, quase augusta, dá ela início à lúbrica dança que deve acordar os sentidos entorpecidos do velho Herodes; seus seios ondulam e, roçados pelos colares que turbilhonam, ficam de bicos eretos; sobre a pele úmida, os diamantes presos cintilam; seus braceletes, seus cintos, seus anéis lançam faúlhas; sobre a túnica triunfal, recamada de pérolas, ornada com ramagens de prata, guarnecida de palhetas de ouro, a couraça de ourivesaria em que cada malha é uma pedra entra em combustão, faz serpentes de fogo se entrecruzarem, fervilha sobre a carne mate, sobre a pele rosa-chá, à semelhança de esplêndidos insetos de élitros ofuscantes, marmoreados de carmim, salpicados de amarelo-ouro, matizados de azul-aço, mosqueados de verde-pavão.

(HUYSMANS, 1987, p. 84-5)

Toma fôlego então, em face de toda essa sensual marchetaria, toda a hipersensibilidade esteta de des Esseintes:

O tipo de Salomé, que tanto fascina os artistas e os poetas, obsidiava des Esseintes havia anos. [...]

Mas nem S. Mateus, nem S. Marco, nem S. Lucas, nem os outros evangelistas, demoraram-se nos encantos delirantes, nas ativas depravações da dançarina. Ela permanecia apagada, perdida, misteriosa e vaga, na névoa longínqua dos séculos, inapreensível para os espíritos precisos e terra-a-terra, acessível somente aos cérebros excitados, aguçados e como que tornados visionários pela nevrose; rebelde aos pintores da carne, a Rubens que a disfarçou numa açougueira de Flandres, incompreensível a todos os escritores que nunca puderem exprimir a inquietante exaltação da dançarina, a refinada grandeza da assassina.

Na obra de Gustave Moreau, concebida fora de todos os dados do Testamento, des Esseintes via enfim realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado. Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torsão de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudidelas de ventre, estremecimentos de coxas; tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca.

Assim compreendida, pertencia às teogonias do Extremo Oriente; não procedia mais das tradições bíblicas, não podia mais sequer ser assimilada à imagem viva da Babilônia, à real Prostituta do Apocalipse, paramentada como ela de jóias e de púrpura, como ela arrebicada, mas não atirada, por uma potência fatídica, por uma força suprema, nas excitantes abjeções da devassidão.

(HUYSMANS, 1987, p. 85-6)

Luxúria, Histeria, Beleza. A Beleza maldita. Salomé, após ser dotada de traços megafísicos e metafísicos, terá seu caráter simbólico ainda mais acentuado pelo desalojamento total da História:

O pintor parecia aliás ter querido afirmar sua vontade de manter-se fora dos séculos, de não precisar origem, país ou época quando pôs a sua Salomé no meio daquele extraordinário palácio, de estilo confuso e grandioso, vestindo-a de roupas suntuosas e quiméricas, coroando-a com um incerto diadema em forma de torre fenícia, tal como o de Salambô, e colocando-lhe na mão, por fim, o cetro de Ísis, a flor sagrada do Egito e da Índia, o grande lótus. [...]

Outrossim, ao prover sua enigmática deusa do lótus venerado, o pintor talvez tenha pensado na dançarina, na mulher mortal, no Vaso maculado, causa de todos os pecados e de todos os crimes [...].

(HUYSMANS, 1987, p. 86-7)

Por seu turno, a Salomé da *Aparição*

[...] era verdadeiramente meretriz; obedecia ao seu temperamento de mulher ardente e cruel; vivia, mais refinada e mais selvagem, mais execrável e mais extravagante; despertava mais energicamente os sentidos em letargo do homem, enfeitiçava, domava-lhe com mais segurança as vontades, com seu encanto de grande flor venérea brotada em canteiros sacrílegos, cultivada em estufas ímpias.

(HUYSMANS, 1987, p. 89)

Salomé e/ou elementos a ela relacionados perturbaram a imaginação de muitos poetas da segunda metade do século XIX, enfim. Se fizermos uma seleção, teremos: Banville; o já citado Mallarmé; William Wilde; Gottfried Keller; Lorrain; Arsène Houssaye; Pierre Louÿs; Albert Samain; Antoine Sabatier; Tristan Klingsor; Eugênio de Castro; Gérard d'Houville (pseudônimo da Sra. Régnier).³⁰ Mas quando tratamos do arquétipo feminino da *femme fatale*, não podemos omitir Baudelaire que, para mim, foi mestre na arte de satanizar mulheres. O soneto XXVII das *Flores do mal* (1857), abaixo transcrito, encerra uma figura salomaica:

³⁰ Essa perturbação persiste no século XX. Se fizermos uma seleção, incluir-se-iam nela Robert de Montesquiou, com os poemas “Remorso” e “Paga” (ambos de 1901) e Sá-Carneiro, com o soneto intitulado precisamente “Salomé” (1913). Podemos encontrar resquícios do arquétipo feminino da *femme fatale* ainda na contemporaneidade, pois o homem ainda é homem e a mulher ainda é mulher. Isto é: o mistério do outro persiste. Ana, personagem da narrativa poética *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, parece-me um magnífico exemplo desse resquício. Apegada à religiosidade e temente a Deus, não resiste à sensualidade e à malícia sempre a ponto de explodir em dança. Na festa dedicada ao retorno do filho pródigo, “a dançarina oriental” (NASSAR, 2005, p. 191), enfeitada com os adornos das prostitutas colecionados por André, não resiste à música, enquanto André a contempla sentado sobre uma raiz exposta: “[...] e quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda passou a girar cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubou de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos, ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente [...] eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava (que reviravoltas o tempo dava! que osso, que espinho virulento, que glória para o meu corpo!) [...]” (NASSAR, 2005, p. 186-9). Ana e André: agrestes Herodes e Salomé.

*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.*

*Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Elle se développe avec indifférence.*

*Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,*

*Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.
(BAUDELAIRE, 1985, p. 166)*

Envolta em ondulante traje nacarado
Até quando caminha dir-se-á que ela dança,
Como esses longos répteis que um jogral sagrado
Agita em espirais no vértice da lança.

Como a tépida areia ou o azul do deserto,
Insensíveis os dois à desventura humana,
Como a trama das ondas no ermo mar aberto,
Ela se move indiferente e soberana.

Em seu polido olhar há minerais radiantes.
E nessa têmpera de insólitas quimeras,
Entre anjo indecifrado e esfinge de outras eras,

Em que tudo é só luz, metal, ouro e diamantes,
Esplende para sempre, em seu frívolo império,
A fria majestade da mulher estéril.³¹

Reconhecemos ser essa figura feminina inspirada em Salomé por ter a dança como elemento visceral de sua natureza: ela parece dançar até quando caminha. Natureza ofídica. Ela dança como as longas serpentes. É indiferente, insensível ao sofrimento humano. Como altivas ondas, cadenciada, sobressai ao se enredar no mar das coletividades. As pedrarias são seus próprios polidos olhos; e com elas também exercita seu poder encantatório. Sua natureza, ofídica, é simbólica, e estranha, pois ambígua: a castidade se mescla com a malícia e sensualidade das serpentes e com o perigo mortal da esfinge, envolvendo-a em uma densa nuvem de mistério. Sua postura hierática, frívola e teatral a transforma em um astro inútil, em

³¹ Tradução de Ivan Junqueira, encontrada na seguinte referência: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

uma figura estéril, como se não fosse viva, mas pintada com o brilho colorido e com os clarões ofuscantes pelas mãos de um Moreau que, como Baudelaire, avista, “em plena Paris, o resplendor de visões cruéis [...]” (HUYSMANS, 1987, p. 89). Se o eu poético estivesse recostado ao assento de algum café devasso, seria um Herodes moderno. A Salomé moderna, por seu turno, precisa aprender a dançar na multidão.

O arquétipo feminino da *femme fatale* aparece em Baudelaire como metáfora das conseqüências do universo industrial. Observemos a mais famosa passante:

A UNE PASSANTE

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, o toi qui le savais!
(BAUDELAIRE, 1985, p. 344)*

A UMA PASSANTE

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,

Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!³²

A passante, que longa e fina, em grande luto, dor majestosa, assemelha-se a uma igreja gótica, torna-se efêmera como os produtos industriais, desaparecendo na desvairada turbamulta logo após surgir. Hierática e revelando no olhar a natureza tipicamente ambivalente de um céu ameaçador e de uma doçura fascinante acompanhada de um prazer homicida, seduz subitamente o *voyeur*, aflorando um redemoinho em sua memória após o desaparecimento. A musa é inatingível, nesse soneto, por causa da dinâmica da sociedade moderna, porque os vagalhões humanos a engolfam talvez para sempre. Toda individualidade, mesmo que por um momento resgatada, imerge lepidamente nas reificadas massas populacionais. Enquanto fugitiva beleza, essa figura feminina se transforma na própria beleza moderna que, crispada como um extravagante, causa aquele *frisson nouveau*. Por fim, enlutada, essa figura, “carregando até em seus ombros negros e magros o símbolo de um luto perpétuo” (BAUDELAIRE, 2002, p. 729), é uma “coveira do amor”, denunciando o fato de que este, na época moderna, é uma ilusão, não tem futuro, é efêmero como tudo o mais. Na modernidade, todos celebramos algum enterro. Ela corresponde ao olhar do eu poético, mas para confirmar que estão fadados à solidão. A linguagem do luto é silente.

A presença do arquétipo feminino da *femme fatale* é, como vimos, muito insistente na vertente decadente-simbolista da modernidade *fin-de-siècle*, sendo uma herança da faceta diabólica da mulher romântica, associada ora a um anjo ora a um demônio. Não se trata de uma tarefa pacífica perscrutar o motivo do surgimento, na arte, dessas figuras despeitadas e daninhas.

Em 1848, francesas fundam jornais e clubes com caráter de associações de produção. Ainda na França, o divórcio é restabelecido, em 1884, no caso de infidelidade masculina e se aprova a lei, em 1897, que permite às mulheres testemunharem em processos judiciais. Na Inglaterra, por seu turno, Stuart Mill, em 1867, faz o primeiro pronunciamento a favor do voto feminino. Apesar de tomarem fôlego a partir do início do século XX, as reivindicações *suffragettes* têm início na segunda metade do século XIX, com a criação, em 1867, nos Estados Unidos, da primeira associação feminista em prol do direito de voto da mulher, chamada National Society for Woman’s Suffrage, liderada por Lydia Becker (o movimento sufragista teve origem simultânea nos Estados Unidos e na Inglaterra, mas o direito do voto feminino foi concedido somente em 1919 e em 1928, respectivamente). Além de tudo isso,

³² Tradução de Ivan Junqueira, encontrada na seguinte referência: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

deparamos com algumas madames Bovarys, isto é, mulheres que têm coragem de quebrar as regras matrimoniais. Assim posto, estamos diante de um esforço em prol da mudança do *status* feminino na sociedade.

A *femme fatale* talvez seja a transfiguração sobrecarregada e prenunciadora da mulher que busca independência e que tenha “descoberto” o orgasmo, isto é, adquirido consciência de seu potencial erótico, ao menos em seu universo íntimo. A reação dos poetas é dúbia, entrelaçando matizes conservadoras e “avançadas”. Essa mulher de espírito emancipador e consciente do prazer é associada ao vício, pois se desvencilha dos padrões burgueses da mulher-mãe, esposa destinada à vida doméstica e à família (instituição que resguarda a propriedade), dependente, abnegada, sempre amorosa e bondosa. A prostituta, figura assaz representativa da *femme fatale*, é diametralmente oposta à figura da mulher-mãe, simbolizando a esterilidade e o aborto.³³ Essa associação adquire tons medievalistas quando evoca o Éden serpentiforme, a Eva-Lilith e a visão de uma Natureza cruel e corrupta, guiada por um Satã vencedor dos cósmicos embates entre o Bem e o Mal. Em contrapartida, a energia, a firmeza, a coragem e a ousadia, elementos “típicos” do ativo universo masculino, são transpostos para o feminino, assim como a resignação, a fraqueza, a dedicação, a vacilação e a modéstia, elementos “típicos” do passivo universo feminino, são transpostos para o masculino, acentuando no homem a sensibilidade decadentista, vitimada por um depauperamento físico e moral, tornando-o, às vezes, delicado até à “fragilidade” feminina. Quando suponho que a *femme fatale* talvez seja a transfiguração da mulher que tenha “descoberto” o orgasmo, ao menos em seu universo íntimo, é porque sua figura é muitas vezes elaborada como a de uma mulher hierática, enregelada na postura e no semblante, mas, intimamente, mais propensa ao vício, à libertinagem a até à volúpia do crime (os decadentistas-simbolistas abrem novamente o horizonte de requintadas formas de sexualidade distorcida, atualizando uma das heranças sadianas para a modernidade).³⁴ Essa dialética do

³³ “Na prostituição se manifesta o aspecto revolucionário da técnica (seu lado criativo e, sem dúvida, também o seu lado revelador simbólico). ‘Como se as leis da Natureza, às quais o amor se submete, não fossem mais tirânicas e mais odiosas do que as da Sociedade! O sentido metafísico do sadismo é a esperança de que a revolta do homem alcançará tal intensidade, que intimará a natureza a mudar suas leis – quando as mulheres não quiserem mais tolerar as provações da gravidez, os riscos e as dores do parto, e o aborto, a natureza ver-se-á constrangida a inventar outra coisa, para que o homem se perpetue sobre a terra.’ Emmanuel Berl, *Primeiro Panfleto* (“Europa”, nº 75, pp. 405-406). De fato, a revolta sexual contra o amor não tem origem somente em uma vontade fanática, obsessiva de prazer, mas pretende ainda submeter a natureza e conformá-la a esta vontade. Ainda mais nítidos se tornam os traços em questão, quando se considera a prostituição não tanto como um elemento antagônico ao amor, mas sim como a sua decadência (sobretudo na forma cínica praticada nas galerias parisienses, no final do século). O aspecto revolucionário desta decadência se insere, então, espontaneamente, na decadência das galerias” (BENJAMIN, 2000, p. 242).

³⁴ “Foram os românticos, tirando proveito das teorias do Divino Marquês, especialmente Baudelaire, que fecundaram com enxertos psicológicos ou refinamentos perversos; e tudo de imaginável que poderá ser

“quente” e do “frio” atormenta o eu poético masculino. Como derreter esse gelo? E se ele derreter, como sobreviver ao incêndio?³⁵

O arquétipo feminino da *femme fatale* é explorado de modo bastante complexo na obra cesária. A poética cesária estende suas pernas em direções opostas – uma séria e outra irônica, jocosa –, e assim se equilibra e atesta um temperamento peculiar. O arquétipo feminino da *femme fatale* também passará, em suas figurações, pelo crivo das modulações desse temperamento joco-sério. O erotismo de humilhação tipicamente ligado ao fascinado se firmará também no universo psicológico do eu poético cesário. Todavia, esse erotismo é experienciado de modo crítico, sofrendo resistência ao se chocar simbolicamente com questões socioeconômicas ou então ao ser ridicularizado através de descrições exageradas ou caricaturais ou ao se chocar com o ambiente provinciano da Lisboa da segunda metade do século XIX. Comentarei o poema “Humilhações” por seu título já remeter a esse tipo de erotismo e para revelar como a exploração do arquétipo feminino da *femme fatale* permite a exploração de questões socioeconômicas na obra cesária, onde entrarão em cena outros tipos de humilhações.

Primeiramente, é mister enumerar as características da figura feminina que permitem tê-la como uma *femme fatale*: é deslumbrante; hipnótica; intimidadora; exasperada; frívola; artificial; elegante; soberba. Ou seja, é física e psicologicamente uma *femme fatale*. E enquanto seu comportamento é típico, típico é também o comportamento e a condição psicológica do deslumbrado: mantém uma atitude passiva e acanhada, obscurecido por um complexo de inferioridade perante a exuberância e a melhor condição socioeconômica da mulher. Consciente dessa desigualdade, o eu poético assume ser um quase Jó, aceitando os desdêns e idolatrando os ódios daquela que despreza as camadas socioeconomicamente

concebido nesse sentido encontrará expressão num dos muitos tardo-decadentistas, Remy de Gourmont” (PRAZ, 1996, p. 111).

Creio que a perversidade sexual, elemento subversivo da modernidade, às vezes, a meu ver, reveste-se de um caráter conservador. O eu poético decadentista, quando sente sua típica sensibilidade impotente se deparar com o poder da mulher, que no *fin-de-siècle* acentua ao paroxismo sua faceta devoradora, tem, às vezes, em um acesso neurastênico, um desejo de violência (ora permanecendo no plano da imaginação, ora originando um homicídio real) que, psicanaliticamente, corresponde ao desejo de dominação. Esse desejo me parece semelhante ao de um burguês oitocentista que usa os pretextos de ordem do lar para espancar sua esposa que apresentou indícios de insubmissão. O eu poético de Gomes Leal, bastante masoquista, em vários momentos toma ares assustadoramente sádicos quando imbuído desse desejo de dominação masculina. Cf., por exemplo, os poemas “O Amor do Vermelho (Nevrose dum Lord)”, “A um Corpo Perfeito” e, principalmente, “Nevrose Nocturna”. A vítima do eu poético de Gomes Leal geralmente se encontra no leito, é de uma alvura marfínea, nevada, que contrasta com o vermelho do sangue. O poema “Fantasia dum Aborrecido”, por seu turno, deliciosamente grotesco, contém uma violência que reage ao erotismo de humilhação através da evasão humorística (esse poema se insere na “Quinta Parte” das *Claridades do sul*, intitulada precisamente “Humorismo”).

³⁵ O eu poético decadentista, perante a *femme fatale*, prefere permanecer um hedonista contemplativo, até mesmo porque sua ansiedade deságua no sentimento de impotência.

inferiores. A soberbia dessa *femme fatale* se dirige contra a pobreza. Sua elegância é instrumento de ofensa. Assim, sua perversidade é socioeconomicamente orientada. A idolatria, a resignação e a modéstia do eu poético o tornam *ignorado e só, na penumbra, batendo os dentes de terror*. Oculta sua condição socioeconômica ocultando o que veste. Seu sofrimento é tamanho que prefere a morte:

Via-a subir, direita, a larga escadaria
E entra[r] no camarote. Antes estimaria
Que o chão se abrisse para me abater.

Todavia, assume ostensivamente seu desvio erótico, opondo a libido excêntrica ao instinto burguês de auto-preservação:

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

O eu poético sente o desejo de observar a mulher com um *binóculo mordaz*:

Ó minha pobre bolsa, amortalhou-se a idéia
De vê-la aproximar, sentado na platéia;
De tê-la num binóculo mordaz!

Aqui podemos suspeitar o seguinte: o eu poético está usando uma máscara para analisar esse tipo de mulher como representante do universo elegante, da *high society* lisboeta. O distanciamento propiciado pela máscara permite ao eu poético usar seu próprio desvio para caricaturizar esse tipo de mulher através da ironia (*Lembra um magnetizador*) e fazer crítica social. Mas deve ficar claro que o erotismo desviante sempre persistirá no universo psicológico do eu poético cesárico. Ele tenta resistir criticamente, lançando mão também da auto-ironia, caricaturizando seu próprio comportamento (*Fiquei batendo os dentes de terror; Ó minha pobre bolsa; Antes estimaria/Que o chão se abrisse para me abater*) e se transformando também em uma personagem.³⁶ Em contrapartida, ostenta, como já dito, seu desvio como afronta ao burguês. Poderia afirmar então que o eu poético, ao mesmo tempo em

³⁶ “Ao incorporar no poema uma personagem dramática – um “eu” que é ao mesmo tempo um instrumento fluido de impressões ou sensações, e, indiretamente, um comentador crítico do mundo que o rodeia –, Cesário incorpora no seu método realista um mecanismo de autocorreção que revela a dupla posição do poeta como, simultaneamente, parte da realidade dinâmica que observa e observador dinâmico da realidade de que é parte” (MACEDO, 1986, p. 22).

que sofre seu desvio, transforma-o em instrumento de várias utilidades? Luneta de uma lente só, binóculo mordaz: dispositivos de observação e análise crítica. Porém o eu poético está *ignorado e só, junto à porta, na penumbra*. Isto é: produz seu próprio drama, ao passo em que se representa um drama de Feuillet. Veste uma máscara e teatraliza seu erotismo em meio ao universo elegante assim observado e criticado. Observemos, aqui, uma nota de Helder Macedo extraída de *Nós: uma leitura de Cesário Verde*:

O novelista e dramaturgo Gustave Feuillet (1821-1890) devia o seu enorme sucesso, no dizer maldoso de Flaubert, ao facto de retratar as classes altas como as classes baixas as imaginavam e como as classes altas gostariam de ser. A referência de Cesário ao “drama de Feuillet” é irónica: o público que descreve no poema, incluindo a “pérola do Tom” (estrofe 7) é composto de “personagens” de Feuillet. (MACEDO, 1986, p. 102)

Se levarmos em consideração esta nota no contexto do meu comentário, podemos afirmar que o drama solitário experimentado pelo eu poético é produzido na contramão e mesmo para se opor ao drama de Feuillet, isto é, ao drama vivido pela própria sociedade elegante lisboeta em seu universo frívolo:

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

O eu poético, usando a oportuna máscara, buscará personagens que estejam à margem do drama oficial – os socioeconomicamente humilhados –, sutilmente aproximando-os de seu palco. O drama não mais é solitário, pois já elencou suas *dramatis personae*:

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

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

Nestas duas quadras, que são justaposições, o eu poético se aproxima psicologicamente dos socioeconomicamente humilhados. Na primeira quadra o eu poético se engloba na “plebe” espancada pela guarda, e sua cólera é também em nome da “plebe”, compartilhada

com a “plebe”. A polícia, aparelho repressor do Estado, representa a manutenção da ordem social. Assim posto, a cólera do eu poético é dirigida também contra a ordem social vigente. Ele ataca um elemento superestrutural para que, abstraído o “mero” aspecto local, contingente, a cólera se dirija contra a infra-estrutura, a base da sociedade. A justaposição dessa quadra produz um efeito de aproximação do eu poético com a “plebe”, mas aproxima também, semanticamente, a guarda da *femme fatale*. Sobressalta-se o eu poético ao observar como a mulher marcha ao andar. Esse comportamento que denota artificialidade se atualiza no contexto comportamental do aparelho repressor do Estado. A mulher também espanca a “plebe”, mas com sua soberbia, com seu desdém. Incapaz de resistir diretamente ao fascínio da mulher, o eu poético a ataca, então, indiretamente, e a ataca também em nome da “plebe”. Nesse momento, o eu poético é um quase Jó porque, seduzido, tenta resistir ao Demônio, sem o encarar. Isto é: o erotismo de humilhação, sem deixar de sofrer resistência, mantém-se fixo no universo psicológico do eu poético. É uma tensão insolúvel.

Na segunda quadra uma idosa surge subitamente na frente do eu poético, assim como são súbitos os “recortes” de cenas justapostos nas composições cesáricas. Ela é descrita através de elementos grotescos, sofrendo zoomorfização (olhos de coruja). Essa descrição é efeito das péssimas condições econômicas a que está sujeita, opondo-se diametralmente à descrição da *femme fatale*. A justaposição dessa quadra produz um efeito de oposição entre a miséria e a riqueza. A idosa é rota, fanhosa, tem olhos de coruja (alusão à noite, à escuridão, à penumbra em que o próprio eu poético aguardava a mulher); a *femme fatale* é elegante, perto dela têm *menos melodia as harpas e as rabecas*, ela luz com seus brilhos.

Assim como Jó teve dez filhos, o eu poético transforma, em dez quadras, a humilhação erótica pessoal em um instrumento de revelação das humilhações sofridas pelos socioeconomicamente inferiores, fruto da soberbia dos socioeconomicamente superiores, da violência do aparelho repressor do Estado (irrisória em comparação com os dias atuais) e das atitudes e comportamentos a que são sujeitos em função da sobrevivência:

Cada contratador dizia em voz rouquenha:
- Quem compra algum bilhete ou vende alguma senha?

A construção da figura feminina dominadora está bastante relacionada, em Gomes Leal, com a visão de uma Natureza corrupta. A Natureza não é vislumbrada, pelo eu poético de Gomes Leal, somente no plano da *physis*, mas abrange a esfera do *kosmos*. Misticamente, há

uma tentativa, nessa expansão, de, em um jogo simbólico de correspondências, associar o céu à Terra. Essa tentativa revela uma aspiração. Na evocação da Queda, poder-se-ia crer que Satã derrotara Deus, condicionando o ser humano ao pecado. O Mal, por conseguinte, perseguirá a humanidade, aliciando-a em todos os seus percalços, isto é, o Mal se torna ontológico, inerente à natureza humana, a tudo que passa pelo crivo do Homem; e se torna ôntico, corrompendo o mundo das coisas, que já nasce, na verdade, corrompido. O Homem, como nós nos conhecemos, e o mundo em que vivemos é fruto do Mal. O Mal do mundo é algo “inexperenciável”, isto é, é *a priori*. As correspondências revelam a aspiração humana de reconstruir o Éden e de retornar ao acolhedor seio da divindade. Talvez seja esta a concepção de mundo do eu poético de Gomes Leal.³⁷ O Mal se associará, assim, ora ao Homem e à Natureza, ora à cidade, a todo o universo burguês e às figurações femininas, ou seja, essa concepção de mundo também adquire orientações políticas, de classe e de gênero. Observemos essa associação entre o Mal e a mulher no soneto “A Camélia Negra”, abaixo transcrito:

A CAMÉLIA NEGRA

Por isso vos espera
O dia da vingança!
Sousa Caldas

- 1- Como as urnas das rosas mal fechadas,
- 2- Cujos aromas bóiam no poente,
- 3- Quando passas, nossa alma aspira e sente
- 4- As sensações das ilhas ignoradas.

- 5- E o teu cabelo, ó lúbrica serpente!
- 6- Rescende todo a unguentos e a pomadas,
- 7- Como as múmias que habitam no Oriente,
- 8- Debaixo das pirâmides sagradas.

- 9- Mas que te serve e val’ tanta fadiga,
- 10- Ó pó doirado e vão?... e o mundo diga:
- 11- Meu leito, meu pomar de sensações!...

- 12- Se o vento que hoje o teu sorrir perfuma
- 13- Na tua cruz gargalhará: - Mais uma
- 14- Das lobas maternais das gerações!

Neste soneto, a mulher adquirirá um caráter universal, mas associando-se à imagem de uma Eva corrupta e da prostituta.

³⁷ Essa concepção de mundo tem, provavelmente, raízes baudelairianas. Apesar de persistente, há poemas que problematizam essa concepção, o eu poético sendo tomado, às vezes, por uma revolta nietzschiana.

A mulher deste soneto é, antes de mais nada, integrante do rol das passantes. Talvez uma passante enlutada, ao modo parisiense, se considerarmos o polissêmico adjetivo “negra” do título uma hipálage. Enlutada, vaidosa, frívola (*Ó pó doirado e vão*), fascinante, deflagradora de sensações. A expressão “ilhas ignoradas” (verso 4) denota, indiretamente, a origem misteriosa dessa mulher, assim como a insólita comparação com as múmias acrescenta-lhe um tom fúnebre, espectral.³⁸ Arrastada pela multidão, ela arrasta consigo a História e o momento anterior à História, o momento anterior a qualquer momento. Vejamos como, no curso do soneto, ela se torna um símbolo, adquirindo um caráter universal.

O contato dessa mulher com o mundo natural é a todo momento reiterado através de metáforas e comparações. Ela pode ser aspirada como os aromas das *rosas mal fechadas*, e as sensações que deflagra são das *ilhas ignoradas*. É um *pomar de sensações*. O vento perfuma seu sorrir. Esse contato íntimo com o mundo natural a macula com o anátema da animalidade, zoomorfizando-a, fazendo-a sofrer metamorfoses: ora *lúbrica serpente* ora loba.

A aproximação da mulher com a serpente nos remete à velha questão do pecado original, em que é tradicional acusar Eva de transgredir os desígnios divinos, despertando a sensualidade no homem.³⁹ Pensando silogisticamente, coincidiríamos com a visão de mundo do eu poético de Gomes Leal: a serpente é aproximada da mulher. Satã é aproximado da serpente. Portanto, a mulher também é aproximada de Satã.

A aproximação com a loba é singular: uma das *lobas maternais das gerações*. O substantivo latino “*lupanar*” (“lupanar” na tradução) se desenvolve a partir do substantivo “*lupa*” (“loba” na tradução) que, no sentido figurado, significa prostituta. As “*lupae*” (“lobas” na tradução) eram as prostitutas. Se permanecermos na origem latina dos vocábulos, poderíamos energizar o sentido do adjetivo “lúbrica” (verso 5) no contexto do soneto: o adjetivo latino “*lubrico*” (“lúbrico” na tradução) tem, como um dos seus sentidos figurados, a expressão “que causa a queda de”. O contexto de raízes bíblicas do soneto nos permitiria, em função das novas orientações que a linguagem poética confere aos vocábulos, pensar nessa mulher como precisamente a serpente que causou a Queda do Homem? A *lúbrica serpente* é exatamente a serpente do Éden, uma das figurações de Satã. Essa mulher se torna, então, uma das próprias figurações de Satã, isto é, do Mal. Uma encarnação do próprio Mal. O “pomar de sensações” (verso 11) é o pomar do Éden, já decaído pelas sensações luxuriantes provocadas

³⁸ “[...] ideal exótico e ideal erótico caminham lado a lado e também este fato constitui uma outra prova de uma veracidade bastante evidente, qual seja, o exotismo é normalmente uma projeção fantástica de uma necessidade sexual” (PRAZ, 1996, p. 185-6).

³⁹ “A mulher, vendo que o fruto da árvore era bom para comer, de agradável aspecto e mui apropriado para abrir a inteligência, tomou dele, comeu, e o apresentou também ao seu marido, que comeu igualmente” (GÊNESIS (3,6), 1988, p. 51).

pela Mulher. É o Éden serpentiniforme. Essa mulher é o leito em que o mundo se deita para revigorar as sensações que herdou, para revigorar o Pecado. É a prostituta. A expressão “loba maternal das gerações” abraça, nesse momento, todas essas associações: “loba” se refere à prostituta, o adjetivo “maternal” evoca a Eva corrupta, mãe da humanidade e de todos os pecados, e “gerações” abrange a História da humanidade. E essa encarnação se dá no seio da cidade. O Mal, a Mulher e a Cidade.⁴⁰

O título: “A Camélia Negra”. Leio-o, nesse momento, como um epíteto que define a mulher do soneto. Exprime o contato íntimo com o mundo natural e com o Mal. A camélia tem origem asiática, principalmente das regiões japonesas e coreanas. É uma flor exuberante e ornamental. O adjetivo “negra” suscita agora várias leituras. Além de exprimir o Mal, a Natureza corrupta, pode, como já dito, referir-se ao traje negro típico das passantes parisienses. Porém arrisco mais uma hipótese. Uma hipótese que prenuncia a associação com a prostituta. A camélia é de cor branca, rosa ou vermelha, mas se suas pétalas forem roçadas, manchas escuras comprometem seu visual. A camélia negra é, assim, uma típica flor do mal – uma beleza maculada pelo insistente toque do vício.

A mulher desse soneto sofre um processo de universalização semelhante ao sofrido por Salomé perante a sensibilidade místico-erótica de des Esseintes. A prostituição da figura feminina evoca, aqui, o Éden decaído e a orientação satânica da Natureza. Todavia, não há uma presença forte do típico erotismo de humilhação. O magnetismo, a poderosa capacidade de deflagrar sensações, a idolatria que o mundo consagra à Mulher não alcança o ponto em que o Homem se resigna servilmente aos caprichos de seu objeto de desejo. O eu poético, crítico e furibundo, é consciente do poder que a Mulher pode exercer sobre suas faculdades. Ele, premeditando, constrói esse símbolo com o intuito de desconstruí-lo. Ao doar à mulher um caráter universal, associando-a à mais antiga das mulheres, o eu poético lhe concede o trunfo metafísico de exercer domínio sobre todos os homens, conservando, potencialmente, a relação de Adão e Eva.⁴¹ Após integralizar esse processo simbólico, o eu poético faz com que

⁴⁰ Há uma passagem bíblica em que é exemplar a inter-relação da Mulher, da Cidade e do Mal: “A mulher estava vestida de púrpura e escarlate, adornada de ouro, pedras preciosas e pérolas. Tinha na mão uma taça de ouro, cheia de abominação e de imundície de sua prostituição. Na sua frente estava escrito um nome simbólico: “Babilônia, a grande, a mãe da prostituição e das abominações da terra. [...] A mulher que viste é a grande cidade, aquela que reina sobre os reis da terra” (APOCALIPSE (17, 4-5, 18), 1988, p. 1571-2). Cumpre lembrar que na linguagem dos profetas, a prostituição designa antes de tudo as corrupções morais da idolatria.

⁴¹ Apesar de Deus impor à mulher que seja submissa ao homem, é ela que, ludibriada pela serpente, leva este à perdição através da satisfação de seu desejo, qual seja, comer o fruto proibido. Os vocábulos que rimam nos versos de 1 a 8 são curiosos em relação ao contexto bíblico do soneto. A vogal tônica de todos são “a” ou “e”, de “Adão” e “Eva”. As últimas letras de cada vocábulo que rima no curso de todo o soneto também provocam interesse: todos terminam com “a”, “e” ou “s”, de “Adão”, “Eva” e “serpente”.

a mulher desça mais rente ao chão, onde a finitude possa, sardônica, preparar também o seu leite, intentando o eu poético o crepúsculo de um ídolo. O eu poético nega, quer enterrar a figura dominadora da mulher que persiste no imaginário masculino. Resta saber o motivo dessa resistência. Purificar a imagem da mulher, desvalorizando sua versão corrompida, prostituída, isto é, depreciativa? Mas ao se opor a essa imagem, que é também a de uma mulher dominadora, não estaria buscando retomar a imagem conservadora da mulher-mãe? Ou não necessariamente? Ao enterrar a mulher corrupta, estaria tentando resistir ao gosto pelo pecado que, na sua visão de mundo de raízes cristãs, persiste no coração da humanidade? É difícil escolher integralmente uma das suposições.

Não obstante, o erotismo de humilhação marca forte presença no universo psicológico do eu poético de Gomes Leal. Transcrevo abaixo o soneto “A Lady” como exemplo:

A LADY

Aquela que me tem, agora, presa
 Minha alma, meus sentidos, meus cuidados...
 E me faz sonhar sonhos desmanchados,
 É uma altiva e olímpica inglesa.

Nunca tipo ideal de mais pureza
 Vi nos góticos quadros mais prezados.
 Seus doces olhos castos e velados
 Têm um ar, infinito, de tristeza.

Tem uns gestos de deusa que caminha,
 Fronte grega, e um ar grande de Rainha,
 E umas mãos, como as ladies de Van Dick...

Segue-a sempre um laçao, e tristemente,
 É por ela que eu morro, lentamente...
 E ponho no bigode *cosmétique*.

O desfecho meio irônico, humorado (esse soneto se insere na “Quinta Parte” das *Claridades do sul*, precisamente intitulada “Humorismo”), não invalida o erotismo de laçao sofrido pelo eu poético. A *lady*, a inglesa é típica na poética cesária.⁴²

O poema “Fantasia dum Aborrecido” é, por seu turno, uma humorada reação ao erotismo de humilhação. Humorada, porém violenta. O erotismo de humilhação é sublimado através do humor negro (esse poema também se insere na “Quinta Parte” das *Claridades do*

⁴² Cf. os poemas “Deslumbramentos” e “Frígida”, de Cesário. Em Cesário, a inglesa se funde com a *femme fatale*, fusão que possibilita a equivalência simbólica do domínio inglês principalmente sobre o Portugal agrário, representado pelo eu poético servil.

sul). Transcrevo abaixo os quartetos de reação mais sádica, dirigidos pelo eu poético aborrecido à frívola e desdenhosa *femme fatale*:

Quando morreres, meu *nenúfar* dum dia,
Açucena que pus no peito a abrir,
Farei da tua tez fina e macia
- Um prosaico barrete de dormir.

Farei de tua trança azevichada
Um *cachenez*, por causa dos catarros.
E será no teu crânio, ó minha amada!
- Que eu deitarei as pontas dos cigarros.

Dessa carne farei abertas rosas,
Que enganarão as brancas borboletas...
E os teus olhos – em jarras preciosas –
- Olharão, como duas violetas.

Farei da boca um cravo, que no *fraque*
Porei sempre que eu saia de passeio.
E mandarei fazer um almanaque
- Na pele encadernado do teu seio.

E então tu serás *minha*, ó traças negras!
Quebrados, sensuais, olhos celestes,
Quando fores, nas plantas verdes-negras,
- Morar debaixo, um dia, dos ciprestes!...

O universo psicológico do eu poético de Gomes Leal é fortemente marcado tanto pelo masoquismo quanto pelo sadismo. Seu sadismo é digno dos grandes psicopatas. Neste caso, bem-humorados.

04. Cai a Máscara

“Despersonalização” é uma expressão que designa diversas e variadas atitudes e estilos. Leyla Perrone-Moisés (2003, p. 154) elabora em *Altas literaturas* um breve histórico de um valor comum de “uma certa modernidade literária” – a impessoalidade. Esse valor é uma manifestação do processo que estou designando despersonalização. Seguindo os passos de Leyla Perrone-Moisés, afirmo que a impessoalidade era um preceito da épica, e que já na lírica romântica, “a inspiração era uma forma de impessoalidade mágica a serviço da expressão pessoal” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 166). A impessoalidade desses poetas teve fundamentação nas crenças sibílicas e mágicas da Antigüidade clássica. A partir do *fin-de-siècle*, a impessoalidade do poeta se opõe a essa expressão pessoal romântica, entendida como transbordamento sentimental.⁴³ A impessoalidade do poeta, a partir do *fin-de-siècle*, propõe, então, um apagamento do sujeito em proveito da linguagem, que reassume seu caráter encantatório e simbólico esvaziado pelos realismos oitocentistas. Mas a

[...] impessoalidade do poeta moderno não é um desaparecimento do sujeito, análogo à despersonalização dos indivíduos na sociedade massificada. É o sujeito imaginário (falso) da expressividade egocêntrica que é posto em crise na literatura moderna, em razão de uma subjetividade alargada que, ao contrário de anular, aumenta a consciência e a responsabilidade do escritor. (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 167)

A valorização técnica empreendida pela modernidade *fin-de-siècle* é que possibilita a impessoalidade. Por isso creio que o valor comum “impessoalidade” deva ser pensado juntamente com o valor comum “maestria técnica”, atentando para o fato de que a

[...] valorização da técnica, na escrita literária moderna, não é [...] a mimetização a-crítica do tecnicismo e da eficiência exigidos pela sociedade industrial, mas contrapõe-se a esse mesmo tecnicismo, na medida em que a obra literária não é utilitária, visa a fins qualitativos e não quantitativos. (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 156)

⁴³ Não obstante na modernidade romântica abundarem manifestações de expressão da vivência, é também o momento de uma crença, oriunda do Idealismo alemão, de que a linguagem possui uma misteriosa luz ou um poder próprios.

A valorização técnica da arte moderna é a crítica do tecnicismo moderno, na medida em que a função da arte se torna revelar e compensar o “desencantamento” das imagens do mundo que vão entrando em processo de desalojamento pelo perfil padronizador do tecnicismo.

Há justificativas de cunho sociológico para a impessoalidade do poeta moderno. Hamburger liga a despersonalização da linguagem a um procedimento de oposição ao individualismo da sociedade burguesa moderna. Individualismo que, podemos inferir, encontra-se presente na expressividade romântica. Hamburger, na verdade, descreve na realização de uma poesia despersonalizada no sentido de anulação do sujeito, já que o “homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal ou abstrata” (HAMBURGER, 2007, p. 46). A despersonalização, ou a impessoalidade, podem ser buscadas em prol de distintos efeitos. Alguns poetas realmente tentaram, em certos momentos, submergir em um abismo esquecido do tempo e do espaço onde somente a linguagem existe para monologar consigo mesma, mas a despersonalização é mais proveitosa quando se almeja um alargamento da subjetividade que instrumenta um modo especial de se haver com as imagens do mundo e com os afetos.

A primeira obra que teoriza sistematicamente o procedimento da despersonalização da arte moderna é *A desumanização da arte* (1925), de Ortega y Gasset. A expressão “desumanização” designa o desprezo pelo enfoque humanista ou a fuga do ponto de vista humano na arte. Os paradigmas da desumanização artística por ele analisados são Debussy, Mallarmé e Picasso.

Gasset pretende, nessa obra, descrever uma arte que estava surgindo no primeiro quartel do século XX, que tem seus prenúncios localizados no *fin-de-siècle*. Uma arte que ele chamou de arte artística, por ser somente compreensível por indivíduos dotados de uma sensibilidade singular, uma sensibilidade que compreende os recursos artísticos que não são os genericamente humanos. Estamos diante de uma concepção “aristocrática” da arte. E, a propósito, uma concepção tão ou mais parcial que a que terá Hugo Friedrich em relação à poesia moderna, isto é, uma fixação em somente uma linha de desenvolvimento da arte moderna, qual seja a da pureza e do hermetismo, ainda que Gasset assuma, sem aprofundamento, que seja impossível a realização de uma arte estritamente pura. O que ele tenta demonstrar é uma indubitável tendência à purificação artística, que irá eliminar progressivamente os elementos humanos de seu âmbito. Essa tendência da arte de que fala Gasset se liga a outras, a saber: o caráter lúdico, uma ironia essencial, a valorização técnica e a intrascendência. Mas é importante se ter em mente que a desumanização de que fala Gasset

não é somente o procedimento de tornar o elemento humano ausente, mas o de transfigurar a realidade humana até o ponto em que esta se torne irreconhecível, “triumfando” sobre ela. A desumanização é, no fundo, uma tentativa de arruinar a realidade humana; “construir algo que não seja cópia do “natural” e que, não obstante, possua alguma substantividade” (GASSET, 2005, p. 43). Essa transfiguração é mais intensa segundo a seguinte hierarquia: a ordem das pessoas, a dos seres vivos e a das coisas inorgânicas, sendo a primeira ordem a mais violentada por ser o elemento mais humano da realidade humana ou do mundo habitual. Segundo Gasset, isso é bem evidente na música e na poesia. Desta é Mallarmé o primeiro desumanizador, que buscou obstinadamente a “pura voz anônima” (GASSET, 2005, p. 55), a despeito de persistentes “vibrações e estremecimentos românticos” (GASSET, 2005, p. 55).

Hugo Friedrich analisa, em *Estrutura da lírica moderna* (1956), a despersonalização ou desumanização presentes na tríade fundadora da modernidade: Baudelaire, Rimbaud e novamente Mallarmé.

É “despersonalização” a expressão que ele utiliza ao tratar da poética baudelairiana. “Despersonalização” designa, na poética baudelairiana, segundo Hugo Friedrich, a quebra da unidade de poesia e pessoa empírica, unidade como a que havia pretendido um certo Romantismo. E Baudelaire seria o primeiro nesse sentido com *As flores do mal* (1857), substituindo ao sentimentalismo pessoal uma inteligência poética dominada pelo imperativo de uma espécie de fantasia autônoma. Algo já buscado por Poe. Mas essa despersonalização baudelairiana não é ainda a desumanização de que fala Gasset. A despersonalização de Baudelaire não nega o humano, mas sim tende a mitigar a presença da subjetividade pessoal, que sofre um alargamento. É a impessoalidade que busca “qualquer possível estado de consciência do homem” (FRIEDRICH, 1978, p. 37). Se fizermos uma diferenciação conceitual entre as expressões “despersonalização” e “desumanização” – diferenciação que provavelmente não deva ser levada literalmente – poderia dizer que a primeira se refere a um alargamento da subjetividade, e a segunda, a uma (utópica) anulação dela. A primeira seria a que permite uma forma singular de comunicação; a segunda seria aquela que me suscita dúvidas em relação a pretender comunicar algo, a menos que esse *déficit* de comunicação seja um ataque ironicamente velado ao espírito secularizado da sociedade moderna. A comunicação da, talvez, impossibilidade de comunicação. Não a negatividade da comunicação, mas a comunicação da negatividade.

Ao tratar das poéticas rimbaudiana e mallarmaica, Hugo Friedrich já utiliza a expressão de Gasset: “desumanização”.

O “eu” de Rimbaud é “planetário, transforma-se em anjo e em mago” (FRIEDRICH, 1978, p. 69), estende-se a todas as formas de existência, é tudo e é nada, como o Diabo em *Grande sertão: veredas*. A transfiguração é demasiadamente intensa. Até os sentimentos e emoções, que são inevitáveis em qualquer poesia, são também “desumanizados”, pois que tão indeterminados e indefinidos que dificilmente os reconhecemos. A realidade humana ou o mundo habitual tendem a se tornar irreconhecíveis.

O “eu” de Mallarmé é semelhante a um budista tibetano. Busca anular-se e submergir no vazio. O Nada (o Nada ludicamente concertado na linguagem enquanto fruto da preambular crise da metafísica) é o objetivo da poesia mallarmaica, uma poesia que represente somente a ausência de poeta e de leitor, “pura voz anônima” (GASSET, 2005, p. 55) que monologa consigo mesma. A poesia pura, pura e simplesmente.

A despersonalização que até agora expus é, de uma forma ou de outra, um mascaramento do “eu” na malha discursiva, uma camuflagem do “eu” nas sendas da linguagem, que pressupõe a valorização dos recursos técnicos da composição poética; ou é a transfiguração da realidade humana ou do mundo habitual. Há uma outra espécie de despersonalização, que mascara o “eu” em função da fermentação de outros “eus”, ou que reivindica como diretriz a afirmação de que “Eu é um outro” (RIMBAUD, 2003, p. 79).⁴⁴ Essa despersonalização pode também ser entendida como um alargamento da subjetividade, mas seu efeito é mais dramático, pois o “eu” constrói *personae*, troca a vestimenta, muda de pensamento e de sensibilidade a cada novo contexto, assume posturas diversas a cada novo ambiente.⁴⁵ O poema é um palco, o “eu” só se desnuda nos bastidores. Mas os bastidores interessam quase nada para essa faceta da modernidade. Mais ainda: os bastidores são contaminados pela atmosfera do palco.

Benjamin (2000, p. 94) perscruta o motivo desse gosto moderno pelas *personae* em *Paris do Segundo Império*: “[...] o herói moderno não é herói – somente representa o papel do herói. A modernidade heróica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível.”. A modernidade não tem um verdadeiro emprego para o tipo heróico. Sua derradeira encarnação é o *dandy*, que flana como o *flâneur*.⁴⁶ Benjamin transcreve duas

⁴⁴ Essa famosa e paradoxal afirmação categórica me suscita várias interpretações: a prematura descoberta e valorização das camadas inconscientes, a consciência de que existe o inconsciente; a dramatização do “eu”; o misterioso desejo de dilatar a própria subjetividade, aspirando uma nova consciência, uma nova sensibilidade.

⁴⁵ Não seria pertinente repensarmos, aqui, o conceito de despersonalização? A construção de *personae* para o “eu” não condiria mais com um processo de, digamos, repersonalização, já que o que o “eu” faz é se recriar enquanto um novo “eu”, e não se mascarar ou se camuflar na trama discursiva?

⁴⁶ Em casos mais extremos e até patológicos, o *dandy* se isola como des Esseintes.

quadras do poema baudelairiano “Os Sete Velhos”, que interconectam atuação e heroísmo no cenário moderno da cidade:

*Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,*

*Un brouillard sale et jeune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.*
(BAUDELAIRE, 1985, p. 330)

Certa manhã, quando na rua triste e alheia,
As casas, a esgueirar-se no úmido vapor,
Simulavam dois cais de um rio em plena cheia,
E em que, cenário semelhante à alma do ator,

Uma névoa encardida enchia todo o espaço,
Eu ia, qual herói de nervos retesados,
A discutir com meu espírito ermo e lasso
Por vielas onde ecoavam carroções pesados.⁴⁷

O herói moderno é uma representação que representa a modernidade, isto é, o espaço avulso do herói.

Já verificamos como, em “O Sentimento de um Ocidental”, o eu poético cesárico – um *flâneur* que não adota uma postura aristocrática e onipotente – busca alargar sua subjetividade – alargamento reforçado pelo uso de uma linguagem que evita os transbordamentos expressivos românticos, que egocentizam em demasia os sentimentos – para apelar à consciência de uma coletividade integrada. Comentarei nesse momento o poema “Cinismos”, no qual o “eu” constrói uma *persona* romântica para, na verdade, parodiar a exposição do “eu” e o transbordamento expressivo. Essa paródia se reflete também no conteúdo formal, onde haverá uma teatralização do “eu” na dinâmica lúdica da própria composição e disposição espacial dos vocábulos. “Cinismos”, abaixo transcrito, é exemplo de um poema de teor dramático muito elevado:

CINISMOS

⁴⁷ Tradução de Ivan Junqueira, encontrada na seguinte referência: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- 1- Eu hei-de lhe falar lugubrememente
- 2- Do meu amor enorme e massacrado,
- 3- Falar-lhe com a luz e a fé dum crente.

- 4- Hei-de expor-lhe o meu peito descarnado,
- 5- Chamar-lhe minha cruz e meu Calvário,
- 6- E ser menos que um Judas empalhado.

- 7- Hei-de abrir-lhe o meu íntimo sacrário
- 8- E desvendar a vida, o mundo, o gozo,
- 9- Como um velho filósofo lendário.

- 10-Hei-de mostrar, tão triste e tenebroso,
- 11- Os pegos abismais da minha vida,
- 12- E hei-de olhá-la dum modo tão nervoso,

- 13- Que ela há-de, enfim, sentir-se constringida,
- 14- Cheia de dor, tremente, alucinada,
- 15- E há-de chorar, chorar enternecida!

- 16- E eu hei-de, então, soltar uma risada...

A poesia moderna é cínica. Com o advento de certa modernidade poética, os autores começam a valorizar a consciência de que a arte é fingimento, como nos revela explicitamente o Fernando Pessoa ortônimo, em seu famoso poema “Autopsicografia”:

O poeta é um fingidor.
 Finge tão completamente
 Que chega a fingir que é dor
 A dor que deveras sente.

O adjetivo substantivado “fingidor”, do verso 1, sintetiza todo o campo temático do poema, pois podemos cindi-lo em um verbo – “fingir” – e em um substantivo – “dor”. O poeta finge a dor, é um fingidor e, mais especificamente neste caso, um “finge-dor”. Tal hipótese torna-se mais perceptível se conferirmos que o verso 1 rima com o verso 3 através do substantivo “dor” que, de qualquer modo, revela-nos que ele se encontra insuflado no vocábulo com o qual rima. Com este indício e, evidentemente, com a atenção voltada para o contexto do poema, podemos praticar mentalmente a cisão.

O eu poético cesárico é igualmente, aqui, um confesso fingidor que finge dor. Procura desmistificar o sentimentalismo romântico quando confessa tratar as paixões típicas do Romantismo – amor, fé, tristeza – de modo puramente lúdico, estético:

E eu hei-de, então, soltar uma risada...

Ele expõe o peito descarnado, abre o seu íntimo sacrário, mostra os pegos abismais de sua vida para a musa, exatamente como os românticos, mas com o intuito de parodiar o discurso e o temperamento deles. O “eu” se expõe para ironizar a musa romântica que é cheia

[...] de dor, tremente, alucinada,
E há-de chorar, chorar enternecida!

Ao se sentir constrangida com o sofrimento amoroso do eu poético, ela se opõe às metálicas aristocratas, às *áridas Messalinas*, à *femme fatale* – despeitada, cruel e egoísta – de outros poemas cesáricos. Isto é: opõe-se à musa moderna.

As paixões, expostas de modo exacerbado pelos românticos, vêm de um “eu” teoricamente real. O pronome “eu” surge logo no início do verso 1 e se estende elipticamente nos versos 4, 7, 10 e 12, sendo nos três primeiros intuitivamente localizado na mesma situação do pronome do verso 1. Surge graficamente mais uma vez no verso 16. Isto é, o “eu” reafirma sua presença por toda a composição, excetuando a quinta estrofe, na qual é mais valorizado o “outro”, ou seja, “ela”, a musa. O “eu” dos versos 4, 7 e 10, por ser o sujeito oculto das orações, possibilita a concretização da anáfora – “Hei-de” – entre eles. O “eu” exposto literalmente apenas nos versos 1 e 16 dá início e fecha o poema.

Ora não seria uma ironia essa presença tão ostensiva e calculada do “eu”, que repetidas vezes se revela e se oculta nas formas do poema (através da anáfora, por exemplo)? Tal sistematização não ofuscaria o caráter espontâneo do “eu” romântico, dando indícios do “eu” mascarado da modernidade poética de que estou tratando?

Se quisermos nos aprofundar ainda mais um pouco na análise da disposição desse “eu”, relacionemos os versos 1, 12 e 16. Este último é, antes da vírgula, a soma dos vocábulos mais explicitamente relacionados ao “eu” dos versos 1 e 12. O “Eu hei-de” do verso 1 e o “E hei-de” do verso 12 se fundem na síntese “E eu hei-de” do verso 16. Há matemática na disposição desse “eu”. Ele passa pelo filtro da razão.

“Cinismos” representa uma paródia pós-romântica. Mas as provocações não param por aqui. Deparamo-nos com ainda mais duas: uma delas diz respeito ao tipo de estrofe utilizada. O terceto é uma forma tradicional de origem românica. O terceto aqui utilizado é o italiano, no qual a ligação da rima se dá de grupo para grupo (ABA, BCB, CDC...), deixando a estrofe não fortemente acentuada. Dante utilizou este tipo de terceto para escrever a *Divina comédia*. O Romantismo é comumente acusado de ser mais afrouxado no aspecto formal das suas composições. O eu poético cesárico alude a esta acusação, e ratifica-a, ao compor um poema

com uma estrofe tradicional que, aqui, é muito bem elaborada, composta de modo arquitetônico, primando pela “organicidade” do tratamento, não deixando nada nas mãos do acaso.

A outra provocação é oriunda do verso 16. Por que este se encontra solitário? Podemos perceber que outro terceto italiano poderia ser composto, pois o substantivo “risada” rima com o adjetivo “alucinada” (verso 14); e há significativas reticências no final do verso, que exprimem a expectativa de algo que poderia continuar. Todavia, é neste verso que o poema não poderia mesmo continuar, pois a farsa se revela. Qual vocábulo ousaria rimar com a “risada” iconoclasta, após esta fazer cair a máscara do “eu” supostamente sincero?

Na passagem para a modernidade pós-romântica, certos elementos românticos – exposição do “eu”, transbordamento expressivo – podem ser utilizados com intenção paródica. Enquanto precursor dessa modernidade poética em Portugal, Cesário, ao expor um “eu”, falseia ironicamente o transbordamento expressivo para afirmar, por seu turno, o cinismo moderno.

A despersonalização a que adere o eu poético de Gomes Leal é mais significativamente aquela que designei repersonalização. Já perambulamos por Lisboa ao lado de um *D. Juan* libertino e romântico quando comentei o soneto “A Cidade”. Mas a *persona* mais cara do eu poético de Gomes Leal é a do *dandy*, enlevado que era pelo aristocracismo dos poetas *fin-de-siècle*. No poema “A sua Câmara” – que comentarei – verifico uma das mais belas, poéticas e originais manifestações do *dandy*, pois é uma das mais mascaradas: uma flor se torna uma metáfora do *dandy*, isto é, uma máscara (metáfora) esconde outra máscara (*dandy*).

O *dandysme*, na existência do mundo habitual, não deixa de ser uma espécie de compensação do *déclassement* sofrido pelo artista no século XIX (principalmente a partir de 1830) em virtude do início da consolidação da cultura burguesa. A aristocracia está declinante, por isso se transforma em um tipo ideal de nobreza, guiado pelo imperativo da distinção e do *raffinement* (moral, intelectual, artístico, etc.) em função de um tipo ideal de comportamento – manifestar rebeldia contra o universo burguês de modo depurado. O *dandysme* é uma espécie de culto de si mesmo, sendo a *toilette* e a beleza material somente a manifestação externa da superioridade do espírito aristocrático do *dandy*. A forma de reação mais direta ao sistema econômico burguês passa a ser a tendência a cultuar o ócio, associando o inútil ao Belo. Essa tendência supõe uma marca de independência interior, oposta às

necessidades irracionais do homem moderno, e esse ócio tem uma função: observar e delatar a modernidade e suas tensões.⁴⁸

“A sua Câmara” inicia com a seguinte quadra:

No ar calado e bom da câmara fechada,
 Como um ninho d’amor casto e silencioso,
 Um grande cravo branco ergue o caule cheiroso,
 Numa jarra de jaspe antiga e cinzelada.

O cravo branco é uma metáfora do *dandy*, como se verá no curso do poema. Sua cor já é flagrante, pois o branco é associado à pureza. Essa associação condiz com o ar casto e silencioso do quarto. Do quarto fechado. A moralidade *dandy* é complexa. A tendência do *dandy* à retidão e à castidade poderia correr o risco de se confundir com a ideologia burguesa. Essa tendência realmente é fruto de uma cosmovisão muito carregada de imaginário cristão, ao menos se pensarmos no *dandysme* parcialmente teorizado por Baudelaire. A natureza ôntico-ontológica do Mal encontra no *dandy* um opositor e combatente, que através da razão, da consciência crítica busca o aperfeiçoamento dos instintos, ao menos o refreamento dos mais prejudiciais.⁴⁹ Se essa tendência à moderação vai ao encontro da ideologia burguesa, devemos nos lembrar que a burguesia tomou de empréstimo preceitos da ética aristocrática. Mas para o *dandy* a burguesia é hipócrita, e apregoa exatamente aquelas atitudes que ela não pratica, ou pratica o seu oposto. Por outro lado, o *dandy* não consegue atingir a, digamos, santidade, pois ora ou outra respira ares de uma atmosfera satânica para tentar mitigar o tédio

⁴⁸ Para a compreensão da figura do *dandy*, uma das leituras essenciais é *O pintor da vida moderna*, obra baudelairiana de fundamental importância para o rol de definições de modernidade artística.

⁴⁹ “A maior parte dos erros relativos ao belo nasce da falsa concepção do século XVIII relativa à moral. Naquele tempo a natureza foi tomada como base, fonte e modelo de todo o bem e de todo o belo possíveis. A negação do pecado original contribuiu em boa parte para a cegueira geral daquela época. Se todavia consentirmos em nos referir simplesmente aos fatos visíveis, à experiência de todas as épocas e à *Gazette des Tribunaux*, veremos que a natureza não ensina nada, ou quase nada, ou seja, que ela *obriga* o homem a dormir, a beber, a comer e a se defender, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a seqüestrá-lo e a torturá-lo; pois mal saímos da ordem das necessidades e das obrigações para entrarmos na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode incentivar apenas o crime. É a infalível natureza que criou o parricídio e a antropofagia, e mil outras abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear. É a filosofia (refiro-me à boa), é a religião que nos ordena alimentar nossos pais pobres e enfermos. A natureza (que é apenas a voz de nosso interesse) manda abatê-los. Passemos em revista, analisemos tudo o que é natural, todas as ações e desejos do puro homem natural, nada encontraremos senão horror. Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano hauriu no ventre da mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural, já que foram necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, *por si só*, teria sido incapaz de descobri-la. O mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte. Tudo quanto digo da natureza como má conselheira em matéria de moral, e da razão como verdadeira redentora e reformadora, se pode transpor para a ordem do belo.” (BAUDELAIRE, 2002, p. 874-5)

de uma existência intimamente solitária através de sensações inóspitas, extravagantes. Todavia essas sensações são esteticamente fruídas, são de preferência perseguidas no universo do sonho e da arte, e não no universo da existência habitual.⁵⁰ Afinal, o *dandy* vive em um mundo próprio, em uma *tour d'ivoire* mental erigida por uma imaginação que se pretende tão intensa a ponto da existência sonhada ter uma substantividade próxima à da existência habitual já tão impregnada pela cosmovisão burguesa. Essas sensações esteticamente fruídas provocam um efeito colateral: o universo psicológico do *dandy* passa do estado de serenidade e contenção para o neurastênico quando os sonhos adquirem autonomia e se transformam em alucinações. Em “A sua Câmara” se manterá uma atmosfera casta e silente que denota a persistência da faceta mais serena e contida do universo psicológico do *dandy*. O ambiente fechado de onde emana essa atmosfera evoca a solidão interior do *dandy*, assim como a “jarra de jaspe antiga e cinzelada” (verso 4) evoca uma possível descendência ou ligação histórica com a nobreza passada (o adjetivo “antiga”) e uma preocupação com a beleza (o adjetivo “cinzelada”). Tudo se torna metáfora do universo *dandy*. No curso do poema surgirão imagens e atributos que irão acrescer e enfatizar elementos desse universo.

Nos versos de 5 a 8 –

Voam aromas bons no ar tranquilo e mole.
Algumas flores vão morrer nas jarras finas.
- Ele sereno vê, nas rendas das cortinas,
Silencioso, morrer, na sua glória do Sol. –

o ambiente todo perfumado sugere um vago tom de fantasia. O adjetivo “mole” (verso 5) sugere, por seu turno, indolência. Grandeza e indolência convivem na existência do *dandy*. O ócio, a recusa de objetivos práticos é sinal de grandeza. O ambiente perfumado auxilia a sensação de indolência, acariciando os sentidos.

O sol, assim como para o eu poético baudelairiano, é, para o eu poético de Gomes Leal, um símbolo de idealidade. O ocaso dos versos 7 e 8 pode representar o declínio da dimensão simbólica da existência provocado pela modernidade, declínio que o *dandy* observa serenamente, pois ele “assume a satisfação orgulhosa de jamais ficar admirado” (BAUDELAIRE, 2002, p. 871).

O tipo da beleza do dândi consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar; é como um fogo latente que se

⁵⁰ Quando as sensações esteticamente fruídas são originárias do universo sexual, podemos denominá-las de hedonismo contemplativo.

deixa adivinhar, que poderia – mas não quer – se propagar.⁵¹
(BAUDELAIRE, 2002, p. 873)

A singularidade da figura do *dandy* assume seu ar de casta nos versos de 9 a 12:

Todas morrem ao pé. Só ele altivo é belo,
No seu vaso de jaspe, entre as demais existe,
- Como um rei infeliz num último castelo,
Com seu ar virginal e com seu modo triste.

A singularidade e a solidão de uma aristocracia crepuscular, claudicante (“último castelo”) que, orgulhosa, mantém-se altiva, de uma altivez melancólica. O “ar virginal” (verso 12) do *dandy* é uma expressão que retoma sua tendência castiça.

Os versos de 13 a 20 aludem a possíveis causas dessa melancolia para além do esmorecimento de uma classe:

Cheio de vida, ainda, idílico, ideal,
Talvez lamente o amor, na sua jarra d’água.
- Misteriosa flor – que caprichosa mágoa
O virá pender na haste virginal?

Talvez lamente o Sol – a luz vermelha viva.
O sol que vai morrer – o belo agonizante.
Talvez que chore a lua – a lua pensativa,
Que lhe venha lavar a alvura soluçante.

A lamentação do amor pode trilhar dois caminhos: ou provém da consciência melancólica de que a burguesia vilipendiou o sentimento amoroso, capitalizando-o como tudo o mais na existência, ou provém da tendência *dandy* de tornar fixa no imaginário do campo afetivo uma imagem dominadora e perversa da mulher, afastando-o da consumação ou mesmo da possibilidade de consumação do amor. A um indivíduo *maudit* cabe um *amour maudit*. Por seu turno, a lamentação do ocaso é novamente a lamentação do declínio da dimensão simbólica da existência, isto é, do Belo (o sol é *o belo agonizante*). Ao chorar a lua, o *dandy*

⁵¹ É intrigante o que Benjamin (2000, p. 93-4) relata a esse respeito: “Na verdade, é impossível desconhecer nos traços reunidos no dândi uma assinatura histórica bem definida. O dândi é uma criação dos ingleses, que eram líderes do comércio mundial. A rede de comércio que envolve o globo terrestre estava nas mãos dos especuladores da Bolsa de Londres; suas malhas percebiam as mais variadas, as mais repetidas, as mais insuspeitadas vibrações. O negociante tinha de reagir diante dessas vibrações, mas sem trair suas reações. O conflito que assim se gerava foi utilizado pelos dândis na própria encenação. Elaboraram o engenhoso treinamento necessário para dominar esse conflito. Aliaram a reação fulminante a atitudes e mímicas relaxadas e mesmo indolentes. O tique, por algum tempo considerado distinto, é, até certo modo, a representação desajeitada e subalterna do problema. Assim, a seguinte observação é muito significativa: ‘O rosto de um homem elegante deve sempre ter... alguma coisa de convulsivo e torcido. Pode-se, caso se queira, atribuir esses trejeitos a um satanismo natural?’”.

está buscando um amparo na poesia, no sonho – o último refúgio, a última chance de fazer o sol não declinar por completo.

Os versos de 21 a 28 alimentam ainda mais a hipótese da lamentação do amor provir da imagem feminina subjugadora:

Quem foi a branca mão – olímpica, divina –,
A mão macia, ideal – traidora – que o colheu?
Que o foi roubar à terra, um dia, e que o prendeu
Na fria solidão daquela jarra fina?

E foi roubar ao amor, aos cantos, às folhagens,
À bondade da luz e às noites meigas, belas,
Exilado do sol e órfão das paisagens,
O cravo virginal – viúvo das estrelas?

Esse *amour maudit* destruirá o eu poético, assim como destruiu as outras vítimas, o jasmim em cima de um piano, os lírios igualmente em jarras finas. Destruição que indica, indiretamente, o esmorecimento de uma classe: a aristocracia, que se manterá ativa até o último suspiro:

Misteriosa flor, a sua estranha mágoa
A ninguém o dirá seu calix pensativo,
E a morrer, morrerá, calado, firme, altivo,
E nobre como um rei, na sua jarra d'água.

A disposição e a presença ostensiva de algumas rimas constroem uma ligação significativa em relação ao contexto do poema. Os únicos pares de vocábulos que rimam duas vezes são “belo/castelo” e “existe/triste” (terceira e décima segunda quadras, de construção sintática e conteúdo semântico semelhantes), e o único par que rima três vezes é “água/mágoa” (quarta, oitava e décima terceira quadras).⁵² Todos os outros pares rimam uma

⁵² A décima segunda e a décima terceira quadras são as que, respectivamente, seguem:

Tudo agoniza ao pé. – Só ele altivo e belo,
No seu vaso de jaspe entre as demais existe,
Como um rei infeliz, num último castelo,
Com um ar virginal e com um modo triste.

E no entanto, talvez a *mística* amorosa,
A *noiva*, a dona dele, oculta uma outra mágoa,
No morto coração, mais morto que uma rosa,
E do que ele amanhã, na sua jarra d'água!...

vez. Esses pares de rimas que se repetem (e por isso reivindicam uma atenção especial) podem suscitar uma leitura de palavras-chave dentro da leitura corriqueira do poema, evocando sinteticamente seu contexto. O par “belo/castelo” associa a beleza e a nobreza; o par “existe/triste” associa a existência e a tristeza, e o par “água/mágoa” se associa ao par anterior se pensarmos simbolicamente a água como vida (até mesmo porque o cravo branco está em uma jarra de água), que se associa à mágoa. A existência do indivíduo que simpatiza com os preceitos e sentimentos aristocráticos, almejando a beleza, é triste, pois a consolidação da cultura e ética burguesas magoa seus ideais, relegando-o à melancolia e ao tédio de uma existência intimamente solitária.

Relevante também é o fato de que as quadras que contêm os pares “belo/castelo” e “existe/triste” são compostas somente por rimas ricas, como a transcrição dos pares já revela. A sétima quadra retoma o conceito de beleza em um vocábulo que rima – “belas” (verso 26) –, e novamente a rima é rica, encerrando o par “belas/estrelas”, que associa a beleza à idealidade expressa simbolicamente pelo segundo vocábulo. Essa qualidade de rima tem a função, nesse contexto, de singularizar ainda mais aqueles pares principais da terceira e décima segunda quadras e sua rede de ligações, assim como enfatizar o conceito de beleza que os vocábulos “belo” (versos 9 e 45) e “belas” (verso 26) evocam.

Cesário ironiza a máscara do *dandy* em “De Verão”, onde o eu poético passeia no campo ao lado da prima e se depara com uma sociedade de formigas que lhe recorda de seu comportamento perante a própria sociedade de que é, mesmo que o não queira, parte-integrante:

X

Exótica! E cheguei-me ao pé de ti. Que vejo!
 No atalho enxuto, e branco das espigas
 Caídas das carradas no salmejo,
 Esguio e a negrejar em um cortejo,
 Destaca-se um carreiro de formigas.

XI

Elas, em sociedade, espertas, diligentes,
 Na natureza trêmula de sede,
 Arrastam bichos, uvas e sementes;
 E atulham, por instinto, previdentes,
 Seus antros quase ocultos na parede.

XII

E eu desatei a rir como qualquer macaco!
 “Tu não as esmagares contra o solo!”
 E ria-me, eu ocioso, inútil, fraco,
 Eu de jasmim na casa do casaco
 E de óculo deitado a tiracolo!

Após importunar a prima por não ter querido matar as formigas, ela se lhe dirige:

XVII

“Não me incomodes, não, com ditos detestáveis!
 Não seja (*sic*) simplesmente um zombador!
 Estas mineiras negras, incansáveis,
 São mais economistas, mais notáveis,
 E mais trabalhadoras que o senhor.”

O eu poético de Gomes Leal, por seu turno, levou o *dandysme* bastante a sério enquanto um recurso de provocação e crítica à cultura e ética de um tipo de sociedade que ela via muitas vezes, como Marx e Baudelaire, como decadente. Em “Palavras a um Enforcado” o eu poético define em uma quadra o que o *dandy* para ele representa:

“Tu és símbolo vão de uma época impura,
 em que tudo é mentira e em que tudo é trejeito,
 e revelam-me toda uma tragédia escura
 a tua rota calça e essa camélia ao peito.

O *dandy* é um símbolo às avessas da *época impura*. É símbolo porque nele se concentra o potencial de provocação e crítica dessa mesma época. O *dandy* adquire seu sentido mais profundo na sociedade burguesa moderna, é um fruto legítimo dela. Mas também é símbolo em um sentido mais pessimista: *símbolo vão*. É símbolo da sempre possível ineficácia desse heroísmo, que o próprio *dandy* percebe em seus próprios gestos e em sua própria condição psicológica, pois seu heroísmo é inseparável da melancolia de viver na época em que vive, de ser o que é. A calça do *dandy* de Gomes Leal é rota porque é difícil sobreviver a essa luta contra toda uma época, contra toda uma sociedade. A calça é rota, a camélia pende murcha. O *dandy* sempre espera a morte. Altivo e belo, espera a morte. Ao menos a tragédia é algo sublime.

5. Quando os Opostos se Atraem

Ralph Waldo Emerson elaborou, ainda em 1833, uma teoria na qual a linguagem simbólica é o instrumento do poeta para libertar o homem, sendo essa linguagem capaz de expressar a unidade de todos os fenômenos. Através de uma requintada percepção intelectual, o poeta anima todas as coisas. Em “O Poeta” Emerson, romântico, já elucida exemplarmente o complexo cognitivo que dimensiona o nível estético-estilístico da modernidade da primeira metade do século XIX:

A linguagem simbólica faz com que o mundo se transforme num templo com as paredes cobertas de emblemas, quadros e mandamentos da Divindade, enfim, prova de que não há um fato sequer na Natureza que não envolva o sentido dela mesma; e que as distinções que fazemos entre os grandes acontecimentos e pequenos eventos, entre o alto e o baixo, o honesto e o vil, desaparecem quando a Natureza é utilizada como símbolo. O pensamento faz com que tudo seja adaptado ao uso. [...] O que seria ordinário, ou mesmo obscuro, se torna ilustre se expresso numa nova conexão de pensamento. [...] Coisas pequenas e insignificantes também podem servir como grandes símbolos.

[...] Palavras simples podem ser sugestivas a um espírito imaginativo e excitado [...]. A mais pobre experiência é bastante rica para todos os fins de expressão de pensamento. [...]

Assim como é a deslocação e a separação da vida de Deus que faz feias as coisas, o poeta, que as torna a unir à Natureza e ao Todo – reunindo até coisas artificiais e violentações da Natureza, num mais profundo discernimento – dispõe facilmente dos fatos mais desagradáveis. Leitores de poesia vêem a aldeia fabril e a estrada de ferro e imaginam que a poesia se esgota nessas figuras, nelas suspendendo suas atividades; a verdade é que tais obras de arte ainda não estão consagradas em sua leitura; mas o poeta as discerne como parte integrante da grande Ordem não menos do que a colmeia ou a geométrica teia da aranha. (EMERSON, 1968, p. 60-1)

A idéia é a de que a Natureza tudo incorpora em seu ciclo vital, pois o fato espiritual da Vida permanece inalterável perante as mudanças e invenções de cada época. Mas a capacidade de percepção que permite espaço a todo e qualquer fenômeno no seio da criação poética, assim como a equivalência de valor estético dos grandes acontecimentos e dos pequenos eventos, do alto e do baixo, do honesto e do vil e a transfiguração do ordinário e do obscuro em condições ilustres já abrem o horizonte daqueles procedimentos que Hugo Friedrich distinguirá como uma estética do feio a partir da segunda metade do século XIX, e que se configura, na verdade, como uma nova espécie de beleza, como uma beleza dissonante. Hugo Friedrich afirma sobre a poesia moderna:

A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtrai as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu.⁵³ (FRIEDRICH, 1978, p. 16-7)

É claro que esse tipo de poesia “anormal” é somente uma linha de desenvolvimento da poesia moderna, e as manifestações de identificação dos contrários uma de suas características. Essas manifestações sempre habitaram a poesia através dos recursos de sua linguagem. Mas é a partir da segunda metade do século XIX que elas intensificam seus efeitos de estranhamento.

Hugo Friedrich associa a estética do feio diretamente a Baudelaire como mais um elemento de anormalidade da poesia moderna. A beleza moderna adviria, então, da deformação do banal, da transfiguração do familiar. Por isso, ela pode coincidir com o que é convencionalmente feio. A beleza moderna se opõe, assim, à clássica por causar estranhamento e ter a surpresa como intuito. É um culto do grotesco, mas não do grotesco de comicidade despreziosa. É um culto do grotesco que expressa o decomposto, o disforme, a melancolia e o sofrimento.⁵⁴ É essa nova vibração da beleza que Victor Hugo chamará de *frisson nouveau* na obra baudelairiana.⁵⁵

⁵³ A conciliação da terra e do céu é a intenção última das *correspondances* baudelairianas e de Gomes Leal. Essas manifestações de identificação dos contrários presentes no processo das *correspondances* são permitidas geralmente, em termos de procedimentos retóricos, pela figura denominada “sinestesia”.

⁵⁴ Poe é precursor na associação da Beleza e da melancolia. Verifiquemos dois excertos, um extraído do “Princípio Poético”, outro da “Filosofia da Composição”, respectivamente: “[...] permiti-me lembrar-vos que (como ou porquê, não o sabemos) [...] certa tonalidade de tristeza liga-se inseparavelmente a todas as mais elevadas manifestações da verdadeira Beleza.” (POE, 1999, p. 86). “Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao *tom* de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da *tristeza*. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos.” (POE, 1999, p. 105). Comparemos agora esses excertos com a definição baudelairiana do Belo no projétil 16: “Encontrei uma definição de Belo – do que é Belo para mim. É algo simultaneamente ardente e triste, um pouco vago, que deixa sempre lugar para a conjectura. Se o quiserem, procurarei aplicar o meu conceito a um objeto sensível – um rosto de mulher, por exemplo, o objeto mais capaz de nos interessar no dia-a-dia. Uma cabeça bela e sedutora, isto é, uma cabeça de mulher, é algo que nos conduz ao mesmo tempo – embora de maneira confusa – a sensações muitas de tristeza e de volúpia; que comporta em si tanto uma impressão de melancolia, lassidão ou mesmo de saciedade, como a sua impressão contrária – ou seja, um grande desejo de viver, ou entusiasmo, a que de qualquer modo se associa um constante fluxo de amargura, feito de privação e de desespero. O mistério e o sentimento de pena também são caracteres da Beleza.

Uma cabeça de homem para ser bela – não digo aos olhos de uma mulher, mas aos olhos de um outro homem – não precisa de nos comunicar essa impressão de volúpia que, no caso de uma mulher, e de um modo geral, se torna uma provocação tanto mais excitante quanto mais melancólico for o rosto. Ela possuirá, contudo, qualquer coisa de mais ardente e triste – carências espirituais, ambições obscuramente recalçadas –, a noção de um poder grandiloquente mas desbaratado, – por vezes mesmo a sensação de uma frieza amarga (o tipo ideal do Dândi não deve ser esquecido, ao tratarmos deste assunto) –, outras vezes ainda, o que aliás constitui um de seus traços mais surpreendentes, algo de misterioso e de *Aziago* (para mostrar, enfim, até que ponto me sinto moderno em questões de estética). – Não afirmo que a Alegria seja incompatível com a Beleza, digo é que ela só constitui um dos seus enfeites mais vulgares – a Melancolia, pelo seu lado, constitui uma das suas acompanhantes mais ilustres, de tal forma que não sou capaz de conceber (será o meu cérebro um espelho maligno?) qualquer tipo de Beleza que não contenha em si algo de Desdita. – Apoiado em – outros dirão: obcecado por – estas idéias,

Em *A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica*, Praz disserta sobre a sensibilidade erótica romântica, concebendo o Romantismo como um todo distintivo que vai até o *fin-de-siècle*. Dentre as principais tópicas sexuais desse período está, segundo Praz, uma espécie de beleza que concilia a dor e o prazer, motivos que convencionalmente geram atração e também os que deveriam causar aversão. É uma beleza que recebe realce daquilo que tradicionalmente a contradiz. É tanto mais apreciada quanto mais triste. Praz busca indícios dessa espécie de beleza em outros períodos e em outros autores e se depara com Tasso, com os dramaturgos elisabetanos e da Restauração, com os líricos seiscentistas e com os libertinos do século XVIII. Mas a diferença entre os precursores e os autores a partir dos românticos é que estes atribuirão um fundo de experiência à excitação dos sentidos causada pelo contato com essa beleza, enquanto aqueles trataram os motivos dessa beleza em um nível mais intelectualizado, mais como um exercício da imaginação e filiação a um maneirismo. Praz (1996, p. 63) utiliza muitas expressões para girar ao redor de uma beleza “banhada de sofrimento, de corrupção e de morte”: estética do horrível e do terrível; beleza meduséia ou belo meduseu; belo horrível; belo triste ou beleza dolente; beleza contaminada; beleza turbada; beleza ofuscada; beleza maldita; beleza fatal ou beleza letal; novo calafrio (expressão que evoca o *frisson nouveau* hugoano).

A título de provocação, transcrevo o que Mário de Andrade pensa a respeito dessa espécie de beleza:

Já raciocinou sobre o chamado “belo horrível”? É pena. O belo horrível é uma escapatória criada pela dimensão da orelha de certos filósofos para justificar a atração exercida, em todos os tempos, pelo feio sobre os artistas. Não me venham dizer que o artista, reproduzindo o feio, o horrível, faz obra bela. Chamar de belo o que é feio, horrível, só porque está expressado com grandeza, comoção, arte, é desvirtuar ou desconhecer o conceito de beleza. Mas feio = pecado... Atrai. Anita Malfatti falava outro dia no encanto sempre novo do feio. Ora Anita Malfatti ainda não leu Emilio Bayard: “O fim lógico de um quadro é ser agradável de ver. Todavia comprazem-se os artistas em exprimir o singular encanto da feiúra. O artista sublima tudo.” (ANDRADE, 1996, p. 66)

compreenderão que ser-me-ia muito difícil não considerar *Satã*, à maneira de Milton, o tipo mais perfeito de Beleza viril.” (BAUDELAIRE, 2002, p. 509-10).

⁵⁵ “Que fazeis ao escrever estes versos surpreendentes: “Os sete anciãos” e “As velhinhas” que me dedicais e pelos quais vos agradeço? Que fazeis? Caminhais. Avançais. Dotais o céu da arte de não sei que raio macabro. Criais um arrepio novo.” (HUGO, 2001, p. 133).

Lembremos que é por esse viés de beleza que a mulher, assim como ocorre com o universo urbano, começará a ser observada a partir do período analisado por Praz. A beleza feminina simpatizará com o sofrimento, com a opressão, com efeitos física e moralmente anormais. Ficamos com a estranha impressão de que tudo, nessa modernidade, parece adquirir sentido quando integrado ao seu oposto, de que nada existe sem o seu contrário. A fascinação provocada pelo labirinto das cidades e pela imagem feminina será perceptível somente ao revelar a repulsa ou o medo e as sensações e sentimentos turbados ou prejudiciais.

A beleza tanto da obra cesárica quanto da de Gomes Leal era estranha para a época, pois explorava a mescla de elementos contrastantes. O contraste se revela na obra do primeiro já na condição de sua linguagem inovadora. O equilíbrio, o cálculo das construções paratáticas são reveladores de contradições, pois o assíndeto, figura dominante desse discurso, concerta uma justaposição vocabular que sugere a natureza multifacetada e até paradoxal da percepção de elementos da realidade. A unidade da composição cesárica progride e se insinua pela articulação de elementos contraditórios da realidade decomposta. É uma linguagem propícia tanto para a transfiguração da realidade quanto para revelar os aspectos contraditórios de uma sociedade, mantendo-se mais rente ao chão. O eu poético cesárico consegue, com mestria, manter-se na fronteira entre essas duas opções, contribuindo positivamente para ambas.

O eu poético cesárico identifica os contrários ao, por exemplo, aproximar um substantivo e um adjetivo distantes;⁵⁶ assim como atribuir a um mesmo substantivo dois adjetivos, um sendo abstrato e o outro concreto. A prosopopéia também é figura presente, dotando de características humanas fenômenos inanimados.⁵⁷

O erotismo desviante, ligado ao arquétipo feminino da *femme fatale*, é já expressão, tanto em Cesário quanto em Gomes Leal, daquela beleza inóspita capaz de fundir prazer e dor, fascínio e crueldade. Do primeiro, comentarei o poema “Deslumbramentos”, abaixo transcrito, para buscar expressões que identifiquem elementos distantes e/ou assumam uma beleza dissonante.

DESLUMBRAMENTOS

⁵⁶ A expressão “moles hospitalis” (3, III), encontrada no “Sentimento de um Ocidental”, é um bom exemplo. No contexto do poema, essa expressão se liga às doenças provocadas, nas prostitutas e nos rotos, pela exposição ao frio assim como reforça a sugestão da falta de disposição e sofrimento advindos de doenças venéreas contraídas pelas prostitutas.

⁵⁷ Cf. o apetitosamente grotesco “Num Bairro Moderno”, poema onde se alimenta a expressão de um panteísmo saboroso.

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

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

- 9- Em si tudo me atraí como um tesouro:
- 10- O seu ar pensativo e senhoril,
- 11- A sua voz que tem um timbre de ouro
- 12- E o seu nevado e lúcido perfil!

- 13- Ah! Como me estonteia e me fascina...
- 14- E é, na graça distinta do seu porte,
- 15- Como a Moda supérflua e feminina,
- 16- E tão alta e serena como a Morte!...

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

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

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

- 29- E enfim prossiga altiva como a Fama,
- 30- Sem sorrisos, dramática, cortante;
- 31- Que eu procuro fundir na minha chama
- 32- Seu ermo coração, como um brilhante.

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

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

A *milady* do poema *passa aromática e normal*. O primeiro adjetivo não causa estranhamento, mas o segundo não é, digamos, de uso normal. Não conseguimos distinguir ao

certo o uso desse adjetivo nesse contexto. Pode querer se referir a certa naturalidade no caminhar da passante, ou ainda regularidade, como se essa figura feminina representasse a eterna passante do universo urbano. Esse adjetivo pode também designar um caminhar regado, compassado, seguidor de uma norma, isto é, um caminhar premeditado, mas também sem sabermos até que ponto essa premeditação se contradiria com a hipotética designação de naturalidade, se premeditação e certa naturalidade podem conviver no universo do artifício. Por fim, se levarmos em consideração o sentido de “moda” do substantivo “norma”, podemos associar o adjetivo “normal” a esse universo, acentuando o tom de artifício e tornando a figura uma mulher elegante. “Aromática” e “normal” são dois adjetivos que estão aproximados, um sendo concreto e outro abstrato, respectivamente; havendo, assim, nessa aproximação de termos, igualmente uma aproximação, um contato entre os planos objetivo e subjetivo.

A milady tem gestos de neve e de metal. “Gestos de neve” é uma expressão que não provoca estranhamento porque a neve muitas vezes já fora utilizada para designar frieza, indiferença. Por seu turno, a expressão “gestos de metal” já é mais complexa e incomum. Podem ser gestos que provoquem magnetismo, deslumbramentos, como diz o título do poema. Gestos que brilham, que chamam a atenção tanto pela sua premeditação, pelo seu cálculo quanto pela sua naturalidade. O que torna o uso dessa expressão ainda mais inquietante é que ela pode se opor à outra – “gestos de neve” – se lembrarmos que metal designa elementos químicos que têm como característica, além do brilho e da condutibilidade elétrica, a condutibilidade calorífica. O deslumbrado estaria, então, submetido ao fascínio de gestos que, não obstante indiferentes, comovem, aquecem a sensibilidade, inflamam os sentidos. No caso do erotismo de humilhação, é precisamente a indiferença e frieza desses gestos a causa do “aquecimento” dos sentidos e do fascínio. No contexto dessa espécie de erotismo a identificação dessas expressões de sentido oposto pode ser melhor compreendida, assumindo uma situação mais virulenta e comprometedora.

A milady tem também um nevado e lúcido perfil. O adjetivo “nevado”, que pode ser associado aos gestos de neve, pode também ser entendido como palidez de pele, havendo na aproximação dos dois adjetivos novamente uma aproximação dos campos objetivo e subjetivo, se pensarmos em “lúcido” não somente com o sentido de “brilhante”, mas também com o de “penetrante”, evocando, assim, o poder magnético da figura feminina.

Por fim, a expressão “bárbaros reais” (verso 34) é complexa. A realeza, a nobreza – conotação, aqui, da classe dirigente –, logo associada, no imaginário coletivo, à civilidade, é aqui associada, contrariamente, à barbárie. À barbárie, provavelmente, da exploração na sociedade moderna. Exploração dos “povos humilhados” (verso 35). O adjetivo “reais”

também pode estar, aqui, designando “realidade”. Os verdadeiros bárbaros são a classe dirigente, representada pela “flor do Luxo” (verso 37), e não os “povos humilhados” (verso 35).

O eu poético de Gomes Leal identifica os contrários através de procedimentos semelhantes aos do eu poético cesário. Mas o que diferencia a obra de Gomes Leal, e assim caracteriza sua poética, é a visão analógica de mundo, expressa retoricamente de modo mais comum através da figura denominada “sinestesia”. De qualquer forma, a mescla de elementos contrastantes se dá, em Gomes Leal, via essa visão analógica de mundo.⁵⁸ Dito isso, infere-se que o eu poético de Gomes Leal, assim como Victor Hugo afirmava em relação ao sublime e ao grotesco, assume a beleza insólita como algo identificável na existência. A revelação dessa beleza no mundo é explícita em alguns poemas. Transcrevo abaixo o soneto “A Bela Flor Azul”, exemplo de poema com essa função:

A BELA FLOR AZUL

Quem saberá “signora” onde terá nascido esse
belo lírio branco?

Velha comédia italiana

- 1- Eu não sou o fatal e triste Baudelaire,
- 2- Mas analiso o Sol e decomponho as rosas,
- 3- As rijas e imperiais dalias gloriosas,
- 4- - E o lírio que parece o seio da mulher.

- 5- Tudo o que existe ou foi, morre para nascer.
- 6- Na campa dão-se bem as plantas graciosas.
- 7- E um dia, na floresta harmônica das Cousas,
- 8- Quem sabe o que serei, quando deixar de ser!

- 9- A Morte sai da Vida – a Vida que é um sonho!
- 10- A flor da podridão, o belo do medonho,
- 11- E a todos cobrirá o místico cipreste!...

- 12- E, ó minha Esfinge, a flor pálida e azul no meio,
- 13- Que ontem tinhas no baile e que trouxeste ao seio,
- 14- - Levantei-a dum chão onde passara a Peste.

Neste soneto o eu poético de Gomes Leal assume, poeticamente, seu vínculo íntimo com a poética baudelairiana.

⁵⁸ O conjunto de quatro sonetos designado pelo título comum “O Visionário ou Som e Cor” é exemplar como expressão da visão analógica de mundo do eu poético de Gomes Leal.

O título retoma a flor da tradição romântica: a azul. Flor que marca forte presença em Novalis e que é regada até pelos resquícios românticos de Alphonsus de Guimaraens, por exemplo. Porém, veremos que essa figura relacionada ao sonho e à pureza possui, aqui, uma ingenuidade aparente, também servindo para ressaltar a aproximação com a poética do autor francês: é a flor do mal.

Logo no verso 1, o eu poético afirma não ser *o fatal e triste Baudelaire* talvez por já no início querer abrir o horizonte de comparação que irá se estender até a última estrofe e/ou para alertar o leitor de que, não obstante suas fortes influências baudelairianas, tem suas particularidades e sua personalidade, sendo um autor legítimo. Nessa mesma estrofe faz alusão ao poema “O Sol”, pertencente aos “Quadros Parisienses”, ao dizer que analisa o Sol (atentemos para a maiúscula alegorizante).⁵⁹ Sugestionados pelo verso 4, lembramos que as *correspondances* se concretizam de modo bastante eficaz, nas *Flores do mal*, quando o eu poético evoca alguma parte do corpo feminino (em “A Cabeleira”, as revoltas tranças da musa são *um porto em febre* onde a alma do eu poético *há de beber a grandes goles o perfume, o som e a cor*). O lírio, por sua vez, ao se assemelhar ao seio da mulher, permite-nos perceber um germe das *correspondances*, uma tentativa inicial de corresponder o humano à Natureza. Somente na estrofe seguinte as *correspondances* serão aludidas de maneira mais explícita:

E um dia, na floresta harmônica das Cousas,
Quem sabe o que serei, quando deixar de ser!

O vocábulo “Cousas”, por estar alegorizado através da maiúscula, obviamente representa as coisas do mundo em geral, mas talvez até todo o Universo; e muito facilmente o famoso soneto baudelairiano “Correspondências”⁶⁰ pode estar no fundo da inspiração da expressão “floresta harmônica” (verso 7).

Ainda nessa estrofe ocorre uma forte aproximação da vida e da morte, uma aproximação que, embasada em uma direção teleológica da matéria vaga e confusamente associada à visão analógica de mundo, cria uma indissociabilidade entre ambas:

Tudo o que existe ou foi, morre para nascer.

⁵⁹ O sol, tanto para o eu poético baudelairiano quanto para o de Gomes Leal, é um símbolo de idealidade.

⁶⁰ Esse soneto animou a estética decadente-simbolista no tocante à visão analógica de mundo.

O que morre, morre para nascer. Pode-se até pensar que a morte não existe. Mas existe. Na estrofe seguinte a Morte é extraída da própria Vida, e é esta que passa a ser uma ilusão – marca indelével do temperamento platônico do eu poético de Gomes Leal. Só podemos ter certeza de que a Vida e a Morte são indissociáveis, assim como os aspectos terríveis e sórdidos da existência convivem com os aspectos mais belos, sublimes. A flor que nasce da podridão e o belo que nasce do medonho são elementos de um discurso típico da estética do feio.

Na quarta estrofe é revelado que a flor do soneto é do mal. Essa estrofe carrega um teor metapoético. A musa, a Esfinge – figura que assiduamente representa a mulher na literatura decadente por simbolizar o mistério – é a poesia. A Peste é o estilo da modernidade, consciente do Mal e cultor do feio, que se configura, na verdade, como uma nova espécie de beleza.

A função do soneto “O Ouro”, abaixo transcrito, é também identificar a beleza insólita no seio do mundo através de uma fábula. Mas vai mais longe, alegorizando questões sociais. Como em toda fábula, as personagens animais, vegetais ou minerais são uma alegoria do comportamento humano.

O OURO

- 1- Dizia o ouro à pedra:- Ente mesquinho!
- 2- Que profundo cismar sempre te prega
- 3- À beira duma estrada, ou dum caminho,
- 4- Pasmada, mas sem ver, eterna cega?

- 5- Em vão o orvalho a ti te lava e rega!
- 6- Em ti não cresce nunca pão, nem vinho.
- 7- Dura e inútil – o lodo é teu vizinho,
- 8- E o homem só, por te pisar, te emprega!

- 9- Em ti só medra e cresce o cardo e os lixos.
- 10- Tu serves só d’abrigo ao lodo e aos bichos.
- 11- E ensangentas os pés descalços, nus!

- 12- Ó pedra! quanto a mim, sou a Riqueza!
- 13- A cega disse, então, com singeleza:
- 14- - Eu trago no peito oculta a luz.

O mesquinho, o ordinário oculta uma luz, um brilho, uma beleza que os olhares domesticados e/ou preconceituosos desdenham. Uma beleza sobre a qual o tradicional orvalho não surte efeito. Persiste na imundície. É estéril, dura, abriga o lodo e os bichos, é leito do cardo, dos lixos. É abrigo de tudo aquilo que foi desprezado pela tradição. Mas este soneto

sutilmente constrói uma alegoria da ordem social do *fin-de-siècle*, pois essa beleza oculta uma luz que não é a luz do ouro, mas a ela oposta. Inútil, essa beleza irradia a luz da poesia, da poesia que se esconde na existência, mas que a luz do ouro – a beleza da burguesia – ofusca. É a beleza do cotidiano fantástico, beleza mítica: a mesma beleza da luz do fogo que os homens primitivos acreditavam estar oculto dentro das pedras.⁶¹ O contraste dessa beleza da poesia com a beleza da burguesia, que já revela um aspecto social do *fin-de-siècle*, isto é, a espécie de recepção que a sociedade burguesa desse período exercia com relação à literatura, é extensão dos contrastes de uma sociedade de classes. O eu poético de Gomes Leal idealiza o poeta enquanto integrante da classe desprezada, sem pão nem vinho, mendigando suja à beira das estradas, mas ocultando uma verdade e uma virtude dentro do peito, quando não a luz da Revolução que ofuscará a luz do ouro, da Riqueza. O vocábulo “luz” aparece somente no último verso, onde a pedra fala com a “singeleza” do verso 11 oposta à “Riqueza” do verso 12, com o qual rima. O esquema rímico do soneto é: (ABAB, BAAB, CCD, EED), sendo o “D” do primeiro terceto o vocábulo “nus” e o “D” do segundo, exatamente o vocábulo “luz”, ambos os vocábulos sendo oxítonos. A “luz” (verso 14), no único momento que irradia no poema, só pode rimar com “nus” (verso 11), sem se associar a qualquer expressão que remeta ao ouro. A verdadeira luz é a da pedra, da poesia, do poeta, dos desprezados. A do ouro é falsa.

Revelei, com esse soneto, a faceta solidária do eu poético de Gomes Leal, que se revela em outros poemas como um culto à compaixão e até como um incentivo a destronar aqueles *bárbaros reais* de que fala o eu poético cesárico. Este, *flâneur* não- ortodoxo, também simpatiza, como vimos, com os desvalidos e as camadas socioeconomicamente inferiores de uma maneira geral, apelando à consciência delas. Ele também cultuou a compaixão, mas em outros momentos teve a visão aguda de que esse sentimento e a filantropia são muitas vezes um paliativo que alivia o peso da consciência, ou de que são ainda um mero artifício burguês parecido com aquele de quem quer ser virtuoso antes para garantir sua vaga ao lado do Senhor do que para amenizar o sofrimento de outrem. É claro que o eu poético cesárico não chegou ao ponto da atitude baudelairiana ironicamente “arrojada” de incentivar o espancamento dos pobres. O que ele fez, em certos momentos, foi, como o eu poético de Gomes Leal, incentivar uma rebelião. O eu poético cesárico era mais ameno nesse sentido, não tão chocante quanto o eu poético baudelairiano. O eu poético de Gomes Leal permaneceu ou *dandy* misantropo, ou lamuriento indivíduo que observa e tem compaixão do sofrimento das camadas

⁶¹ Os homens primitivos acreditavam que o fogo se encontrava dentro das pedras porque ao se chocar uma na outra pululavam faíscas, que eles pensavam escapar das fissuras que os choques acarretavam.

socioeconomicamente inferiores e que, em momentos mais furibundos, incentiva a rebelião. “O Ouro” talvez seja o poema mais arrojado em relação à simpatia dolorista do eu poético de Gomes Leal. Como exemplo de proximidade dos dois poetas no que toca à simpatia que ambos tinham pelos desvalidos, poderíamos estabelecer uma analogia entre este soneto e o poema “Humilhações”, de Cesário. Em ambos os poemas, o eu poético se aproxima psicologicamente dos socioeconomicamente humilhados, seja através da idealização do poeta em Gomes Leal, seja através do ódio compartilhado com a “plebe” em Cesário. Em Gomes Leal, a aproximação ocorreu através de uma metáfora no contexto de uma fábula, enquanto em Cesário foi o arquétipo feminino da *femme fatale* o instrumento deflagrador da atualização de questões sócio-econômicas.

6. Conclusões

Percorri, até agora, a direção que tomaram alguns elementos da modernidade *fin-de-siècle* – a relação dúbia com o universo urbano-industrial, o arquétipo feminino da *femme fatale*, processos de despersonalização e manifestações da identificação dos contrários – na obra cesária e de Gomes Leal. Estes elementos, pela sua recorrência, pareceram-me os de maior relevância no contexto da referida modernidade. E por elencá-los, minha proposta se tornou inserir ambos os autores no contexto de uma condição pioneira em relação à modernidade *fin-de-siècle* portuguesa. Isso já tem sido feito com a obra cesária, mas a obra de Gomes Leal é ainda escassamente perscrutada, ainda que seja citada por renomeados críticos e historiadores da literatura portuguesa como uma obra relevante e precursora. Apesar de minha intenção não ter sido esta, não podemos nos esquecer de que a obra dos referidos autores chega a abrir horizontes que tomarão fôlego no século XX, não somente no âmbito da literatura portuguesa mas também no âmbito universal.

É importante aqui, à guisa de fixação, retomar brevemente a direção que os citados elementos tomaram na obra de ambos os autores.

Quando inserido no meio urbano, o eu poético cesário sofre uma tensão entre a fertilidade criativa e a sensação de opressão, aprisionamento e de falta de vitalidade. Sua visão é orientada para a realidade concreta, sutilmente transfigurada. Ele vai descobrindo paulatinamente o espaço das ruas e os ambientes junto com o leitor, pois este começa a observá-lo como mais uma personagem que perambula pela cidade. Para representar as impressões elementares suscitadas pelos objetos, Cesário transpõe a técnica do romance realista (ao menos do romance realista à maneira de Flaubert) para a poesia: técnica esta que cria a impressão da precisão, que tenta reter e analisar os elementos de uma realidade dinâmica e fantasmagórica repleta de informações simultâneas. O eu poético de Gomes Leal, por seu turno, sofre a tensão entre o sacro e o profano quando inserido no meio urbano, pressentida ora íntima ora ideologicamente, isto é, distanciada do “eu” e associada ao “outro”, ou seja, à burguesia. Sua visão é orientada para a transfiguração simbólica da realidade, rearticulada por uma imaginação excessiva. Como o eu poético de Gomes Leal é bastante apegado à dimensão simbólica da existência, a cidade se desprende da imanência aos dados da percepção sensível, transformando-se em um acúmulo de arquétipos da vida moderna que

mais parecem extraídos de um plano infernal. Por isso suas descrições são menos minuciosas. Ele não permanece muito tempo na realidade da existência concreta, querendo logo tentar ascender a uma dimensão espiritual, ainda que vaga.

Com o exemplo de Cesário e de Gomes Leal podemos afirmar que a relação com o universo urbano toma, já em seus primórdios, duas direções opostas na literatura portuguesa. A cidade de Gomes Leal se encontra no âmbito cosmopolita, tornando Lisboa um meio de encontrar as cenas modernas primordiais, como o fizera Baudelaire com Paris. *Claridades do sul* é de 1875. Cinco anos depois, “O Sentimento de um Ocidental” irá explorar o âmbito provinciano desse *topos*, mais condizente com a realidade portuguesa de então. Seria difícil defender uma dessas direções, como o fez Berardinelli (2007) em relação ao provincianismo. Acho que ambas as direções têm uma importância equivalente, complementando-se. Se quisermos saber o que foi Lisboa para os poetas, não devemos atentar somente para um poeta mais “real” como Cesário, mas igualmente atentarmos para um poeta fantasista como Gomes Leal. Afinal, se foi Lisboa que excitou a fantasia do eu poético de Gomes Leal, isso quer dizer que de um modo ou de outro ele ainda está falando de Lisboa.

O erotismo de humilhação é experienciado de modo crítico pelo eu poético cesárico, sofrendo resistência principalmente ao se chocar simbolicamente com questões socioeconômicas. A *femme fatale* é ainda ridicularizada através de descrições exageradas e caricaturais e fica às vezes propositadamente deslocada no ambiente provinciano da Lisboa da segunda metade do século XIX. A *femme fatale* de Gomes Leal está bastante relacionada com a visão de uma Natureza corrupta. O Mal inerente ao ser e também a todos os entes adquire, em Gomes Leal, orientações políticas, de classe e de gênero, atingindo, assim, a mulher, que assume um caráter universal associado à perversão, à crueldade e ao egoísmo. Mas verificamos ao mesmo tempo, em Gomes Leal, um ressentimento contra essa figura feminina, que desemboca em um desejo criminoso de dominação ou em uma atitude crítica perante seus poderes de fascinação.

Nem o eu poético cesárico nem o de Gomes Leal pretendem anular o “eu”, mas sim alargar a subjetividade. O eu poético cesárico, em “O Sentimento de um Ocidental”, torna-se um *flâneur* que não adota uma postura aristocrática e onipotente e alarga sua subjetividade – alargamento reforçado pelo uso de uma linguagem que evita os transbordamentos expressivos românticos, que egocentizam em demasia os sentimentos – para apelar à consciência de uma coletividade integrada. Em “Cinismos”, o eu poético cesárico adota uma *persona* romântica

para construir uma paródia pós-romântica da exposição do “eu” e do transbordamento expressivo. Paródia que se reflete também no conteúdo formal, onde ocorre uma teatralização do “eu” na dinâmica lúdica da própria composição e disposição espacial dos vocábulos. Essa paródia assume o cinismo moderno. O eu poético de Gomes Leal adere com afinco à atitude de construir *personae*, tornando o *dandysme* um recorrente recurso de provocação e crítica à cultura e ética da sociedade burguesa moderna.

É pertinente, neste momento, pensarmos um pouco na referência a Cesário com relação à heteronímia pessoana. Essa referência assenta na tradicional dicotomia “cidade/campo”: Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Afirma Cabral Martins em *Cesário Verde ou a transformação do mundo*:

Campos fala de um Cesário que é o do *Sentimento de um Ocidental*, ou, no final da *Ode Marítima*, o Cesário da “cidade mercantil, contente” – ao passo que Caeiro apenas sabe “ler” um Cesário camponês “que andava preso em liberdade pela cidade”. (MARTINS, 1988, p. 26)

A influência de Cesário na poética pessoana é patente, mas Pessoa adotou funções particulares diversas da repersonalização cesária. Muito se discorreu sobre a heteronímia pessoana, mas também discorrerei aqui para assumir minha postura perante esta polêmica.

As personalidades fundamentais da Geração Orpheu formam uma tríade: Pessoa, Sá-Carneiro e Almada-Negreiros. Mas o primeiro, assim como Camões em relação à poesia clássica, transformou-se em um mito modernista, capaz de simbolizar toda uma geração. Essa mitificação acaba provocando um efeito perigoso: obscurece as tendências das outras personalidades, que revelam o caráter compósito, multifacetado dos inícios do Modernismo português.

A mitificação de Pessoa é justificável. A Geração Orpheu se manifestou predominantemente pela poesia, e Pessoa escreveu muita poesia. Muita poesia boa. Mas é nela que, heteronomizando-se, realiza-se da forma mais evidente e original, em Portugal, a “Modernidade enquanto ruptura poética consciente de si mesma [...]” (LOURENÇO, 1993, p. 113). A aceitação de Pessoa como uma referência mestra da cultura moderna⁶² se pauta no fato do homem moderno ser poeticamente bem representado em sua obra enquanto vítima de um sentimento de solidão e de falta de valores preestabelecidos, que tornam sua personalidade cambiante. Os heterônimos de Pessoa são, segundo Eduardo Lourenço, sonhos fabricados com o intento de resignificar a existência. Intento, no entanto, já revelador, para mim, através

⁶² Aceitação póstuma, iniciada pela compreensão empreendida pela Presença.

de uma representação dramática, da plena consciência do caráter relativo das reivindicações da verdade dos valores na modernidade, pois cada visão heteronímica vive por sua própria consideração, não obstante Caeiro ser o mestre de todos e todos possuírem elementos semelhantes. Intento que mais serve como argumento enfatizador do que solução.

Benedito Nunes tem uma interessante visão filosófica de matriz cartesiana da heteronímia pessoana, exposta no ensaio “Os Outros de Fernando Pessoa”. O Fernando Pessoa ortônimo, por primar pela consciência reflexiva, somente consegue pensar, e não realmente sentir. Ao pensar que se sente, já não se sente.⁶³ Para poder espontaneamente sentir, cinde sua individualidade em outros bem definidos, podendo, assim, ao mesmo tempo se analisar, perscrutar-se, buscar sua verdadeira identidade. Seu pensamento o multiplica em vários para pensá-lo. Para tentar sentir espontaneamente e pensar sobre si mesmo na pele de outros. O conflito entre o eu pensante e o eu como consciência no mundo, como consciência de existir tenta se resolver na heteronímia, que anula a substancialidade do eu e o torna uma ilusão. A meu ver nada se resolve. Se o eu se torna uma ilusão, a busca da verdadeira identidade faz com que esta entre no mesmo jogo de teatro de máscaras ou, por outro lado, o paradoxo do sentir que pensa o não-sentir ou o só-pensar corre o risco de desembocar na reafirmação da irrevogável substancialidade do *Cogito* cartesiano, para o qual, é mister dizer, a compreensão, o querer, a imaginação e mesmo os sentimentos são fatos da consciência, isto é, aspectos do pensamento.

Mas nada invalida minha afirmação de que a heteronímia possibilita, em última análise, uma maior exploração do homem e da realidade, seja através das ressignificações da existência que na verdade reiteram o caráter de validez desta, plurissignificando-a, seja através da insolúvel tensão do só-pensar ou não-sentir e do espontaneamente sentir ou do eu pensante e do eu como consciência no mundo. E a maior exploração do homem é o que reivindicava a Geração Orpheu.

É a complexidade e originalidade (aqui brevemente exemplificadas) dessa “ruptura poética consciente de si mesma [...]” (LOURENÇO, 1993, p. 113) que transformaram Pessoa em um mito literário, assim como a representação da condição do homem moderno possibilitada por ela o transformou em um mito cultural.

É verdade que o eu poético cesárico cinde sua personalidade também para se analisar. A consciência reflexiva é nele igualmente viva. Mas o que ele pretende com isso é, antes de

⁶³ “Quando sentimos, manifesta-se, concomitantemente ao curso das vivências, o conhecimento que o Eu tem de si mesmo, e pelo efeito do qual a consciência se divide em dois planos, que jamais coincidem: um, espontâneo, da experiência imediata, em seu transcurso; outro, reflexivo, que sobre aquele se volta para focar as idéias, os sentimentos e as recordações que aí aparecem”. (NUNES, 1969, p. 216)

tudo, compreender, através de um passeio reflexivo, a realidade compósita da cidade da qual é, simultaneamente, parte e um observador isolado, assim como se opor à norma imperante da cidade através da máscara do homem campestre.

A beleza tanto da obra cesária quanto da de Gomes Leal explora a mescla de elementos contrastantes. O contraste se revela na obra cesária já na condição de sua linguagem. A unidade da composição de seus poemas progride e se insinua pela articulação de elementos contraditórios da realidade decomposta. A fusão do concreto e do abstrato e o uso da prosopopéia são procedimentos presentes em ambos os autores. Porém, em Gomes Leal, é a visão analógica de mundo que direciona a mescla de elementos contrastantes, fazendo da sinestesia a figura mais recorrente. Essa beleza insólita foi recebida com estranhamento (afinal era esse seu objetivo), denotando um caráter inovador da poesia portuguesa.

Retomadas e fixadas essas direções, finalizo concluindo que todos esses elementos agem em conjunto nessa modernidade, assim como na obra dos referidos autores. O relacionamento íntimo desses elementos acaba por reforçar seus efeitos. As manifestações de identificação dos contrários ou a mescla de elementos contrastantes são o ponto de partida ou o diapasão da presença dos outros elementos. A função do poeta moderno é tornar visível a nova realidade exterior da cidade, comumente por meio de uma subjetividade alargada (despersonalizada). A imagem da cidade e da mulher se associam e se confundem, tornando seu acentuado poder de fascinação em um também acentuado e concomitante poder de repulsa ou atemorização, pois a fascinação provocada pelo labirinto das cidades e pela imagem feminina será perceptível somente quando em equivalência com os efeitos provocados pelas sensações e sentimentos turbados e prejudiciais.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. **Conferência sobre lírica e sociedade**. In: _____. Benjamin: Adorno: Horkheimer: Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 193-208. (Os Pensadores).

ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ANTONIO, J. L. **A poesia de Cesário Verde**. São Paulo: Musa Ed., 2002.

BARBOSA, J. A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005. (Debates).

BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974. (Debates).

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

BAUDELAIRE, C. **Charles Baudelaire: poesia e prosa**. Ivo Barroso (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1941. (Cadernos “Inquérito”, 59).

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. UFMG/Imprensa Oficial, 2007.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In: _____. Benjamin: Adorno: Horkheimer: Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 3-28. (Os Pensadores).

BENJAMIM, W. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- BÍBLIA SAGRADA. 59 ed. São Paulo: Ed. “Ave Maria” Ltda., 1988.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRUNEL, P.; CHEVREL, Y (Org.). **Compêndio de literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- CHIAMPI, I. (Coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.
- COLÓQUIO Gomes Leal: um estranho gênio poético na viragem do século XIX. Lisboa: Sociedade da Língua Portuguesa, 1997.
- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- CORRÊA, A. A. (Org.). **Temas e motivos na literatura portuguesa: estudos brasileiros**. Londrina: Ed. da UEL, 1997.
- CORREIA, T. M. A. e S. S. **Les fleurs du mal e as correspondências baudelairianas em Claridades do sul de Gomes Leal**. Lisboa, 1994. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.
- CORTESÃO, J. D. **Gomes Leal: a mulher e o amor**. Lisboa, 1967. Monografia (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa.
- FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. (Arte Moderna: Práticas e Debates, Volume 3).
- FIGUEIREDO, J. P. **Cesário Verde**. 2 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1986.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas Atuais e suas Fontes, 3).

FROMM, E. **Psicanálise da sociedade contemporânea**. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

GASSET, J. O. y. **A desumanização da arte**. 5 ed. São Paulo: Cortez Ed., 2005.

GAUTIER, T. **Baudelaire**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

LEAL, G. **Claridades do sul**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

GUIMARÃES, F. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello e Irmão, 1992.

GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 4 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAMBURGER, M. **Identidades perdidas**. In: _____. La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sessenta. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 49-67.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Paidéia).

HOBBSBAWN, E. J. **A era do capital: 1848-1875**. 11 ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.

HORKHEIMER, M. **Conceito de iluminismo**. In: _____. Benjamin: Adorno: Horkheimer, Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 89-116. (Os Pensadores).

HUYSMANS, J.-K. **Às avessas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JAUSS, H. R. **Tradição literária e consciência atual da modernidade**. In: _____. OLINTO, H. K. (Org.). Histórias de literatura: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

JUNQUEIRA, R. S. **Florbela Espanca**: uma estética da teatralidade. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

LEVIN, O. M. **As figurações do dândi**: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LEITE, S. U. **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LIMA, L. C. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1980.

LIND, G. R. **Teoria poética de Fernando Pessoa**. Porto: Editorial Inova, 1970. (Coleção Civilização Portuguesa, 8).

LOPES, Ó. **Entre Fialho e Nemésio**: estudos de literatura portuguesa contemporânea. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993. v. 1. (Temas portugueses).

LOPES, Ó. **Cesário ou do Romantismo ao Modernismo**. In: _____. **Entre Fialho e Nemésio**: estudos de literatura portuguesa contemporânea. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. v. 2, cap. 3.1, p. 461-73.

LOPES, R. S. **Para uma leitura de Cesário Verde**. 2 ed. Barcarena: Editorial Presença, 2006. (Textos de Apoio – Nova Série).

LOURENÇO, E. **Fernando**: rei da nossa Baviera. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993. (Temas Portugueses).

LUCIE-SMITH, E. **Symbolist art**. London: Thames and Hudson, 1995 (reprint). (World of Art).

MACEDO, H. **Nós**: uma leitura de Cesário Verde. 3 ed. Lisboa: Plátano, 1975.

MACEDO, H. **Cesário Verde**: o romântico e o feroz. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, s.d.

MARTINO, P. **Parnasse et Symbolisme (1850-1900)**. 10 ed. Paris: Librairie Armand Colin, 1958.

MARTINS, F. C. **Cesário Verde ou a transformação do mundo**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988.

MARX, K.; ENGELS, F. **O manifesto comunista**. 10 ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra S.A., 2002. (Coleção Leitura).

MEIRELES, C. **Cecília e Mário**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

MICHAUD, G. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.

MOISÉS, C. F. **O poema e as máscaras**: introdução à poesia de Fernando Pessoa. 2 ed. Florianópolis: Ed. Obra Jurídica Ltda, 1999. (Coleção Ensaios, volume VII).

MOISÉS, M. **A criação literária**: poesia. 17 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORETTO, F. M. L. (Org.). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Textos, 9).

NASSAR, R. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NEMÉSIO, V. **Destino de Gomes Leal**. Lisboa: Bertrand, [1953?].

NETO, J. C. de M. **Da função moderna da poesia**. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 765-70.

NEVES, Á.; JÚNIOR, H. M. **Gomes Leal**: sua vida e sua obra. Lisboa: Enciclopédia, 1948.

NOSTRAND, A. D. van (Org.). **Antologia de crítica literária**. Rio de Janeiro: Ed. Lidor, 1968.

NUNES, B. **O dorso do tigre**: ensaios. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969. p. 213-34.

OEHLER, D. **Quadros parisienses**: estética antiburguesa (1830-1848). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ORTIGÃO, R. **A musa moderna – conselhos a um jovem poeta**. In: _____. Obras completas de Ramalho Ortigão: as farpas (X). Lisboa: Livraria Clássica Ed., 1953. p. 213-9.

PAZ, O. **A outra voz**. São Paulo: Ed. Siciliano, 2001.

PAZ, O. **Signos em Rotação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996. (Debates).

PEREIRA, J. C. S. **Introdução ao estudo do decadentismo e do simbolismo em Portugal**. In: _____. Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975. p. 1-102.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PESSOA, F. **Mensagem: À memória do presidente-rei Sidónio Pais: Quinto império: Cancioneiro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1976.

POE, E. A. **Poemas e ensaios**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1999.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao surrealismo**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio de Cultura, 12).

RIMBAUD, A. **Uma estadia no inferno: poemas escolhidos: a carta do vidente**. Daniel Fresnot (Org.). São Paulo: Martin Claret, 2003.

ROLNIK, R. **O que é cidade**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos, 203).

SARAIVA, A. J. **Iniciação à literatura portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. **História da literatura portuguesa**. 6 ed. Porto: Porto Ed. LDA., s.d.

SARTRE, J.-P. **Que é a literatura?** 3 ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHELLING, F. von. **A divina comédia e a filosofia**. In: _____. Schelling. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 57-71. (Os Pensadores).

TENGARRINHA, J. (Org.). **História de Portugal**. 2 ed. Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 2001.

VERDE, C. **Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)**. Ricardo Daunt (Org.). São Paulo: Landy Ed., 2006.

WEBER, M. **História geral da economia (cap. IV)**. In: _____. Max Weber. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 121-78. (Os Pensadores)

WILDE, O. **Salomé**. São Paulo: Landy Ed., 2002.

WILDE, O. **A decadência da mentira e outros ensaios**. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

WILSON, E. **O castelo de Axel: estudo da literatura imaginativa de 1870 a 1930**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BONFÁ, C. E. M. **The poetic modernism in Cesário Verde and Gomes Leal**. Araraquara, 2008. 128 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, *Campus* de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

This project will focus on and analyse those elements which confirm the pioneering quality of the Portuguese poets Cesário Verde (1855-86) and Gomes Leal (1848-1921) in relation to poetic modernism in Portugal, contributing, in this way, to the development of the critical profile of these two authors and, above all, of Gomes Leal, a very important poet who is yet insufficiently known in Brazilian university circles. The analysis will turn on the principal themes of modern poetry – the dubious relationship with the urban-industrial complex, the personality of the *femme fatale*, the de-personalization of the poetic “I”, and the identity of opposites – and its formal expression in the poetry of Cesário and Gomes Leal. Within this framework, the relationships which can be established between the two poetical oeuvres will become more evident.

KEYWORDS: Modern Poetry; Portuguese Poetry; Cesário Verde; Gomes Leal; Obra Poética Integral de Cesário Verde (1855-86); Claridades do Sul.