

Cesário, poeta sem cidade

David Antunes

Mas ele agora vê que está condenado a falhar.
(M. S. Lourenço, *Os Degraus do Parnaso*)

Tem causado alguma estranheza, aos leitores de «Sentimento dum ocidental», o lugar pouco conspícuo que nele assume o insigne vate que Cesário pretendia homenagear, ou pelo menos lembrar, neste poema maior do século XIX português. Não só o nome do Poeta surge apenas uma vez numa espécie de evocação alucinante, consentânea com a deambulação temerária de Cesário, pelos escolhos infectos de uma cidade funérea, «Luta Camões no mar, salvando um livro a nado» (I, 6: 4)¹, como as suas duas aparições posteriores, uma em forma de bronze, outra na pessoa de um mendigo professor de latim², apresentam, como diz M. S. Lourenço, um Camões «na mistura esquizóide, tipicamente portuguesa, do sublime com o ridículo» (2002: 117). *Os Lusíadas* aparecem não como o livro mas como «um livro», uma espécie de eufemismo para a missão inglória de Camões no mar. Bem vistas as coisas, quem sabe se são mesmo *Os Lusíadas* que o «Camões», de Cesário, salva a nado e, no caso de serem *Os Lusíadas*, terá Camões feito a escolha certa, relativamente ao livro que salvou. Esta questão, isto é, o lugar desconfortável de Camões em «Sentimento dum ocidental» tem, a meu ver, sido transferida para a discussão de dois aspectos relacionados entre si: um é o de o preito a Camões ser feito pela via de uma nova versão ou revisão de epopeia — M. S. Lourenço caracteriza assim «Sentimento dum ocidental» como «um poema épico breve, no qual a acção heróica é a transformação cognitiva experienciada pelo poeta enquanto erra pela triste cidade, subindo e descendo, no crepúsculo nebuloso» (ibidem: 119), o outro, decorrente do primeiro, é a discussão desta obliteração de Camões como exemplo das relações que se estabelecem entre precursores e poetas jovens. A presença de uma dedicatória, *A Guerra Junqueiro*, só veio piorar as coisas e a posteridade crítica interroga-se sobre o lugar de Camões nisto tudo, especula sobre os mecanismos insondáveis da influência, aludindo à maldade de Cesário, e, já agora, surpreende-se com *Guerra Junqueiro*, que não parece ter lugar nas nossas vidas, desconhecendo eu o lugar que teve na de Cesário, tornando-se portanto muito mais enigmático, mas não irrelevante, o lugar que lhe coube e cabe ali. E de facto, olhando as coisas deste modo, este parece ser um poema sobre o lugar que cabe a certas pessoas, porque o que há de extraordinário em tudo o que até aqui se disse é o facto de nem Camões, nem *Guerra*

Junqueiro, nem Cesário Verde parecerem estar no lugar esperado, no lugar que lhes cabe. Que os três poetas não estejam no lugar esperado sugeriu-me a possibilidade de considerar que «O Sentimento dum ocidental» é um poema sobre a ausência de lugar reservada aos poetas e, talvez por isso, seja também um poema sobre o espaço da cidade, como prisão, e sobre o entusiasmo utópico de um qualquer outro lugar e de uma «quimera azul de transmigrar», tópicos recorrentes em discussões sobre o poema. Os continentes a que Cesário se refere e as vastidões aquáticas — «Nós vamos explorar todos os continentes / E pelas vastidões aquáticas seguir!» (Sentimento dum ocidental, IV, 6: 3-4) — não correspondem à expressão de uma utopia lusa, que nos resgatasse de uma melancolia decadente, mas à miragem proléptica de um lugar onde certas pessoas com profissões pouco seguras pudessem existir ou navegar heroicamente.

Esquecendo Guerra Junqueiro, por razões de economia e outras, a tão comentada estrofe:

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico d'outrora ascende, num pilar! (II, 6)

assinala não apenas o esquecimento, a que num recinto «público e vulgar», se votou este «épico d'outrora», que convive agora com namoros de rua e pimenteiras enfezadas, mas sobretudo a impotência que decorre da sua monumentalidade brônzea, guerreira e muda, ironicamente fálica. A sua dimensão ecoa nas dimensões da «Dor humana» da última estrofe, a personagem principal do poema, percebemos por fim, sendo «as marés de fel», de agora, elemento muito mais custoso e inavegável do que o mar, não tão sinistro, onde Camões se salva a si e a um livro a nado (sobretudo, é claro, porque Camões salva apenas um livro). Além disso, se parece pouco digno e desconforme o sítio da estátua de Camões, não menos estranha é a posição de Cesário, que parece ter sido vomitado pelas «embocaduras», «por boqueirões» e «por becos» neste «recinto público e vulgar», quase surpreso pela estátua que o assombra e lhe rouba espaço, o que de si é matéria suficiente para o pesadelo que imediatamente se segue à aparição: «E eu sonho o Cólera, imagino a Febre, / Nesta acumulação de corpos enfezados» (II, 7:1-2).

A questão de não ter um lugar, de poetas sem o lugar, ou sem o lugar apropriado, pode ser entendida de três maneiras, interessando para o meu argumento essencialmente a última, uma vez que é essa a legitimamente espacial e política, por assim dizer. A primeira relaciona-se com o fenómeno instável da recepção. Um poeta não tem lugar ou deixa de ter lugar porque não é compreendido pelo seu tempo ou pela posteridade,

podendo no entanto verificar-se um nexos contínuo ou descontínuo, relativamente à recepção do poeta pelo seu tempo ou pela posteridade. Cesário, embora decisivo para toda a modernidade, parece ter sido relativamente ignorado ou não compreendido pelos seus contemporâneos e até, e desse ponto de vista, pelo seu amigo, Silva Pinto, que, em 1895, considera João de Deus e Guerra Junqueiro como poetas de primeira ordem, não incluindo, além disso, o seu dilecto amigo numa lista de cinquenta personalidades literárias da época (cf. BARAHONA, 2004: 163,185). Guerra Junqueiro, ao contrário de Cesário, parece, então, ter gozado de larga fama e influência poética, mas não faz certamente parte dos hábitos de leitura mais recentes.

O segundo aspecto, relativamente a não ter um lugar, relaciona-se com o não enquadramento nos *topoi* caracterizadores da produção de um determinado período. Uma das consequências deste problema é de natureza periodológica e origina frequentemente malabarismos conceptuais e filosóficos a uma história literária, à beira de um ataque de nervos. Cesário não é romântico, nem naturalista, nem realista, sendo, algumas vezes, um parnasiano, epíteto que, desde a escola, considerei algo misterioso, outras vezes, um impressionista, na acepção de realista de certo modo fraco, Cesário é o pintor da vida moderna, e outras vezes ainda, pelo menos em alguns manuais escolares, um romântico, um naturalista e um realista, com excepções ou crises estéticas. O tema da viagem com um destino e uma missão, característico da epopeia, encontra na deambulação errática do sujeito um desenvolvimento menos heróico e mais angustiante, representativo da situação a-tópica do poeta: embora o espaço a percorrer seja muito mais reduzido e menos acidentado, os pontos de partida e de chegada são muito mais difusos e problemáticos. Em «Sentimento dum ocidental», este aspecto seria responsável pela peculiar representação do passeio de Cesário, por Lisboa, independentemente da realidade urbana, por assim dizer. Esta última constituir-se-ia como metáfora de um espaço inabitável e de difícil visibilidade, não porque fosse fundamentalmente inabitável e invisível, mas porque de algum modo o poeta ainda não lhe pertence por inteiro, nem talvez seja suposto pertencer-lhe, o poeta ainda aí não assentou arraiais, provavelmente porque ...«sobem, no silêncio, infaustas e trinadas, / As notas pastoris de uma longínqua flauta.» (Sentimento dum ocidental, IV, 3: 3-4). Nesta versão do problema, nem fica bem à estátua de Camões aquele recinto público «com bancos de namoro e exíguas pimenteiras», nem a Cesário restam outras coisas que o recurso ao imperfeito do conjuntivo para assinalar o desconforto presente: «Se eu não morresse, nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!» (IV,

4: 1-2), ou a utopia melancólica de uma exploração sem fim e sem um fim: «Nós vamos explorar todos os continentes / E pelas vastidões aquáticas seguir!» (IV, 6: 3-4). Alberto Caeiro, poeta para quem Cesário parece ter sido decisivo, descreve esta circunstância do seguinte modo: «Que pena que tenho dele! Ele era um camponês / Que andava preso em liberdade pela cidade.» (O Guardador de Rebanhos, III, 2: 1-2) Evidentemente, Caeiro não sugere com isto que, sendo Cesário um camponês, pudesse andar livre, em cativeiro, pelo campo. Aparentemente, o poeta só pode ser camponês na cidade e cidadão no campo.

O interesse relativo destes dois modos de não terem os poetas lugar resulta, na realidade, do facto de a existência física do poeta num dado lugar nunca estar realmente em causa e, por conseguinte, estas duas situações são, deste ponto de vista, falsos problemas. No primeiro caso, a questão da subsistência do poeta é o factor relevante. O poeta existe, mas é um pedinte, portanto alguém que tem um lugar, ou então é alguém que nasceu no lugar e tempo errados, sobretudo no caso de o seu reconhecimento se verificar *post mortem*. Às vezes, Cesário descreve esta situação, como em «Contrariedades»: «Agora sinto-me eu cheio de raivas frias, / Por causa de um jornal me rejeitar, há dias, / Um folhetim de versos.» (5: 2-4). No segundo caso, muitas vezes relacionado com o primeiro, o problema da convivência e da conivência *inter pares* caracteriza a situação do poeta que, assim, é visto, então ou posteriormente, como misantropo, visionário, precursor, solitário, alguém condenado a uma existência num território hostil, para fundar um lugar futuro.

A terceira maneira de não ter um lugar refere-se à questão platónica de não terem os poetas um lugar na cidade ideal. Considerando apenas como preliminar, uma vez que não é fundamental para o meu argumento, a recorrência de certos tópicos e a sua constituição como matéria poética, tarefa que não determina a sua etiologia, no caso de Cesário, o poeta não tem lugar na cidade e no campo (e é por isso que naqueles versos de Caeiro o campo não é uma alternativa), i. e., não tem lugar. Parece claro que, embora evadido de um romantismo salutar e elegíaco, o campo não é para Cesário um lugar onde se possa existir, mas um lugar de exílio plácido, não necessariamente exótico, para onde o poeta se expulsou ou foi expulso pela cidade. Justifica-se assim que muitos poemas apresentem imagens do fluxo constante entre o campo e a cidade, sugiram periodicamente miragens utópicas, não-lugares, o Norte, «as vastidões aquáticas», por exemplo, ou nos presenteiem com poderosas descrições da cidade, como

ser indómito, que encontra mecanismos eficazes de regulação demográfica, poetas incluídos:

Foi quando em dois verões, seguidamente, a Febre
E o Cólera também andaram na cidade,
Que esta população, com um terror de lebre,
Fugiu da capital como da tempestade.
(Nós, I, 1)

A posição de Platão acerca do lugar dos poetas, amplamente documentada no livro X da *República*, depende fundamentalmente do seu conceito de mimese, como modo de representação deceptiva da realidade, com consequências graves nos domínios de uma teoria do conhecimento, da ontologia, e, por fim, da ética. Não resultando dos produtos da mimese um conhecimento fidedigno do real, já de si afastado das Formas e das Ideias, os sujeitos, arrebatados por essa ilusão, padecem de um caos cognitivo e emotivo que, em última análise, é responsável pelas suas acções más ou infelizes, uma vez que estas dependem fundamentalmente da ignorância relativamente ao Bem. No argumento de Platão, quanto mais alguém se apresenta «como conhecedor de todos os ofícios e de tudo quanto cada um sabe no seu domínio, e com não menos exactidão do que qualquer especialista» (*República*, 598d), i. e., quanto mais «pegar num espelho e andar com ele por todo o lado» (596 d), mais razões temos para achar que estamos perante «um charlatão e um imitador» (598 d)³.

Cesário, é claro, não parece esgrimir os argumentos platónicos deste modo, mas as desconfianças que apresenta relativamente à sua competência mimética, provavelmente em virtude de limitações físicas, psíquicas, instrumentais e ontológicas, são de alguém que, de algum modo, se interroga sobre o que anda por ali a ver e a fazer, ambicionando, illusoriamente, um estado não mediado de percepção da realidade, no qual o objecto do conhecimento e o método se autonomizam, dispensando o sujeito: «E eu que medito um livro que exacerbe, / Quisera que o real e a análise mo dessem» (*Sentimento dum ocidental*, III, 5: 1-2). Estes versos, tantas vezes entendidos como expressão saudável de um catecismo realista, ao qual Cesário supostamente pretenderia aderir ou cumprir, assinalam antes a impossibilidade de tanto o real como a análise darem seja o que for e devolvem o poeta à representação dos meandros difusos da sua consciência, ao sonho, à transfiguração do real, ao esforço «de integrar a imagem visual com a imagem auditiva», como diz M. S. Lourenço.

Admitindo, por conseguinte, uma espécie de platonismo estético, ao partilhar uma versão fraca de mimese da realidade, nomeadamente através da criação de um

contexto que claramente dificulta os resultados potencialmente obtidos a partir de um espelho, colocado à frente da natureza, ou do olhar, como instrumento privilegiado da análise e do conhecimento, Cesário compromete-se também com a tese de Platão, segundo o qual os poetas não têm lugar na cidade, vendo-se obrigados a outras paragens ou ao mutismo da arte estatuária. Ao contrário de Platão, a causa disso parece ser não uma preocupação moral com os malefícios da ilusão e os benefícios da verdade, mas o entendimento da condição deficiente, no sentido de deficitária, da criação, enquanto expressão de uma vontade de representação. Qualquer palavra de qualquer poema é aqui um acto de *reductio* e, portanto, de limitação do espaço disponível para habitar⁴.

Condenado porém a habitar a cidade, ou preso nela como sugere Caeiro, e a ser poeta, Cesário intui soluções, que sobretudo lega à posteridade dos seus seguidores, para tornar a sua existência de poeta na cidade mais suportável. A face mais visível, e também a menos eficaz, destas soluções é projectar-se para espaços que jamais habitará: «Madrid, Paris, Berlim, S. Peterburgo, o mundo!», da parte I de «Sentimento dum ocidental», antecipam assim as excentricidades arquitectónicas que caracterizam «as mansões de vidro transparente» e «as habitações translúcidas e frágeis», da parte IV. Mas este é evidentemente um paliativo falso porque a justificação do poeta, a justificação do lugar do poeta, parece passar pela recuperação da sua agência como tarefa capaz «de nos levar até à fronteira do inexprimível» (LOURENÇO, 2002: 15). Curiosamente, é a natureza representativa da linguagem, «de que a literatura é a Arte» (*ibidem*) que impossibilita a linguagem, *ergo* a literatura, «de representar completamente todo o âmbito da experiência» (*ibidem*). O inexprimível não pode ser descrito, à semelhança do conhecimento das Formas, mas pode ser intuído e implica, entre outras coisas, e como se vê agora, o abandono da linguagem como sistema denotativo. Só assim conseguirá o poeta a realização de uma poesia pura, poesia esta que alcança o estatuto da música, que «não representa as coisas do mundo mas antes as suas estruturas» (*ibidem*: 16). Trata-se de uma poesia que se exime às objecções platónicas, podendo o poeta, finalmente livre de uma realidade e de um sentido, reclamar o lugar que lhe cabe. M. S. Lourenço descreve de forma clara esta ambição da poesia e o paradoxo técnico que a mesma envolve:

Para que as artes literárias possam vir a alcançar o estatuto de Música torna-se em primeiro lugar necessário que as palavras, que são usadas pelo artista literário, sejam libertas da sua função denotativa. Mas como as palavras do artista literário são exactamente as mesmas da linguagem natural, onde a sua função é essencialmente a de representar o mundo, exterior e interior, põe-se a questão de saber como é que o artista literário pode ao mesmo tempo usar essas palavras sem que elas realizem a sua função denotativa. (*ibidem*: 36)

Quer dizer, ao poeta cabe a tarefa de romper a maior das ilusões operadas pela mimese, a saber, a convicção de que a função primordial e principal da linguagem é a representação do mundo. Não sei se a poesia de Cesário cumpre a missão de que fala M. S. Lourenço, pese embora a acuidade auditiva do poeta e as experiências de transmutação de uma sensação visual numa sensação auditiva, mas parece ser claro que alguns poemas de Camilo Pessanha, a quem Cesário abre caminho, realizam essa tarefa. Por outro lado, em Cesário, talvez a experiência do poema como música resulte mais na construção do poema como representação de uma estrutura, numa tentativa de apreensão da estrutura das coisas e da sua forma perfeita, para lá dos acidentes do real. O poema «Cristalizações» é a este respeito significativo, sobretudo porque o pensamento da forma, que, de algum modo, é a «imensa claridade crua» que vibra, parece contaminar claramente a matéria poética e a representação da realidade, independentemente do seu carácter grosseiro ou sofisticado. «Eu tudo encontro alegremente exacto» (10:2) é o entendimento estritamente factual, e não valorativo, da perfeição que as coisas adquirem na estrutura arquitectónica do poema, incluindo o próprio poeta, que aí descobre uma espécie de imagem de um reduto espacial exacto, passível de ser habitado, mas também profundamente limitado, circunscrito.

A preocupação com a forma e com a exactidão dos seus alexandrinos teria assim em Cesário uma motivação platónica de abstracção da mimese, num contexto estético mais ou menos hostil a esta opção, dada a índole naturalista e realista do momento. Mas isto, evidentemente, corresponde a um movimento arriscado, se por um lado, aproxima Cesário do mundo rarefeito da beleza formal, ganhando-lhe um lugar no Parnaso, que continua a ser um lugar de reclusão dos poetas, apenas mais aprazível, por outro, expulsa-o do mundo que habita e do convívio com os espíritos do tempo, isto é, desloca-o desse cânone.

Acontece que se a cidade platónica podia expulsar o poeta, agora, é o poeta da cidade do século XIX que intimamente pensa que a cidade devia expulsá-lo, não podendo esta, no entanto, prescindir dos seus serviços por muito tempo. No limite, é claro, ao poeta só resta uma aceitação amarga da literatura que pouco parece resolver, muito menos a morte ou a vida dura:

E agora, de tal modo a minha vida é dura,
Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,
Que sinto só desdém pela literatura,
E até desprezo e esqueço os meus amados versos!
(Nós, III, 5: 3-4)

BIBLIOGRAFIA

- BARAHONA, A. (2004) «Posfácio», in *O Livro de Cesário Verde*, Lisboa: Assírio & Alvim, 145-189.
- KAHN, L. I. (1960) «Form and design», in *Louis Kahn Essential Texts*, Robert Twombly (ed.), New York, London: W. W. Norton & Company, 2003, 62-74.
- LOURENÇO, M. S. (2002) *Os Degraus do Parnaso*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PLATÃO, *República*, Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- TAMEN, M. (2002) *Artigos Portugueses*, Lisboa: Assírio & Alvim.

¹ Todas as citações de poemas de Cesário Verde tomaram como referência *O Livro de Cesário Verde*, posfácio e fixação de texto António Barahona, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, que se anuncia como edição definitiva.

² Ver a este propósito Miguel Tamen em «Cesário e a catástrofe», in *Artigos Portugueses*, Lisboa: Assírio & Alvim, 63.

³ A referência a Platão não se deve apenas ao conhecido argumento a propósito do lugar dos poetas, mas à sua influência na configuração das vanguardas, do início do século XX, e dos seus precursores do final do século XIX. A questão da ilusão, resultante da mimese, central no pensamento do filósofo, e a natureza accidental da obra de arte realista, óbice à universalidade e à abstracção, parecem-me ser fundamentais para uma boa parte das objecções ao realismo, determinando aspectos e procedimentos essenciais das vanguardas e da sensibilidade *fin-du-siècle* que, de algum modo, procuraram resolver os problemas detectados por Platão. No que a este aspecto diz respeito e apenas como exemplo, a posição de Oscar Wilde, acerca da Vida como imitação da Arte, e não o inverso, a frase de Alfred Jarry no Programa do *Rei Ubu*, «Não achamos digno construir peças históricas», a descrição de A. Caeiro, como alguém que mais do que poeta da Natureza é a própria Natureza, são, do meu ponto de vista, inteiramente devedoras das interrogações platónicas à mimese.

⁴ O arquitecto Louis I. Kahn esclarece exactamente aquilo que pretendo dizer: «A primeira linha no papel é já uma medida do que não pode ser completamente expresso. A primeira linha é menos» (1960:63, tradução minha). Quer dizer, a primeira linha é menos porque é uma medida do incomensurável e a primeira linha é menos porque, ao criar espaço, delimita-o.