
Elitismo para o povo: Cesário Verde e a estética antiburguesa

*Elitism for the people: Cesario Verde and the
anti-bourgeois aesthetic*

Emílio Maciel

Universidade Federal de Ouro Preto

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2020.n44a416>

RESUMO

Leitura de um dos poemas mais intrigantes de Cesário Verde, este ensaio discute os modos pelos quais o texto de “Humilhações” tenta lidar com a natureza centrífuga e disruptiva da experiência moderna, tomando como primeira moldura de referência o novo *frisson* inaugurado pelas *Flores do mal* de Baudelaire. Ao mesmo tempo, ao analisar a violenta mudança de tom e velocidade nas últimas duas estrofes — quando o narrador deixa o átrio do teatro para descobrir-se bem no meio de um confronto entre povo e polícia —, procura-se mostrar, de um lado, como ao longo do poema o compromisso de dar rosto e voz aos novos atores políticos anda de mãos dadas com um intenso respeito pela opacidade e inacabamento dessa condição, e, de outro, as estratégias formais concebidas para honrar tal aposta.

PALAVRAS-CHAVE: lírica; memória cultural; democracia; estética antiburguesa.

ABSTRACT

A reading of one the most intriguing poems of Cesario Verde, this essay analyses the way “Humilhações” tries to cope with the challenge imposed by the centrifugal and disruptive nature of modern experience, taking as

a first frame of reference the “nouveau frisson” inaugurated by Baudelaire’s *Fleurs du mal*. At the same time, by discussing in deep the violent shift of tone and speed of the last two stanzas — when the narrator leaves the theater just to recognize himself in the middle of a public riot — one intends to show, on the one side, how, throughout the whole poem, a commitment to give face and voice to the new political actors goes hand in hand with a deep concern and respect for the opacity and open-endedness of this predicament, and, on the other, which are the formal strategies conceived in order to fulfill this bet.

KEYWORDS: lyric; cultural memory; democracy; anti-bourgeois aesthetics.

Mélange adultère de tout.

Tristan Corbière

Humilhações

Esta aborrece quem é pobre. Eu, quase Jó,
Aceito seus desdêns, seus ódios idolatro-os;
E espero-a nos salões dos principais teatros,
Todas as noites, ignorado e só.

Lá cansa-me o ranger da seda, a orquestra, o gás;
As damas, ao chegar, gemem nos espartilhos,
E enquanto vão passando as cortesãs e os brilhos
Eu analiso as peças em cartaz

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.

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

Sim! Porque não podia abandoná-la em paz!
Ó minha pobre bolsa, amortalhou-se a ideia

De vê-la aproximar, sentado na plateia,
De tê-la num binóculo mordaz.

Eu ocultava o fraque usado nos botões;
Cada contratador dizia em voz roufenha:
Quem compra algum bilhete ou vende alguma senha?
E ouviam-se cá fora as ovações.

Que desvanecimento! A pérola do tom!
As outras ao pé dela imitam de bonecas;
Têm menos melodia as harpas e as rabecas,
Nos grandes espetáculos do Som.

Ao mesmo tempo, eu não deixava de a abranger:
Vi-a subir, direita, a larga escadaria
E entrar no camarote. Antes estimaria
Que o chão se abrisse para me abater.

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 à minha frente uma velhinha suja,
E disse-me piscando os olhos de coruja:
Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?

(VERDE, 2008, p. 23-24).

Sem estar entre os poemas mais lidos e/ou celebrados de seu autor, “Humilhações”, de Cesário Verde, é sem dúvida um bom ponto de partida para definir a singularidade de sua dicção, tanto em termos temáticos quanto formais. Sugerindo uma livre variação do célebre tema baudelairiano do encontro contingente, desdobrado em dez quartetos rigorosamente rimados no esquema ABBA, o poema acompanha dois momentos conflitantes de uma só voz narrativa, tendo como eixo condutor um dândi que, após dirigir-se a um teatro

da moda para assistir à chegada e entrada de sua musa, se vê depois jogado bem no meio de uma cena de repressão policial. Cobrindo dois momentos discrepantes e aparentemente desencadeados, a abrupta mudança de tom que o desfecho encerra — sugerindo algo como uma coda paratática em relação ao quadro inicial — parece furar com um golpe seco a *flânerie* esteticista dos oito primeiros quartetos, como um *dial* que pulasse subitamente de uma estação de rádio a outra. Ao mesmo tempo, a contrabalançar o incômodo gerado por essa interferência ruidosa — embora sem chegar propriamente a anulá-la de todo —, está a calculada miragem de regularidade criada pela disposição visual do poema, compreendendo dez quartetos rigorosamente encerrados por um verso mais curto, e contando sempre com o anteparo das rimas para amortecer os choques. Na passagem à leitura cursiva, no entanto, é interessante perceber como o inegável efeito construtivo dessa padronização se vê aqui e ali abalado por pequenas perversões sintáticas e acelerações, até desembocar no fulminante *stacatto* da penúltima estrofe, funcionando como soleira e atalho entre duas situações ao mesmo tempo contíguas e incomensuráveis. Para um poema que se abre com uma frase meio banal encerrada antes do fim do verso, não se pode dizer que isso não esteja de algum modo previsto pela própria tocada nervosa dos *enjambements*, entrecortados em momentos estratégicos por pequenas mas decisivas pausas, e tendo, em vários momentos, o apoio recorrente de um mero ponto e vírgula. Daí às estrofes finais, porém, é quase como se, uma vez feita a guinada, as esporádicas sínopes cortando a cena do encontro com a dama se vissem de choque convertidas em unidade rítmica básica, para tentar dar conta do movimento convulsivo e hiperacelerado da cena de multidão, que soa quase como uma chamada à vida desperta após o longo sonho acordado das oito primeiras seções. Combinado de parábise e anti-clímax, de interrupção abrupta e piscadela furtiva, trata-se de um corte, de certa forma, que se de um lado soa um pouco como a To-

mada da Bastilha Estetizante pela dita Poesia Social, de outro, parece também elíptico e sibilino demais para aspirar à condição de última palavra, ao estilo talvez de um acorde dissonante que se mantivesse vibrando, mesmo depois de findo o concerto.

Efeito de importância crucial para o entendimento da peça como um todo, essa áspera discrepância de tons e velocidades, atritando à distância de poucas linhas o grave e o grotesco, o cosmopolita e o provinciano, mantém-se ainda hoje como um *tópos* obrigatório na fixação da identidade do poeta, respondendo ainda pela sensação de familiaridade estranha experimentada por seus eventuais leitores brasileiros, que aí talvez pudessem identificar certa afinidade eletiva com o pendor ao anticlímax do primeiro Drummond. Antecipações à parte, entretanto, no contexto da poesia europeia da segunda metade do oitocentos, é certo que muito da singularidade dessa assinatura surge como efeito mais ou menos voluntário de uma hábil operação de customização, tendo como matriz básica o novo *frisson* inaugurado pelas *Flores do mal*, de que Cesário seria decerto, em terras portuguesas, o leitor mais consequente e consistente. Impulso que passa no micronível da textura por aquilo que poderíamos chamar de “democracia das palavras”, promovendo um nivelamento radical do alto e do baixo, de sublime e ordinário, e criando por tabela um suspense até então impensável entre uma linha e outra. É interessante perceber, também, uma vez saltando para o nível propriamente narrativo do poema, a extrema funcionalidade desse novo dispositivo para dar conta dos solavancos característicos da experiência urbana, onde as coisas muitas vezes coexistem lado a lado sem no entanto necessariamente se concatenarem. Gerando assim uma contínua sobrecarga sensorial sobre o aparelho receptor da voz poética, que parece sempre à beira de um colapso diante do acúmulo de percepções discrepantes que o invadem sem pedir licença, o fenômeno que se cristaliza, na leitura benjaminiana, no sintagma da “experiência de choque” e ganha com toda certeza no poeta de “Seten-

trional” uma impostação estranhamente singular e desequilibrada, ao colocar muitas vezes em primeiro plano um certo desencontro de ritmos, e fazer, também, com que a solenidade típica do majestoso alexandrino baudelairiano seja por vezes leve mas incisivamente fraturada por detalhes que tendem não raro a devolver a hipérbole a uma escala mais chã, como que dramatizando a condição deslocada e periférica do *locus* de enunciação. Em “Humilhações”, por sinal, é como se uma certa minimização do dado localista corresse aí de par com a ênfase do caráter decididamente de segundo grau da experiência apresentada no texto, com seu aceno nem um pouco enviesado ao famigerado soneto “A uma passante”, que assombra sem mais cerimônia todo o périplo das oito primeiras estrofes. Na releitura de Cesário, contudo, o que aparecia no texto-matriz como a experiência única e irrepitível do amor à última vista retorna em forma de uma epifania meio de pacotilha, com local e hora marcada, e tendo por cenário, agora, o átrio do teatro para onde se dirige regularmente a dama adorada, átrio que é também o máximo de proximidade a que o narrador consegue aspirar. Chegando a certa altura a mimetizar, num ponto de exclamação, a mesma síncope fulminante de nono verso de Baudelaire (“Como ela marcha! Lembra um magnetizador”), o poema parece como que amortecer e devolver a um nível menos intimidador o choque dramatizado no texto matriz, convertido agora em uma espécie de didascália/esquema geral para a reveria do dândi português, que não se furta em marcar com uma imprecisão blasfema a retirada da *femme fatale*. A essa altura, porém, tendo à vista os vários aspectos por assim microscópicos que nossa paráfrase não toca, nada melhor que colocar agora em cena, na sua integralidade, o soneto de Baudelaire, como forma também de mensurar com mais precisão a ousadia do desvio cesariano:

A une passante

La rue assourdissant en tour de moi hurlait

Long, 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
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! ¹

(BAUDELAIRE, 2010, p. 85).

Funcionado em relação a “Humilhações” como um misto de plano de voo e refrão fantasmagórico, creio que uma boa amostra do desembaraço da palinódia de Cesário pode ser identificada logo no golpe seco do seu primeiro verso, começando com uma curta frase concluída ainda no meio da linha, e tendo por termo pivô, justamente, um dêitico incumbido de marcar proximidade (“Esta aborrece ao pobre”). Progredindo quase como uma tomada sem corte na sua fluida sinuosidade — cobrindo a entrada e saída do campo vi-

¹ A uma passante// a rua, em torno, era uma ensurdecadora vaia./ Toda de luto, alta, sutil, dor majestosa,/ Uma mulher passou, com sua mão vaidosa/ Erguendo e balançando a barra da saia;// Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina./ Eu bebia, como um basbaque extravagante, / No tempestuoso céu do seu olhar distante, A doçura que encanta e o prazer que assassina.// Brilho... e a noite depois! — Fugitiva beldade/ De um olhar que me fez nascer segunda vez/ Não mais te hei de rever senão na eternidade// Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez! Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste, / Tu, que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste! (Tradução de Guilherme de Almeida.)

sual de uma visão feérica, aurática, extramundana —, interessante perceber, ainda, como o que, em Baudelaire toma a forma, em linhas gerais, de uma revelação progressiva — que desce rapidamente da visão panorâmica para a metonímia fetichista, até culminar no claro que serve como monograma abstrato do claro-escuro acionado pela irrupção da mulher — aparece em Cesário como uma experiência muito mais fragmentária, lacunar e entrecortada, pautada em *jump-cuts* que ligam e atritam nervosamente o longe e o perto. Já a começar pelo cauteloso pronome indefinido que anuncia a chegada da dama no verso 3 do soneto, suturando o suspense há pouco gerado pelo longo apostrofo se estendendo pela linha antecedente, o que há, em Baudelaire, antes e sobretudo, é um tipo de encenação que, para fazer jus ao impacto de seu evento-chave, opta por colocar-se numa espécie de estaca zero em relação a ele; escolha que reforça também a sensação de irreversibilidade despoletada pela desaparecimento da dama, jogando uma névoa de dúvida insondável sobre o sentido da troca de olhares. Evento hiperbolizado no texto em francês quase como um efeito-lázaro em miniatura (“Dont le regard me fait soudainement renaître”), que tira momentaneamente do seu torpor de zumbi o andarilho parisiense, essa breve miragem de intimidade é, não por acaso, evitada de caso pensado na releitura de Cesário, que, de certa maneira, parece também intensificar mais a distância entre contemplada e contemplador, nesse aspecto lembrando menos um transeunte qualquer que o fã de uma diva de ópera. Num certo sentido, portanto, é como se, em contraste com a estupefação quase numinosa que atravessa o soneto, o conhecimento prévio detido por essa voz “tardia” servisse também para amortecer e ralentar a extensão do encontro com a diva, com direito até a pausa proporcionada por todo o segundo quarteto, quando se marca a total indiferença desse eu para com o burburinho do entorno. Saltando logo na estrofe seguinte para a cena da chegada da dama ao teatro, para uma peça de Feuillet, esse trecho evoca também algo da ansiedade

de um *stalker* aguardando o passeio diário de alguma beldade local, associação que tende a lançar também uma sombra meio escarninha nas hipérboles algo canastronas que emolduram o início e fim do evento, desde a comparação com Jó no primeiro verso até a apóstrofe que suplica ao chão, na estrofe 8, por um golpe de misericórdia. Antes que esse corte se dê, entretanto, é possível que o ponto que mais e melhor marca a distância de Cesário em relação a Baudelaire diga respeito à obsessiva triangulação que deixa ver aos poucos a leitura em câmera lenta, evidente quer nos olhares de esguelha das estrofes — quando o poeta parece registrar, de forma estenográfica, a periferia do seu campo perceptivo (“Lá cansa-me o ranger da seda, a orquestra, o gás”) —, quer na agressiva interpelação que irrompe no verso 3 da quarta estrofe (“muito embora tu, burguês, não me entendas”), trecho onde nos vemos forçados a reconsiderar com o devido grão de sal a já mencionada pose *blasé*. Mal comparando, se no caso da epifania baudelairiana, diante da amada, é como se o fulgor da passante colocasse inteiramente entre parênteses tudo o que está no seu entorno, em “Humilhações”, muito apropriadamente, parece sobrar ainda um pouco de espaço para um furtivo olhar de esguelha sobre os cantos do quadro, sem o que, de resto, não seria dado ao sujeito discriminar com tanta precisão aquilo que ignora e/ou desdenha. Alçado depois à condição de conflito aberto no verso que apostrofa o burguês — nesse ponto tratado como um filistino inapto a apreciar ou mesmo perceber aquilo que leva ao êxtase nosso *connoisseur* de beldades —, interessante perceber ainda como, se, de um lado isso de novo reforça o tamanho, digamos, um tanto mais lisboeta desse narrador tardio, de outro, cava também uma breve passagem secreta com a crise de juízo evocada e ativada, por exemplo, num poema aparentemente tão discrepante como a “A uma carniça”, quando, durante um passeio ao léu pela cidade, a mesma carne putrefata que leva a namorada ao desmaio torna-se objeto da sóbria e meticulosa inspeção de seu acompanhante. Ou, para ficar

num registro mais próximo da dita “poesia social”, com a guinada tendo lugar no penúltimo parágrafo de “Os olhos dos pobres”, no ponto em que a moça pede para tirar de sua vista as mesmas figuras em andrajos que tanto haviam comovido seu par. Ressalvadas é claro as inevitáveis diferenças de tom e dicção — para não mencionar também o timbre muito mais evasivo que essa crise adquire em “Humilhações”; quando é como se o burguês fosse confrontado com um licor forte e precioso demais para seu palato tacanho —, não há dúvida de que o curto-circuito gerado por paráfrases desse tipo — jogando luz sobre elementos que demandam um olhar a distância para se dar a notar — põe em cena um ritornelo no mínimo interessante demais para ser aleatório, sem prejuízo, também, de realçar ainda mais a originalidade da solução encenada nas estrofes 5 e 6, no trecho onde, ao sentir a bolsa amortilhar-se pelo dinheiro que não tem, o narrador se vê como que confrontado com o limite estritamente material de suas pretensões de altivez. Não bastasse de novo reiterar a autonomia com que o poeta incorpora/customiza o texto de Baudelaire, tendo como ponto-chave uma situação, como se vê, onde a impossibilidade de estabelecer um consenso mínimo sobre o objeto “X” abre um abismo aparentemente intransponível entre os observadores envolvidos, penso que muito da crise de significado(s) que o poema encena ganha sem dúvida uma pungência mais se considerado sob o pano de fundo de uma fotografia aérea da melhor literatura do período, que, de Laforgue a Dostoievski, de Heine a Machado de Assis, encontra exatamente nesse dissenso sobre o sentido um de seus mais caros fios condutores, pari passu ao esvaziamento/destituição da aposta num olhar absoluto apto a fazer as vezes de última instância. Ou senão, constatada a cada vez mais frágil comensurabilidade entre poesia e senso comum — em face da dificuldade de definir um certo lastro mínimo para termos como liberdade, igualdade, democracia etc. —, de ao menos selar uma pequena trégua temporária em meio ao alarido de vozes.

Numa tomada de helicóptero, sem dúvida, e ainda que não necessariamente com as mesmas tônicas, a drástica revisão que tudo isso implica nos modos de entender o tempo e o espaço humanos será alçada a um verdadeiro *Leitmotiv* para boa parte da crítica e historiografia literária de e sobre o período (Marx, Tocqueville, Benjamin, Oehler, Rancière) que, via de regra, não parece ter dificuldade em destacar, nas convulsões de 1848, uma divisória crucial ao pleno entendimento da imensa crise de juízo acima mencionada. Com efeito — e descontado é claro o risco de atrelar a um evento específico uma situação estrutural, que ecoa, por exemplo, no próprio declínio da função do conselho na grande tradição romanesca, de Flaubert em diante —, não há dúvida de que, nesse gosto para destacar a irremediável parcialidade do chamado senso comum, há muito mais que um parentesco remoto com o incômodo que acompanha a diferenciação do Terceiro Estado nos dois polos antagônicos do Capital e Trabalho, e encontra sem dúvida no Manifesto Comunista a sua síntese mais lúcida e influente. Tal como dramatizada no poema de Cesário, entretanto, é possível que o traço mais audacioso dessa encenação diga respeito à forte sensação de desequilíbrio narrativo que sua inscrição abrupta provoca quando, meio ao feitio de um *deus ex machina*, nas quadras finais, o eu se vê aterrissando sem cinto de segurança bem no centro de um tumulto que não entende de todo. E é aí também que tudo se retorce: a exemplo do que se dá, quase sistematicamente, na arte mais avançada do período, o que temos então é uma quebra, salvo engano, que, principiando com o narrador quase atropelado por um policial e terminando com ele mudo e perplexo diante de uma velha mendiga lhe pedindo um cigarro, tem como foco a própria dificuldade de chegar à clareza em face de um mundo que não parece mais dispor de coordenadas fixas; impasse que, para além da sombra de suspeita que lança na opinião corrente, repercute ainda numa certa opacidade estrutural intrínseca à posição do narrador, prensado entre o escapismo estetizante de fôlego

curto e um ódio tão difuso quanto intenso contra tudo que venha porventura tirá-lo de seu sonho acordado. A milhas de distância, portanto, das contraposições infinitamente mais chapadas e nítidas de Hugo, Antero e afins. Encontrando certamente seu ponto de máximo impacto na cena da aparição da velha nos últimos quatro versos, não deixa de ser interessante perceber como, sem em nada diminuir a intensidade do choque, um breve correr de olhos sobre o episódio no teatro já deixa entrever claramente a rachadura proporcionada pelo fator-dinheiro, que aparece aí como o grande impedimento travando a livre movimentação do narrador, e insinuando ainda uma possível leitura a contrapelo da explosão de raiva na rua. No que se refere à primeira parte do poema, aliás, penso que a desproporcionalidade aparente desse repelão de ódio é uma quebra que parece responder também pelo primeiro grande efeito de ricochete se espalhando do texto, quando o mesmo *snoob* que nem sequer olhava para os lados, na estrofe 2 (“E enquanto vão passando os cortesãos e os brilhos/ eu analiso as peças em cartaz”), se dá a ver, afinal, tão logo a porta se fecha, como o pé-rapado que é. Não apenas: ao converter a condição liminar do poeta numa situação literal do texto — tendo como divisória exatamente o átrio em que ele está condenado a permanecer para observar de longe a amada —, esse desconforto do eu com seu próprio lugar, físico e social, reverbera ainda com força nas nervosas variações de foco e distância que pontuam a primeira parte, até culminar finalmente na primorosa elipse que sela a desaparecimento da dama no meio da oitava estrofe (“Vi-a subir, direita, a larga escadaria/ E entrar no camarote”). Não por acaso, é quando se dá também uma pausa/pontuação, sem exagero, que, ao deixar-nos literalmente de mãos abanando bem no meio de um verso, não deixa de já prenunciar e preparar a assombrosa *Blitzkrieg* rítmica da penúltima estrofe, quando esse tipo de coisa passará, de modo definitivo, de exceção a regra. Até que se cruze o limiar da rua, entretanto, interessante perceber como, uma vez destacada a verda-

deira castração simbólica que a falta de dinheiro perfaz — deixando o dândi eternamente trancado do lado de fora do camarote da musa —, há também como que um efeito de ricochete imediato sobre a ríspida seca primeira frase do texto (“Esta aborrece quem é pobre), desentranhando assim um venenoso elemento de autoelisão na vagueza desse “quem”. Não se trata, com toda certeza, de um truque óbvio, consistindo boa parte da graça da situação, a meu ver, na inesperada rapidez com que assistimos ao narrador ser retroativamente enquadrado na mesma posição que, em tese, despreza. Mais que isso: servindo-se aí do artifício de emoldurar o seu constringedor problema financeiro numa aparente chave distanciada — e, ato contínuo, simular com o dêitico uma proximidade que será ferozmente refutada tão logo a diva some da vista —, não há dúvida que, no complexo jogo de empurra criado por uma perífrase aparentemente banal (“quem é pobre”), é possível identificar uma prova bastante eloquente do insuperável tino desse poema para equilibrar e orquestrar tensões, sobrepondo, de quebra, uma doída nota de assimetria econômica ao *double bind* amoroso. O engraçado, porém, é que feito o zoom sobre a porção pobretona do dândi português, é como se o brusco reenquadramento que isso provoca abrisse também uma instantânea zona de intersecção entre os dois extremos do texto, que se veem assim vinculados por um fio tênue, mas poderoso, e cuja coerência se manifesta menos por asserções explícitas que via quebras rítmicas. Para ficar apenas num caso óbvio, trata-se de um ponto magistralmente configurado, por exemplo, quando a distância física e espiritual entre amador e amada revela-se um artifício capaz de tornar tangível o peso do dinheiro na própria trama espaçotemporal a que é confinado o amador, emprestando assim também um toque especialmente maldoso ao detalhe do fraque puído, e à consequente humilhação engolida em seco que lhe corresponde. Nada a surpreender, portanto, em paralelo a essa estranha falta de firmeza que atravessa o eu do poema — nessa primeira parte prensado entre pos-

sibilidades de identificação que nunca chegam a se atualizar por inteiro —, que, em contraste com a implacável fluência sintática da voz baudelairiana, esta apareça aqui vez e outra soterrada por um choque ao mesmo tempo mais direto e mais granular, como é o que se dá, por exemplo, no curioso efeito de rebote que a quinta quadra lança sobre o termo “burguês”. Que, de pessoa insensível às belezas raras, passa a significar apenas alguém com dinheiro suficiente para pagar quantos ingressos quiser. Conferindo assim um irresistível toque de zombaria aos assomos elitistas do início, o mais impressionante, porém, é que, diversamente do que se dava com a nossa famosa passante, essa sutil retroação do texto sobre si mesmo corre o sério risco de ficar eternamente relegada a plano de fundo, tamanho é o abalo gerado com a guinada da cena de rua, onde, jogada bem no meio do tumulto, a fachada dos dois quartetos rigorosamente rimados e metrificados torna-se quase cômica diante da sequência de espantos e encontrões enfileirados nessas oito linhas. Numa visada mais sinóptica, entretanto, talvez seja exatamente pelo modo como torce com violência o fio da continuidade — sem deixar porém de criar outra fina rede de ressonâncias com tudo o que o antecede —, que o salto modulatório do desfecho se mantenha ainda hoje como o nó decisivo para entender a delicadeza e o risco envolvidos na frágil sutura do texto, capaz ao mesmo tempo, como vimos há pouco, tanto de justificar narrativamente o salto final — em grande parte já antecipado no mal disfarçado rancor do intelectual sem dinheiro — quanto de conferir a esse mesmo salto o *status* de uma viagem sem bilhete de volta. Definir porém quais as implicações temáticas e formais dessa brusca torção, quando o fio narrativo é inapelavelmente solicitado/abalado por esse algo que surge de fora, é uma tarefa, de novo, que não deixa de realçar os efeitos confortadores de um possível enquadramento em larga escala — na qual o impasse do eu diante da velha fumante pode muito bem tornar-se por exemplo cifra da própria condição *in media res* da ideia da política mo-

derna. Para não mencionar, ainda, o nada suave desafio que tal perda de norte provoca sobre a própria categoria de forma; categoria, como de hábito no melhor Cesário Verde, que se torna quase sempre uma caminho por via transversa para a síntese que já se ia desenhando em plano geral, logo no primeiro momento. Mesmo que isso esteja longe de significar um encaixe perfeito.

Aos admiradores das célebres ousadias rítmicas do nosso poeta, que como se sabe não se faz de rogado em inserir um “Pois bem” logo no início de um verso, e tampouco de colocar quase ao lado umas das outras abóboras e porcelanas, engomadeiras e *miladies*, difícil pensar em um concentrado tão denso como o dessas duas últimas quadras, que encontram talvez seu trecho mais emblemático na aceleração de pronto ativada na primeira delas, começando na parataxe do verbo “sair” em primeira pessoa, e depois se desdobrando num ágil movimento em ziguezague de contrações e expansões, contabilizando nada mais, nada menos que quatro pontos-finais de um canto a outro da estrofe. Em boa medida, aliás, tendo em mente ainda a necessária entoação descendente que tais pausas exigem, é certo que elas não deixam de gerar um suave efeito de contraponto com a velocidade característica das frases curtas, detalhe que parece realçar o caráter inapelavelmente contingente do vínculo entre as ações que ligam, e logo depois se abrem de súbito, num plano geral sinóptico, com outra frase convenientemente fraturada no espaço de duas linhas (A guarda/ espanca o povo). Marcada essa pausa extemporânea, contudo, não deixa de ser intrigante notar como o que pode até soar, entre outras coisas também, como uma bela simetria rítmica — alternando o tempo curto do “Irei-me” à dilatação proporcionada pela frase subordinada, e criando, assim, também um leve eco telescópico entre a pausa que une/separa o “saí” e a conjunção adversativa “mas” —, acaba se revelando, uma vez a estrofe completa, o mais aterrador dos *non sequuntur*, tendo exatamente como termo pivô a expectativa de fecho conclusivo gerada por esse “e eu,

que detesto a farda”. A mesma oração, de resto, que uma vez chegados ao verso seguinte (“cresci com raiva contra o militar”), termina por se dar a ver também como premissa maior de um gesto praticamente suicida. Não é tudo: na leitura em câmera lenta, por sinal, se há um ponto capaz de destruir por completo qualquer miragem de coerência, controle e/ou linearidade, ele passa sem dúvida, pelo abismo gerado entre, de um lado, a insinuação absenteísta contida no “Irei-me” — sugerindo quase um dar de ombros displicente face às tribulações do “povo” — e a reversão de 180 graus realizada logo na frase seguinte, quando o eu parece dar meia volta e encarar, de punho fechado, o suposto inimigo comum. Talvez porque tenha acabado de encontrar também uma nova forma de falar de si mesmo. Descontado ainda um certo componente esteticista concorrendo nesse volta-face — que, ao colocar o sim e o não do palato acima de tudo, dá a impressão de despachar na mesma vala comum a polícia e o burguês —, não é exagero dizer, enfim, que, se há um elemento sadiamente contraintuitivo na leitura com lente de aumento, este não diz respeito senão ao caráter de ativador catalítico conferido ao juízo de gosto explícito nesse “detesto”, capaz de fazer com que, de uma linha a outra — e quase como numa versão amalucada e in *extremis* da ideia de “desinteresse interessado” —, o engajamento desse mesmo eu na pureza do seu ódio o leve a colocar momentaneamente em perigo sua própria segurança física. Como se vê, terminasse o poema de Cesário nessa penúltima estrofe, meio à Samuel Fuller, e já teríamos aí dados suficientes para definir uma posição estética singularíssima, e diante da qual, no limite, mesmo as cenas mais chocantes de Baudelaire soam um tanto quanto premeditadas e amortizadas pela onipresença de um vasto arsenal de conjunções e preposições, apto a funcionar como um tecido conjuntivo freando e acolchoando a soma de eventos brutos. Com toda certeza — e aí não vai de maneira alguma um juízo de valor — é um traço que permite também aquilatar melhor o elemento mais propriamente retórico

do legendário humor negro do autor de *O Spleen de Paris*, evidente no modo como, em um poema como “Espanquemos os pobres”, por exemplo, a exacerbação do substrato hipotático em frases narrando uma luta empresta status de deduções lógicas a coisas como um murro no olho ou um pontapé nas costas. Com uma precisão que gera certo arredondamento irônico no conjunto do texto — efeito cuja força passa exatamente, ao melhor estilo *Brás Cubas*, pela tensão entre o absurdo do que se narra e a perfeita correção sintática da trama de conjunções —, o que disso resulta é um abalo, por mais poderoso que seja, que não poderia estar mais nos antípodas da sensação de salto no vazio com que a estrofe 9 de “Humilhações” se encerra, num rodopio, sem exagero, que removendo, sem maiores avisos, várias balizas anafóricas, joga então o leitor numa espécie de confronto *head-on* com os perturbadores vazios do texto.

Na esteira do que já ressaltou Hamburger (2007) em seu precioso panorama da poesia moderna, penso que nunca será excessivo destacar, de novo, o peso crucial da granularidade rítmica sobre a inevitável desorientação e perplexidade que essa nona estrofe desperta, cobrindo um trecho onde, não por acaso, o gesto já não parece dispor do anteparo de uma subordinada explicativa que o torne plenamente legível, e a deliberada irregularidade dos cortes e suspensões cria um inusitado jogo de empurra entre a frase e o tamanho dos versos. Sem poder contar, porém, com um salto generalizante final para apaziguar tais arestas, o que daí irá resultar é um artefato, em última análise, cujo sentido parece estar ao mesmo tempo em todas as partes e em nenhuma delas, sem que todavia jamais possa se encontrar verso ou frase capaz de resumi-lo de todo. Não que se trate propriamente de beco sem saída; e, para deixar claro o efeito propulsor de um tal impasse, basta atentar ao modo como, uma vez iniciada a escavação, esse travo transformar-se, quase sem querer, numa inesperada passagem subterrânea até a crise de sentido identificada por Dolf Oehler sob a alcunha de “estética antiburguesa”

(OEHLER, 1997); termo que se conhece, na obra do crítico alemão, um escopo bem definido (Flaubert e Baudelaire, basicamente), pode, ainda assim, como bem mostrou Roberto Schwarz em sua leitura de Machado (SCHWARZ, 1989), ser também produtivamente expandida para outros quadrantes. E, em meio às quais, creio eu — seja pela hábil potencialização dos silêncios do texto, seja pela elevação da mudança de tom a figura rítmica no seu próprio direito —, não pareceria despropositado incluir o autor de “Num bairro moderno”. Traço exemplificado com invulgar nitidez no poema aqui analisado, penso que a própria indefinição genérica que perpassa o texto, prensado entre a afetação esteticista e o apelo da dita poesia social, ganha, decerto, uma inesperada clareza se colocado sob a moldura mais ampla que o sintagma de Oehler fornece, e sob cuja aba me parece possível também abrigar, *mutatis mutandis* — se pensarmos na ênfase que aí se dá à contínua guerra de forças e sentidos no coração de cada obra —, muito do próprio caráter atonal, excessivo e disruptivo da experiência moderna (CRARY, 2001); experiência na qual, via de regra — e disso há fartos exemplos em todo Cesário —, não é senão a ilusão de centralidade que cada focalização engendra que se vê insistentemente tirada do eixo por um teimoso ruído branco comendo nas quinas do quadro. Numa palavra: ao estilo talvez de uma longa tomada em plano-sequência com a câmera na mão, é quase como se, nesse novo regime, na impossibilidade de antever que tipo de choque nos aguarda, bem na próxima virada de esquina, coubesse a poemas como “Humilhações”, então, criar presilhas hábeis e ágeis o suficiente para acondicionar esse contínuos revezamentos de tédio e espanto, lentidão e velocidade, que dão o tônus do eterno *work in progress* em que se transformou o presente. No que se refere à trama narrativa, de certo, é possível, ainda, que o grande elemento de junção entre essas duas pontas se dê exatamente no investimento de um inusitado peso político na misantropia e desajuste do dândi, ativando um crescendo onde, da soma da humilhação amorosa

à social, resulta uma raiva capaz de colocá-lo, nem que seja por um momento, marchando contra a polícia. Tudo somado, porém, que o poema prefira prolongar-se, mesmo assim, por mais quatro linhas é um dado, no mínimo, que nos força de novo a uma drástica reconsideração do que poderia ser aferido da leitura da parte isolada, que, se em nada perde em estranheza, com a intromissão da mendiga, dá também algo de recuo tático às cesuras e pausas bem mais convencionais da última estrofe. Efeito, em suma, que, se não deixa de ter, no que se refere à sintaxe, certo lado chave de ouro — evidente no zelo com que emoldura e prepara a desconcertante pergunta da velha —, torna-se de novo estranhamente evasivo e ambíguo na leitura em *slow motion*, despontando agora já sem a calibragem de um aparte explicativo para amortecer seu impacto.

Ora, a começar pela aparente falta de propósito da frase interrogativa do fecho — quando, bem no meio do tumulto gerado pelo embate entre a guarda e o povo, a velha tem a fleuma de caminhar até um desconhecido para pedir um cigarro —, não creio ser exagero dizer, de qualquer ângulo que se olhe, que tal reversão desfere sem dúvida um golpe duríssimo sobre as afetações *blasé* do dândi narrador, que se vê agora literalmente sem fala diante da interpelação da mendiga. Trafegando numa fina zona fronteira entre o sangue-frio extremo e a pura e simples loucura, em forte contraste portanto com as ansiosas oscilações entre alto e baixo que pontuavam a contemplação da diva, o intenso efeito de horizontalização que daí decorre parece abrir, também, um interessante lugar-fora-das-ideias no panorama da poesia devotada a dar rosto e voz à categoria “povo”, com um rigor e economia de meios que, passando ao largo do sadismo/satanismo do Baudelaire mais noturno, lembram um pouco a pedagogia do gesto interrompido conceitualizada e praticada por nomes como Brecht, Godard, Straub, Kluge & Companhia. Resultado: ao colocar em destaque a fragilidade dos espelhamentos e interditos que sustentam cada respectiva posição, e, ato contínuo, tanto no

que se refere a mendiga quanto ao moço de fraque puído, reabrir a questão sobre qual seria o raio de abrangência do nosso significativo vazio entre aspas, essa desnorteante puxada de tapete do final força-nos de novo a passar e repassar todos os componentes contribuindo para a produção da miragem, sem que isso implique propriamente em livrar-nos, em definitivo, do alcance de outras. Pelo contrário: no que se refere pelo menos a “Humilhações”, decerto, uma vez ativado o bumerangue, difícil não se impressionar com a sutileza dessa articulação narrativa ligando as quadra 9 e 10, quando a aparição tresloucada da velha pedinte parece literalmente salvar nosso homem de morrer nas mãos da polícia. E isso em que pese, claro, a nada pequena possibilidade de que, de uma linha a outra, seja a própria força meio grand-guinolesca da descrição da mendiga (“De súbito fanhosa, rota, infecta, má”) que corra o risco de fazer passar em brancas nuvens o leve mas decisivo elo entre os dois eventos, desenhando um arco no qual, na surdina, o bloqueio ativado com o pedido da velha — supondo-se que seja ela quem salva de fato o rapaz de ser fatalmente alvejado — gera uma dívida que tende a se manter inteiramente fora do radar dos dois principais envolvidos, embora dificilmente pudesse ser quitada pela mera concessão de um cigarro. O mesmo e exato cigarro, entretanto — e aí estão também a beleza e sutileza da coisa toda —, que, por seu caráter discreta mas incisivamente antiutilitário, restaria, quem sabe, como uma possível linha de fuga face a interações sempre clivadas em termos de vencedor e vencido, em opressor e oprimido etc. Pouco importa que seja apenas por uns poucos segundos. Destriçar então o maior ou menor componente de cálculo de tais conjunções — pairando quase como uma miragem constelar sobre a confusão dos eventos — é um desafio, como se nota, que responde, ainda hoje, por muito do poderoso efeito de intempestividade gerado nesse estranho poema, em que é a própria legitimação da poesia enquanto discurso crítico — como apto a desnudar-se a si mesmo pelo próprio gesto com o

qual traz do fundo para o centro do palco seus condicionantes últimos — que força o texto a se manter num eterno fio tênue entre o centrípeto e o centrífugo, entre coesão e desintegração: quase como se estivesse sempre na borda de perfurar a si mesmo. Tendo como eixo mais reconhecível a encenação de um desencaixe perpétuo entre interior e exterior — ou melhor, entre a fixidez dos lugares do teatro e a movimentação imprevisível da rua —, é interessante notar, ainda, como, nesse raciocínio, mesmo o aparente caráter mais terra a terra das primeiras estrofes — em que a falta de dinheiro faz as vezes de beliscão da realidade para o jovem esteta — apenas servirá para tornar ainda mais cortante a desproporção estabelecida na cena externa, onde, tanto para o eu lírico quanto para nós, já não parece ser possível abranger o múltiplo sensorial numa predicação que o emoldure. Em última análise, portanto, se alçado a sinopse alegórica da condição sem-lugar do poeta, este é um trajeto que antes passaria, ao que tudo indica, bem menos pela constituição de um solo firme, de contornos fixos, do que pelo poder de manter-se atento a essa espécie de exterior sempre em fuga que cada síntese provisória engendra, repercutindo ainda na conversão da própria linha sequencial num amontoado de angulações conflitantes, e que jamais se apaziguam. Colocando assim no fulcro de tudo nada menos que a própria impossibilidade e necessidade de seu inevitável fechamento, o que daí emerge é um impasse, para dizer o mínimo, que, na insistência com que faz deslizar nossos olhos e sentidos do centro para a periferia da cena, e vice-versa, não deixa de configurar a seu modo também uma pedagogia política, tendo por eixo as várias atenções e desatenções, espantos e distrações, que o texto perfaz e encena, e como aposta maior, talvez — sempre que se trata de referencializar minimamente o significante vazio “povo” —, o tato para preservar o risco e a potência da inevitável dose de mal-entendido que tal referencialização comporta; cuidado, sem dúvida alguma, que em muito contribui também para a delicadeza do lampejo constelar final,

quando jovem e velha surgem estranhamente irmanados por um inimigo comum. E tudo isso em que pese a suspeita, nada exagerada — a julgar pelo afinco com que o texto se rasura a si mesmo, de uma linha a outra — de que possamos muito bem estar apenas diante de mais uma ilusão de óptica, fruto muito menos da cena em si que de um certo golpe de vista do seu fotógrafo.

Seja quando se trata de variar aleatoriamente a distância do objeto amoroso, seja quando, ainda, uma vez constatado o limite material desse ir e vir, é o próprio exterior que define, sem chance de apelo, a posição do sujeito, difícil relativizar o peso desse escrúpulo na forte impressão de autoridade que tais orquestrações geram, e que passa, a meu ver, menos pela postulação de um suposto lugar arquimediano, para além do tumulto, do que pela capacidade de dar o peso devido a certa pulsão centrífuga empurrando o centro da cena, e, no limite, respondendo ainda por muito do que há de fantasmagórico, enigmático e/ou até mesmo francamente ilegível na aparição da velha. Tomada alguma distância, contudo, o fato é que mesmo a impressão de arranjo aleatório que o salto à rua provoca não deixa de ter lá também, correndo no subsolo textual, os seus prenúncios sutis, arco no qual se pode incluir, tranquilamente, desde a espessa corrente de ódio ligando a farda e o burguês até o pequeno enclave de incompreensibilidade criado no arremate da penúltima estrofe (“Cresci com raiva contra o militar”), quando se sabe lá por que razão, o narrador cerra literalmente fileiras no time dos oprimidos, numa virada que nos força também a reencadear, de fora a fora, todo o sentido da cena. De fato, nessa capacidade de, na boa e velha tradição anti-ilusionista, converter cada aparente *non sequitur* em uma possível mensagem oblíqua, está decerto um dos grandes esteios da poderosa interpelação política operada nesse fecho em fermata, deixados que somos então à mercê de um gesto e uma fala que, ao descongelar vários dos clichês de praxe associados à entidade povo, levam a uma drástica reconsideração do efeito invisibilizador de categorias como

o possível e o verossímil: categorias aqui entendidas, como se vê — e num giro que se estende quer ao jovem sem dinheiro quer à velha fumante —, menos como artifícios neutros e incontornáveis de toda e qualquer narrativa do que como modos de se fixar um limite para o que seria ou não esperável de cada novo corpo que surge. Ou mesmo para qual o grau de (auto)engano tolerável em supostos finais “re-dondos”. Por aí se entende, enfim, como, para chegar a bom termo com essa pressão desagregadora, o texto opte então por converter seu próprio virtuosismo formal numa espécie de clausura irônica, no qual a rima e o ritmo operam, via de regra, como um delicada vara de equilibrista em meio às trepidações do mundo, abalos que podem tanto impulsioná-la quanto rachá-la de fora. Até que finalmente chegue o momento — ou esta é a aposta — em que, da dificuldade de unificar em juízo o múltiplo da experiência — de medir por exemplo qual é o efeito de horizontalização implicado no gesto de pedir um cigarro e não comida, e quais as implicações latentes em se atender ou não a esse rogo — nasça também o impulso para abrir um rasgo irreversível da trama do já-sabido, e, conseqüentemente, tentar então recompor o rosto desfigurado por atos e/ou falas mais ou menos incompatíveis com os corpos de que emanam. Traço que certamente emparelha nosso poema à vocação mais radicalmente autorreflexiva da poesia moderna (SISCAR, 2010) — ao colocar justo como pergunta central o que pode e não pode caber num determinado texto, e até que ponto seríamos ou não capazes de nos libertar das catacreses de dentro e fora, de campo e extracampo etc. —, difícil não encarecer a originalidade e audácia da resposta de Cesário, às voltas com uma situação, tanto estrutural quanto historicamente, em que, uma vez abandonada a crença em supostos lugares naturais para pessoas e coisas, é a própria definição de um espaço comum, doravante, que desponta menos como fronteira fixa do que como uma espécie de trégua provisória com forças que insistentemente o trespassam. Atingindo no périplo de “Humilhações”

uma literalidade quase ofuscante de tão exata, trata-se de um dispositivo, no seu melhor, que, ao articular a própria tensão entre o dentro e o fora sob a forma de um breve e trepidante passeio rumo à convulsão extrema, confere sem dúvida uma dose de tensão extra ao nada pequeno incômodo gerado pelo fecho sem chave de ouro, e cujo fulcro vem a ser exatamente esse bizarro e precário esboço de interação entre o jovem e a velha. E, no entanto, daí a definir qual o alcance do raio abarcado nesse final em aberto — e/ou até que ponto ou em que medida ele poderia se subsumir ou não no nosso próprio presente — é outra pergunta que, exatamente por estar longe de ser respondida por qualquer um de nós, não deixa de ser também quase uma demonstração em ato da curiosa impressão de onisciência que essa condição liminar provoca, bem como da preciosa coragem estético-política de que tal suspensão dá prova, no quase inverossímil rigor como, em “Humilhações”, o compromisso de tentar colocar em palavras o que (ainda) não pode ser dito — de dar corpo e voz a uma realidade, enfim, que, por ser tão concreta quanto espectral, tão próxima quanto distante, tem a capacidade de transformar a própria noção de possível numa questão em aberto — anda paradoxalmente de mãos dadas com uma inusitada reverência ao opaco, ao áspero e ao inacabado; pendor de que dá certamente prova o modo como, ao longo das dez extraordinárias estrofes desse passeio esquizo, é nas elipses, enigmas, gestos, falas e silêncios truncando o fluir dos versos que parecem estar também as frestas estreitas pelas quais pode vir a penetrar o sentido.

RECEBIDO: 05/07/2020 **APROVADO:** 09/09/2020

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das “Flores do mal” de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception*. Cambridge: MIT Press, 2015.

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

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MINICURRÍCULO

Emílio Maciel é doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e professor de Teoria Literária no Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto. Publicou textos sobre autores como Giacomo Leopardi, Silviano Santiago, Charles Baudelaire, Almeida Garrett, Bob Dylan, Clarice Lispector, entre outros. Participou recentemente da coletânea *Literatura mineira: trezentos anos* (BRANDÃO, Jacyntho Lins [org.]. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2020), com o ensaio “Os bens e o sangue: o romance em Minas, entre a mobilidade e o imobilismo”.