

Patricia Floriani Sachet

CESÁRIO VERDE E JORGE LUIS BORGES –
PERSPECTIVAS LITERÁRIAS DE CIDADE

Dissertação apresentada
por Patricia Floriani
Sachet ao Programa de
Pós-Graduação em
Literatura da
Universidade Federal de
Santa Catarina, para
obtenção do título de
Mestre em Literatura,
área de concentração
em Teoria Literária.

FLORIANÓPOLIS

ABRIL 2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Sachet, Patricia Floriani
Cesário Verde e Jorge Luis Borges : Perspectivas
literárias de cidade / Patricia Floriani Sachet ;
orientador, Cláudio Celso Alano da Cruz - Florianópolis,
SC, 2014.
154 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de
Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Cesário Verde. 3. Jorge Luis Borges.
4. Cidade. 5. Modernidade . I. Cruz, Cláudio Celso Alano
da . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa
de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

"Cesário Verde e Jorge Luis Borges, perspectivas literárias de cidade"

PATRICIA FLORIANI SACHET

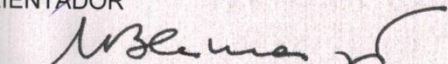
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

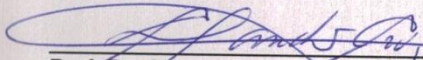


Prof. Dr. Claudio Celso Afano da Cruz
ORIENTADOR

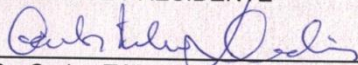


Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

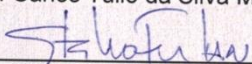
BANCA EXAMINADORA:



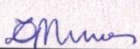
Prof. Dr. Claudio Celso Afano da Cruz (UFSC)
ORIENTADOR E PRESIDENTE



Prof. Dr. Carlos Túlio da Silva Medeiros (UFRJ-IFSul)



Prof. Dr. Stélio Furlan (UFSC)



Prof.ª Dr.ª Zilma Gesser Nunes (UFSC)

Você sabe melhor do que ninguém,
sábio Kublai, que jamais se deve
confundir uma cidade com o
discurso que a descreve. Contudo,
existe uma ligação entre eles.

Ítalo Calvino, **As cidades invisíveis**.

Para Isabela Vieira e vó Jeane, *in memoriam*.

Para meus pais, que me incentivaram sempre.

Para os meus irmãos, Sérgio, Cláudia e Maíza, sempre presentes.

SUMÁRIO

Resumo	11
Resumen	13
Abstract	15
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I – Cesário Verde – o poeta do olhar	
1.1 A Lisboa como uma imagem escrita	25
1.2 Joaquim José Cesário Verde	27
1.3 A poesia de Cesário Verde	30
1.3.1 A questão da imagem e da escolha pela poesia	36
1.3.2 A melancolia em Cesário Verde	46
1.4 Cesário Verde e Baudelaire	49
1.5 A Lisboa de Cesário Verde	56
1.6 O poeta e a cidade	66
CAPÍTULO II – Jorge Luis Borges – o poeta do <i>arrabal</i>	
2.1 Jorge Luis Borges e a mitificação de Buenos Aires	75
2.2 Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo	77

2.3 A capital Buenos Aires	79
2.3.1 Buenos Aires – uma cidade múltipla.....	83
2.3.2 Algumas mudanças na cidade de Buenos Aires.....	84
2.4 Baudelaire e Borges	88
2.5 Evaristo Carriego – antecessor de Borges.....	92
2.6A Buenos Aires nostálgica de Borges.....	94
2.7 A cidade suburbana de Borges	104
2.8 O subúrbio nos poemas de Borges	112
CAPÍTULO III – Perspectivas de cidade	
3.1 Uma comparação das visões poéticas da cidade em transformação – Cesário Verde e Jorge LuisBorges	119
3.2 A visão poética da cidade através dos poemas	141
3.2.1 O sentimento dum Ocidental	141
3.2.2 <i>Las calles, Calle desconocida e Arrabal</i>	148
CONCLUSÃO	155
REFERÊNCIASBIBLIOGRÁFICAS	157

RESUMO

A partir da noção de cidade, considerando a relação que há entre o sujeito e a sua *polis*, propomos uma travessia pelos poemas de Cesário Verde, poeta português, e pelas três primeiras obras poéticas de Jorge Luis Borges, poeta argentino, com o intuito de apontar as convergências e as divergências que podem ser percebidas nos poemas. O modo como a simbolização das transformações em direção ao moderno perpassam os poemas dos autores, mostra-nos que as cidades em questão, Lisboa e Buenos Aires, estão longe de serem cidades perfeitas. A presença de dois olhares distintos em relação ao mesmo foco, a cidade, nos levou a pensar sobre o sentimento do sujeito em relação à sua cidade e ao seu sentimento de pertença a um espaço sempre mutável.

Palavras-chave: Cesário Verde. Jorge Luis Borges. Cidade. Modernidade.

RESUMEN

Con base en el concepto de ciudad, y teniendo en cuenta la relación entre el sujeto y su polis, se propone una travesía en los poemas de Cesario Verde, poeta portugués, y las tres primeras obras poéticas de Jorge Luis Borges, poeta argentino, con el fin de señalar las diferencias que se pueden percibir a través de la visión de la ciudad. La forma de la simbolización de la transformación moderna impregnan los poemas de los autores, que muestra que las ciudades en cuestión, Lisboa y Buenos Aires, están lejos de las ciudades perfectas. La presencia de dos miradas distintas para el mismo enfoque, la ciudad, nos llevó a pensar en el sentimiento del sujeto en relación con su ciudad, su sentido de pertenencia a un espacio en constante cambio.

Palabras clave: Cesario Verde. Jorge Luis Borges. Ciudad. Modernidad.

ABSTRACT

From the concept of city, taking into account the relation between the subjects and their polis, this paper proposes a journey through the poems of Cesário Verde, a Portuguese poet, and the three first poems of Jorge Luis Borges, an Argentinian poet, with the purpose to show the convergences and divergences that can be noticed through such poems. The way how the symbolization of transformations towards modernity permeates these authors' poems shows us that the cities under consideration (Lisbon and Buenos Aires) are far away from being perfect cities. The presence of two distinct views about the same focus, the city, took us to think over the subjects' feelings in relation to the city and their feeling of belonging to a constantly changing space.

Key-words: Cesário Verde. Jorge Luis Borges. City. Modernity.

INTRODUÇÃO

Lançar um olhar sobre a cidade é deparar-se com um campo vasto para a investigação. Tendo conhecimento da diversidade de estudos sobre o assunto a ser abordado, revelou-se a necessidade de recortar um campo de pesquisa. O foco escolhido será tratar a cidade na poesia, particularmente quando se a olha pelo viés da modernidade. O conceito de modernidade e de moderno terá como base a definição de Marshall Berman:

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...] Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986, p. 15).

Trabalharemos com as obras de dois autores consagrados na literatura de seus respectivos países: Cesário Verde, poeta lisboeta que opõe a cidade ao campo, e Borges, que escreve o contraste do presente *versus* passado de Buenos Aires. Nosso objetivo é comparar “o poeta que nos ensinou a ver”¹, com aquele que foi o cantor de “*las orillas*”².

¹Expressão utilizada pelo poeta David Mourão-Ferreira.(MOURÃO-FERREIRA, 1981, p. 89).

²Vários termos do português podem traduzir este vocábulo essencialmente borgeano: no seu sentido próprio: "borda, margem"; no seu sentido topográfico, geográfico: "arredores, redondezas"; e naquele social: "subúrbio, arrabalde".

Assim como sugerem Bradbury e McFarlane (1989), colocaremos a cidade como o centro dos acontecimentos: "Sob muitos aspectos, a literatura do modernismo experimental que surgiu nos últimos anos do século XIX e se desenvolve até nosso século foi uma arte de cidades"³ (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 76).

A construção da cidade é relatada na história da humanidade desde os primórdios. Já na Bíblia Sagrada encontramos o mito de Caim como fundador da primeira cidade: "Caim uniu-se a sua mulher. Ela concebeu e deu à luz Henoc. Caim construiu uma cidade e lhe deu o nome de seu filho, Henoc" (BÍBLIA, Gênesis, 4, versículo 17).

Na Bíblia também somos apresentados a dois tipos distintos de cidade. Segundo Mitscherlich (1970), a cidade é tão antiga que pode ser associada ao comportamento instintivo do homem e às suas necessidades de sobrevivência. Um dos fatores apontados para a construção das cidades é a necessidade do homem de ter uma habitação fixa, ou seja, o fim do homem nômade.

O anjo disse-me ainda: "As águas que viste, onde está sentada a prostituta, são povos e multidões, nações e línguas. E os dez chifres, que viste, como também a fera, vão odiar a prostituta e a deixarão desolada e nua, comerão as suas carnes e a queimarão com fogo. Pois Deus os incitou a executarem o plano dele, entregando de comum acordo à fera o poder real que eles têm, até que se cumpram as palavras de Deus. E a mulher que viste é a grande cidade, que exerce a realeza sobre os reis da terra" (BÍBLIA, Apocalipse, 17, versículos 15-18).

Nesse trecho, temos a cidade como a grande prostituta, Babilônia. A cidade como corruptora daqueles que nela residem, como no poema "A débil", de Cesário Verde: "Nesta Babel tão velha e corruptora". Em outro trecho, somos apresentados a uma nova cidade, a cidade santa, o paraíso na cidade, descrito no Livro do Apocalipse de João: "Vi então

Para Borges, ele reúne todos esses sentidos. Palavra frequentemente usada pelo autor em toda sua obra, representa mais um lugar mítico do que geográfico. É um espaço não determinável da fronteira entre o campo e a cidade, onde acaba e começa cada um deles, um horizonte de origem e fim.

³Ou seja, os escritores tomaram a cidade como objeto central/tema de suas obras.

um novo céu e uma nova terra. Pois o primeiro céu e a primeira terra passaram, e o mar já não existe. Vi também a cidade santa, a nova Jerusalém" (BÍBLIA, Apocalipse, 21, versículos 1-2).

Como ressalta o ensaísta Helder Macedo (1988), na Bíblia o produto final da Queda da Idade de Ouro^{4,5} é a cidade, a obra de Caim é o resultado da sua errância a Leste do Paraíso.

No bucolismo, há duas tradições culturais convergentes: a clássica e a judaico-cristã. Na tradição clássica, nos mostra Macedo, a cidade é a representação antitética da Idade de Ouro: representa a degeneração⁶ de que a cidade é o produto mais visível.

Macedo continua, nas duas tradições, a clássica e a judaico-cristã; a cidade é sempre a violência que se opõe à mansidão, possessividade que se opõe ao comunitarismo, a prisão que se opõe à liberdade, o presente que se opõe ao passado, como a oposição cidade e campo nos poemas de Cesário Verde e a visão do passado *versus* presente expressa por Borges. Dois poetas que se inspiraram no concreto e buscavam exprimir o tempo em que viviam.

A chegada do novo, daquilo que é desconhecido, tornou a cidade um espaço ambíguo e contraditório. Uma associação recorrente é a dicotomia paraíso *versus* inferno. As duas cidades, Buenos Aires e Lisboa, dicotomicamente apresentadas nos remetem a outras relacionadas ao assunto, como: campo *versus* cidade, periferia *versus* centro.

A noção de cidade antiga⁷ é sempre imaginada como aquela onde o centro gira em torno da Religião. Nas cidades modernas, o homem passou a inserir novas formas do sagrado. Apesar de ser um local

⁴Termo derivado da mitologia grega e de lendas. Refere-se ao tempo mais antigo do espectro grego das idades, ou seja, o início da humanidade, que é tido como estado ideal, utópico, de pureza e imortalidade. É conhecido como um período de paz, harmonia, prosperidade e estabilidade.

⁵Na literatura, a queda da Idade de Ouro, geralmente, termina com a queda do homem, com o início da imperfeição humana.

⁶ Idade de Ferro, Bronze, Prata e Ouro – passado *versus* presente.

⁷Segundo Coulanges (2004), que investiga as origens mais afastadas das instituições das sociedades grega e romana, a base das instituições dos povos estava na religião. Cada família tinha sua crença, seus deuses e seu culto, as demais coisas eram reguladas por essa fé. Com o passar do tempo, os homens foram se relacionando mais constantemente, havendo a necessidade de unidades cada vez maiores para reger as regras, até chegar à cidade. Para o autor, a origem da cidade também é religiosa, porém, com as mudanças de relação social, o fundamento da sociedade foi alterado para o bem-comum.

ordenado, a grande cidade - metrópole = *metro* (mãe) + *polis* (cidade) - é híbrida, sendo possível encontrar nela os diversos elementos que constituem a cultura: as igrejas, os imigrantes, o local de trabalho, o comércio, os monumentos, as bibliotecas, os livros e os indivíduos que nela habitam. Esse lugar que armazena tanta diversidade ordenada é o grande responsável pela evolução social. O acúmulo de elementos reunidos na *polis* constituem a cultura de um povo.

Na cidade, o aspecto lúdico começa na rua, lugar de encontro por excelência, dos encontros imprevistos e imprevisíveis, geradores hipotéticos de outros encontros em locais para isso destinados, que se distribuem ao longo da rua: cafés, teatros, salas de jogos, etc. (LOUREIRO, 1996, p. 25).

Os seres humanos são movidos por estímulos internos (psicológicos) e estímulos externos (sociais). Conforme Simmel (1979), o homem é um ser que procede/age a diferenciações. O indivíduo que habita a cidade moderna está suscetível à *rápida convergência de imagens em mudança*, à *descontinuidade aguda contida na apreensão de imagens com um único olhar*, e o *inesperado de impressões súbitas*, como o atravessar de ruas e o ritmo da multidão. Todo esse estímulo psicológico é criado pela vida nas grandes cidades, como será abordado na Lisboa e em Buenos Aires na época representada por Cesário Verde e Borges.

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos deseja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia (BERMAN, 1986, p. 15).

Há elementos que são preservados, porém há outros que vão se transformando com o tempo e produzindo as mais diversas reações diante da mudança.

Este nuevo tipo de formación estético-ideológica

se manifesta, en primer lugar, en el cruce de discursos y prácticas, en la medida en que la ciudad moderna es siempre heterogénea porque se define como espacio público: la calle es el lugar, entre otros, donde diferentes grupos sociales realizan sus batallas de ocupación simbólica. La arquitectura, el urbanismo y la pintura miran, rechazan, corrigen e imaginan una ciudad nueva (SARLO, 1996, p. 187).

Apesar de se transformar, a cidade não perde a sua ordem e continua a reunir, a guardar os bens, as pessoas, os costumes, preservando-os para as gerações futuras, criando assim uma memória coletiva que estabelece um elo entre o passado, o presente e o futuro. Como a cidade se transforma, o homem que nela vive também passa por mudanças.

Devido à Modernidade, o espaço urbano passou por diversas transformações que alteraram a imagem da cidade e a vida de seus habitantes. Essas mudanças trouxeram com elas novas experiências, novas necessidades e, por que não dizer, alguns temores. As mudanças da era moderna, que vinculavam a vida urbana à modernização industrial, como nos mostra Bordini (*apud* CRUZ, 1994), fizeram com que o trabalho passasse a ter proporções racionalizadas e desumanas, devido ao capitalismo, o poder de classes era reforçado. E, mesmo amando a cidade, muitos dos seus habitantes percebem com lucidez as obscuridades do caos da modernidade.

Cruz (2012) dirá que a poesia urbana é uma invenção do século XIX, daquilo que chamamos de capitalismo moderno. O crítico pondera que falar em poesia urbana quase se confunde com falar em poesia moderna, assim seria uma espécie particular de poema que procura representar a cidade moderna ou as transformações rumo à modernização. O que justifica este estilo de escrita ter aparecido primeiramente em Londres e em Paris, já que estas cidades estavam à frente da implementação do capitalismo moderno.

Como afirma Cruz (1994), pensar a literatura através da visão da cidade nos permite um entendimento maior do homem moderno e de suas condições de existência, sejam materiais ou espirituais. Para Berman, ser moderno é antes de tudo uma experiência, a da “existência pessoal e social como um torvelinho, [a de] ver o mundo e a si próprio em perpétua desintegração e renovação, agitação e angústia, ambiguidade e contradição” (BERMAN, 1986, p. 328).

São essas mudanças cidadinas, resultantes da Revolução Industrial, que servem de material de análise para nosso trabalho, mais especificamente sobre o olhar observador de dois poetas: Cesário Verde e Jorge Luis Borges. Por intermédio da poesia, esses autores registraram as mudanças físicas e sociais das suas cidades, Lisboa e Buenos Aires, respectivamente.

A cidade, com a chegada da modernidade, passou a ser

como o lugar em que o EU se confronta com o espaço físico, social e cultural, com ele estabelecendo relações afetivas de sinal positivo ou negativo, mas nunca de indiferença. Ela é o lugar de encontro com os Outros, mas também do encontro de cada um consigo próprio, revelando-se em alguns casos imprescindível para que este último aconteça (LOUREIRO, 1996, p. 14).

Os poetas que estudaremos aqui utilizaram várias formas para falar da cidade, a mais marcante é a descrição da *polis* na época em que viveram. Assim, assumindo a particularidade do tempo e do local, analisaremos essa “paisagem invisível” construída por cidadãos, esse “livro aberto” que nos dá margem a diversas leituras, como apontaremos nesse estudo: a diferente visão de Cesário Verde e Borges sobre o mesmo tema, isto é, a cidade.

Cesário Verde e Borges representaram as cidades-capitais dos países em que viveram por meio da poesia, sem esconder as transformações desagradáveis que adentravam junto à modernização. Ou seja, a cidade não é apresentada como um paraíso, mas como uma possibilidade de caos. A modernidade dessas cidades ficou registrada na memória e na poesia desses autores que delas fizeram arte. E são desses registros de memórias poéticas que o passado de Lisboa e de Buenos Aires ganha nova vida a cada leitura.

Tomaremos como ponto de partida as palavras de Barthes (1987), o qual diz que a leitura da cidade nada mais é do que uma travessia de uma rede de signos. E também das palavras de Margato (1998), que assume a visão de Barthes e acrescenta que com esse conhecimento o autor se confunde com a cidade, participa de suas intrigas, seduz e é seduzido porque participa do jogo de máscaras pelo qual a cidade se revela. É essa sedução e revelação da cidade que estudaremos. Queremos perceber as diferenças e semelhanças decifradas por dois olhares de arte distintos: o de Cesário Verde e o de Borges.

Influenciado por Walter Benjamin, Marshall Berman publica o livro **Tudo que é sólido desmancha no ar** (1986), cujo objetivo central de pesquisa é a cidade, situada como o polo da modernidade. Em nosso estudo admitiremos, como já dito, o conceito de modernidade utilizado por Berman (1986), que toma como base o conjunto de experiências, no caso de experiências vitais, como: de tempo e de espaço, de si e dos outros, das possibilidades e dos perigos da vida. Ou seja, de aspectos comuns aos homens e às mulheres de todo o mundo.

No primeiro capítulo, faremos uma investigação em torno das questões que envolvem a poesia de Cesário Verde. O nosso estudo visará dar ênfase à cidade, se possível, sem vinculá-la ao campo. Apesar dessa dicotomia campo x cidade aparecer na obra do autor, cremos que como o nosso tema é a cidade, traremos essa dualidade à baila apenas como uma das formas que o autor viu, em oposição ao campo, sem pormenorizar a importância desse. O nosso estudo começará n' **O livro de Cesário Verde**. Nele, o poeta define o termo cidade de várias maneiras, tomando como pressuposto a sua experiência como observador e também como cidadão. O autor estabelece uma nova forma de ver a *polis*, trazendo à tona as transformações modernas sofridas/vividas após o advento da Revolução Industrial. Retomaremos nesse capítulo alguns fatos que marcaram a história da cidade de Lisboa com o objetivo de observar a aparição deles na poesia de Cesário Verde. Uma espécie de poesia histórica.

No segundo capítulo, trataremos do escritor Jorge Luis Borges e da composição poética dos seus três primeiros livros de poemas: **Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente e Cuaderno San Martín**. Nesses três livros, Borges nos mostra que o espírito da cidade de Buenos Aires e do Pampa está nas coisas mais simples. Sua forma de escrever traz a cidade antiga, que vem da memória, o que nos revela um autor que conhece bem a história de seu país. Borges viveu em uma Buenos Aires agitada, a metrópole comercial de 1923, porém, na maioria de seus poemas, a cidade é retratada de forma encantadora, sem agitação, o que nos leva a crer que a descrição contempla e incorpora também uma Buenos Aires do final do século XIX.

E, no terceiro capítulo, buscamos relacionar as obras já citadas de Cesário Verde e Jorge Luis Borges, mostrando as divergências e convergências do olhar sobre a modernização de suas cidades, Lisboa e Buenos Aires, respectivamente.

CAPÍTULO I

Cesário Verde – o poeta do olhar

1.1 A Lisboa como uma imagem escrita

Aos poetas, de resto, parece seduzir mais o aspecto humano de suas cidades do que a descrição de sua geografia (SENA, 1959, p. 24).

Tendo em mãos a obra de um poeta português, que por meio de palavras eternizou a Lisboa de sua época, possuímos reflexões inquietantes a respeito da cidade onde viveu Cesário Verde e o desejo de estabelecer sua relação com esse espaço que ele utiliza como matéria poética.

Nos poemas escritos por Cesário Verde encontramos a presença marcante da cidade, vista e vivida por ele, mesmo que por pouco tempo, já que o poeta morreu aos 31 anos (1855-1886), deixando uma obra singular e única que canta o cotidiano de Lisboa. Os poemas de Cesário nos fazem crer que sabemos sobre suas intimidades e envoltimentos sociais e culturais. Pela leitura de sua obra, podemos perceber que o cidadão Cesário Verde conhecia cada canto de Lisboa, incluindo ruelas e a parte marginal da cidade. Como ressalta Valdemar (2003), o poeta deu sua interpretação a cada pormenor do cotidiano da cidade, desde as casas ao vestuário. O crítico afirma ainda que o poeta não deixava passar nada, pois tinha o gosto pelo detalhe, o que aprofundava as emoções vividas com os cinco sentidos.

Quando Cesário Verde escreve sobre a cidade, faz com que, a partir de seus relatos, formemos uma imagem mental, por meio de seus retratos feitos com palavras daquela Lisboa. Cesário Verde trouxe para a poesia a representação pictórica por meio de sua visão sensível. Coelho (1961) dá ao poeta a alcunha de professor da poesia de respirar, de caminhar, de ver com amor, ingenuamente, tudo o que a vida proporciona. E acrescenta: "E ainda a beleza viril de ser com desassombro o que se é. E a poesia do trabalho útil. E o pudor dos movimentos descomandados, o valor do senso crítico em poesia, a

importância do rigor em poesia, a combinação da lucidez com a espontaneidade" (COELHO, 1961, p. 224).

Nota-se que esse cenário não nos é apresentado como algo perfeito, talvez seja por isso que sua poesia seja considerada tão real. O poeta traz à tona cenas como a miséria, o sofrimento e a infelicidade de viver em uma cidade moderna, preso às paredes de concreto. "Los hombres sólo pueden tolerar ciudades imperfectas" (SARLO, 2009, p. 144).

Daunt (2006) afirma que raras vezes na literatura portuguesa o cotidiano e a poesia tiveram tão intenso e satisfatório grau de intercâmbio como nos versos de Cesário Verde. O poeta retirava das ruas, do cotidiano, do corriqueiro o material poético de sua obra, assumindo o papel de *flâneur* que observa, vive e relata a sua realidade de vida. Ao ler os poemas, somos abarcados pela melancolia e pela tristeza que emana das ruas da cidade, que despertam no "eu-lírico" um sentimento de solidão, retratado pela representação cinza do ambiente moderno. Como ressaltam Mendes e Thimóteo (2009), temos o retrato preciso de uma cidade em movimento, em constante transformação, uma descrição de seus "tipos" mais comuns e de sua agitação interminável que marcaram a sociedade lisboeta oitocentista.

Em sua única obra de poemas publicada postumamente, José Joaquim Cesário Verde se inspira na cidade de Lisboa e a transforma em versos imagéticos de uma realidade pitoresca. Esse estilo de escrita, que toma a cidade como material poético, é algo que podemos encontrar nos poemas de Charles Baudelaire, que toma Paris como personagem principal de muitas de suas composições. Sabemos que Cesário Verde bebeu muito da fonte de Baudelaire ao tomar a cidade como tema e vinculá-la a outros.

A cidade e o campo são uma dicotomia que percorre a obra de Cesário Verde: aqui temos a pretensão de nos aprofundar a respeito da importância (ou não) da cidade nos poemas do autor, sem nos preocuparmos isoladamente com a figura do campo, que aparece como uma espécie de refúgio. Cremos que por ter passado mais tempo na cidade é que o poeta bebeu toda a temática cidadina e concedeu-lhe um olhar crítico sobre a realidade desse espaço. Segundo Mendes e Thimóteo (2009), a apreensão dos "instantes" vividos no meio urbano fornece ao poeta uma maior gama de acontecimentos, de fatos distintos e de pessoas diferentes em um meio que se transforma a todo instante. Os poemas transparecem um fascínio, um amor sedutor pela cidade de

Lisboa, perpassado por um lirismo inovador que teve seu merecido reconhecimento tardiamente, porém bem estabelecido.

Embora muitos estudiosos já tenham se proposto a analisar a temática cidadina em Cesário Verde, há uma preferência por uma abordagem que opõe a cidade ao campo. Aqui, procuramos relativizar essa dicotomia e, além disso, fazer emergir um conceito de cidade próprio da obra de Cesário Verde, e não tentar aplicar um conceito dado *a priori* à obra do autor – o que, acreditamos, seja um diferencial deste estudo em relação a outros já realizados.

1.2 Joaquim José Cesário Verde

Vinte e cinco de fevereiro de 1855, dia de São Cesário, na cidade de Lisboa, na Rua da Padaria, nasceu José Joaquim Cesário Verde, filho de José Anastácio Verde e Maria da Piedade dos Santos.

Em 1857, devido ao aparecimento da primeira vítima de febre amarela na cidade de Lisboa, que se juntou com a epidemia do cólera, a família Verde transferiu-se para Linda-a-Pastora⁸, no campo; regressou a Lisboa no ano de 1858 e instalou-se na Rua dos Fanqueiros, número 9, próximo à Praça do Comércio.

Em 1865, nosso poeta estava com dez anos e aos domingos saía com os pais pelo Passeio Público, frequentava o teatro mecânico⁹ e o circo *Prince*. Quando ia para o campo, interessava-se pelo cultivo da terra. Já em 1869, os burburinhos das ruas despertavam a atenção do futuro poeta português. O ruído da Praça da Alegria que adentrava pela janela aguçava os sentidos do jovem rapaz que percebia uma multidão composta por cavalheiros bem vestidos, mulheres burguesas, fidalgos e carruagens de luxo. Nos finais de semana, quando passeava com seus pais pelo Passeio Público, reparava nos diversos tipos sociais que encontrava no decorrer de seu caminho. No ano de 1871, Cesário Verde passou a primavera em Linda-a-Pastora. No ano seguinte, 1872, com 17 anos, começou a trabalhar na loja de ferragens do pai, a J.A. Verde Ltda.

A estreia do poeta Cesário Verde deu-se no ano de 1873 com a publicação de três poemas: “A força”, “[Num tripúdio]” e “[Ó áridas]”, no jornal **Diário de Notícias**, de Lisboa, em 12 de novembro. Serrão (1961) lembra que Eduardo Coelho chamou Cesário Verde de “poeta

⁸ Freguesia onde ficava a casa de campo de Cesário Verde.

⁹ Teatro de miniatura inglês que atingiu o auge de sua popularidade nos princípios do século XX.

negociante”, ao ver publicados seus primeiros versos. Outros dois poemas, “Eu e ela” e “Lúbrica”, também foram publicados nesse mesmo ano no jornal **Diário da Tarde**, do Porto. Serrão (Idem) aposta que o Cesário dessa época era o resultado indeciso de uma experiência dupla: viver com um pé em Lisboa e outro em Linda-a-Pastora. É nesse ano que o poeta começou a frequentar o café Gomes Leal com outros literatos. Foi também em 1873 que o poeta se inscreveu no curso superior de Letras, onde conheceu os amigos Silva Pinto e Luiz Andrade. Abandonou os estudos no início de 1874, ano em que nas noites de boemia conheceu Bittencourt Rodrigues, Fernando Leal, João Bonança, os irmãos Barros Seixas, Leão de Oliveira, entre outros. Publicou o poema “Ele” em folha solta. Nesse mesmo ano publicou também outros poemas sob o título “Ecos do realismo”, entre os dias 20 e 23 de janeiro, no **Diário da Tarde**. São eles: “Impossível”, “Lágrimas”, “Pró pudor” e “Manias”.

Há a hipótese, levantada por Pedro da Silveira, de o poeta ter publicado nessa época o poema perdido “Voto negro”. São de 1874 também os poemas: “Heroísmo”, “Cantos de tristeza” (mais tarde intitulado “Setentrional”) e “Cinismos”. Outros poemas foram publicados nesse mesmo ano, sob o título de “Fantasias do impossível”: “Capricho” (posteriormente intitulado “Repouso”), “Esplêndida”, “Arrojos”, “Vaidosas”, “Flores venenosas, I – Cabelos” (título alterado para “Meridional”), “Melodias vulgares” (alterado para “Flores velhas”) e “Cadências tristes”. Daunt (2006) fixa cronologicamente nesse mesmo ano o poema “Humilhações”, publicado posteriormente. Desde essa época já é notada a influência de Baudelaire na poesia de Cesário. Nesses primeiros versos cesarinos, há três marcas constantes: a ironia, a mulher (objeto de desejo) e o amor (tema). Segundo Serrão (1961), a ironia, nesse caso lírico, é usada como tentativa de superar um conflito, um mal-estar causado pela tomada de consciência do meio em que vive.

No ano de 1875, o poeta publicou os poemas “Deslumbramentos”, “Humorismos do amor” (título alterado para “Frígida”), “Ironias do desgosto” e “Desastre”, escreveu o poema “A débil”. Começou a integrar-se à cidade, iniciou uma amizade com Antônio Macedo Papança, com quem trocou cartas ao longo dos anos.

Em 1876, Cesário Verde teve um ano de intensa atividade comercial na loja de seu pai e social em companhia dos amigos. Publicou dois poemas: “Nevroses” (mais tarde intitulado “Contrariedades”) e “A débil”. Encontrava-se em Linda-a-Pastora no início do ano de 1877 a trabalho. É nesse ano que iniciou o ápice

urbano¹⁰ da poesia do autor que duraria mais ou menos até 1880. A família Verde se mudou: o novo endereço estava mais próximo de Linda-a-Pastora. Escreveu os poemas: “Num bairro moderno”, “Manhãs brumosas – versos de um inglês” e “Merina” (posteriormente intitulado “Noites gélidas – Merina”). Sua saúde começou a dar sinais de enfraquecimento.

Em 1878, a amizade com Silva Pinto estava estremecida. Juvenal Pigmeu, revelado mais tarde como sendo a redatora do jornal **A Tribuna do Povo** Angelina Vidal, dirigiu insultos a Cesário Verde. Publicou os poemas: “Num bairro moderno”, “Merina” e “Sardenta”. José Anastácio, pai do poeta, decidiu que o filho cuidaria da propriedade rural em Linda-a-Pastora. O poeta lá se instalou e tomou conta com mãos firmes dos negócios da família. Escreveu os poemas: “Cristalizações” e “Em petiz”. Foi nesse ano que a barca Imógene aportou em Lisboa, trazendo a ameaçadora febre amarela.

Em 1879, sob o pseudônimo de Cláudio, publicou o poema “Noitada” (cujo título foi modificado para “Noite fechada”). Publicou ainda: “Cristalizações”, “Num álbum”, “Em petiz” e “Manhãs brumosas – versos de um inglês”. Escreveu a Bettencourt Rodrigues confessando o desejo de se ausentar do país.

Ano de 1880, tricentenário de Camões. Cesário Verde escreveu o poema “O sentimento dum ocidental” para homenageá-lo. O poeta passou o primeiro semestre desse ano em Linda-a-Pastora e o restante do ano na cidade de Lisboa. No ano de 1881, Cesário Verde participou das reuniões do grupo do Leão, nome dado aos pintores e literatos que se agregavam nas mesas da cervejaria de Antônio Monteiro. Teve uma briga com Oliveira “qualquer coisa”, o que o levou a ficar acamado por vários dias. Após o incidente, o poeta retraiu-se mais e ampliou os negócios da família, ainda houve, nesse mesmo ano, a morte do irmão Joaquim Tomás.

Em 1883, viajou para França para realizar seu projeto de exportação de vinho. Dedicou-se aos negócios durante o ano. Quando regressou a Lisboa, sem sucesso nos planos comerciais, testemunhou o regresso do cólera. O poema “Nós” foi publicado no ano seguinte, em 1884. Abandonou a vida literária e se dedicou exclusivamente aos negócios da família. Estava já com a saúde debilitada, refugiou-se em

¹⁰ Época em que os poemas de Cesário Verde tinham como assunto principal a cidade, deixando de lado o campo.

Linda-a-Pastora nos meses de agosto e setembro. Em outubro retornou a Lisboa.

Mesmo com a saúde enfraquecida, em 1885, continuou com os negócios e correspondências internacionais. Em fevereiro, foi para Linda-a-Pastora, onde iniciou a escrita do poema inconcluso: “Provincianas”. Regressou em março para Lisboa.

Em 1886, reencontrou Silva Pinto e se desentenderam. Tendo recebido notícias ruins sobre a saúde do poeta, Silva Pinto tornou a vê-lo. Apavorou-se ao ver Cesário Verde prostrado no quarto. Nesse mesmo ano, o poeta instalou-se na propriedade de um conhecido do seu pai em Caneças. Depois se transferiu para uma casa do Largo da Ermindá, no Paço do Lumiar. Em 19 de julho faleceu de tuberculose.

1.3 A poesia de Cesário Verde

Assumindo a postura de se aventurar a algo novo e se lançar ao inesperado, contando com o peso de uma cidade em estado de transformação, Cesário Verde escreve seus poemas. Em sua única obra, José Joaquim Cesário Verde se inspira na cidade de Lisboa e a transforma em versos imagéticos de uma realidade pitoresca. O poeta materializa a cidade de Lisboa, expressando, por meio de signos linguísticos, o seu referente, transformando a sua cidade em palavras, sempre deixando claro ao leitor a existência daquilo que ele escreve.

Agora sinto-me eu cheio de raivas frias,
Por causa dum jornal me rejeitar, há dias,
Um folhetim de versos
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 101).

Cesário Verde, um poeta português que só começou a ser lido no Brasil no início do século XX, buscou falar, com muita segurança, sobre a crise estético-romântica. Sua obra poética ficou escondida, ou melhor, *praticamente despercebida*, até por seus contemporâneos. O poeta só passou a ser valorizado na geração seguinte, o que é bastante compreensível de aceitar ao ler sua obra, que é perfeitamente enquadrada nos tempos modernos.

Nos seus poucos poemas que chegaram às nossas mãos, Cesário Verde relata aquilo que vê e sente, utilizando-se de linguagem irônica e nova, diferentemente da utilizada por companheiros poetas e contemporâneos seus dos anos 70 e 80. Os poemas escritos por ele

apresentam, literariamente, elementos novos para poética da época, como: cores, formas, cheiros, objetos, pessoas, ideias, sentimentos e fatos da vida real. Cesário afirmava que o que o rodeava era o que o preocupava.

Coelho (1961) define o estilo do poeta português ao falar do Cesário Verde escritor:

Pois bem: Cesário transportou essa linguagem prosaica, antioratória, corriqueira, para o clima da poesia autêntica; implicitamente, transfigurou-a, deu-lhe poderes que estavam latentes e inexplorados; implicitamente, demonstrou que a poesia anda esparsa pelos seres e pelas coisas habitualmente considerados prosaicos; a questão é ter olhos para ver e sensibilidade para sentir. Burguês e rebelde, filho de uma época positivista empenhada na ação social, criado numa família de convicções republicanas, Cesário Verde quis o triunfo da burguesia no próprio estilo, orgulhosamente direto, familiar, abraçado à vulgaridade quotidiana. Calçou a pés, com desassombro jovial, a hierarquia convencional dos estilos. Abriu à poesia as portas da vida, e nela entraram os ruídos, os cheiros e a linguagem das ruas (COELHO, 1961, p. 234).

A obra do poeta é bem situada em seu tempo, seja pelo assunto, seja pela maneira de tratá-lo. Daunt (2006) afirma sobre a originalidade de Cesário Verde: "[...] talvez resida no fato de ter conseguido reinterpretar, combinar, refundir e caldear os programas de arte da época, de forma que sua produção poética traduz a crise, a crítica e a ultrapassagem dos modelos de estesia defendidos por tais programas de arte epocais" (DAUNT, 2006, p. 12).

Como um escritor de características poéticas novas à sua época, Cesário Verde foge a classificações específicas em correntes literárias, abarcando em sua obra elementos que o encaixaram em várias escolas. Porém, como veremos adiante, há estudiosos que discordam dessa não inclusão específica, classificando-o. A partir dessas categorizações, fica evidente a dificuldade de rotular a poesia do autor em apenas uma corrente literária.

[...] caracterizou-se como um escritor polivalente, de traços múltiplos e com uma forte tendência a escapar de inclusões específicas em correntes literárias. Cesário apresenta traços de poeta simbolista, realista, impressionista, para quem o ver e o sentir eram constituintes primordiais, e acabou por se tornar uma forte influência para a moderna poesia portuguesa e para grandes nomes futuros como Fernando Pessoa (MENDES; THIMÓTEO, 2007, p. 90).

Cesário Verde vivencia o Romantismo, posteriormente o Impressionismo nas artes plásticas e antevê o Expressionismo da virada do século. Segundo Moisés (1988), os poemas de Cesário Verde abordam vários estilos literários como: o Romantismo (que é parodiado), o Parnasianismo, o Realismo (social, filosófico e cotidiano), o Naturalismo (notação crua e mórbida), o Impressionismo (valorização das sensações despertadas pelas coisas *versus* tentativa de descrevê-las objetivamente) e o Decadentismo simbolista (propensão ao tédio e à melancolia). O poeta, por outro lado, é associado às artes plásticas por assimilar em sua escritura poética a imagem de quadros pintados. Mendes (1982) afirma que essa assimilação tem levado a impressivas e constantes associações desde a pintura naturalista até a cubista, passando pelo pontilhismo, pelo desenho de Ingres e pela pintura barroca.

O poeta foi tido como o introdutor do Naturalismo visionário na poesia portuguesa.

Cesário é tido, nos manuais de literatura, por introdutor do naturalismo na poesia portuguesa: Cesário é, de fato, um naturalista ou, ainda mais propriamente, um realista. Para ele “existe o mundo exterior” (SIMÕES, 1971, p. 79).

O fato de se ater ao real, ao exterior, o torna mais que um naturalista. Simões (1971) afirma que Cesário Verde é um visionário. Explica-se: "Naturalista – pela confiança que deposita nas formas naturais onde encontra o único estímulo da sua personalidade poética; visionário – pelo dom subsequente de *ver para além da realidade*" (SIMÕES, 1971, p. 90, grifos do autor).

Segundo Coelho (1961), Cesário Verde superou o naturalismo ao fugir da pretensão da escrita objetiva. Fala de um possível poeta

sobrerrealista, ou seja, mistura o real ao não real, faz interferências imaginárias que transfiguram o real. Cesário Verde foge de um eu psicológico. Para ele, existe mais do que o seu próprio mundo. E, quando possui intenções psicológicas, essas são produzidas por estímulos externos. São estímulos passageiros. Duram até uma nova revelação excitante ser encontrada.

Há associações ainda com o neorrealismo, devido a temas abordados, como os trabalhadores rurais e os operários.

É nesta quadra de amores
Que emigram os jornaleros
Ganhões e trabalhadores!
Passam *clãs* de forasteiros
Nas terras de lavradores.

Tal como existem mercados
Ou feiras, semanalmente,
Para comprarmos os gados,
Assim há praças de gente
Pelos domingos calados!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 170-171).

Coelho (1961) afirma que a obra poética de Cesário Verde contém os traços fundamentais encontrados na moderna poesia portuguesa. São eles: a fuga do eu, o social, o tédio, o desejo de evasão, a falta de intensidade dos sentimentos, a valorização dos sentidos, o rigor poético, a mistura de níveis de linguagem, os contrastes, a consciência do poeta artesão, entre outros.

Introduziu em seus versos elementos do dia a dia, situações humanas no trabalho, tipos sociais “menos sublimes” (e portanto proibidos de frequentar o cardápio das musas na grande maioria das mesas), mas soube, demonstrando um fulminante aprendizado, também superar o impasse do modelo realista, para criar uma poesia que não se contenta em permanecer no interior da cápsula do real (DAUNT, 2006, p. 11).

Mendes (1982) dirá que o realismo de Cesário Verde encontra-se exatamente no lugar movediço e dialético onde há a ligação do real histórico representado e do real poético produzido, um esforço de

sinceridade poética. E continua, comparando a poesia do português com uma lente que é ajustada e que corrige rigorosamente as imagens deformadas/confusas e as imprecisões das ideias que os homens têm de si mesmos. De um lado temos um visualismo, que seria semelhante ao jornal, onde a realidade exterior é representada fielmente, acrescentando, às vezes, uma análise objetiva à descrição. E, por outro lado, temos a expressão lírica, a fantasia que imita e transforma essa mesma realidade pela subjetividade poética.

Já que usamos a palavra descrição acima, esclareceremos que a tomamos conforme o conceito estabelecido por Óscar Lopes (1946), não como mero descritivismo, mas como uma visão crítica da sociedade, refletindo sobre condições sociais e psicológicas, como em "O sentimento dum ocidental".

Duas igrejas, num saudoso largo,
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,
Assim que pela História eu me aventuro e alargo
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 133).

Simões (1971) atenta para as características descritivas dos poemas de Cesário Verde, captando certo espaço da realidade, da natureza, da máscara humana e da cena social. São sínteses rápidas que, na maioria das vezes, assumem o efeito contrastivo, como é a oposição campo e cidade.

Eis o que distingue Cesário: o dom de surpreender a vida. Na descrição, na análise, Cesário sonha encontrar o ponto preciso por virtude do qual à descrição e a análise seja possível atingir os domínios poéticos (SIMÕES, 1971, p. 92).

Cesário Verde tinha o dom de recompor a realidade. Ao caminhar pela cidade, o poeta recebia múltiplos estímulos. A aparência do real dava vida ao poeta. Sua alma era a alma do mundo: "O seu Deus só podia estar nas coisas materiais, no mundo das formas concretas. Daí a sua adivinhação do espírito secreto existente por detrás de toda a aparência real. Toda a sua obra é uma descoberta e uma revelação das relações que ligam a sua alma à *alma* do mundo" (SIMÕES, 1971, p. 94).

Sua poesia encontra identidade na observação do real. Ao contrário de Antero de Quental e de Alexandre Herculano, Cesário Verde não se interessa pelo passado; para o poeta, a saudade parece não existir, ele está preocupado em retratar o presente, o agora. Cesário Verde escolhe pintar estruturalmente o presente da cidade de Lisboa por meio de um olhar seletivo, de onde cria seus quadros que parecem delimitados previamente e revelando o imediato do cotidiano.

Assumindo a fala coloquial, afasta-se da oratória, que era uma característica do seu tempo, faz seus retratos dotados de espontaneidade e de facilidade de comunicação. Helder Macedo (1975), ao analisar a forma estilística da escrita do poeta, percebe que o que prevalece como processo é a articulação copulativa (conjunção) e o assíndeto, revelando a organização e a lógica de quem caminha pela cidade, ação que aparece na estrutura da maior parte dos poemas. Suas composições são relatos de fatos cotidianos, apresentados em forma de conversa, o que acaba distanciando-o mais ainda das obras de sua época.

“Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!”
E recebi, naquela despedida,
As forças, a alegria, a plenitude,
Que brotam dum excesso de virtude,
Ou duma digestão desconhecida
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 109).

Mourão-Ferreira (1981) caracteriza o movimento deambulatório e sua inquietação como uma qualidade de quem procura. O estudioso relaciona o estilo poético de Cesário Verde, que assume uma estética narrativa e descritiva, a uma fixação de quem supõe que se encontrou: "Se me não engano, o *encontro* vem sempre depois da *procura*, a calma segue-se à inquietação" (MOURÃO-FERREIRA, 1981, p. 76).

Ao lermos, percebemos que as andanças do poeta têm diferenças. Em alguns poemas, como “De verão”, o “eu-lírico” caminha na companhia de uma mulher; assim, os versos se prendem a dois objetos: a acompanhante e o lugar por onde caminham, ou seja, a cidade ou o campo. Andando junto com alguém, nesse caso, a mulher, o poeta apenas “anota” aquilo vê.

Criança encantadora! Eu mal esboço o quadro
Da lírica excursão, de intimidade
Não pinto a velha ermida com seu adro;
Sei só desenho de compasso e esquadro,

Respiro indústria, paz, salubridade
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 140).

Já em outros, a caminhada é feita sozinha, como no poema “O sentimento dum ocidental”. A atenção volta-se apenas para o local por onde o “eu-lírico” deambula. Como afirma Mourão-Ferreira (1981), nesses poemas a sós, o geral descortina-se por detrás do particular: “Andando, acompanhado, Cesário limita-se a anotar o que vê. Andando só, divaga sobre o que vê. Estando só, a descrever – considera, especula, alonga-se” (MOURÃO-FERREIRA, 1981, p. 78).

Usando a percepção como um determinante do trabalho intelectual o poeta, às vezes, um “solitário herói andarilho”, capta variados recortes físicos e muitos estímulos sensoriais percebidos ao andar na cidade labiríntica.

1.3.1 A questão da imagem e da opção pela poesia

Naquele *pic-nic* de burguesas,
Houve uma coisa simplesmente bela,
E que, sem ter história nem grandezas,
Em todo o caso dava uma aquarela
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 139).

Ao analisar a questão imagística nos poemas de Cesário Verde, nos deparamos com o registro de pormenores. Essa característica é apontada por Simões (1971) como um motivo para o poeta ter esquecido seu aspecto psicológico e se entregar à realidade, ao concreto. O autor de “Contrariedades”, como ressalta Sena (1959), arranca objetos do cotidiano de Lisboa para conservá-los em versos definitivos, dando a eles aquele espírito secreto que a *seu* ver tudo tem. Prado (1961) e Coelho (1976) afirmam que Cesário Verde é consciente da sua arte de teor marcadamente plástico:

Pinto quadros por letras, por sinais
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 156).

Poeta pintor, eis a referência feita a Cesário Verde por muitos estudiosos que o leram.

Pintor nascido poeta (coisa também muito rara e preciosa, sobretudo numa poesia como a portuguesa, tão atraída, se não pela introspecção,

ao menos pelo ensimesmamento e tão seduzida pelo abstrato, pelo vago, pelo indefinido) Cesário Verde é um daqueles artistas para quem o mundo externo conta de modo primacial; e as suas emoções poéticas só atingem plena expressão quando preliminarmente aquecidas pela visão pictórica (MOURÃO-FERREIRA, 1981, p. 69).

Assim como Coelho (1976), Macedo (1988) observa que o poeta-pintor português registra várias perspectivas da cidade, formando planos sucessivos. A dinamicidade das imagens, seja porque o poeta caminha pela cidade, ou porque figuras passam pelo seu caminho ou ainda as duas ações anteriores somadas, dão vida aos quadros pintados por Cesário Verde. Um mundo novo se revelava por meio da poesia. O poeta registrava cada detalhe que tinha nas mãos de modo a refinar seu olhar ao mundo em que estava entrando. Cabe a nós imaginar e visualizar aquilo que o poeta descreve, ou seja, transformar em pintura o que os olhos da mente percebem.

É nesse momento que se torna decisiva a capacidade de o autor registrar os detalhes visuais, e do leitor transformar as palavras em uma grande paisagem pintada, como alguém que olha pela janela e observa um panorama.

O quadro interior, dum que à candeia,
Ensina a filha a ler, meteu-me dó!
Gosto mais do plebeu que cambaleia,
Do bêbado feliz que fala só!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 119).

Uma das marcas características de seus versos é a presença da cor com valor substantivo. Ela é mais importante do que o próprio objeto, a cor é que atrai o objeto. Mourão-Ferreira (1981) assinala que a cor tem um valor ativo na poesia de Cesário Verde.

Posso sentir-te em fogo, escandecida,
De face cor-de-rosa e vermelhão,
Junto a mim, com langor, entredormida,
Nas noites de Verão
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 61).

Num castelo deserto e solitário,
Toda de preto, às horas silenciosas,

Envolve-se nas pregas dum sudário
E chora como as grandes criminosas
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 72).

O que de fato é necessário ressaltar sobre a poesia e o olhar do poeta Cesário Verde é a vivência de um mundo exterior. É como se a existência do poeta fosse confirmada pelas coisas e do contato com elas. O autor é estimulado pelo mundo real. Para ele, é importante ser absorvido pela vida, pelo concreto, pelo material. Ser atraído e atrair a realidade, ou seja, a modernidade lhe causa um novo aspecto psicológico e vice-versa. Ele não se isola, muito pelo contrário: se lança aos estímulos externos e os têm como inspiração estimuladora. Como nos diz Simões (1971), a realidade e a análise são, pois, os estimulantes poéticos de Cesário.

A poesia de Cesário Verde (nem toda) é, com efeito, um misto de sonho e de realidade. Enquanto sonhos, os seus poemas prolongam e modulam percepções obtidas numa quase vigília. A realidade é sempre seu “leit-motiv”: aparece, desaparece, volta a aparecer e a desaparecer para, de novo, reaparecer com uma nova percepção que faz modificar o curso do sonho (SIMÕES, 1971, p. 86).

Como sabemos, a cidade de Lisboa é que fornece as imagens mais intensas, e que o faz escrever seus poemas imediatos, ou seja, aqueles em que os verbos conjugados no tempo presente os tornam mais diretos, mais próximos, mais repentinos. Os elementos reais se fundem com os irrealis. Assim, o poeta acaba assumindo um modo prosaico em sua escrita ao descrever ou escrever sobre aquilo que observa e analisa. É por essa característica que os poemas de Cesário Verde se assemelham à prosa, mais especificamente ao gênero do romance. No poema “Contrariedades”, o poeta português Cesário Verde declara:

Um prosador qualquer desfruta fama honrosa,
Obtém dinheiro, arranja a sua *coterie*,
E a mim, não há questão que mais me contrarie
Do que escrever em prosa
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 102).

Segundo a análise realizada por Macedo (1988), Cesário Verde contradiz essa afirmação no mesmo poema ao revelar que sua poesia foi

rejeitada em um jornal e era desinteressante para os críticos, pois estes ignoravam o “Método de Taine”, autor cuja estética é eminentemente prosaica.

O obstáculo estimula, torna-nos perversos;
Agora sinto-me eu cheio de raivas frias,
Por causa dum jornal me rejeitar, há dias,
Um folhetim de versos.

[...]

A crítica segundo o método de Taine
Ignoram-na. Juntei numa fogueira imensa
Muitíssimos papéis inéditos. A imprensa
Vale um desdém solene
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 101-102).

Ortigão (1944) acreditava que Cesário Verde seria capaz de quebrar sua bengala nas costas de quem lhe atribuisse, em prosa, as maneiras, os pensamentos e os instintos de que ele se gloriava em verso. Esse é apenas um dos pontos que revelam a originalidade lírica do poeta.

No pintor de atmosferas, no evocador do passado familiar, adivinhamos qualidades embrionárias de romancista e de repórter. Mas, no confronto com a prosa do seu tempo, continua a ressaltar a originalidade do estilo de Cesário, esse estilo irrequeto em que se combinam análise e comoção, realismo e sonho. Nada o contrariava mais – dizia – do que escrever em prosa. É que lhe repugnava a continuidade discursiva; o temperamento pedia-lhe uma forma de expressão fragmentária, caprichosa, ao sabor dos estímulos do itinerário (COELHO, 1961, p. 236).

Mourão-Ferreira (1981) lembra-nos que o próprio Cesário Verde anunciava sua forma inovadora em um de seus versos – “O sentimentalismo há de mudar de fases”. Aí era o aviso que viria uma nova fase poética: “Os seus “versos magistras, salubres e sinceros” serão a marca de um “homem varonil” sobre o corpo delicado e

feminino da nossa poesia tradicional" (MOURÃO-FERREIRA, 1981, p. 68).

Cesário Verde adaptou as técnicas da novela para a visão pessoal de um eu observador e concreto, exercendo assim, em um novo estilo, uma reflexão realista e social.

Simões (1971) aponta-nos algumas razões pelas quais a escrita poética foi adotada por Cesário ao invés da prosa. Segundo o autor, se fosse adotada a escrita em prosa, haveria a necessidade de seguir uma lógica, uma sucessão e um encadeamento de ideias, o que prenderia a criatividade do poeta português, que já estava atado à “escravidão” do real. A poesia traria à escrita de Cesário Verde a liberdade, a possibilidade de ir e vir, de fazer e refazer, de encontrar novos aspectos do real e, por fim, revelar a sua alma que pulsava nas coisas do mundo. Outra razão de a prosa haver sido desprezada segundo Simões (1971) é porque ela não permitia recompor a realidade, não lhe permitia criar, já que essa faculdade é vedada à prosa como processo.

Segundo Schiller (1795[1991]), existem dois tipos de poetas: os ingênuos e os sentimentais. Os poetas sentimentais são aqueles reflexivos e emocionais. Não creem que suas palavras abarcarão a realidade a que estão inseridos e se suscitarão alguma espécie de reflexão. É uma escrita consciente. É um poeta questionador, até mesmo dos próprios sentidos. Seus versos têm um fim intelectual, educativo e ético. Os poetas ingênuos seriam aqueles que escrevem poesia espontaneamente, quase sem pensar, sem se importar com a opinião alheia e a repercussão de suas palavras. A poesia seria algo natural, que teria como estímulo o universo a que o poeta está inserido, como é o caso de Cesário Verde.

A crença de que um poema não é algo pensado e deliberadamente elaborado pelo poeta, composto em determinada métrica e moldado através de revisão constante e autocrítica, mas algo que deve ser escrito irrefletidamente e que até pode ser ditado pela natureza, por Deus ou por outro poder (PAMUK, 2011, p. 17-18).

Ao lermos os poemas, Cesário não nos deixa dúvida: somos levados a crer que seus versos retratam a paisagem geral, representando-a, descrevendo-a, revelando-a e dando sentido ao mundo, já que esse sentido é o mote de sua poesia: "O poeta ingênuo não vê muita diferença entre sua percepção do mundo e o mundo em si" (PAMUK, 2011, p. 18).

Cesário Verde insere elementos modernos, mas sem perder a sua marca pessoal, o seu estilo poético. Não se atém apenas em descrever e refletir a modernidade que começa a adentrar as ruas da cidade, também exprime sentimentos e devaneios, advindos das suas observações cotidianas.

Diferentemente dos poetas que eram seus contemporâneos, Cesário Verde descreve com detalhes o que vê, mas deixa bem claro que nós, leitores, temos uma visão restrita, ou seja, temos apenas o ponto de vista do poeta, não temos a visão do todo.

Ao lermos os poemas do poeta português, nossa mente executa ações semelhantes à leitura de um romance: observamos a cena, a paisagem e seguimos a curta narrativa poética, que nos envolve. Transformamos as palavras em imagens mentais; em seguida, passamos a nos questionar sobre a veracidade daquilo que estamos lendo. E, claro, nos perguntamos se a realidade vivida pelo poeta era assim. Enfim, nos deixamos levar pelo otimismo e nos envolvemos na musicalidade da poesia cesária. Assim, somos agraciados pelo conhecimento de uma nova Lisboa, o que nos permite realizar associações com outras obras e poemas, mote principal desse trabalho.

O que diferencia a obra de Cesário Verde de um romance, ou texto em prosa, além da estrutura, é ausência de um centro, ou seja, o aprofundamento das questões levantadas e a criação detalhada de personagem. O poeta nos revela detalhes mundanos da vida cotidiana e alguns elementos que o rodeiam, o que desperta nossa curiosidade. Mas não há uma relação profunda e nem a criação de personagens complexos. As personagens são apenas passantes que atraíram a mirada do autor no meio da multidão¹¹.

Ah! Ninguém entender que ao meu ver
Tudo tem certo espírito secreto
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 157).

¹¹Como bem nos lembra Walter Benjamin, a multidão, esse fenômeno primordial da vida moderna, foi primeiramente expressa por Edgar Allan Poe, no conto “O homem da multidão”.

Os poemas de Cesário Verde, como ressaltamos anteriormente, têm uma estética singularmente muito próxima ao romance realista. Como nos aponta Macedo (1988), os poemas de Cesário Verde são semelhantes a uma série de sequências, ao que tudo indica casuais, de acontecimentos justapostos, como a técnica cinematográfica de corte e montagem. Os acontecimentos vão progredindo à medida que o poeta vai caminhando e observando os arredores. Conforme o ambiente se altera, forma-se um novo quadro poético, que já é justaposto a outro no passo seguinte.

Segundo Macedo (1988), o método poético de Cesário Verde, ou seja, a narrativa dramática de acontecimentos justapostos, atingiu em “Cristalizações” uma das suas formas mais acabadas. Na perspectiva de Cesário Verde, autor desses “versos agudos e gelados”, o poema é uma série de cristalizações visuais, que lembram um poliedro de cristal, refletindo um grupo de trabalhadores calçando uma rua dos subúrbios pobres de Lisboa.

Nesse poema, o “eu-lírico” inicia falando sobre o tempo na cidade - “Faz frio” -, sobre os trabalhadores que estão calçando a rua, sobre poças-d’água no chão, relata sobre as atividades comerciais daquela rua, sobre os sons que ouve ao caminhar, sobre as atividades dos trabalhadores: enquanto uns carregam as pedras, outros martelam na calçada, outros usam a calçada já feita para caminhar. Descreve e analisa alguns trabalhadores. Até que, na 15ª estrofe, surge uma atriz a caminho do ensaio. Retorna a falar dos trabalhadores e encerra descrevendo o caminho apressado feito pela atriz em meio ao cenário apresentado.

O poema é composto por várias cenas simultâneas: os trabalhadores calçando a rua, cidadãos usando a calçada, o clima da cidade e a atriz que corre rumo ao ensaio. As ações se fundem em um único quadro, mas não perdem sua individualidade, são colocadas lado a lado, de modo que uma dependa da outra para ocorrer, o conjunto forma o todo.

Faz frio. Mas, depois duns dias de aguaçeiros,
Vibra uma imensa claridade crua.
De cócoras, em linha os calceteiros,
Com lentidão, terrosos e grosseiros,
Calçam de lado a lado a longa rua.

Como as elevações secaram do relento,
E o descoberto Sol abafa e cria!
E as poças de água, como um chão vidrento,

Refletem a molhada casaria.

Em pé e perna, dando aos rins que a marcha agita,
Disseminadas, gritam as peixeiras;
Luzem, aquecem na manhã bonita,
Uns barracões de gente pobrezita
E uns quintalórios velhos com parreiras.

Não se ouvem aves; nem o choro duma nora!
Tomam por outra parte os viandantes;
E o ferro e a pedra – que união sonora! –
Retinem alto pelo espaço fora,
Com choques rijos, ásperos, cantantes.

[...]

Mal encarado e negro, um pára enquanto eu passo,
Dois assobiam, altas as marretas
Possantes, grossas, temperadas de aço;
E um gordo, o mestre, com um ar ralaço
E manso, tira o nível das valetas.

Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas!
Que vida tão custosa! Que diabo!
E os cavadores pousam as enxadas,
E cospem nas calosas mãos gretadas,
Para que não lhes escorregue o cabo.

De escuro, bruscamente, ao cimo da barroca,
Surge um perfil direito que se aguça;
E ar matinal de quem saiu da toca,
Uma figura fina, desemboca,
Toda abafada num casaco à russa.

Donde ela vem! A atriz que tanto cumprimento
E a quem, à noite na plateia, atraio
Os olhos lisos como polimento!
Com seu rostinho estreito, friorento,
Caminha agora para o seu ensaio.

[...]

Como animais comuns, que uma picada es quente,
Eles, bovinos, másculos, ossudos,
Encaram-na sanguínea, bruta mente:

E ela vacila, hesita impaciente
Sobre as botinhas de tacões agudos.

Porém, desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,
O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,
Com seus pezinhos rápidos, de cabra!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 113-116).

A maioria dos poemas são escritos como narrativas de passeios somadas à reflexão sobre o ambiente mutável da cidade da época.

Lembras-te tu do sábado passado,
Do passeio que demos, devagar,
Entre um saudoso gás amarelado
E as carícias leitosas do luar?

Bem me lembro das altas ruazinhas,
Que ambos nós percorremos de mãos dadas:
As janelas palravam as vizinhas;
Tinham lívidas luzes as fachadas
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 117).

Essas estrofes do poema “Noite fechada” apontam-nos também outras características marcantes da obra de Cesário Verde. Uma delas é o fato de a voz autoral ou o “eu-lírico” ser um personagem dos poemas.

Como afirma Mendes (1982), Cesário Verde usa o eu na maioria das vezes como um componente textual, o que nos faz crer que os fatos narrados foram realmente vividos/sentidos pelo “eu-lírico”, mas que não devem ser confundidos com revelação pessoal, afinal trata-se de uma representação estética. Macedo (1975) dirá que o “eu-poético” do autor é semelhante ao conceito de sujeito da filosofia de Taine: um eu feito de imagens, sensações ideais, como um ser real.

Que há sempre uma relação entre a obra de um escritor, a sua psicologia individual e sua experiência pessoal, pertence à classe das verdades evidentes. Mas não será menos evidente que toda a psicologia individual e experiência pessoal também incluem a experiência observada e a psicologia recebida do mundo em redor (MACEDO, 1988, p. 22).

Ao mesmo tempo em que há a presença de vários “personagens de cidadãos-narradores”, identificamos alguns poemas em que fica explícita a escrita autobiográfica, como o caso do poema “Nós”.

Ora, meu pai, depois das nossas vidas salvas
(Até então nós tivéramos sarampo),
Tanto nos viu crescer entre montões de malvas
Que ele ganhou por isso um grande amor ao campo!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 145).

Estamos assistindo aqui ao trânsito de um lirismo pessoal para um lirismo da *persona*, da máscara. Começa a sair de campo a lírica confessional dos românticos e a entrar nele a lírica como “operadora de linguagem”, ou seja, o “eu empírico” do poeta deixa de coincidir com o “eu-poético”, com o “eu-lírico” (CRUZ, 2010)¹².

Em outros poemas, essa escrita autobiográfica não está presente, não apenas pelo tema ou enredo do poema, algumas vezes, é a condição social que não nos permite associar a voz autoral ao cidadão Cesário Verde, que pertence a uma família de comerciante abastada e com condições de frequentar lugares como o teatro e de se vestir bem.

Os poemas de Cesário Verde falam da experiência do “eu-lírico” adquirida com o conhecimento dos sentidos do mundo e nos traz a pista de algo mais profundo: a modernidade. Talvez se buscássemos um centro na obra do autor poderíamos projetá-lo no mundo, ou seja, na Lisboa oitocentista. Somos abarcados por um tipo de conhecimento de lugar que era o mundo (a Lisboa) e a natureza da vida daqueles que o viviam, existiam. Cesário Verde procura e nos apresenta um possível sentido para a vida com curiosidade, sinceridade e reflexão.

O poeta moderno, ao mesmo tempo pensativo e angustiado, perdeu a ingenuidade vinda das musas inspiradoras. Como vemos, elas existem em Cesário Verde, se considerarmos as passantes como fonte inspiradora. As passantes estão presentes em muitos poemas do autor: “Frigida”, “A débil”, “Num bairro moderno”, “Noites gélidas”, entre outros.

¹²A página digital em que a revista é publicada não possui numeração de páginas.

Milady, é perigoso contemplá-la,
Quando passa aromática e normal,
Com seu tipo tão nobre e tão de sala,
Com seus gestos de neve e de metal
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 91).

O diferencial é o estímulo externo vindo do mundo, que tira o foco total da passante, o afastando da simplicidade e o fazendo expor sentimento, pensamento e reflexão sobre o ambiente que o cerca.

1.3.2 A melancolia em Cesário Verde

Nos poemas de Antero de Quental, é possível observar que a história habita o lugar da verdade, sempre embasada na filosofia e na teologia. Assim como fez Alexandre Herculano também, é possível interpretar as transformações das cidades pela história. Porém, essa não é uma característica muito presente nos poemas de Cesário Verde, que busca retratar a *agoridade*.

Como a arte da narrativa, a arte poética também é nutrida de influência psíquica afinada à melancolia. Hoje em dia, há o tédio melancólico dos ouvintes, que já não têm mais atenção ou vontade de escutar uma história. Para alguns escritores, o ato de escrever é, em si, um ato melancólico, pois, ao fazê-lo, busca-se guardar certos fatos que algum tempo depois vão ser resgatados.

Ao atualizar uma narrativa, trazê-la do passado, o passado como aquilo que se foi, morreu, deixou de existir, por isso é melancólico, tem-se a figura do historiador. O passado nada mais é do que o cenário da ruína. Na cidade já não há mais essa contemplação, já que se constrói a cidade sobre as ruínas. A cidade de Cesário de Verde, assim como a cidade de Baudelaire, pode ser vista de vários prismas, criando informações justapostas. A cidade não retira o lixo, constrói sobre ele, não retira o entulho, constrói sobre.

Na cidade moderna não há mais lugar para as ruínas, elas desaparecem: “A fixidez da face do anjo é o correlato da paralisação psíquica do historiador, na qual podemos identificar a ação da melancolia. Essa paralisia do olhar tem sua contrapartida no violento movimento que empurra o anjo de costas para o futuro” (BENJAMIN, 1989, p. 133).

A figura do anjo voltado para o futuro nos remete aos poemas de Cesário Verde e ao livro **Viagens na minha terra**, do escritor português Almeida Garrett. Ambos dão as costas para o mar, rompem com a tradição, viajam na terra, na superfície. Os autores citados invertem a noção de mar, a cidade é o mar de Cesário Verde.

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A Dor humana busca os amplos horizontes,
E tem mares, de fel, como um sinistro mar!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 138).

Nos poemas de Cesário Verde, é possível encontrar passagens que remetem a lembranças. É um passado pessoal que aparece nos versos de “Em petiz” e “Nós”, não de uma forma melancólica apenas, mas rico em ironia e escrito em forma de arte moderna. O poeta dá vida à saudade, a sentimentos enraizados nas lembranças.

Ah! Ninguém entender que ao meu olhar
Tudo tem certo espírito secreto.
Com folhas de saudades um objeto
Deita raízes duras de arrancar!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 157).

Um outro exemplo de seriação mais mantida achar-se-á, sem dúvida, naqueles lanços em que se vejam mais embaraçadas a sua vocação e arte de pintor, isto é: sempre que pretende recriar através da memória. A poesia de Cesário, por essencialmente pictórica, nutre-se de imediatez: “as telas da memória retocadas” perdem, com o retoque, a graça e a naturalidade – ou o vigor e o dramatismo – dos quadros pintados sobre modelos relativamente próximos. Mestre na revelação do passado recente, Cesário Verde é muito menos apto para nos restituir o passado remoto (MOURÃO-FERREIRA, 1981, p. 70).

A imagística do poeta, quando há um estranhamento do mundo citadino, socorre-se em pequenas fugas para o passado, para o futuro e para um delírio visionário – a cidade como um pretexto para fugir dela. É a partir dessas pequenas fugas que percebemos o quanto o poeta se

sente pouco à vontade, um mal-estar cidadão. Mourão-Ferreira (1981) afirma que para Cesário Verde tudo na cidade parece existir em relação a ele. Como ressalta Coelho (1976), na poesia de Cesário Verde, o passado é também um lugar em que há deambulação e com a memória afetiva as impressões renascem e o passado se dinamiza novamente.

A impressão doutros tempos, sempre viva,
Dá estremeções no meu passado morto,
E inda viajo, muita vez, absorto,
Pelas várzeas da minha retentiva
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 155).

O passado volta a se tornar real. A mesma sensação vivida, sentida de outrora, é reavivada pela memória. O poeta Cesário Verde conserva na memória esses quadros concretos e ao reavivá-los os retoca na escrita. “O que difere, na modernidade em que Cesário foi um dos pioneiros, é a franqueza, a naturalidade com que o texto em processo se *comunica* com o texto do passado” (DAUNT, 2006, p. 15, grifo do autor).

Contrariando os versos acima citados, há alguns críticos que afirmam que Cesário Verde esqueceu o passado. O poeta vê o futuro como a temporalidade criadora, anulando aquilo que já se foi. Segundo Benjamin (1989), não há atitude mais melancólica do que a falta de memória. O futuro seria, também, um tempo bastante marcado pela melancolia. Walter Benjamin (1989) acrescenta que a melancolia é uma característica do homem moderno.

Não há uma duplicidade de caráter normal: há uma inversão da visão estética, que é desligada da moralidade. Daunt (2006), ao aproximar Cesário Verde de Baudelaire, aponta uma concepção defendida pelo poeta francês no *Salon de 1846*, que também é assumida pelo poeta português: que a beleza absoluta e eterna não existe, é apenas uma abstração.

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora
Uma infeliz sem peito, os dois pulmões doentes;
Sofre de faltas d’ar; morreram-lhe os parentes
E engoma para fora.

Pobre esqueleto branco, entre as nevasdas roupas!
Tão lívida! O doutor deixou-a. Mortifica.
Lidando sempre! E deve a conta à botica!

Mal ganha para sopas...
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 101).

A subjetividade do poeta moderno, aqui Cesário Verde, é entendida pela relação sujeito-objeto, que é reflexo das transformações introduzidas pela industrialização na vida da sociedade portuguesa – mudanças que geram crises. Ela é perpassada pela temática citadina, que se torna melancólica devido à paradoxal oposição futuro-passado, que além de ser tema da poesia de Cesário, é também o mote da multidão que atravessa uma era (não totalmente) moderna – vive no entremeio.

1.4 Cesário Verde e Baudelaire

[...] a posição de Baudelaire na história francesa é a de Cesário Verde na história da literatura portuguesa – posição de sensibíllissima antena receptora das ondas do futuro (SABINO, 1998, p. 149).

Charles Baudelaire (1821-1867), poeta francês, revolucionou a poesia europeia com a publicação de seu livro **As flores do mal** (1857). Ao representar a Paris do século XIX, Baudelaire se tornou o modelo maior de criação do subgênero da poesia urbana. Assim, o poeta recebeu a alcunha de pai da poesia moderna. Esse título lhe foi dado, talvez, como lembra Hugo Friedrich, por ter sido o poeta francês quem criou o termo modernidade (*modernité*).

Todo o criador literário depende mais ou menos dos seus antecessores: assinalar uma fonte não o diminui, o que é preciso é estudar em que sentido se exerceu a influência, o modo pessoal, original, como o criador literário a recebeu e incorporou na obra (COELHO, 1961, p. 225).

Cesário Verde nasceu no mesmo ano da publicação dos primeiros poemas que integraram o conhecido livro de Baudelaire, **As flores do mal**. A partir dessa coincidência será feita uma breve exposição sobre a influência do poeta francês sobre o jovem poeta português.

Como lembra Cruz (2012), há um vínculo de Cesário Verde mais evidente com o livro **As flores do mal**, de modo especial com a seção “Quadros parisienses”. O autor diz que Cesário Verde também criou um

conjunto de poemas que poderiam ser chamados “quadros”, no caso, “quadros lisboetas”: "São esses poemas, são essas 'flores do mal', ou essas 'flores doentias', como as chamava também Baudelaire, que se estabeleceram como o marco decisivo da poesia moderna e que, daí em diante, iriam exercer, a partir de Paris, uma enorme influência" (CRUZ, 2010).

Assim como Baudelaire, Cesário Verde também tem no objeto, no material e no histórico seu vínculo com o real. Se Baudelaire sintetizou Paris do século XIX, Cesário Verde assim o fez com a Lisboa do século XIX. Ambos foram os primeiros a trazer o tema da modernização das cidades onde viviam para a poesia.

Alguns dos temas tratados pelos poetas: a atração pelo novo, o tédio, a mulher da cidade como um ser frio e exótico, a vontade de fugir, o caminhar pela cidade, o amor pela passante, a atenção voltada para a modernidade, a contenção sentimental, a análise, a precisão imagética e os versos alexandrinos – estética que se diferencia em Cesário Verde pelo estilo mais direto e prosaico em detrimento ao estilo mais ritmado e oratório de Baudelaire. Ambos os poetas têm como fonte de inspiração um ambiente em constante transformação, duas cidades em processo de desenvolvimento rumo ao modernismo, o que conseqüentemente suscita a necessidade da construção de uma nova representação do real.

Os críticos veem esta relação claramente e os aproximam e os diferenciam em vários aspectos. Perrone-Moisés (2000) diz que, no poema “O sentimento dum ocidental”, o tema foi inspirado em Baudelaire, o anoitecer da cidade grande, mas é o poema em que Cesário mais se liberta das fontes baudelairianas. Nesses poemas algo novo é encontrado, e será recebido tardiamente no século XX: o olhar de quem vive e experiencia a cidade.

Pois bem: ao que nos parece, os dados do problema de Cesário estão aí postos com clareza exemplar. Na verdade, Baudelaire é um poeta de *cidade*. Integrado nela, - a Paris dos meados de oitocentos -, a ele, cidadão que apenas vê o Sol através da sua gelosia, que sofre os males da *urbe* em transformação, não lhe é dado optar por outro caminho. Com Cesário o caso é diferente. Se é verdade que vive grande parte do seu tempo na Rua dos Fanqueiros e circula pelas ruas de uma cidade em transformação, se faz o possível por ser dândi e boêmio, à maneira burguesa e

“civilizada”, não é menos verdade que o campo está nele *ainda*, como na psicologia dos seus contemporâneos e também a dois passos dele, na quinta de Linda-a-Pastora (SERRÃO, 1961, p. 75, grifo do autor).

Como pontua Serrão, a diferença no modo de ver a cidade pode ser causada pelo fato de Baudelaire estar totalmente inserido nela e de Cesário poder se refugiar no campo.

Outro ponto que os distancia na visão sobre a cidade e seus habitantes pode ser percebido no que diz Walter Benjamin (1989) a respeito da obra de Baudelaire: a poesia deste exclui as experiências que não são cunhadas na dor ou na sua personalidade; enquanto a poesia de Cesário relata o sentimento do real. Cesário Verde é um poeta que, mergulhado na cidade, descreve o que vê e sente.

Em sua poesia, Cesário Verde se perde na cidade, mas também habita a cidade como um lar, vive a experiência que a cidade o convida a vivenciar. O *flanêur* baudelaireano é o “homem das multidões”. A figura que deambula no meio da multidão, perto e longe ao mesmo tempo, vive pioneiramente a chamada “solidão das grandes cidades”. Cesário não pode, a rigor, ser considerado um *flanêur* baudelaireano, pois ele se mistura à multidão, some no meio dela, não a despreza, ao contrário: se junta a ela, comunga com sua cidade e com as pessoas que ali vivem.

Boiam aromas, fumos de cozinha;
Com o cabaz às costas, e vergando,
Sobem padeiros, claros de farinha;
E às portas, uma ou outra companhia
Toca, frenética, de vez em quando
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 108).

Ao associarem a poesia com a arte da pintura, há um ponto que os liga. Ambos criam a partir do concreto, do real. Descobrem as grandes cidades e aliam a observação à criação e à imaginação. Gustavo Freitas (1942) aponta algumas diferenças entre os poetas: afirma que em Cesário Verde faltava a vida interior, a embriaguez erótica, o experimentar a fundo o sentimento do pecado e a serenidade da resignação, tudo isso que existiu em Baudelaire e era compensado pela criação artística.

Em suas primeiras composições poéticas no ano de 1873, o poeta Cesário Verde encontrava-se fortemente ligado a Charles Baudelaire.

Tomando para si os temas do poeta francês, seu objetivo era propagar a poesia baudelairiana. À medida que Cesário Verde foi amadurecendo poeticamente, foi também exprimindo um estilo próprio, tendo como inspiração a cidade de Lisboa. Mendes e Thimóteo (2007) atribuem a esse primeiro contato com Baudelaire, que deixou resquícios até o fim de sua obra, essa poética própria cesarina.

A publicação do poema “Esplêndida” (1874) deixa clara a influência do poeta francês em Cesário Verde. Na época, afirmou-se que o poema era plágio da poesia de Baudelaire. Ortigão (1944), no periódico **As farpas**, critica Cesário por imitar Baudelaire e enaltece a distância que este estava do francês: “[...] o realismo baudelairiano está fazendo mais numerosas e lamentáveis vítimas do que o velho romantismo de Byron, de Lamartine e de Musset” (ORTIGÃO, 1944, p. 219).

“Metálica visão que Charles Baudelaire / Sonhou e pressentiu nos seus delírios mornos [...]”: eis a única menção onomástica feita ao poeta francês na obra de Cesário Verde. Nesses versos já é revelada a faculdade sensorial de Baudelaire que mais impressionou ao português: a visão.

As sensações estão presentes nos poemas deles, “os poetas dos cinco sentidos”, porém de forma diferente, a hierarquia dos valores sensoriais é distinta. Baudelaire apresenta em seus poemas, como expõe Mourão-Ferreira (1981), uma atração pelo mórbido, uma riqueza psíquica e emocional, a repulsa e o fascínio, o comprazimento e o remorso, enquanto Cesário Verde prefere a normalidade e o equilíbrio, sem uma riqueza psíquica e emocional. Ou seja, a reação à ação dos sentidos é muito distinta.

Baudelaire vê uma unidade nos sentidos, como se um dependesse do outro para existir, o que justifica a justaposição de vários planos poéticos. Essa característica, consolidada no soneto “Correspondências”, por meio da teoria das “correspondências sinestésicas”, viria a ser a base teórica do Simbolismo. Esse processo poético se tornou um lugar-comum na poesia simbolista em geral, como também na obra de alguns poetas portugueses, mas em Cesário Verde há poucos vestígios. Para o poeta português cada sentido é independente, autônomo, isolado. Cada sentido é responsável por um novo mistério, um novo quadro.

O olhar de Baudelaire e o de Cesário Verde são voltados para o mesmo objeto: para o novo que adentrava o dia a dia da cidade. Essas “cenas primordiais da modernidade”, como as chama Berman (1986), são registradas nos poemas dos autores e é possível encontrar algumas

semelhanças temáticas entre seus poemas. Um dos temas comuns aos dois poetas é a questão de se sentir exilado em sua própria cidade. Ambos apresentam um “eu-poético” perdido, deslocado diante das mudanças modernas.

Berman afirma que a relação dos cidadãos com a cidade na poesia de Baudelaire “[...] nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma de seus cidadãos” (BERMAN, 1986, p. 168).

Cruz (2010) pontua que a velocidade da mudança fazia com que os cidadãos se sentissem perdidos até que entendessem de fato o que estava acontecendo. Nos poemas dos autores, é possível perceber esse cidadão deslocado diante das rápidas mudanças do mundo moderno.

Um cisne que escapava enfim ao cativoiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastavam ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo
(BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

Mas se vivemos, emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 138).

A ligação com Baudelaire vem também dos embates com as correntes românticas. Daunt (2006) enumera algumas intersecções poéticas do texto cesarino com o texto baudelairiano: “Meridional” e “La cherclure”, “A débil” e “A uma passante”, “Num bairro moderno” e “Le soleil”, entre outros. Mendes e Thimóteo (2007) citam os poemas “Cabelos”, de Cesário Verde, e “Cabeleira”, de Baudelaire, como mais um ponto em comum. O objeto de desejo são os cabelos perfumados da amada que os deixam embriagados.

[...] No pavilhão azul de trevas distendidas,
Concede-me a profunda e redonda amplidão;
Na borda penugenta, e das mechas torcidas,
Eu me embebedo a arder de essências confundidas
Que são de óleo de coco, almíscar e alcatrão [...]
(BAUDELAIRE, 2006, p. 165).

[...] Consente que eu aspire esse perfume raro,
Que exalas da cabeça erguida com fulgor,
Perfume que estonteia um milionário avaro

E faz morrer de febre um louco sonhador [...]
(CESÁRIO VERDE)¹³.

Uma distinção entre os dois poetas é a forma como veem a mulher e a representam. Em Cesário Verde há dois tipos de mulher: a do campo e a da cidade. A do campo é frágil, terna, inspira proteção, está distante da podridão da cidade. A da cidade se assemelha à de Baudelaire: é frívola, dominadora e sem sentimentos, mistura-se à cidade.

Na triste cidade de Cesário Verde, as mulheres que figuram na poesia são semelhantes às mulheres de Baudelaire, apenas passantes, que afloram um amor instantâneo que será esquecido assim que esta sumir no meio da multidão. A “mulher que passa” é levada pela multidão para longe dos olhos do poeta.

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.

[...]

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!
(BAUDELAIRE, 2006, p. 319 e 321).

“Ela aí vem!” disse eu para os demais;
E pus-me a olhar, vexado e suspirando,
O teu corpo que pulsa, alegre e brando,
Na frescura dos linhos matinais.

[...]

¹³Disponível em: <http://portodeabrigo.do.sapo.pt/cesario1.html>. Acesso em 15 de julho de 2013.

La passando, a quatro, o patriarca.
Triste eu saí. Doía-me a cabeça.
Uma turba ruidosa, negra, espessa,

Voltava das exéquias dum monarca.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 104 e 105)

A multidão, elemento que entrou na poesia em meados do século XIX, aparecia no poema de Baudelaire como algo suportável, da mesma forma que em Cesário Verde. As ruas estavam povoadas pela multidão como consequência da industrialização e da urbanização das cidades.

Seja na noite ou na mais funda solidão,
Seja na rua ou na difusa multidão,
Seu fantasma se agita no ar como uma flama
(BAUDELAIRE, 2006, p. 203).

E através a imortal cidadezinha,
Nós fomos ter às portas, às barreiras,
Em que uma negra multidão se apinha
De tecelões, de fumos, de caldeiras
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 120).

Outra característica marcante das cidades modernas são as galerias, como as da cidade parisiense. Nessas galerias é possível encontrar um novo elemento que começa a aparecer nas cidades: o *vidro*. O vidro é um elemento que aparece de forma marcante na poesia de Cesário Verde; é ele que protege e separa o que está dentro do que está fora. Ele se tornou um aliado de segurança.

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 transparentes!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 137).

E eu que medito um livro que exacerbe,
Quisera que o real e a análise mo dessem;
Casas de confecções e modas resplandecem,
Pelos vitrines olha um ratoneiro imberbe
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 135).

Rez-de-chaussée repousam sossegadas,

Abriram-se, nalguns, as persianas,
E dum ou doutro, em quartos estucados,
Ou entre a rama dos papéis pintados,

Reluzem, num almoço, as porcelanas
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 107).

Outro elemento comum é o tédio causado pela realidade cidadina. Quanto mais a urbanização vai tomando conta da cidade, mais o *spleen* e o tédio vão adentrando o século XIX. Tanto em Cesário Verde quanto em Baudelaire, a cidade não atendia às ansiedades de um homem cidadão.

Os novos hábitos chocando-se com os velhos geravam instabilidade aos que viviam na cidade e o tédio é o modo poético de expressá-lo. Mas como ressaltam Mendes e Thimóteo (2007), Cesário Verde consegue revelar além desse lado tedioso e sombrio, um lado ameno de Lisboa, elencando elementos físicos, humanos, diurnos, noturnos, históricos e geográficos.

Coelho (1961) dirá que Cesário tem a alegria de se sentir vivo e de gozar as coisas úteis e boas, e isso é retratado em seus versos. Seja como for, ambos os poetas mergulharam nas ruas de suas cidades. Tratam das mulheres, dos trabalhadores, dos pobres, daqueles que andam na cidade e dos novos elementos que nela se inserem.

1.5 A Lisboa de Cesário Verde

Segundo Coelho (1961), a partir da leitura dos poemas “Cristalizações”, “Num bairro moderno” e “O sentimento dum ocidental” descobrimos a figura física integral da Lisboa oitocentista. Imagens expostas por um poeta que, conforme este crítico, tinha olhos de artista plástico. A seguir, extraímos alguns trechos dos poemas que demonstram algumas imagens escritas da Lisboa da época, tanto a Lisboa diurna quanto a noturna, com seus tipos humanos característicos:

Milady, é perigoso contemplá-la
Quando passa, aromática e normal,
Com seu tipo tão nobre e tão de sala,
Com seus gestos de neve e de metal
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 91).

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 no cartaz
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 80).

O sol dourava o céu. E a regateira,
Como a vendedora e sua alface fresca
E dera o ramo de hortelã que cheira,
Voltando-se, gritou-me, prazenteira:
“Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?...”
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 109).

Voltam os calafates, aos magotes,
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becoss,
Ou erro pelo cais a que atacam botes
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 131).

Grande parte de sua poesia foi escrita sobre o pano de fundo da história de sua cidade, seu material poético e inspirador. Alguns fatos históricos anteriores ao nascimento do poeta são de extrema importância para os acontecimentos que se sucederam durante a modernização pintada nos poemas de Cesário Verde. Nessa seção, relataremos o quadro histórico e social de Portugal, mais especificamente da Lisboa oitocentista.

Conforme nossas reflexões sobre a obra poética de Cesário Verde iam se dando, fomos levados a crer que a história de Lisboa tem uma forte influência nos elementos que figuram na poesia do autor. Tendo como objetivo atestar nossa hipótese, de que a estrutura física da cidade de Lisboa tem influência na formação das imagens urbanas dos poemas, queremos também refletir que tipo de influência é essa. Assim, à medida que fomos relatando os fatos históricos que marcaram o processo de modernização de Portugal e de Lisboa em particular, baseados em Serrão (1961), traremos a baila trechos da obra poética de Cesário Verde referentes à transformação histórica explicitada¹⁴.

Após algumas revoluções, como a Revolução Liberal (1820) e o Setembrismo (1836), todas com intuito de instaurar um regime político

¹⁴Não estamos aqui propondo, anacronicamente, um efeito puramente “reflexo” nos poemas de Cesário, mas procurando sublinhar aspectos da realidade lisboeta em transformação e que, de forma prismática e reprocessada esteticamente, marcaram presença em seus versos.

democrático e incentivar a indústria nacional, já que o Brasil, maior fonte econômica portuguesa, havia se tornado independente, Lisboa tentava entrar no ritmo das demais cidades europeias. Segundo Margato (1998), as manifestações modernas tomaram corpo no universo “semiperiférico”, ou “de fronteira”, fazendo parte dessa relação à cidade de Lisboa, já que seu contexto diante da moderna Europa é de um “estar entre”, é a de ocupação de um entrelugar, um estado limite entre centro e periferia – “o estar na fronteira”.

Portugal vinha passando até então por uma lenta transformação material, que gerará as mais diversas consequências. Segundo Serrão (1961), a vida nacional permanecia quase imutável. É importante ressaltar que, durante esse período, a maior atividade econômica era a indústria agrícola.

País marítimo, Portugal tinha nas atividades de além-mar seu centro monetário, político e social. Agora, durante algum tempo, a “mãe pátria” teve de viver quase exclusivamente dos rendimentos produzidos pela “casa lusitana”. Cesário Verde já comenta essa inversão. Aponta a cidade como o novo mar, um novo horizonte a ser descoberto. “A Dor humana busca os amplos horizontes,/ E tem marés, de fel, como o sinistro mar! (CESÁRIO VERDE, 2006, p. 138).”

Outra revolução que marca esse período moderno da indústria portuguesa é a Revolução do Vapor, dos Transportes e das Comunicações. As cidades grandes trazem consigo, ainda, outras novidades às quais as pessoas precisavam se habituar. Uma novidade das cidades modernas seriam os transportes coletivos urbanos, criados em Paris no século XIX, e que até hoje são caracterizados pela mesma situação de choque: fica-se parado olhando para outra(s) pessoa(s), sem que sejam trocadas uma palavra sequer, como se fossem separadas por um vidro.

Em 1817, iniciou-se a utilização das máquinas a vapor em Portugal. Em 1845, o país contava com 58 máquinas, 26 delas em Lisboa. Já em 1881, o país contabilizava um total de 328 máquinas instaladas. Cesário Verde também registrou em seus versos a presença do vapor das fábricas que tornava o céu de Lisboa cinza e de cor monótona, como ele mesmo ressaltou em um de seus poemas.

Conforme afirma Serrão (1961), as consequências sociais e demográficas resultantes do aumento das transações comerciais internas e do rendimento nacional somados ao crescimento da produção industrial foram: o aumento do proletariado fabril e o crescimento das

idades. Segundo o crítico, o poeta agarra-se a uma ideia, esquemática, geométrica, de Progresso.

Tanta depravação nos usos, nos costumes!
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes
E os ângulos agudos
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 101).

A Revolução a Vapor teve significativa importância para as transformações do transporte português, que desde o século XVIII era tido como atrasado e sem as devidas condições necessárias. O que melhorava a situação era a grande extensão da costa marítima, o que facilitava o transporte internacional e as comunicações internas. É importante ressaltar que, até o fim do século XIX, a navegação à vela ainda predominava como principal meio do transporte marítimo português.

Ainda segundo Serrão (1961), foi só a partir da Regeneração que se iniciou em um ritmo intenso a abertura de estradas. Em menos de 16 anos foram abertos 2.883 km de estradas. Em 1853, foram feitas as primeiras estradas de ferro por todo o país. O deslumbramento do povo com as novidades do transporte aparece na obra do poeta português. As facilidades comerciais marítimas trazidas e levadas graças ao navio a vapor, que de quando em quando, atracava no porto.

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
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 131).

Todos os anos, que frescor se exala!
Abundâncias felizes que eu recordo!
Carradas brutas que iam para bordo!
Vapores por aqui fazendo escala!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 153).

Após o Setembrismo, a capital Lisboa volta a ter forte influência sobre a vida nacional. Em 1877, os caminhos de ferro já se estendiam por 1.529 km, trazendo consequências para todo o país.

Sorriam, nos seus trens, os titulares;
E ao claro sol, guardava-te, no entanto,

A tua boa mãe, que te ama tanto,
Que não te morrerá sem te casares! (CESÁRIO
VERDE, 2006, p. 105).

Em 1857, instala-se em Lisboa o primeiro telégrafo elétrico, ou seja, a comunicação nacional e internacional. Assim, iniciaram discussões, importantes ideias estrangeiras começavam a ecoar na vida dos portugueses daquela época. Essas mudanças geraram também uma nova estratificação social e o surgimento de novas profissões, destacando-se o operário fabril e o engenheiro civil.

Em 1881, segundo Serrão (1961), cerca de 90.000 habitantes em todo o país se dedicavam a atividades industriais. De operários, o país contava com menos de 10.000, sendo que em Lisboa se concentravam 2.500 operários e 1.100 operárias. Esse número tendia a aumentar gradativamente. Os operários figuram nos poemas de Cesário Verde, assim como outras profissões que provinham do passado. Nesse verso do poema “Em petiz”, o operário aparece como um ser que não levava uma boa vida, que pelo poeta era considerado “mais um tipo de pobre”.

Uns operários, nestes descampados,
Também surdiam, de chapéu de coco.
Dizendo-se, de olhar rebelde e louco.
Artistas despedidos, desgraçados
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 126).

Assim como a regateira do poema “Num bairro moderno”, a moça vende frutas e verduras de porta em porta. Em certo momento do poema, ela precisa de ajuda para erguer os produtos e seguir em frente. Certificando-se de que não há qualquer outro passante à vista, pede ajuda ao “poeta” que, “sem desprezo”, a ajuda.

O Sol dourava o céu. E a regateira,
Como vendera a sua fresca alface
E dera o ramo de hortelã que cheira,
Voltando-se, gritou-me, prazenteira:
“Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?!...”

Eu acerquei-me dela, sem desprezo;
E, pelas duas asas a quebrar,
Nós levantamos todo aquele peso
Que ao chão de pedra resistia preso,

Com um enorme esforço muscular.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 109).

Em 1864, foi reconhecida de fato a engenharia civil como uma área específica de trabalho. E, em 1869, fundou-se a Associação dos Engenheiros Civis Portugueses. Em 1870, sempre apoiando-nos em Serrão, o país contava com 153 engenheiros, 68 só na cidade de Lisboa. Números que também tendiam a crescer rapidamente com o passar dos anos. Eram os engenheiros civis que percebiam e tinham uma melhor consciência das transformações que assolavam a vida nacional e internacional. Cesário Verde aponta os engenheiros como aqueles que veem as mudanças modernas como algo positivo, como é possível perceber nos versos a seguir:

Nós outros, teus irmãos, teus companheiros,
Vamos abrindo um matagal de dores!
E somos rijos como os serradores!
E positivos como os engenheiros!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 164).

Nessa época, vinham à baila muitos inventos técnicos, como o telefone (1877), a máquina de escrever (1876), a lâmpada elétrica (1877), inovações estrangeiras que também invadiram a vida dos portugueses.

É nesse período também que se inicia em Portugal a exploração de minas, que avança gradativamente até 1883, com o intuito de encontrar cobre, chumbo, ferro, carvão, metais e combustíveis para a utilização industrial.

As cidades portuguesas cresciam, obviamente, em ritmos distintos. Nos idos de 1890, Lisboa tinha cerca de 391.206 habitantes, detendo junto com Porto (167.855 habitantes) as maiores concentrações urbanas do país. Na época em que viveu Cesário Verde, segundo dados de Serrão (1961), Lisboa tinha cerca de 200 mil habitantes. Ainda segundo o crítico, apesar desse crescimento populacional urbano, grande parte da população portuguesa continuava a ser rural e suas atividades fundamentais provinham do passado, ou seja, eram atividades agrícolas. Foi a partir de 1878 até 1890 que a porcentagem da população urbana começou a superar a população rural, cabendo a Lisboa e a Porto a maior parte desses números. A multidão que habitava as ruas de Lisboa, vinculando-se a um tema vindo da Paris de Baudelaire, é presença marcante nos poemas de Cesário Verde.

E através da imortal cidadezinha,
Nós fomos ter às portas, às barreiras,
Em que uma negra multidão se apinha
De tecelões, de fumos, de caldeiras
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 120).

E eu sonho o Cólera, imagino a Febre,
Nesta acumulação de corpos enfezados;
Sombrios e espectrais recolhem os soldados;
Inflama-se um palácio em face de um casebre
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 134).

O aumento populacional acarretou não só em mudanças econômicas, mas também em transformações sociais e culturais, advindas certamente do crescimento e do desenvolvimento industrial e do comércio exterior.

Pode-se afirmar que, em 1872, a cidade de Lisboa está em plena expansão capitalista. Essa necessidade de crescer economicamente, no caso, de ter dinheiro, refletiu-se também nos poemas do poeta português. A primeira estrofe do poema “Num bairro moderno”, já revela a arte da pechincha. A vendedora, que necessita de dinheiro, aceita sem contestar o cobre que lhe é dado, sem se importar se é o valor correto que cabe à mercadoria vendida. O empregado, por sua vez, tem o intuito de economizar e se aproveita da situação menos favorecida da verdureira. Já nos versos do poema “Nós”, somos apresentados à reação cegante daquele que “corre atrás” do dinheiro. O entorno passa a ser desinteressante. Fora os impostos e tributos que os habitantes pagam para residir na cidade.

Todas essas “novidades” geraram uma nova condição de vida em Lisboa. Para os que vinham do campo, era exigida a adaptação a um estilo de vida bastante diverso em vários quesitos sociais, como: habitação, vestuário, comida, pensamentos, atitudes e novas imagens urbanas.

Os habitantes urbanos passam a se preocupar cada vez mais com o tempo, a poupar tempo, a andar mais depressa, a se guiar pelos relógios, sem nem mesmo reparar no lugar onde vivem e suas transformações. É a natureza dando lugar a novas construções e novos meios de locomoção para agilizar a vida urbana.

Time is Money; não há tempo a perder; o homem contemporâneo ganha o sentido da velocidade,

aprendido principalmente nas viagens por caminho de ferro, a percepção do tempo modifica-se e o ritmo dos acontecimentos torna-se trepidante, se tivermos em conta o lento suceder dos acontecimentos nas épocas anteriores (SERRÃO, 1961, p. 43).

Mas se vivemos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 138).

E eu só lhe respondia: - “Escuta-me. Conforme
“Tu vibras os cristais da boca musical,
“Vai-nos minando o tempo, o tempo – o cancro enorme
“Que te há-de corromper o corpo de vestal
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 96).

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 107).

Nós saíramos próximo ao sol-posto,
Mas seguíamos cheios de demoras;
Não esqueceu ainda o meu desgosto
Nem o sino rachado que deu horas
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 117).

No quesito higiene pública, a Lisboa de 1865 tinha diversos problemas. Um deles era a água, que, além de não ser abundante, não tinha um bom controle de qualidade. Outro problema eram os esgotos, que apesar de abranger grande parte da cidade, em alguns bairros ainda corria a céu aberto e os dejetos eram jogados nas ruas. Devido a isso, a saúde da população ficava comprometida, surgindo as pestes, como o cólera e a febre amarela, o que gerava protestos e a busca por soluções que, na maioria das vezes, não resolviam o problema por inteiro. As epidemias iam se espalhando pela cidade. A febre amarela, em 1856 e 1857, com graves proporções no ano de 1857, dizimou a população de Lisboa, chegando a matar famílias inteiras, juntando-se a ela a peste na

cidade de Lisboa em 1865, e a peste bubônica no Porto em 1899. As epidemias aparecem nos poemas de Cesário Verde como uma consequência vinda da modernidade. Até a família do poeta foi vítima desse problema social que assolou a cidade.

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.

[...]

Na parte mercantil, foco de epidemia,
Um pânico! Nem um navio entrava a barra,
A alfândega parou, nenhuma loja abria,
E os turbulentos cais cessaram a algazarra.

Pela manhã, em vez dos trens dos batizados,
Rodavam sem cessar as seges dos enterros.
Que triste a sucessão dos armazéns fechados!
Como um domingo inglês na *city*, que desterros!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 145).

E eu sonho o Cólera, imagino a Febre,
Nesta acumulação de corpos enfezados;
Sombrios e espectrais recolhem os soldados;
Inflama-se um palácio em face de um casebre
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 134).

Uma novidade que alterou sensivelmente a vida dos portugueses foi a iluminação. Essa novidade dava à noite uma nova vida, o fim da escuridão e, certamente para alguns, a noite deixava de ser noite, passava a ser um prolongamento do dia. Era o fim do medo, dos mistérios e o surgimento de uma nova população: a população noturna.

O quadro interior, dum que à candeia,
Ensina a filha a ler, meteu-me dó!
Gosto mais do plebeu que cambaleia,
Do bêbado feliz que fala só!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 119).

A noite, essa presença temerosa ao longo dos séculos, que em grande parte pautava os sucessos

da vida quotidiana, essa noite que, tal como ainda atemoriza as crianças de hoje, infundia respeito aos adultos de antanho, essa noite que principiava pouco depois do pôr do sol, ia ser vencida na vida pública das cidades e no ambiente familiar (SERRÃO, 1961, p. 50).

As primeiras tentativas de revolucionar a iluminação das noites lisboetas se iniciaram em 1825. Nessa época, 2.320 candeeiros de azeite eram responsáveis por clarear a escuridão noturna das ruas de Lisboa. Em 1842, um invento português foi patenteado: a iluminação pública passaria a ser feita de azeite de purgueira. Algumas tentativas foram explicitadas e não aprovadas pelo poder público, essas utilizavam o gás como fonte de iluminação.

Em 1848, Lisboa passa a ser iluminada por 26 candeeiros a gás. E, em 1852, é patenteado um aparelho para fabrico de gás, extraído de produtos vegetais, para a iluminação pública do país. No ano de 1871, Lisboa contabilizava 3.080 candeeiros a gás e uma dívida da Câmara com a Companhia Lisboense de Iluminação a Gás.

Rosto comprido, airoso, angelical, macia,
Por vezes, a alemã que eu sigo e que me agrada,
Mais alva que o luar de inverno que me esfria,
Nas ruas a que o gás dá noites de balada
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 111).

De súbito, na volta de uma esquina,
Sob bico de gás que abria em leque,
Vimos um militar, de barretina
E galões marciais de pechisque
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 119).

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

[...]

A espaços, iluminam-se os andares,
E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos
Alastram em lençol os seus reflexos brancos;

E a Lua lembra o circo e os jogos malabares
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 131 e 133).

No ano de 1878, no Bairro do Chiado, local onde nasceu o poeta Cesário Verde, foram inaugurados seis candeeiros elétricos do sistema Jablorlkoff, com patente concedida para 13 anos. Ressalta-se que o gás ainda predominou durante muito tempo na iluminação pública de Lisboa.

Após essas explanações, podemos afirmar que nossa hipótese foi confirmada, já que podemos ver que Cesário Verde utilizava de forma pioneira, bastante abundante e significativa os elementos da Lisboa Moderna. Quanto ao tipo de influência, cremos que esses elementos figuram como uma espécie de descrição e valoração, servindo para caracterizar o ambiente da época e marcar a aparição de novas tendências culturais, sociais e históricas da cidade em que viveu o poeta. Podemos dizer que Cesário Verde usa da poesia para escrever a história a seu modo, além de criticar a Lisboa oitocentista.

1.6 O poeta e a cidade

“A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim” (PESSOA, 2003, p. 357).

Cesário Verde escolhe como um de seus temas principais a cidade de Lisboa, mais precisamente as manifestações modernas que adentravam no espaço urbano. Margato (1998) aponta que nessa época Lisboa era vista em relação à Europa como um espaço urbano “semiperiférico” ou de “fronteira”. A sua posição, como ela bem aponta, no contexto da Europa moderna é de um “estar entre”, é a de ocupação de um entrelugar, um estado limite entre centro e periferia, “o estar na fronteira”.

As mudanças trazem consigo consequências. Devido à chegada da Modernidade, o espaço urbano passou por diversas transformações que alteraram a imagem da cidade e a vida de seus habitantes. Essas mudanças trouxeram com elas novas experiências, novas necessidades e, porque não dizer, alguns temores. Praticamente tudo era novo. Seria necessário criar/construir um novo imaginário para a cidade.

O romantismo das noites de luar, as casas de portas abertas e a natureza dão lugar ao gás, às multidões, às fábricas, à insegurança, ao capitalismo. Com o aparecimento desse novo espaço urbano nasceu

também a necessidade de uma nova percepção e uma nova forma de representação. Como ressalta Margato (1998), essa nova realidade das cidades modernas já pintada por Baudelaire, atinge o corpo de outras cidades, como é o caso de Lisboa. Bem situado em seu tempo e com olhos que realmente veem, Cesário Verde imprimiu um novo olhar sobre a cidade que vivia. Basta ler **O livro de Cesário Verde**, um poeta que olha e vê, que sente o que acontece ao seu redor. Está de fato presente no cotidiano e nas mudanças que adentravam o espaço urbano. Ele está inteiro, vigilante observador, com coragem de expor sua visão por meio de palavras. Mantendo todos os sentidos aguçados, até que a própria cidade se encarregue de embaralhá-los.

Boiam aromas, fumos de cozinha,
Com o cabaz às costas, e vergando,
Sobem padeiros, claras de farinha,
E às portas, uma ou outra campainha
Toca frenética, de vez em quando
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 108).

Essa estrofe retirada do poema “Num bairro moderno” aponta como o novo conceito de cidade está ligado ao movimento e à heterogeneidade, em que o tempo e os lugares se misturam formando uma série de signos diversos. Margato afirma que esta nova feição da cidade é a grande questão da Modernidade.

Para Barthes, o erotismo da cidade não vem à tona nos bairros reservados a esse tipo de prazeres, mas nasce “como um ensinamento” revelado na “natureza infinitamente metafórica do discurso urbano. Habitar (ou conhecer) a dimensão erótica do discurso urbano é perceber a linguagem da cidade que se revela sempre” no centro, no lugar do encontro com o outro, o ponto de reunião de toda a cidade (MARGATO, 1998, p. 149).

Os poemas de Cesário Verde representam uma nova época da história portuguesa, a era industrial. Essa é abordada pelo poeta com a descrição de diversos tipos humanos, como afirma Moisés (1988): o poeta também dá atenção às coisas banais e vulgares da cidade. Hoje em dia, essa poesia se tornou bastante comum e lida, uma poesia de superfície que retrata a realidade do dia a dia. Os poemas de Cesário Verde relatam a chegada do progresso e a estranheza que esse causa à

população portuguesa. Esta nova realidade é explorada principalmente nos poemas como: “Num bairro moderno”, “Cristalizações” e “O sentimento dum ocidental”.

Cesário Verde mostra a passagem do tempo, em especial, no poema “O sentimento dum ocidental”, da cidade de Lisboa de 1880. Os sentimentos expressos no poema vão retratando as percepções do poeta; aquela Lisboa que o “incomoda” é também aquela que o inspira, que o desperta. A passagem do tempo e sua típica vivência cotidiana estão registradas nos subtítulos do poema “O sentimento dum ocidental” – “Ave-Marias”, “Noite fechada”, “Ao gás” e “Horas mortas” –, que fazem alusão a fases da tarde e da noite.

[...] ver-se-á que este poema representa, na trajetória que se pretende verificar, um ponto muito importante: o de uma viagem decisiva: Cesário *fora* um enamorado da cidade, mas precisamente aqui, conhecendo-a mais completamente, é que deixa de o ser” (MOURÃO-FERREIRA, 1981, p. 75).

Um ponto tratado na poesia de Cesário Verde e que é presente nos dias atuais nas cidades modernas é o fato de o trabalhador que, ao ter que trabalhar, não fica muito lisonjeado; porém, quando não tem trabalho, odeia a ociosidade e clama por um serviço¹⁵. O cheiro e a dificuldade de respirar, causada pela fumaça das fábricas, lembram o quanto ser um trabalhador transforma o homem, no sentido de ter uma fonte de renda.

Ei-las que vêm às manadas,
Com caras de sofrimento,
Nas grandes marchas forçadas!
Vêm ao trabalho, ao sustentoaq!
Com foices, sachos, enxadas
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 171).

As cidades modernas tornam-se cada vez mais inseguras; paradoxalmente, como ressalta Walter Benjamin em *O flâneur*, a necessidade de se viver nelas aumenta. A massa das cidades grandes é

¹⁵ O barulho da fábrica faz falta, assim como fazia no livro **O Cortiço**, de Aluísio Azevedo.

um lugar de refúgio, onde o sujeito pode se sentir seguro, pois um indivíduo some no meio da massa, é engolido pela multidão.

Outro elemento da cidade que aparece nos poemas de Cesário Verde, que foi percebido primeiramente nos poemas de Baudelaire e nos contos de Poe, é exatamente a multidão. O número de pessoas que há nas ruas faz com que o número de conhecidos torne-se pequeno, ainda menor se comparado com o número de habitantes de uma cidade grande. A multidão nada mais é do que um aglomerado amorfo de pessoas que se movimentam nas ruas das cidades. Ela é o grande personagem da poesia moderna e o personagem principal da cidade grande. O *flâneur* se move e se perde no meio da turba. O *flâneur* precisa de seu espaço livre e não quer perder sua privacidade nem no meio de um aglomerado de pessoas.

Quando se para no meio da multidão, corre-se o risco ou de ser arrastado “no turbilhão da multidão” ou de provocar algumas colisões. Da mesma forma, mover-se entre a população resulta também numa série de choques. O que o transeunte sente ao colidir corresponde ao dia a dia do trabalhador com a máquina, o corpo que se ajusta à máquina. A multidão atarefada torna tudo em hábito, até os gestos mais simples.

Em geral, seu cabelo já estava bastante rarefeito, a orelha direita geralmente um tanto afastada da cabeça, devido a seu emprego como porta-canetas. Todos, por força do hábito mexiam em seus chapéus, e todos usavam correntes de relógio curtas douradas, e antiquadas (POE *apud* BENJAMIN, 1989, p. 119).

Ou seja, todos se tornam semelhantes. Quando se está no meio da multidão, não se deve pensar em nada, apenas no caminho que irá ser percorrido. Se porventura as pessoas se esbarram, segundo Poe, não ficam irritadas, apenas ajeitam a roupa, pedem desculpas automáticas, e seguem apressadamente.

A permanência nas ruas não deixa marcas, o indivíduo é só mais um no meio da aglomeração de pessoas: “[...] uma multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido nem totalmente opaco” (BENJAMIN, 1989, p. 46).

Ao buscar um lugar privado longe da multidão atarefada, no caso dos habitantes da era moderna, foram feitas as casas¹⁶, lugares que seriam, em tese, seguros. A casa é onde o ser humano preserva seus vestígios, guarda seus pertences, é um local impregnado de personalidade, muito diferente dos quartos de hotel, que não guardam qualquer rastro.

E através da imortal cidadezinha
Nós fomos ter às portas, às barreiras,
Em que uma negra multidão se apinha
De tecelões, de fumos, de caldeira.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 120).

Outra novidade retratada por Cesário Verde no poema “O Sentimento dum Ocidental” é o aparecimento da iluminação a gás. A iluminação tornou a cidade mais segura, pois diante de uma rua escura, o medo adentra o ser; agora seria diferente, era possível se sentir em casa na rua ao anoitecer. A luz, após o desaparecimento dos lampiões a gás, passou a ser elétrica. Agora nem a escuridão pararia a atividade da multidão. Seria possível se perder nas cidades labirínticas mesmo após o anoitecer.

A multidão das cidades também exerce o papel de consumidor, aquele que busca a mercadoria. Dentro dessa busca, entra também a busca pelas mulheres, as putas, a prostituição, também tema de alguns poetas do cotidiano: "Só a massa de habitantes permite à prostituição estender-se sobre vastos setores da cidade" (BENJAMIN, 1989, p. 53).

É importante ressaltar que Cesário Verde preserva em seus poemas a característica de as pessoas não possuírem nenhum tipo de hierarquia no meio da multidão, o próprio poeta não se sobressai sobre ela. O segredo é manter a ordem no meio da multidão e respeitar os

¹⁶ Os homens pré-históricos, com intuito de se protegerem do calor ou do frio e de possíveis ataques de animais, começaram a se abrigar em grutas. Eles permaneciam na mesma gruta por tempo determinado, já que dependiam da natureza para sobreviver. Quando não encontravam mais caça, pesca e frutas, eles se mudavam em busca de alimentos. A evolução da construção de suas casas se deu através da percepção que cultivando o alimento que consumiam eles podiam repor aquilo que foi colhido e consumido. Assim, o homem passou a investir mais tempo na construção de seus abrigos, se fixando num determinado local onde pudesse investir no cultivo.

sentidos dos percursos – isso, obviamente, não se concretiza de maneira tão fluente na prática.

No início de sua escrita poética, 1873-1874, a cidade é vista como a Babel, onde o poeta não é feliz, vive experimentando/provando “O canto da agonia”:

E eu passo tão calado como a Morte
Nesta velha cidade tão sombria
Chorando aflitamente a minha sorte
E prelibando o canto da agonia¹⁷.

Velha cidade sombria que o deixa tomado pelo tédio, pessimista. Essa Babel não lhe causa um sentimento favorável à vida urbana. Recusa a juntar-se a ela, cala-se. Cesário estava ainda identificado à paisagem campestre. Nos anos seguintes, 1875-1876, o poeta começa a agregar-se à cidade. Passa a viver a cidade. Os estímulos externos começam a influenciar a poesia do autor e sua visão sensível do concreto. Passa a registrar o real que o rodeia. Determinados aspectos do cotidiano da realidade de Lisboa são observados e descritos em forma de versos. São dessa época os poemas: “Deslumbramentos”, “Frígida” e “A débil”. Os poemas que mais retratam esse cotidiano e possivelmente foram escritos no período são: “Humilhações” e “Contrariedades”. Como afirma Serrão (1961), “estamos em Lisboa, - uma Lisboa concreta e certa”.

Sentado à mesa dum café devasso,
Ao avistar-te, há pouco, fraca e loura,
Nesta Babel tão velha e corruptora,
Tive tenções de oferecer-te o braço.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p.104)

Nos anos de 1877-1880, são publicados: “Num bairro moderno”, “Noites gélidas”, “Sardenta”, “Manhãs brumosas”, “Em petiz”, “Cristalizações”, “Noite fechada” e “O sentimento dum ocidental”. A

¹⁷Disponível em: http://cfp.cm-lisboa.pt/pls/html/db/f?p=334:6:337682761709371:::P6_POE_ID,P6_TEP_ID,P6_ANCOR,A,P6_AUTOR,P6_POEMA,P6_ID,P6_TIPO:2210,15523,6,Ces%Elrio%20Verde,Cantos%20da%20tristeza,67,autor. Acesso em: 15 de julho de 2013.

oposição campo-cidade e seus conflitos psicológicos não estão ainda bem definidos, mas é notável que a cidade começa a se impor. Cesário Verde vive plenamente a metrópole que vai surgindo, está integrado a ela, que passa a ser “mercantil, contente: madeiras, águas, multidões, telhados!”

“É a cidade que está presente como nunca, agora a “cidade faz parte” das vivências do poeta. E que vivências são essas? Por um lado, o tédio e, por outro, a piedade pelos humildes” (SERRÃO, 1961, p. 92). O desencanto perante a *urbs* fica claramente apontado nesse poema. Como aponta Mourão-Ferreira (1981), no século XIX, a ideia de progresso se liga à ideia de cidade, o desencanto com uma delas implica o desencanto com parte da outra. E em Serrão nós lemos:

O tédio se desenvolve num crescente durante as quatro partes do poema. O tédio pessoal vai se transformando num tédio citadino e numa piedade humana que se transmuta em sarcasmo. Não há mais a evocação ao campo. Porque a verdade é que “poeta citadino” pode muito bem não ser sinônimo de apologista ou detractor da cidade, - essa é outra questão (SERRÃO, 1961, p. 90).

A partir dos relatos que temos da Lisboa de 1880, já era de se esperar uma nova representação poética que abarcasse essas mudanças de forma a abranger o sentimento diante de tantas transformações modernas. É de se supor a presença do tédio, a melancolia, o pessimismo, a insegurança...

Lisboa não lhe desagrada por ser cidade e “civilizada”, mas por não ser suficientemente citadina e “civilizada”. Porque ficava aquém do que um “civilizado” podia e devia desejar. Quer isto dizer: mentalmente, Cesário é, ou julga ser, um homem citadino; mas Lisboa não está feita à medida das suas ansiedades (SERRÃO, 1961, p. 97).

São sentimentos que ficam claros nos poemas dos anos de 1877 a 1880, quando a produção poética de Cesário Verde tem seu ápice urbano, em especial no poema “O sentimento dum ocidental”, no qual o poeta se entrega às tentações da cidade moderna. Serrão afirma que o

poeta foi um enamorado da cidade, e só ao ter um conhecimento mais amplo dela é que deixará de o ser.

“O sentimento dum ocidental” é, pois, expressão dessa vivência caracteristicamente cidadina, é um momento de um conflito que vem de trás, e que se traduz agora pelo predomínio da experiência urbana e dos seus problemas. Se alguma vez Cesário foi um homem de Lisboa, e foi-o, nenhum dos seus momentos poéticos o revela tão claramente como esse poema, que é, simultaneamente, a mais alta expressão da sua arte (SERRÃO, 1961, p. 99).

Após quatro anos de silêncio, o poeta publicou o poema “Nós”, explicitamente com versos autobiográficos. O poeta inicia falando da fuga de sua família para o campo devido à peste que dizimava a população de Lisboa. Retorna à “capital maldita” para enterrar um de seus irmãos que morreu de tuberculose.

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.

Ora, meu pai, depois das nossas vidas salvas
(Até então nós só tivéramos sarampo),
Tanto nos viu crescer entre uns montões de malvas
Que ele ganhou por isso um grande amor ao campo!

[...]

Tínhamos nós voltado à capital maldita,
Eu vinha de polir isto tranquilamente,
Quando nos sucedeu uma cruel desdita,
Pois um de nós caiu de súbito, doente.

Uma tuberculose abria-lhe cavernas!
Dá-me rebate ainda o seu tossir profundo!
E eu sempre lembrarei, triste, as palavras ternas,
Com que se depediu de todos e do mundo!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 145 e 166).

Cesário Verde sempre esteve ante a oposições contrastivas: entre futuro e passado, campo e cidade, inovação e rotina, paraíso e inferno. Como ressalta Serrão (1961), uma hora o poeta foi obrigado a escolher entre campo e cidade e, condicionado pelo meio em que vivia, pela paisagem natural, pela paz que se contrapõe ao ritmo acelerado do tempo das máquinas, do esforço da adaptação à vida civilizada e do cansaço citadino, opta pela “normalidade e calma” do campo.

Olá! Bons dias! Em Março
Que mocetona e que jovem
A terra! Que amor esparso
Corre os trigos, que se movem
Às vagas dum verde garço!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 169).

Em suma, eis a transformação da cidade aos olhos do poeta Cesário Verde: a cidade se transformou da “imortal cidadezinha” para a “triste cidade”. Quando faz passeios noturnos por entre as “altas ruazinhas” iluminadas por “um saudoso gás”, vai descrevendo quadros que lhe chamam a atenção, como “Fim de semana! Que miséria em bando!”, ou ainda “O quadro interior, dum que à candeia / ensina a filha a ler meteu-me dó”, e assim, para ele, Lisboa é a “imortal cidadezinha”. Em outro passeio, a cidade já não é mais a mesma. “Nas nossas ruas, ao anoitecer, / há tal soturnidade, há tal melancolia...” Essa cidade agora o prende, o afronta, o cerca. Tudo adquire um novo olhar: “O gás extravasado enjoa-me, perturba”. O gás não lhe é mais saudoso.

O crítico Serrão (1961) afirma ainda que, apesar de diminuta, a obra de Cesário Verde suscita diversas reflexões. Há muitos temas abordados nos versos do autor. Até mudanças psicológicas pessoais podem ser percebidas ao lermos o todo de sua obra. Uma dessas mudanças é a que apontamos aqui: a transformação em relação à percepção da cidade, de “Babel velha e corruptora” a “contente” e, finalmente, a “capital maldita” e, por fim, o retorno ao campo.

CAPÍTULO II

Jorge Luis Borges – o poeta do *arrabal*

Yo camino por Buenos Aires (...) yo vivo, yo me deixo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado certas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del outro, sino del lenguaje o la tradición (BORGES, 1960, p. 186).

2.1 Jorge Luis Borges e a mitificação de Buenos Aires

Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas, soy hombre de ciudad, de barrio, de calle: los tranvías lejanos me ayundan la tristeza con esa queja larga que sueltan en las tardes (BORGES, 2008, p. 77).

Segundo Crisafio (1981), a mitificação da periferia portenha tem seu correspondente na obsessão pelo centro da identidade nacional. Buenos Aires foi cantada por muitos poetas, um deles foi Jorge Luis Borges, cuja obra conseguiu prestígio em todo o mundo.

A cidade de Buenos Aires não foi apenas cenário de suas obras, mas lhe serviu como objeto central de escrita, de inspiração. Os poemas de Borges que utilizamos nesse estudo, a primeira fase poética do autor, são exemplos, já que neles o poeta canta com emoção a descoberta e a contemplação dos bairros¹⁸ argentinos:

Aun cuando en ninguna parte se define con precisión se registra como unidad de medida, el barrio, conjuntamente con su más pequeño componente, la cuadra, fue parte integral de la formación de la ciudad (SCOBIE, 1986, p. 258).

¹⁸O nome bairro se usa na Argentina tanto para circunscrever os vizinhos locais, como para designar uma unidade maior, o subúrbio.

Borges deixa clara sua identidade com a cidade de Buenos Aires: “Se tivesse nascido em qualquer parte [...] em Yorkshire, um lugar mais bonito do que este, não teria sido eu a nascer ali, mas uma outra pessoa” (ZITO, 1998, p. 24).

Em seu poema “Fundación mítica de Buenos Aires” fica evidente que Buenos Aires cria Borges e Borges recria Buenos Aires. Nesse poema, o poeta cria uma nova e excêntrica fundação para a sua cidade, afirma que os conquistadores espanhóis a fundaram no quarteirão de sua casa, na Rua Serrano, no Bairro de Palermo. Em seus primeiros poemas, surge essa nova cidade nos textos. Uma cidade de ruas solitárias, construções sobre a planície e uma cidade quase sem pessoas, apenas silhuetas que fogem.

Ao outro, a Borges, é que acontecem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e demoro-me, talvez já mecanicamente, na contemplação do arco de um saguão e de uma cancela; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome num grupo de professores ou num dicionário biográfico (BORGES, 1998, p. 181).

A Buenos Aires associada ao nome de Jorge Luis Borges é a antiga, a de bairros afastados do Centro. Foi essa cidade que o poeta conservou em sua memória e em sua obra. Borges se mudou para Europa com quatorze anos e regressou a Buenos Aires com vinte e um. Nesse tempo que esteve fora, não deixava de ler livros de conterrâneos, pois se preocupava em não perder contato com a sua gente. Ao regressar, deparou-se com essa cidade que fervilhava em sua imaginação. A cidade crescia como uma imponente metrópole, causando orgulho aos portenhos, porém, ao jovem Borges, não lhe interessava essas mudanças que lhe remetiam a Paris; o escritor queria conhecer a cidade em suas entranhas, os lugares sem influência europeia, o que acontecia nos arredores da cidade, próximo aos pampas. Dessa forma, Borges vira as costas para o Centro e canta os subúrbios portenhos, criando uma nova estética dessa paisagem desconhecida.

Sua invenção são “as *orillas*”, zona indefinida entre a cidade e o campo, quase vazia de personagens, exceto por dois ou três tipos mais presentes nas ficções que nos poemas (SARLO, 2010, p. 81).

Borges, um jovem culto e de boa família, caminha pelos subúrbios a observar a outra parte da cidade, longe do Centro, onde tem contato com o tango, que nasceu nos bordéis argentinos, e a partir da década de 1880 tomará os botequins, as casas de bailes. Ao obedecer à emoção e buscar uma Buenos Aires mais propriamente argentina, a que se assemelha com o campo, Borges transmite nessa atitude um ímpeto nacionalista, portenho, denominado por ele de *criollo*.

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa (BORGES, 1926, p. 1).

2.2 Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo¹⁹

Foi na casa de seus avós maternos, Leonor Suárez Haedo e Isidoro Acevedo, que nasceu, em 24 de agosto de 1899, Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, numa rua central de Buenos Aires, chamada Tucumán. Foi o primeiro filho de Leonor Acevedo Suárez e Jorge Borges Haslam. Em 1901, a família Borges abandonou a casa onde nasceu o escritor e se instalou no bairro Palermo, onde cresceriam Borges e seus irmãos. Já em 1905, o menino Borges confessou ao pai o desejo de ser escritor.

Após ser ensinado por sua avó Fanny Haslam a língua inglês em 1907, aos 8 anos, escreveu, naquela língua, um breve ensaio sobre mitologia grega. Nesse mesmo ano, também escreveu sua primeira narrativa infantil, baseado em uma passagem do **Quijote: “La visera fatal”**. Em 1909, aos 10 anos, o jornal **El País** publicou a versão castelhana escrita por Borges de **O Príncipe Feliz**, de Oscar Wilde. O garoto assinava como Jorge Borges, o que confundia os amigos de seu pai, que julgavam ser deste a tradução.

Em 1914, a família Borges se mudou para a Europa, após a aposentadoria forçada do pai, que perdeu a visão. Estiveram em Paris, no norte da Itália (Milão e Veneza) e, por fim, instalaram-se em Genebra

¹⁹Arrolaremos aqui apenas os dados biográficos de Borges até 1929, ano da publicação do último livro que utilizaremos em nossa pesquisa, **Cuaderno San Martín**.

ao começar a Grande Guerra. Foi em Genebra que Borges passou a estudar francês e a realizar os estudos secundários. Nessa época, leu vários autores clássicos ingleses e franceses, entre eles: Victor Hugo, Voltaire, Baudelaire, Flaubert, Maupassant, Barbusse, Carlyle, Chesterton, além do norte-americano Whitman. Aprendeu alemão ao traduzir Heine e o romance **O Golem**, de Gustav Meyrink. Pelo contato com seu companheiro de estudo, Maurice Abramowitz, iniciou-se na leitura de Rimbaud e passou a estudar o simbolismo francês. Também nesse mesmo ano, 1914, aproximou-se do expressionismo alemão, leu Schopenhauer e escreveu poemas em francês, hoje perdidos. No ano de 1917, a família Borges continuava na Suíça. Leu Ascasubi, José Hernández, Eduardo Gutiérrez, Leopoldo Lugones e Evaristo Carriego, com o intuito de reforçar seus laços com seu país, a Argentina.

Sua avó faleceu em 1918, ano em que sua família se mudou para Lugano, na Suíça. Com o fim da Guerra, viajaram para a Espanha pela primeira vez, em 1919. Instalaram-se inicialmente em Barcelona e depois em Palma de Maiorca. Participou de um movimento ultraísta maiorquino e publicou alguns poemas na revista **Baleares**. Escreveu dois livros que nunca foram publicados: **Ritos Rojos** ou **Salmos Rojos** – poemas em que era exaltada a Revolução Russa – e **Los Naipes del Tahir** – narrativa perdida. Ainda em 1919, foi para Sevilha, onde colaborou em diversas revistas vanguardistas da época. Publicou seu primeiro poema: “Al mar”. Encontrou-se com o crítico literário, ensaísta e poeta Guillermo de Torre. Viajou para Madri e lá conheceu Rafael Cansinos-Asséns, a quem proclamaria como o seu grande mestre. Leu Quevedo, Villarroel, Unamuno e Manuel Machado.

Em 1920, ainda em Madri, encontrou Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna e Gerardo Diego. Na Espanha, as traduções feitas por Borges, de poemas expressionistas alemães, se tornaram conhecidas. No ano de 1921, regressou com a família para Buenos Aires. Redescobriu sua cidade e, perante o entusiasmo pelas novas tendências europeias, fundou com um grupo de jovens a revista mural **Prismas**, onde escreveu o primeiro manifesto “ultraísta” argentino. Conheceu Macedonio Fernández, a quem proclamou como seu outro mestre. Em 1922, fundou a revista **Proa** com Macedonio Fernández, Eduardo González Lanuza, Norah Lange e seu primo Guillermo Juan.

Regressou para a Europa em 1923. Visitou Londres, Paris, Madri, Maiorca e Sevilha, percorreu toda a Andaluzia. Publicou seu primeiro livro de poemas, **Fervor de Buenos Aires**, ilustrado por sua irmã Norah.

Em 1924, retornou para Buenos Aires. Fundou a segunda época da revista **Proa**, com Ricardo Güiraldes, Rojas Paz e Alfredo Brandán Caraffa. Em 1925, publicou seu segundo livro de poemas, intitulado **Luna de enfrente** e um volume de ensaios, **Inquisiciones**. Colaborou ativamente com a revista **Martín Fierro**. Conheceu a escritora Victoria Ocampo, com quem iniciou uma longa amizade. Encontrou-se com o poeta italiano Marinetti. Em 1926, lançou seu segundo livro de ensaios, **El tamaño de mi esperanza**. No ano de 1927, veio à luz **El idioma de los Argentinos**. Iniciou sua amizade com Néstor Ibarra, seu primeiro tradutor para o francês. Em 1929, publicou um novo livro de poemas, **Cuaderno San Martín**, com o qual obteve o segundo prêmio municipal de poesia.

2.3 A capital Buenos Aires

Ideologías políticas, estéticas y culturales se enfrentan en este debate que tiene a Buenos Aires como escenario y, con frecuencia, como protagonista. La ciudad moderna es un espacio privilegiado donde las formas concretas y simbólicas de una cultura en proceso de cambio se organizan en la malla densa de una sociedad estratificada (SARLO, 1996, p. 194).

São esses processos de mudança concreta e simbólica que focalizaremos aqui. Buenos Aires foi fundada pela primeira vez em 1536, por Pedro de Mendoza, e pela segunda vez em 1580, por Juan de Garay. Desde sua origem, a Argentina havia sido um país agroexportador, mas estava agora se tornando urbanizado. A Argentina moderna é um produto do século XIX, em especial devido ao processo de migração europeia, que trouxe ao país milhões de trabalhadores. A imigração teve um peso grande na formação do país moderno. Segundo Sarlo (2010), a cidade dos anos 20 mistura, de forma imprevisível, os argentinos velhos com os filhos da imigração.

La Argentina, en especial Buenos Aires, atrajo mano de obra inmigrante, durante la mayor parte de los cuarenta años que corren entre 1870 y 1910. En Europa la depresión económica, la superpoblación y la carencia de

oportunidades impulsó una corriente inmigratoria hacia la Argentina, que presentaba perspectivas de progreso (SCOBIE, 1986, p. 171-172).

A cidade de Buenos Aires concentrou um terço da população total da Argentina, devido a questões demográficas e econômicas.

Durante el período de rápida expansión demográfica, todos los servicios importantes para las actividades y comodidad de comerciantes, políticos y profesionales de la ciudad, estaban concentrados en las manzanas adyacentes a Plaza de Mayo (SCOBIE, 1986, p. 151).

A posição política de Buenos Aires dominou o período da chamada *formação da nacionalidade*, estando por trás de mais de cinquenta anos de guerras civis argentinas, no século XIX. Em 1852, foi proclamada a Confederação Argentina.

A emergência de Buenos Aires acarretou a morte do caudilhismo tradicional²⁰, na figura-símbolo de Adolfo Alsina, e também o nascimento da política moderna, na figura de Leandro N. Alem, fundador do partido Unión Cívica Radical. Na década de 1880, houve um período de expansão econômica na Argentina. O investimento de capitais no país foi alto nesses anos, especialmente vindo dos britânicos.

Já em 1890, o país passou por uma crise econômica que gerou muitas mudanças políticas, debilitando ainda mais o caudilhismo, dando vazão ao nascimento da UCR (União Cívica Radical) e, pouco depois, do Partido Socialista. Muitas obras do processo de urbanização tiveram que ser suspensas nesse período. No contexto internacional, a situação do país também mudou: a crise fez com que passasse a depender financeiramente de outros países.

²⁰ Caudilhismo: exercício do poder político caracterizado pelo agrupamento de uma comunidade em torno do caudilho. Caudilho é a liderança política ligada a setores tradicionais da sociedade, baseando seu poder no populismo. Os caudilhos surgiram na primeira metade do século XIX no Uruguai e na Argentina. Na Argentina, o caudilhismo se desenvolveu devido à necessidade de proteção e organização militar da região. O caudilho é substituído pelo presidente.

Esta “europeización” de la Argentina pronto demostró ser al mismo tiempo la mayor fuerza y la mayor debilidad del país. Los dirigentes de la década del Ochenta no sólo contribuyeron al sorprendente y rápido progreso de la ciudad y de la nación a fines del siglo XIX, sino que también crearon las condiciones de una economía cada vez más dependiente de los mercados, industrias y recursos extranjeros (SCOBIE, 1986, p. 96).

A sociedade urbana moderna da cidade de Buenos Aires na década de oitenta se estabelece devido ao aumento de dimensão, da densidade e da heterogeneidade que compõem o coletivo e seu território. Essa transformação foi caracterizada por José Luis Romero (1976) como o das *ciudades burguesas*, onde o fenômeno social mais surpreendente e significativo das cidades que se transformavam ao calor das mudanças econômicas foi o crescimento e certa transmutação das classes sociais. A classe média já existia, e era constituída por comerciantes, profissionais liberais, burocratas, militares, clero e funcionários. Mas, segundo o crítico, com as mudanças modernas da cidade e a expansão desses setores, novas possibilidades e expectativas foram criadas. Ele ainda acrescenta que a cidade era um centro intermediário, cujas necessidades dessa função se multiplicavam as da própria produção: mais burocracia, mais serviços, mais polícia, mais militares e mais funcionários se faziam cada vez mais necessários.

A classe média crescia, e paralelamente a força de trabalho na cidade se concentrava nas mãos dos imigrantes, que aceitavam qualquer condição de trabalho e qualquer salário, tudo em busca de ascensão social, o que foi possível para alguns deles. A Argentina, apesar de sua transição para o urbano, continuava sendo um país rural urbanizado, já que sua economia girava em torno do campo, dos que estavam no entorno da cidade. Foi nessa época de mudanças que iniciaram as lutas operárias pelo país.

As lutas sindicais tiveram seu início na primeira década do século XX, tendo maior força em 1910, ano do centenário da independência argentina. Em 1907, ocorreram as primeiras lutas urbanas, como a greve dos alugueis, que ocorreu devido aos problemas habitacionais, falta de higiene e preços elevados. Os inquilinos resolveram não pagá-los até que fossem reduzidos, entre outras exigências de condição básica. Esse problema vinha sendo enfrentado desde 1876, período em que se deu a formação do *conventillo*, habitação típica dos trabalhadores, geralmente

de origem migratória.

En la calle Potosi, a sólo una cuadra de Plaza de Mayo, se levantaba uno de los conventillos más grandes de la ciudad. Estos edificios, por lo general casas con patios ya deteriorados, que sus propietarios habían convertidos en albergues de renta densamente ocupados, comenzaron a aparecer cada vez con más frecuencia después de 1870 al sur de Plaza de Mayo (SCOBIE, 1986, p. 72).

Más común era el grupo de hombres, algunos solteros y otros casados, cuyas mujeres se habían quedado en Europa, que se unían para alquilar una habitación (SCOBIE, 1986, p. 83).

A crise da década de 1910 se fortaleceu com as vitórias eleitorais da UCR em 1912 e 1916. A vida urbana trouxe vários conflitos para a cidade e modelou sua cultura.

Segundo Matamoro (1971), o porto moderno desloca o bairro rico do sul para o norte da cidade. Lugares antes considerados *orilleros* (dos bairros baixos) e depreciáveis, como Retiro e Recoleta, passaram a ser ocupados por propriedades aristocráticas e palácios afrancesados. O antigo centro residencial da classe alta, ou seja, o bairro de San Telmo, empobrece e envelhece de inanição. O novo porto atrai a imigração, que se enraíza na cidade, pois não tem destino próprio. O crítico pondera que a esta população recente e instável somam-se os militares sem ocupação, que fizeram a Tríplice Aliança e lutaram contra os últimos *caudillos*. Os imigrantes e migrantes se unem nas *orillas* da grande cidade, que passou a ser a Capital Federal. Com as crescentes exportações de produtos agrícolas, o porto aumentou o volume de trabalho, e a classe produtora iniciou um rápido processo de enriquecimento, se encerrando em bairros exclusivos e vivendo em casas luxuosas. É ao redor dessas casas que se estende o subúrbio: Boca, Corrales Velhos, Miserere, Baixo Belgrano, Palermo. Conforme o estudioso, a população é em grande parte masculina: soldados sem ocupação, mutilados de guerra e mendigos, imigrantes gringos solitários. O local de diversão, de reunião desses homens solitários eram os prostíbulos portenhos, organizado por europeus na década de 70, um local que requeria música. O tango, elemento marcante da cultura portenha, surgiu na década de 1880. No início era apenas entoado nos prostíbulos até atingir o estatuto de uma

arte universal com Carlos Gardel, Anibal Troilo, Francisco Canaro, Augustin Magaldi, Azucena Maizani, entre outros.

2.3.1 Buenos Aires – uma cidade múltipla

A cidade-metrópole da Argentina é caracterizada como uma cidade múltipla, que recebe influência dos povos que vivem no subúrbio, somando cada retalho dos bairros e criando uma vivência heterogênea. Conforme Yunque (1961), é como se cada bairro fosse uma cidade, com características próprias.

O porto apagou os resquícios da era colonial que ainda pairavam na Argentina moderna e o que restou nessa fase, a “grande aldeia”, a industrialização varreria, com a proliferação dos *conventillos*. As etapas dessa nossa *urbs* são descritas por Bourd  (1980):

Desde a primeira guerra mundial, a indústria alimentícia representa o *leading sector*, o ramo profissional onde a expansão   a mais rápida, com os seus frigoríficos, os seus moinhos de farinha, seus fornos, vin culas, fábricas de conservas, biscoitos, etc. Depois, com a grande depressão, o setor dominante tornou-se aquele da indústria têxtil - algodão e l  - com os seus ramos anexos, a confec o, o couro e a forra o de móveis. Durante a segunda guerra mundial, as tendências anteriores se confirmaram, mas outras, como o petróleo e a borracha, ru ram devido   falta de recursos do exterior. Sob o regime peronista, a alimenta o, a constru o, o livro, seguidos pelos setores têxtil e do couro, retomam aos poucos o seu crescimento, enquanto os novos ramos da metalúrgica, aparelhos elétricos, química, são abandonados e rapidamente sucateados (BOURDÉ, 1980, p. 55).

O peronismo²¹, fen meno posterior ao período aqui tratado, foi a expressão da mudança social provocada pela industrializa o e também da mudança urbana provocada pela imigra o interna. Essas altera oes

²¹ Peronismo   o nome popular dado ao Movimento Nacional Justicialista, criado e liderado a partir do pensamento de Juan Domingo Per n, presidente da Argentina eleito em 1946, 1951 e 1973.

resultaram em novos agrupamentos das classes menos favorecidas: passou-se do *conventillo* para a *villa miséria*, finalizando o papel da questão urbana de Buenos Aires.

2.3.2 Algumas mudanças na cidade de Buenos Aires

[...] sino el conjunto de experiencias de sus habitantes. Así, Buenos Aires interesa como espacio físico y como mito cultural: ciudad y modernidad se presuponen porque la ciudad es el escenario de los cambios, los exhibe de manera ostensible y a veces brutal, los difunde y generaliza (SARLO, 1996, p. 183).

Em 1899, quando Borges nasceu, a cidade de Buenos Aires tinha oitocentos mil habitantes e, desde 1880, vinha sofrendo transformações que rapidamente a tornaram uma metrópole moderna. Foi nos anos 1880 que a Argentina passou por um importante crescimento econômico, alcançando, em 1914, o ápice da exportação de cereais e carne. Como a cidade de Buenos Aires era a pioneira dos caminhos de ferro, concentrou-se nela a administração e o poder econômico-financeiro.

Demograficamente, a cidade cresceu rapidamente com a chegada de milhares de emigrantes: italianos, espanhóis, franceses, turcos, libaneses, gregos, sírios. A maioria deles se instalou na cidade ao invés do campo, o que culminou num explosivo processo de urbanização.

Los inmigrantes recién llegados hicieron sentir su presencia especialmente en el centro; aquí ocuparon las casas deterioradas, donde había vivido la clase alta (SCOBIE, 1986, p. 45).

Segundo Zito (1998), em quatro décadas a população de Buenos Aires cresceu significativamente, passando de cento e noventa mil habitantes em 1870 para um milhão quinhentos e setenta e sete mil em 1914. Conforme aponta Scobie (1986), a população aumentava à medida que ia se distanciando do bairro Flores e se aproximando do Centro da cidade ou das cercanias das ruas Entre Ríos-Callao, limite oeste da cidade em 1870. Isso ajudou no desaparecimento da simples cidade para o surgimento da metrópole cosmopolita.

Em duas décadas a metamorfose atingiu Buenos Aires em todos os aspectos, desde o tipo físico dos seus habitantes aos hábitos alimentares, passando ainda pelo vestuário, a língua, a música, as festas e a arquitetura (ZITO, 1998, p. 66).

Em 1889, chega à cidade a iluminação elétrica. No ano de 1892, o primeiro automóvel aparece nas ruas da cidade. No ano de 1894, é aberto um lanço da Avenida de Maio, inspirada nos bairros parisienses e rodeada por altos edifícios. Em 1898, inaugura-se o Jardim Botânico e em 1901 a Biblioteca Nacional. Já em 1902, muitas linhas de bonde são eletrificadas e é aberta uma das primeiras salas de cinema do mundo.

Enquanto isso, nos bairros, as casas seguiam o estilo italiano, geralmente, com dois pisos. Essas casas foram abandonadas por seus patrícios no final do século dezenove, e converteram-se em cortiços, os chamados *conventillos*. A população dos cortiços era, em grande parte, composta por homens sozinhos. Assim, vão crescendo os bairros, e se transformando na paisagem que, mais tarde, será cantada por Borges.

Em quarteirões iguais, delimitados pelas ruas de terra batida, não-de-surgir casas modestas de madeira, zinco ou tijolo, habitadas muitas vezes por imigrantes italianos e espanhóis, e construídas por pedreiros ou construtores da mesma origem. Entre elas florescem as primeiras lojas de bairro: carvoarias, tabernas, lojas de materiais e ferramentas. O quadro completa-se nas esquinas com o armazém-bar, em cujo alpendre se costumava ver o cavalo de algum cliente de passagem (ZITO, 1998, p. 69).

Buenos Aires, assim, continua a crescer rapidamente. O edifício do Congresso Nacional é inaugurado em 1906 e o Teatro Colón, com grande capacidade de público, em 1908.

Na capital é onde a mudança é mais visível e reflete nas classes sociais da população. A classe mais beneficiada, sem dúvida, foi a classe que possuía lotes de terra, porém, nesse período, emergiu uma importante classe média. Havia nessa época também as massas proletárias e emigrantes que lutavam por melhores condições de trabalho, e seguiam movimentos socialistas ou anarquistas.

Mientras que los recién llegados no tenían otra alternativa que trabajos pesados y alojamientos precarios, la clase alta gozaba de las grandes ventajas que le ofrecía su ubicación en el corazón de la ciudad. Pero la mayoría de la población porteña buscaba mudarse fuera del centro. Los obreros especializados y empleados – 63 a 73% del total de la población masculina ocupada – buscaba seguridad y progreso en casas individuales. Mejores condiciones de vida, terrenos más baratos y alquileres más bajos, posibles por el desarrollo del sistema traviario, empujaron rápidamente a estos sectores hacia los barrios (SCOBIE, 1986, p. 324).

Os anos de 1852 a 1916 são considerados aqueles mais gloriosos do país. As palavras que moviam os portenhos eram: futuro, destino e porvir. A Argentina crescia, um crescimento que se dava de forma incontestável, e que inflamava a nacionalidade da população.

No había dudas al respecto: haber nacido en esta región del planeta era un privilegio. Un privilegio que justificaba la cuota de vanidad y orgullo que caracterizaba a la sociedad argentina. Si en un país donde todo estaba por hacer se había podido llegar al lugar de respeto que se ostentaba en el mundo, si en sólo cien años de vida se había logrado que Europa pusiera su atención en este remoto territorio, sus habitantes podían envanecerse. Y lo hacían (SALAS, 1999, p. 41).

O país passava a nutrir interesses múltiplos, e não mais só a exportar carnes e grãos. As comemorações do 25 de maio de 1910²² haviam atraído um público europeu, que precisava retornar com uma imagem positiva do país, mais precisamente da cidade de Buenos Aires. Era preciso mostrar uma cidade moderna.

Também em 1910 foi concluído o Palácio da Justiça e se iniciou a abertura da Diagonal Norte²³, desde a Praça de Maio até Tribunales.

²² Data da Independência da Argentina.

²³ Avenida Presidente Roque Sáenz Peña, mais conhecida como Diagonal Norte, importante avenida da cidade de Buenos Aires, une a sede do Poder Executivo

Nessa época, a Rua Florida se torna a artéria comercial de Buenos Aires, com lojas elegantes, ao estilo de Paris e Londres, enquanto a Rua Alvear se torna o berço das grandes mansões de estilo francês da alta burguesia.

Quando se cruza de Rivadavia hacia el norte, Perú cambia su nombre por el de Florida, calle que será cada vez más importante en tanto lugar elegido por la élite para su residencia en las décadas de 1870 y 1880. (...) El comercio se codeaba con las residencias de la élite en la calle Florida y adyacentes (SCOBIE, 1986, p. 81).

Já em 1913 é inaugurada a primeira linha de metropolitano (trens subterrâneos) do hemisfério sul.

La red tranviaria, electrificada y consolidada en los primeros años del siglo XX, hizo posible que las áreas ya edificadas y los suburbios se extendieran más allá de los ciento noventa kilómetros cuadrados del Distrito Federal (SCOBIE, 1986, p. 27).

Nos bairros, na maioria atrasados em relação à modernidade do centro da cidade, dezenas de elétricos corriam em sua superfície. No caso de Palermo, bairro onde Borges cresceu, o ambiente rústico trazia temor ao pai do menino Jorge, que junto com sua irmã Norah, ficavam restritos dentro de casa.

Os Borges, como já visto, viajam para a Europa em 1914. E a cidade não para de crescer e mudar. A mudança considerada mais importante por Zito (1998) na ausência da família e do poeta foi a introdução do voto universal e obrigatório para os homens, o que colocou fim ao monopólio de governo da classe alta. Em 1916, Hipólito Yrigoyen assume o governo, trazendo alguns benefícios sociais, que se tornariam mais visíveis em 1918 com a Reforma Universitária, que dava à classe menos favorecida o direito de participar da política e de ter carreiras profissionais, favorecendo assim a ascensão social.

O povo passou a ser também, de forma crescente, protagonista da cidade. Nessa época é possível destacar dois fenômenos que marcaram a cultura popular de Buenos Aires: a paixão dos portenhos pelo futebol –

(Casa Rosada) com a sede do Poder Judicial (Palácio da Corte Suprema de Justiça da Nação).

Boca Juniors, River Plate, Independiente ou Racing – e pelo tango – passou a ser valorizado pela música e pela letra, e a ser aceito nas festas de família e locais populares.

No início dos anos 1920, a situação econômica da Argentina começava a piorar, devido à diminuição da exportação, ao aumento do desemprego e à crise pós-guerra. Não obstante, após o regresso dos Borges, em 1921, a cidade continuou a mudar. Edifícios imensos eram erguidos no centro: a Galeria Güemes, a Estação Retiro, a Torre dos Ingleses ou o Teatro Cervantes. Na Avenida de Maio, a mais de cem metros de altura, ergueu-se uma torre com trezentas mil lâmpadas no topo do Palácio Barolo.

2.4 Baudelaire e Borges

Na obra de Jorge Luis Borges há poucas menções diretas a Baudelaire. Para Borges, Baudelaire era inferior a Whitman. Quando teve seu primeiro contato com o poeta francês, o argentino era um garoto que residia na Suíça, e chamava-lhe a atenção à questão do misterioso nos poemas de Baudelaire. É evidente em seus textos a questão que os aproxima: os seus poemas de *flânerie*. Ambos caminham pela cidade, percebendo-a e, nessa percepção, encontram a si mesmos. A aproximação mais evidente é entre os livros **Fervor de Buenos Aires** e “Quadros parisienses”, uma das seções de **As flores do mal**.

As cidades dos poetas, Paris – 1850/60 – e Buenos Aires – 1920 –, passavam por um rápido processo de modernização. Paris estava a ponto de se tornar a “capital do século XIX”, enquanto Buenos Aires passava por um momento de mudanças, de transformações múltiplas, conforme já visto aqui. Borges canta contra as mudanças de sua cidade, ou seja, contra a transição do seu próprio eu infantil. Ambos demonstram seu sentimento de pertença ou não à cidade, como se o observador se tornasse também o observado, a relação direta do caminhante com espaço, que, às vezes, causava tensão.

Para Baudelaire, a atividade do *flâneur* parece a de uma alma que caminha em busca de um corpo pela cidade. A curiosidade pelo outro está relacionada diretamente com o espaço em que esse está inserido: no caso do poeta, o centro da cidade de Paris.

O interesse de Borges pelo outro iniciou na infância, quando tinha que espiar a rua “preso” na sua casa da Rua Serrano. Mais tarde, esse prazer de observar o outro ganha uma dimensão espacial maior, incluindo outros bairros de Buenos Aires.

Como afirma Molloy (1999), o eu de Baudelaire está ligado ao espetáculo da cidade, e a projeção do sujeito nesse espetáculo para vivê-lo e viver sobre o recolhimento solitário e o isolamento.

Recolhe-te, minha alma, neste grave instante,
E tapa teus ouvidos a este som uivante.
É o momento em que as dores dos doentes culminam!
A Noite escura os estrangula; eles terminam
Seus destinos do horror no abismo comum;
Seus suspiros inundam o hospital; mais de um
Não mais virá buscar a sopa perfumada,
Junto ao fogão, à tarde, ao pé da bem-amada.

E entre eles muitos há que nunca conheceram
A doçura do lar e que jamais viveram!
(BAUDELAIRE, 2006, p. 325).

Com Borges, em sua primeira poesia, o processo é semelhante: há um eu inquieto.

Ciegamente reclama duración el alma arbitraria
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,
cuando tú mismo eres el espejo y la réplica
de quienes no alcanzaron tu tiempo
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra
(BORGES, 2008, p. 38).

Baudelaire, em sua ação como *flânerie*, tem como segunda etapa de criação o refúgio. Em Borges, aparentemente, não há essa segunda fase, esse regresso do eu, esse recolhimento; o poeta apresenta-se em contínuo ato de percepção externa, ligando essas sensações que vão se sucedendo uma a outra rapidamente.

Ya casi no soy nadie,
soy tan sólo ese anhelo
que se pierde en la tarde
(BORGES, 2008, p. 51).

A questão da memória da cidade antiga, que aparece em Baudelaire, é a base da poesia dos anos 1920 de Borges, que mitifica o antigo e despreza as mudanças modernas que adentram a cidade, em busca de uma identidade nacional que supõe, então, mais autêntica que a

moderna. O choque da transformação aparece diante da mudança arquitetônica, e as recordações pessoais passam a fazer parte do poema. Em Baudelaire lemos:

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos
(BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

Esta es una elegía
de un Palermo trazado con vaivén de recuerdo
y que se va en la muerte chica de los olvidos.
(BORGES, 2008, p. 91)

Segundo Molloy (1999), a percepção da aura²⁴ na experiência da mudança é a característica em que se observam as semelhanças e diferenças mais notáveis entre Baudelaire e Borges.

El problemático parentesco se observa a partir de los títulos: el desganado *spleen* de Baudelaire es, en Borges, calculado *fervor* (MOLLOY, 1999, p. 23).

Baudelaire relata em seus poemas, com irritação, a perda da visão, a inoperância entre o sujeito e sua cidade, a perda da familiaridade com a *urbe*. Borges, nos seus três primeiros livros, preso a um idealismo, mantém essa visão, essa relação entre o sujeito e a sua *polis*. A percepção de Borges, quando “regressa” à casa da Rua Serrano, local de sua infância, busca o reconhecimento de um objeto inanimado, porque a busca desse poeta em sua primeira poesia é recobrar a percepção aurática de sua cidade.

¡Qué caterva de cielos
abarcará entre sus paredes el patio,
cuánto heroico poniente
militará en la hondura de la calle

²⁴Existia o “espírito” daquilo que estava sendo registrado e simbolizava a união da cidade com o sujeito.

y cuánta quebradiza luna nueva
infundirá al jardín su ternura,
antes que me reconozca la casa
y de nuevo sea un hábito!
(BORGES, 2008, p. 39).

Outra questão significativa é o momento em que o *flâneur* escolhe para recriar o real. Para ambos os poetas, o momento privilegiado para observar a cidade era claramente o entardecer. Geralmente, nas grandes metrópoles, essa hora do dia é repleta de gente nas ruas, mas na poesia borgeana a Buenos Aires é representada sem nenhuma presença humana, sem multidão, sem passantes, muito diferente da Paris de Baudelaire.

Si el *flâneur* de Borges no necesita el refugio interior después de la *flânerie*, como el Baudelaire, para escapar a “la tiranía de rostro humano” es, sobre todo, porque ese rostro no existe. O mejor: porque se lo ha obliterado (MOLLOY, 1999, p. 25).

Para preservar sua percepção aurática, Borges delimita o lugar de sua deambulação por Buenos Aires, negando o turbulento centro, para recuperar os bairros portenhos, onde o poeta se reconhece.

A questão da memória histórica e cultural também é algo presente nos dois poetas, porém de formas diferentes. Baudelaire, para se proteger da realidade de uma Paris em transformação, recorre às lembranças, aos símbolos antigos da própria cidade. Já Borges recorre às lembranças individuais: aos seus antepassados.

Recuerdo de Baudelaire, el deambular borgesiano es también maniobra de inserción en una tradición literaria precisamente argentina. El desencantado reconocimiento de la ciudad cambiante, a la que ya no se puede volver, es, paradójicamente, consolador regreso al seno de la generación que lo precede. Gesto modernizador, en cuanto acusa un fundamental desasosiego, es también gesto pasatista por su deliberado y anacrónico deseo de reparación (MOLLOY, 1999, p. 27).

2.5 Evaristo Carriego – antecessor de Borges

Evaristo Francisco Estanislao Carriego, mais conhecido como Evaristo Carriego, poeta argentino que nasceu em Paraná, província de Entre Rios, em 07 de maio de 1883 e faleceu em 13 de outubro de 1912, em Buenos Aires.

Carriego viveu em um momento muito especial para a cidade de Buenos Aires, quando ocorre seu salto para a modernidade, em torno de 1900. Como poeta moderno que é, Carriego descende de Baudelaire, sendo também um poeta da *flânerie*. O poeta argentino se preocupa em registrar suas vivências na cidade, assim como o faz Borges posteriormente.

Carriego é necessário para inscrever “as *orillas*” numa linha em que ficassem livres do tango e do subúrbio banal. Vem daí o que Borges lê em Carriego: um pretexto para a poesia que escrevera nos anos 20. Ele atribui a Carriego uma afinidade com seu movimento fundador do ideograma “as *orillas*”, com a vantagem complementar de que Carriego, como ele, é um *criollo* velho (SARLO, 2010, p. 87).

Evaristo Carriego tem poemas dedicados a representar o Bairro de Palermo, região periférica da cidade. O escritor não dedica nenhum verso às zonas centrais que estavam passando pelo processo de modernização, volta sua atenção estritamente para as *orillas*, que também cresciam de forma acelerada. Foi Carriego quem iniciou a representação poética dos subúrbios portenhos, ganhando o título de *poeta do arrabal portenho*. Dessa forma também o faz Borges na trilogia que estudamos: volta às costas para o centro e se dedica a deambular e observar os subúrbios portenhos, mas não só a Palermo, como o faz Carriego, George, como era chamado Borges na intimidade familiar, deambula por diversos bairros da cidade.

Ambos saíram às ruas e colocaram em prol da cidade seus sentidos, valorizando-os. Carriego cantava a cidade do seu tempo, enquanto Borges trazia mais da memória a cidade que percebia, já que era contra as modernizações que impactavam a metrópole. Os poetas sabem da existência de um mundo exterior, são abstraídos pelo concreto, pelo real, mesmo que nostálgico, como no caso de Borges. Carriego, ao contrário, deu primazia total ao presente, ao agora.

A sensibilidade é outro ponto em comum dos poetas Carriego e Borges. Os dois escritores argentinos optam pela simplicidade, em dar vida com o olhar, e transformar o simples em belo pela emoção.

A seção do livro **Misas herejas**, de Carriego, intitulada “El alma del suburbio”, abre com um poema, de mesmo título, que mostra um panorama de um dia no subúrbio:

El gringo musicante ya desafina
en la suave habanera provocadora,
cuando se anuncia a voces, desde la esquina
“el boletín – famoso – de última hora”.

Entre la algarabía del conventillo,
esquivando empujones passa ligero,
pues trae noticias, uno que outro chiquillo
divulgando las nuevas del pregonero
(CARRIEGO, 1999, p. 82).

O poema é longo, possui 56 versos, onde são introduzidos temas e personagens que serão trabalhados nas seções seguintes. Carriego traz os tipos do bairro: a costureira, o jogador, o dançarino de tango, etc. Ao final dos versos, já é noite no subúrbio. Borges, nos livros abordados em nosso estudo, não traz personagens para a poesia, exceto quando faz menção a antepassados ou nomes que fazem parte da história de Buenos Aires, mas não os seus tipos.

Os dias no subúrbio são percebidos ao longo dos poemas, conforme a luz do dia vai se manifestando e alterando a percepção das ruas do bairro. Ambos escolhem uma região onde a vida é comunitária, composta por “vecinos”²⁵, com trocas afetivas e comunicação fácil. A hipótese mais interessante a respeito dessa escolha pelo subúrbio feita por Carriego e que influenciaria Borges nos é dada por Juan Carlos Ghiano:

²⁵ *Vecinos*: vizinhos. Os *vencidarios* foram adquirindo um sentido de identidade, boa parte da população começou a trabalhar dentro de seus limites locais. Para a grande maioria dos portenhos era o *vecindario* que dava sentido as suas vidas. “Un hombre pertenecía a una cuadra o a un vecindario en particular y sólo en forma secundaria y en menor grado a un barrio, una parroquia o la ciudad misma”. (SCOBIE, 1986, p. 263-264)

Mientras las calles del centro cada jornada se parecían más a las de las grandes capitales europeas, las del barrio donde vivía Carriego se quedaban en un esquema quasi provinciano, permitiendo al poeta la añoranza de la casi desconocida ciudad de su nacimiento, y también de La Plata, donde pasó años infantiles (GHIANO, 1964, p. 16).

Carriego e Borges decidem ficar nesse lugar de entremeio, que não é nem cidade, nem campo. Aqui, destaca-se também a questão da identidade, fortemente presente nos dois autores. É costume em Buenos Aires criar uma identidade a partir do bairro, ou de uma zona da cidade, que era considerada pelo habitante como sua *pátria chica*.

O caráter deambulatório é comum na poesia dos autores. Tanto Carriego quanto Borges não possuem o ritmo acelerado dos que vivem na metrópole, impuseram um ritmo mais pausado, não abordam só as ruas, eles observam também as casas, os pátios. A diferença nesse quesito é a convivência do “eu-lírico” do primeiro autor com os habitantes dessas casas, enquanto no segundo a casa é povoada apenas por objetos e lembranças, isola-se. Borges admirava essa qualidade de Carriego: a comunicação, o diálogo. Talvez tenha sido isso que o levou a se aproximar poeticamente de Carriego.

Carriego e Borges estão, como se vê, muito vinculados. Brevemente vimos alguns dos aspectos que influenciaram na poesia de Borges. Ambos tratam do mesmo tema: o bairro de Buenos Aires.

2.6 A Buenos Aires nostálgica de Borges

A alteração produzida pelo deslocamento do passado ao presente se vincula, até numa poesia tão resistente à referencialidade como a de Borges, ao processo de urbanização. Os poemas de Borges são nostálgicos em seus conteúdos explícitos, mas sua nostalgia pertence a um ideograma novo, construído a partir dos restos de uma hipotética Buenos Aires das lembranças da infância e retrabalhado também pela poesia de Carriego. A novidade reside, precisamente, no tom nostálgico que a poesia de vanguarda assume. Tal invenção de Borges é possível pelo cruzamento de duas tendências: ultraísmo e *criollismo*, renovação

estética e memória. O bairro se converte em *orilla*, margem do campo; o *baldío* é a inclusão do pampa no incompleto traçado urbano; a cor das cercas rosadas se refere à cor rural das esquinas do campo (SARLO, 2010, p. 88).

A Europa ressurgia do pós-guerra e as consequências refletiam na América. O otimismo dos escritores era expresso nas mensagens de destruição do passado, na busca por algo novo, a escrita assumindo uma função transformadora que transcendia ao entusiasmo ainda quente da época. Foi assumindo esse otimismo que Borges, um observador atento e irônico, fundou duas revistas: **Prisma** e **Proa**. Ainda antes dos anos 1930, ano em que sua literatura passará por uma mudança brusca, o escritor lança uma trilogia de poemas. Nesses livros o poeta assume um olhar ainda ligado a Europa, mas também entranhado na sua pátria. Esse início da literatura borgeana é fixado no bairro, na cidade e numa preocupação com o local. São poemas dos quais, não poucas vezes, se arrependerá mais tarde. Mesmo pondo em questão os motivos que o levaram a escrever tais poemas, Borges não nega a validade de alguns deles. No prólogo a uma reedição de **Luna de enfrente**, afirma:

No quiero ser injusto con él. Una que otra composición – “El general Quiroga va en coche a la muerte” – posee acaso toda la vistosa belleza de una calcomanía; otras – “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad” – no deshonran, me permito afirmar, a quien las compuso. El hecho es que las siento ajenas; no me conciernen sus errores ni sus eventuales virtudes (BORGES, 2008, p. 61).

O poema “El general Quiroga va en coche a la muerte” é o relato da morte desse chefe argentino na mão dos seus assassinos, e é sem dúvida um dos poemas mais característicos desta época do autor. O segundo poema citado é o embrião de toda a poesia de Borges que está por vir, pois traz a figura de um arquétipo, algo tão presente na literatura borgeana.

El humo desdibuja gris las constelaciones remotas. Lo inmediato perde prehistoria y nombre. El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones

El río, el primer río. El hombre, el primer hombre
(BORGES, 2008, p. 72).

A realidade aparece como uma ilusão, um reflexo visível de outra realidade que permanece oculta. São dois mundos determinados pela ação visível, que está sujeita a um modelo fixado e único, advindo dos padrões sociais. O homem se reúne com outros homens para dar vida para *el hombre*. Os dois mundos ficam traçados e trançados, e se completam: um justificando o outro.

Outro que Borges se arrepende de ter escrito é o poema que abre o livro **Cuaderno San Martín**, intitulado “Fundación mítica de Buenos Aires”. Borges dá preferência ao poema “La noche que en el sur lo velaron”, que relata o cerimonial de um velório à moda de Buenos Aires:

Me conmueven las menudas sabidurías
que en todo fallecimiento se pierden
- hábito de unos libros, de una llave, de un
cuerpo entre los otros -.
Yo sé que todo privilegio, aunque oscuro, es de
linaje de milagro
y mucho lo es el de participar en esta vigilia,
reunida alrededor de lo que no se sabe: del
Muerto,
reunida para acompañar y guardar su primera
noche en la muerte (BORGES, 2008, p. 98).

Assim, a nova cidade e a experiência urbana são o eixo temático dos primeiros poemas de Jorge Luis Borges. É no contexto de uma cidade que foi um espaço de grandes transformações sociais, econômicas e até tecnológicas que o poeta lançará sua trilogia sobre Buenos Aires: **Fervor de Buenos Aires** (1923), **Luna de enfrente** (1925) e **Cuaderno San Martín** (1929). Essas transformações adentraram a vida dos habitantes da cidade, alterando suas experiências urbanas, tornando necessária a busca por novos signos, por novas representações. Mudanças significativas e simultâneas começaram a fazer parte do cotidiano portenho: o crescimento populacional, o desenvolvimento industrial, a nova estrutura urbana, as melhorias no transporte e na comunicação, entre outras.

O cenário da cidade dessa época era turbulento. As ruas apinhadas de multidão davam espaço para o olhar curioso de quem observa e tem seus estímulos na rua: o *flâneur*, figura que convém explorar mais um pouco, agora na estrita perspectiva borgeana.

A nova cidade torna possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável o *flâneur* que lança o olhar anônimo de quem não será reconhecido por aqueles que observa, o olhar que não supõe a comunicação com o outro. Observar o espetáculo: um *flâneur* é um mirão mergulhado na cena urbana da qual, ao mesmo tempo, faz parte: em abismo, o *flâneur* é observado por outro *flâneur* que por sua vez é visto por um terceiro e [...] O circuito do transeunte anônimo só é possível na grande cidade que, mais do que um conceito demográfico ou urbanístico, é uma categoria ideológica e um mundo de valores (SARLO, 2005, p. 202-203).

Os olhos do *flâneur* contemplam o moderno, as novas imagens, os novos personagens da cidade, assumindo uma nova percepção dos elementos cotidianos. Mas e o olhar de Borges? Borges liga um novo foco de luz, está longe da velocidade da mudança e da multidão. O poeta canta os subúrbios, os arrabaldes, zona sem determinação precisa entre o centro e o campo. Dá as costas ao centro, porque é no subúrbio que ele encontra vestígios da Buenos Aires do final do século XIX. Ali, Borges se sente à vontade. Sobre os entardeceres, sobre a aurora, sobre o poente, sobre a penumbra e sobre a noite, canta ruas sem multidão, “no las ávidas calles”, não se preocupa com a velocidade da mudança e em se adequar à máquina.

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y de ajetreo,
sino las calles desganas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosas
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y de llanura
(BORGES, 2008, p. 19).

As entranhas do poeta pertencem às “calles desganadas del barrio, / casi invisibles de habituales”. Essas ruas “Son para el solitario una promesa/ porque millares de almas singulares las pueblan”. O “eu-poético” está só, deambula lentamente por Buenos Aires sem companhia. Segundo McKegney (1954), esse isolamento é necessário, pois acompanhado o poeta não poderia recriar em sua mente a cidade que descreve. Os poemas de Borges não têm personagens que o acompanham, as figuras humanas que aparecem já morreram ou estão ausentes.

Olorosa como un mate curado
la noche acerca agrestes lejanías
y despeja las calles
que acompañan mi soledad,
hechas de vago miedo y de largas líneas.
[...]
Yo soy el único espectador de esta calle;
si dejara de verla se moriría
(BORGES, 2008, p. 47).

Toda la santa noche he caminado
y su inquietud me deja
en esta calle que es cualquiera
(BORGES, 2008, p. 63).

Borges recupera uma cidade há muito perdida, reinventa uma cidade que já não existe fisicamente, apenas na memória. Sarlo (2010) afirma que Borges cruza duas perspectivas: a que busca uma cidade que não existe mais e a que imagina Buenos Aires a partir do ideograma “as orillas”. É importante lembrar que o poeta escreve esses poemas após ter passado aqueles sete anos na Europa. Quando retornou a Buenos Aires, em 1921, encontrou uma *polis* muito diferente daquela onde havia vivido. Ele mesmo reconhece isso em sua autobiografia:

Para mim foi uma surpresa, depois de ter vivido em tantas cidades europeias [...] descobrir que o lugar em que nasci se havia transformado em uma cidade muito grande e extensa, quase infinita. [...] Aquilo foi mais do que uma volta ao lar; foi uma redescoberta. Podia ver Buenos Aires de perto e com entusiasmo, porque estivera afastado dela por longo tempo. Se nunca tivesse ido ao estrangeiro,

duvido que tivesse podido vê-la com essa peculiar mistura de surpresa e afeto daquele momento (BORGES, 2000, p. 63).

Borges olha essa nova Buenos Aires com surpresa e afeto, um olhar vindo de fora, fato que lhe permitiu ver, por não estar habituado, o processo de mudança por que a cidade passou, tornando-a irreconhecível ao poeta. Os poemas do livro **Fervor de Buenos Aires** recordam um tempo passado, uma cidade que não existe mais, que foi destruída pela modernização. Trazer esse passado citadino aos poemas é também uma forma de negar as transformações do presente, negando assim a chegada da modernidade. A cidade de sua memória é bela, dando aos lugares que já fizeram parte da paisagem urbana de Buenos Aires uma nova existência imaginária.

Buenos Aires puede ser leída con una mirada retrospectiva que focaliza un pasado más imaginario que real (y éste es el caso del primer Borges) o descubierta en la emergencia de la cultura obrera y popular, el barrio pobre, los puertos y los viajes, la prostitución, la bohemia y el internacionalismo (SARLO, 1996, p. 191).

Como ressalta McKegney (1954), para criar essas visões da Argentina de tempos passados, Borges usa a técnica evocativa, resumo de diferentes sensações, geralmente visuais, que são associadas à sensação original, que no poeta argentino é frequentemente auditiva. Tudo é visto e escrito por um habitante que vive no tempo moderno, mas está preso ao passado e conhece a fundo a história de seu país.

Na época em que Borges escreveu seus poemas, na cidade de Buenos Aires já havia iluminação pública, ou seja, as ruas eram iluminadas de dia e à noite. Porém, a cidade que está presente nos poemas é vista pelo ocaso, pela penumbra, sombra, escuridão, elementos opostos à iluminação excessiva das ruas da cidade moderna. O poeta substitui a luz artificial pela luz natural vinda do crepúsculo, das sombras. Para o “eu-lírico”, a luz do dia perdeu o sentido.

Desde que te alejaste,
cuántos lugares se han tornado vanos
y sin sentido, iguales

a luces en el día
(BORGES, 2008, p. 45).

A pouca iluminação é responsável por instigar um olhar mais atento, assim reavivando a memória e a imaginação. E é na penumbra que a deambulação o leva a descobrir uma “Calle desconocida”. O caminhar do “eu-poético” vai dando vida à rua, aquela que o anoitecer tornou perceptível e terna.

En esa hora en que la luz
tiene una finura de arena,
di con una calle ignorada,
abierta en noble anchura de terraza,
cuyas cornisas y paredes mostraban
colores tenues como el mismo cielo
que conmovía el fondo.
[...]
Quizá esa hora de la tarde de plata
diera su ternura a la calle,
haciéndola tan real como un verso
(BORGES, 2008, p. 23).

Borges tem especial admiração pela luz do entardecer. Segundo nos afirma Zito (1998), a luz do entardecer sobre as casas do subúrbio é para Borges a imagem mais comovedora de Buenos Aires. Borges, em seu livro **Inquisiciones**, afirmava que a luz da tarde facilitava sua contemplação estética ao deambular pelas ruas de Buenos Aires.

La clara machedumbre de un poniente
ha exaltado la calle,
la calle abierta como un ancho sueño
hacia cualquier azar.
La límpida arboleda
pierde el último pájaro, el oro último.
La mano jironada de un mendigo
agrava la tristeza de la tarde
(BORGES, 2007, p. 88).

Não só as ruas são admiradas: com a ajuda das sombras, o pátio também se dá a ver.

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
Esta noche, la luna, el claro círculo,
no domina su espacio
(BORGES, 2008, p. 26).

Sem interferências de algo de fora, o poeta se limita a olhar o espaço delimitado do pátio e o define:

Patio, cielo encauzado.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa
(BORGES, 2008, p. 26).

Foi a escuridão que o ajudou a ver aquilo que a modernidade escondeu, a pintar quadros do passado, livres da transformação do presente e de tudo que fosse moderno. McKegney (1954) pondera que Borges escolheu caminhar à noite ou cedo pela manhã, pois a atmosfera ajudaria o poeta desfigurando e borrando as cores e massas das fachadas, fazendo com que ele obtivesse uma melhor visão do passado. Até que o sol aparece e abre a vista para a cidade que foi escondida pelas estrelas.

Jadeante
la ciudad que oprimió un follaje de estrellas
desborda el horizonte
y en la mañana llena
de passos y de sueño
la luz va abriendo como ramas las calles
(BORGES, 2008, p. 43).

Borges ressalta as coisas simples. Para ele, o espírito da cidade argentina está nelas: casas antigas, ruas desconhecidas, o subúrbio, a praça, o pátio, o arrabalde, o céu que cobre a cidade, o Pampa, entre outras coisas. O poeta vê nos objetos a duração do tempo, a eternidade, a possibilidade de lembranças. São os objetos, as coisas simples que o ajudam a reconstruir a Buenos Aires que ele tanto ama.

[...]
y adentro las miradas
no precisan fijarse
que ya están cabalmente en la memoria.

Conozco las costumbres y las almas
y ese dialecto de alusiones
que toda agrupación humana va urdiendo
(BORGES, 2008, p. 46).

Pero sin ruido y siempre,
en cosas incomunicadas, perdidas, como lo están
siempre
las cosas,
en el gomero con su veteado cielo de sombra,
en la bacía que recoge el primer sol y el último,
perdura esse hecho servicial y amistoso,

esa lealtad oscura que mi palabra está declarando:
el barrio
(BORGES, 2008, p. 105).

Há también nessa trilogia poemas que retratam a cidade como de fato ela é. Nesses poemas, geralmente, o poeta ressalta o lado desagradável da cidade de Buenos Aires, como ocorre no poema “Paseo de Julio” e no poema “El Sur”. No primeiro, a paz dos velhos subúrbios é assombrada pelas luzes que iluminam o bairro e sua nova atmosfera exagerada.

Juro que por deliberación he vuelto a la calle
de alta recova repetida como un espejo,
de parrillas con la trenza de carne de los Corrales,
de prostitución encubierta por lo más distinto: la música.

[...]

Barrio con lucidez de pesadilla al pie de los otros,
tus espejos curvos denuncian el lado de fealdade
de las caras,
tu noche calentada en lupanares pende de la
ciudad
(BORGES, 2008, p. 106).

Quando quer, o poeta traz a cidade como ela é²⁶ à baila, mas fica evidente a preferência pelo bairro criado a partir de suas memórias infantis ou quando encontra na cidade moderna um vestígio de passado, como acontece no poema “Montevideo”. O poeta sabe que essa cidade

²⁶ Ou seja, com todos os aspectos que a modernidade trouxe.

que descreve não pertence mais ao seu tempo, mas busca nela elementos que evoquem uma imagem que lhe agrade, até que o real o acomete novamente.

Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente.
Eres remansada y clara en la tarde como el recuerdo de una lisa amistad.
El cariño brota en tus piedras como un pasito humilde.
Eres nuestra y fiestera, como la estrella que duplican las aguas.
Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran el pasado más leve
(BORGES, 2008, p. 118).

Real ou imaginária, os lugares e os costumes descritos nos poemas de Borges fazem parte da paisagem da cidade de Buenos Aires. Borges ama a tradição argentina e nos conduz a imaginá-la com ele.

Como sempre, está em debate a questão da “argentinidade”, uma natureza que permite e legitima as mesclas: fundamento de valor e condição dos cruzamentos culturais válidos. Apenas os argentinos “verdadeiros” podem dar a Buenos Aires os fantasmas de que precisa (SARLO, 2010, p. 81).

O poeta deixa claro que pertence àquele lugar que ele criou, que sua identidade está na cidade de Buenos Aires de sua infância, local onde ele se sente à vontade. Os pronomes possessivos nos ajudam a ressaltar essa noção de se sentir bem em sua cidade.

Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusórios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires
(BORGES, 2008, p. 35).

Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo
(BORGES, 2008, p. 89).

Y somos desganados y argentinos en el espejo
(BORGES, 2008, p. 97).

Detrás de los paredones de mi subúrbio [...]
(BORGES, 2008, p. 107).

Esse lugar, essa cidade borgeana se tornou “eterna” através de seus poemas, um fruto de seu intelecto e de seu modo de sentir que perdura até os dias de hoje.

(Y pensar
que mientras juego con dudosas imágenes,
la ciudad que canto, persiste
en un lugar predestinado del mundo,
con su topografía precisa,
poblada como un sueño,
con hospitales y cuarteles
y lentas alamedas
y hombres de labios podridos
que sienten frío en los dientes)
(BORGES, 2008, p. 43 e 44).

2.7 A cidade suburbana de Borges

A metrópole em que Borges viveu é considerada problemática pelos historiadores. O escritor lá residiu de 1899 até 1986, praticamente o século vinte, convivendo com as diversas transformações de sua cidade. Como já bastante destacado nas páginas anteriores, Buenos Aires se encontrava em processo de mudança: em apenas 20 anos, o ambiente tranquilo e colonial deu espaço para a segunda maior cidade latina do mundo.

A Buenos Aires de Borges que estamos analisando aqui é a dos seus 20 anos, uma cidade deserta e suburbana. Na trilogia de poemas, o poeta ressalta o subúrbio, enquanto a cidade de Buenos Aires latente vai perdendo o cheiro do campo, se libertando dos bairros pobres e avançando para os bairros próximos do centro, um deles é Palermo.

La alta ciudad inconocible arrecia sobre el campo
(BORGES, 2007, p. 116).

Sua lírica paisagística e frágil dos três primeiros livros de poesia revela uma Buenos Aires nova, desconhecida, surpreendida pela emoção estética que os bairros humildes podem provocar. Alguns elementos da cidade que se destacam nos poemas de Borges são:

A arquitetura de Buenos Aires

As ruas e avenidas de Buenos Aires são ornadas por muitos edifícios – públicos ou privados – que representam os mais diversos estilos. A metrópole, então em seu estado de expansão econômica, foi edificada no final do século dezenove e início do século vinte, o que permitiu a contratação de arquitetos europeus e o uso de materiais de alta qualidade.

Nas obras enfocadas, Borges não menciona esses grandes edifícios, já que ele tem os olhos voltados para o arrabalde, onde as coisas são simples, a arquitetura mais ingênua, espontânea e construída por empreiteiros improvisados.

Borges é contra qualquer corrente arquitetônica. O que lhe chama a atenção são as velhas casas dos bairros, os saguões, os pátios, os muros que se tornam protagonistas de alguns poemas.

Desde uno de tus patios haber mirado
las antiguas estrellas,
desde el banco de sombra haber mirado
esas luces dispersas,
que mi ignorancia no há aprendido a nombrar
ni a ordenar en constelaciones,
haber sentido el círculo del agua
en el secreto aljibe,
el olor del jazmín y la madreSelva,
el silencio del pájaro dormido,
el arco del zaguán, la humedad
- esas cosas, acaso, son el poema
(BORGES, 2008, p. 22).

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
Esta noche, la luna, el claro círculo,
no domina su espacio.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
Serena,

la eternidade espera en la encrucijada de estrellas.
Grato es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, de una parra y de un aljibe
(BORGES, 2008, p. 26).

Los patios y su antigua certidumbre,
los patios cimentados
en la tierra y el cielo
(BORGES, 2008, p. 50).

Os meios de transporte

Os meios de transporte também foram um elemento presente nas obras de Borges. Nesses poemas que estudamos pouco aparecem, já que retratam a simplicidade portenha do arrabalde, local onde não havia muitos meios de transportes na época representada pelo poeta.

Los carros de costado sentencioso
cruzaban tu mañana
y eran en las esquinas tiernos los almaneces
como esperando un ángel (BORGES, 2008, p. 92).

Além das carroças, aparece também o bonde, meio que Borges usava para contemplar a cidade, confortavelmente instalado ao lado da janela.

Tal como um lampião, a bambolear-se vazio,
Um Lacroze ressoa em qualquer rua.
A sua luz ilumina as pedras. Como lembrança
Fica o bairro agreste, solto, suave...
(BORGES, In: ZITO, 1998, p. 48).

Os eléctricos valem-me a tristeza
como o seu longo queixume pelas tardes fora
(BORGES, In: ZITO, 1998, p. 48).

Identidade

Detrás de los paredones de mi suburbio [...] (BORGES, 2008, p. 107).

As *orillas*, o subúrbio são os espaços efetivamente existentes na topografia real da cidade e, ao

mesmo tempo, só podem ingressar na literatura quando pensados como espaços culturais, quando se lhes impõe uma forma a partir de qualidades não só estéticas, mas também ideológicas (SARLO, 2010, p. 327).

Ao ler os poemas de Borges que falam sobre a cidade de Buenos Aires, fica evidente a sua paixão pelos bairros. Com seu olhar emocionado, o poeta deixa de lado os monumentos, os grandes prédios, os cartões postais e declara seu amor pelas partes simples e até menos belas dos subúrbios portenhos. Para ele, a beleza dos lugares não importa, mas sim a emoção com que são observados, tornando-os belos pelo sentimento. Ele descreve aquilo que vê, como se fosse o seu olhar que desse vida às coisas simples da cidade.

Yo soy el único espectador de esta calle;
si dejara de verla se moriría
(BORGES, 2008, p. 47).

Essa ternura com que Borges admira os bairros e o quanto a cidade lhe é significativa se mostram evidentes no poema “Arrabal”. Nesse poema, o escritor afirma sem receio que seu futuro está na cidade de Buenos Aires.

Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires
(BORGES, 2008, p. 35).

Armazém

El almacén, padrino del malevo,
dominaba la esquina
(BORGES, 2008, p. 93).

Tratava-se de um bar que ao mesmo tempo era mercearia, onde os homens iam para conversar, beber e jogar cartas. Entre as grades de sua casa, que ficava em frente a um desses armazéns, o garoto observava atento a clientela do local, rostos que figuravam em histórias cheias de coragem que o fascinavam e que mais tarde ele ajudaria a tornar lenda.

En las zonas más alejadas, el papel del almacén era aún más importante. Con frecuencia este comercio era el primero en establecerse en una zona en desarrollo. Los nuevos vecinos concurrían al almacén no sólo en busca de crédito, alimentos y artículos del hogar, sino también en busca de ayuda y consejo para una cantidad de asuntos: dónde encontrar materiales de construcción, ideas para la edificación, lectura del diario, correo y conversaciones sobre problemas comunes y asuntos locales. El almacén se convertía en el centro social, económico, político e intelectual de la comunidad. En áreas más desarrolladas se tenía acceso a otros lugares de reunión – con frecuencia un café – donde intercambiar ideas y encontrar a los vecinos, pero el almacén seguía siendo todavía el corazón del vecindario (SCOBIE, 1986, p. 262).

A casa da Rua Serrano

Quando era muito pequeno ainda, menos de dois anos, sua família se mudou para uma casa na Rua Serrano, no bairro de Palermo. Essa casa teve um papel importante em sua vida literária, pois ali nasceria seu amor pelos livros e foi onde viveu até seus treze anos. Para essa casa é dedicado o poema “Curso de los recuerdos”. Foi nesse local que Borges viveu tempos felizes com sua irmã Norah. O jardim servia como um recanto para as crianças criarem misteriosas aventuras.

Recuerdo mío del jardín de casa:
vida benigna de las plantas,
vida cortés de misteriosa
y lisonjeada por los hombres.

[...]

Molino colorado:
remota rueda laboriosa en el viento,
honor de nuestra casa, porque a las otras
iba el río bajo la campanita del aguatero.

[...]

Jardín, frente a la verja cumplieron sus caminos
los sufridos carreros
y el charro carnaval aturdió
con insolentes murgas.

[...]

pero tenías cañaverales para hacer lanzas
y gorriones para la oración
(BORGES, 2008, p. 93).

Borges vivia estritamente dentro de casa quando sua família morava em Palermo. A casa, uma grande fortaleza da família Borges, protegia o menino do mundo exterior, cercada por altas grades com lanças. As crianças, Georgie e Norah, espiavam a vida do bairro passar através das grades: os habitantes, as carroças, os bondes, os vendedores, os arredores enfim. Assim, o menino nutria grande apreço por aquilo que não podia viver: a rua. Porém, também se interessava pelos objetos de sua casa.

Foi nessa casa em que Borges passava horas e horas na biblioteca do pai, onde teve seu primeiro contato com os livros e leu autores que lhe serviriam de inspiração. Era no salão dessa casa que seu pai reunia seus amigos letrados; um deles foi Evaristo Carriego, poeta que influenciou fortemente a obra borgeana.

No livro **Fervor de Buenos Aires** há um poema que relata a visita feita a casa pelo poeta após regressar da Europa. O poema foi intitulado “La vuelta”.

Al cabo de los años del destierro
volví a la casa de mi infancia
y todavía me es ajeno su ámbito.
Mis manos han tocado los árboles
como quien acaricia a alguien que duerme
y he repetido antiguos caminos
como si recobrara un verso olvidado
y vi al desparramarse la tarde
la frágil luna nueva
que se arrimo al amparo sombrío
de la palmera de hojas altas,
como a su nido el pájaro.

¡Qué caterva de cielos
abarcará entre sus paredes el patio,

cuánto heroico poniente
militará en la hondura de la calle
y cuánta quebradiza luna nueva
infundirá al jardín su ternura,
antes que me reconozca la casa
y de nuevo sea un hábito!
(BORGES, 2008, p. 39).

Antepassados

Dilató su valor sobre los Andes.
Contrastó montañas y ejércitos.
La audacia fue costumbre de su espada.
Impuso en la llanura de Junín
término venturoso a la batalla
y a las lanzas del Perú dio sangre española.
Escribió su censo de hazañas
en prosa rígida como los clarines belísonos.
Elegió el honroso destierro.
Ahora es un poco de ceniza y de gloria
(BORGES, 2008, p. 27).

Retirado do livro **Fervor de Buenos Aires**, o poema “Inscripción sepulcral” já traz marcada uma das características que permanecerá presente em toda a sua obra: o culto aos antepassados. Além de carregar o passado que sobreviveu em seu sobrenome, esse também está registrado nas fotos que decoravam seu apartamento em Buenos Aires e registravam os olhos e a tristeza de alguns ancestrais. É no passado que vive essa particular literatura borgeana.

Los daguerreotipos
mienten su falsa cercanía
de tiempo detenido en su espejo
y ante nuestro examen se pierden
como fechos inútiles
de borrosos aniversários
(BORGES, 2008, p. 30).

Sem dúvida, quem mais lhe fascinava dos ancestrais guerreiros era o coronel Suárez, bisavô do poeta, “que cambió la historia da América”. Em seu primeiro livro de poesia, **Fervor de Buenos Aires**, o poema “Inscripción sepulcral” é dedicado ao coronel.

O poeta traz à baila alguns nomes marcantes da história de Buenos Aires, como o de Rosas²⁷, que regressam como sombras e ajudam a desenvolver a obra do autor. A poesia é ditada pelo conhecimento histórico e traz a voz dos antigos. Esse passado aparece como um círculo que se repetirá pelos que ainda estão por vir. Sendo assim, o tempo não avança, tudo o que vai ocorrer já ocorreu no passado.

Sobre Isidoro Acevedo, avô do poeta, Borges escreveu um poema publicado no livro **Cuaderno San Martín**, que sobreviveu a todas as numerosas censuras feitas pelo próprio autor ao livro. Os versos contam sobre a morte de seu avô, que ocorreu na casa onde Borges morava quando menino, em meio a um delírio, na cama:

en la que entró creyendo que
entraba en la sombra de una batalla;
enumeró los comandos, las banderas, las unidades
... Hizo una leva última,
congregó los miles de rostros que el hombre sabe,
sin saber, después de los años
... Entró a saco en sus días
para esa visionaria patriada que necesitaba su fe,
no que una flaqueza le impuso;
junto un ejército de sombras ecuestras
para que lo mataran
(BORGES, 2008, p. 96).

Como muitos poetas, Borges fez com frequência exercícios autobiográficos que soam melancólicos, desconsolados, pelo contraste entre à ilusão vivida em sua origem e a realidade apagada que deu vida à ilusão, entre a radiante esperança aberta no passado e o presente. Em um de seus primeiros livros, **Luna de Enfrente**, escrito aos 26 anos, Borges tenta fazer um quadro prematuro de sua vida:

Aquí otra vez, los labios memorables, único y
semejante a vosotros.
He persistido en la aproximación de la dicha y en
la intimidad de la pena.
He atravesado el mar.

²⁷ Juan Manuel José Domingo Ortiz de Rozas y López de Osornio foi governador da Província de Buenos Aires.

He conocido muchas tierras; he visto una mujer y dos o tres hombres.
He querido a una niña altiva y blanca y de una hispánica quietud.
He visto un arrabal infinito donde se cumple una insaciada inmortalidad de ponientes.
He paladeado numerosas palabras.
Creo profundamente que eso es todo y que ni veré ni ejecutaré cosas nuevas.
Creo que mis jornadas y mis noches se igualan en pobreza y en riqueza a las de Dios y a las de todos los hombres
(BORGES, 2008, p. 79).

2.8 O subúrbio nos poemas de Borges

Aquí no se há engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, e este mi Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desganada sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridá taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra
(BORGES, 1926, p. 4).

Borges, como já dito, regressa a Buenos Aires com 21 anos. É agora um rapaz que não tem mais as grades da casa da Rua Serrano para o prender. A concessão da liberdade dá condição ao movimento, e assim, o jovem põe-se a caminhar e a descobrir a cidade. Com a autonomia que tem, escolhe andar pelos bairros mais populares, até por lugares não aconselháveis para os de sua classe social. O poeta costumava andar sozinho por Palermo, Constituição e outros bairros.

A su vigília gravitada en muerte camino
por las calles elementales como recuerdos,
por el tempo abundante de la noche,
sin más oíble vida
que los vagos hombres de barrio junto al apagado
almacén
y algún silbido solo en el mundo
(BORGES, 2008, p. 97).

As suas deambulações nas ruas da cidade são dotadas da emoção de quem descobre o mundo com a mesma intensidade de um olhar de criança, já que essa experiência pelo bairro se dera tardiamente. As sensações mais diversas que encontra ao caminhar pelos bairros ganha a atenção do jovem poeta.

Esse reencontro com a sua própria cidade natal e o conseqüente enamoramento pelos seus bairros foram de tamanha transcendência para Borges que, aos 74 anos, quando lhe perguntaram qual tinha sido o momento mais importante da sua vida, respondeu sem hesitação: “*O meu primeiro regresso a Buenos Aires*” (ZITO, 1998, p. 93).

Em **Fervor de Buenos Aires** o poeta declara sua paixão por Buenos Aires, com versos dedicados a ela, a suas ruas, a suas cores. São os bairros de Buenos Aires, a parte mais informal da metrópole, o que restou da cidade de sua infância que marcam a maioria dos poemas de Borges.

[...] cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o hacia el Sur, de quintas con verjas. En aquel tiempo, buscaba los entardeceres, los arrabaldes y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidade. (BORGES, 2008, p. 15).

É a luz do céu, com as suas sombras e os seus poentes que ajudam o escritor a evocar o subúrbio.

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el camino
(BORGES, 2008, p. 55).

La noche es una fiesta larga y sola
(BORGES, 2008, p. 78).

Nesses poemas, em especial os que compõem o livro **Fervor de Buenos Aires**, as coisas simples da cidade passam ao primeiro plano, ou seja, passam a ter significado.

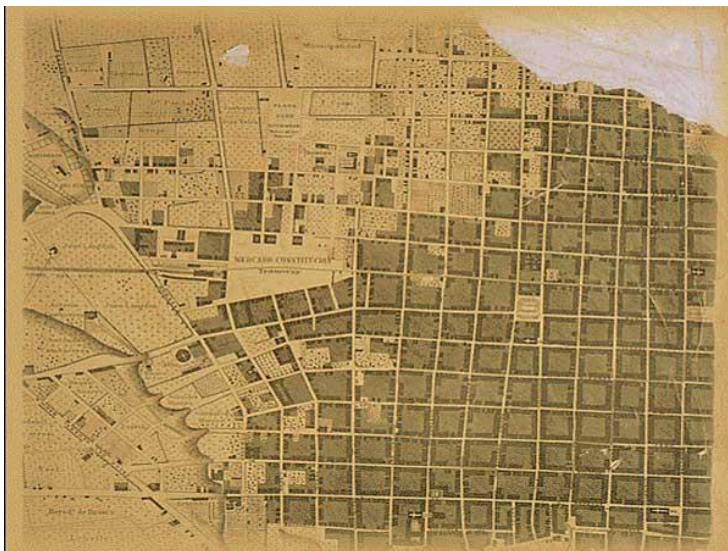
Pero sin ruido y siempre,
en cosas incomunicadas, perdidas, como lo están
siempre las cosas,
en el gomero con su veteado cielo de sombra,
en la bacía que recoge el primer sol y el último,
perdura ese hecho servicial y amistoso,
esa lealtad oscura que mi palabra está declarando:
el barrio
(BORGES, 2008, p. 105).

Algumas imagens são presenças constantes nos poemas do autor: as ruas vazias, as casas pobres, o horizonte, o poente. E quando traz o Centro geralmente é para fazer crítica a algum elemento moderno que adentrou a cidade, como as luzes artificiais. As construções e as luzes são o meio mais utilizado pelo poeta para opor o centro e o subúrbio. Borges rejeita os grandes prédios e a luz artificial, e exalta as casas baixas e o sol poente.

Desde que te alejaste,
cuántos lugares se han tornado vanos
y sin sentido, iguales
a luces en el día
(BORGES, 2008, p. 45).

Outro fator ressaltado é a topografia dos bairros, seus quarteirões diferentes e iguais²⁸:

²⁸ Divisão dos quarteirões de Buenos Aires. Disponível em:
<http://www.biblioteca.fapyd.unr.edu.ar/leaves/archivo/urbanismo/mas-informacion/buenos-aires/planos-planos.htm>. Acesso em 20 de novembro de 2013.



Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadriculadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana
(BORGES, 2008, p. 35).

No poema que abre o livro **Fervor de Buenos Aires**, Borges já deixa clara sua fonte de inspiração para essa trilogia poética: as ruas (*las calles*).

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y de ajetreo,
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales
(BORGES, 2008, p. 19).

Palermo, bairro em que Borges viveu sua infância, recebeu uma atenção especial por parte do poeta. Localizado então nas *orillas* de

Buenos Aires, nos limites do campo aberto, receberia visitas posteriores do poeta, quando de seu regresso da Europa. O bairro era famoso por suas ruas e seus bares, os *almacenes*, frequentados pelos *compadritos*, homens que levavam no bolso interno do colete um punhal, sempre em busca de algum duelo. Esses duelos, que muitas vezes colocavam vidas em risco apenas para demonstrar coragem, o inspiraram a criar aquilo que ele sentia falta em sua cidade: uma mitologia, um universo lendário, tal como o que já existia no pampa. Palermo será o cenário elegido para a criação desses *fantasmas*. Esse importante aspecto cultural da cidade é ressaltado também em outras obras do autor, como **El compadrito** e **Evaristo Carriego**.²⁹ O bairro em que se criou será aludido em muitas obras de Borges, sempre em tom nostálgico.

Esta es una elegia
de un Palermo trazado con vaivén de recuerdo
y que se va en la muerte chica de los olvidos
(BORGES, 2008, p. 91).

Cuaderno San Martín, dos três livros escolhidos para o nosso estudo, é o que mais exalta Palermo. O livro já abre com o poema “Fundación mítica de Buenos Aires”, em que o poeta aponta o seu bairro como o local de fundação da cidade.

Outro poema “Elegía de los portones”, também traz um Palermo do passado, irrecuperável. Seria a mitificação do bairro de sua infância.

Palermo del principio, vos tenías
unas cuantas milongas para hacerte valiente
y una baraja criolla para tapar la vida
y unas albas eternas para saber la muerte.

El día era más largo en tus veredas
que en las calles del Centro,
porque en los huecos hondos se aquerenciaba el
cielo.

Los carros de costado sentencioso
cruzaban tu mañana
y eran en las esquinas tiernos los almacenes

²⁹**Evaristo Carriego**, de 1930, e **El compadrito**: su destino, su música, sus barrios, de 1945, escrito em parceria com Silvina Bullrich.

como esperando un ángel.

Desde mi calle de altos (es cosa de una legua)
voy a buscar recuerdos a tus calles nocheras.
Mi silbido de pobre penetrará en los sueños
de los hombres que duermen.

Esa higuera que assoma sobre una parecita
se lleva bien con mi alma
y es más grato el rosado firme de tus esquinas
que el de las nubes blandas
(BORGES, 2008, p. 92).

CAPÍTULO III

Perspectivas de cidade

3.1 Uma comparação das visões poéticas da cidade em transformação – Cesário Verde e Jorge Luis Borges

[...] a terra da qual todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência, e as realizações da sociedade humana. E uma dessas realizações é a cidade: a capital, a cidade grande, uma forma distinta de civilização.
(WILLIAMS, 2011, p. 11)

Após discorrer sobre as obras poéticas que utilizamos como base em nosso estudo e apontar as peculiaridades de cada um dos autores, esse capítulo tem como principal objetivo comparar a poesia de Cesário Verde com a de Jorge Luis Borges. Como visto, tanto Cesário Verde quanto Borges foram sensíveis às mudanças que estavam ocorrendo em suas cidades. O que seus sentidos perceberam foi valorizado poeticamente. O “mundo exterior existia” e virava versos. Como afirma Cruz (2012), em seu artigo que aproxima Cesário Verde com Evaristo Carriego, a poesia desses poetas visa a uma “valorização dos sentidos”, que “aguarda a sua inspiração deixando-se absorver pelo real, pela vida das formas materiais e concretas” (CRUZ, 2012)³⁰, essa constatação também pode ser aplicada, pelo menos parcialmente, à poesia urbana de Borges. Assim, observamos os conjuntos de poemas urbanos desses autores para percebemos o quanto eles se aproximam ou se distanciam.

O modo estrutural, político, econômico e cultural das cidades de Lisboa e Buenos Aires sofreram algumas alterações que podem ser notadas na obra poética dos autores. Essas transformações e expansões da cidade acarretaram também uma transformação no indivíduo que nela vive, ou seja, surge uma “nova” sociedade. Essa diferença de olhar extrapola a questão meramente do observador que escreve sobre o que vê, mas inclui toda uma história social das cidades em processo de mudança.

Um local em que o novo modelo vivia em consonância com o velho, sendo assim, um contexto complexo, que é apreendido

³⁰Esse artigo de Cruz, publicado na revista digital **Sibila**, não possui numeração de página em sua publicação.

poeticamente como o oposto do ideal. A cidade estava repleta de cidadãos inseguros, que eram obrigados a se adaptar às mudanças modernas desde os atos mais simples, como a iluminação, até as indústrias. Um processo que atingia, em diferentes proporções, toda a sociedade, desde os mais favorecidos aos menos favorecidos. Tudo passou a girar em torno das cidades, que deveriam manter a ordem social, mas estavam enfrentando o caos de uma transformação trazida pela modernização: “[...] como um novo tipo de paisagem, um novo tipo de sociedade. De início, no entanto, era difícil separar o que era novo das imagens tradicionais da cidade” (WILLIAMS, 2011, p. 242).

Nos poemas de Cesário Verde e Borges, a cidade nos é apresentada como um sistema, uma organização, o que é considerado uma nova forma de olhar para a época. Apesar de serem mudanças, elas ocorrem de forma sistemática, como se fossem uma forma de repressão organizada, onde todos os habitantes são obrigados a se adequar voluntariamente. Havendo um elo, uma conexão, entre a sociedade e as mudanças estruturais, políticas e econômicas como as engrenagens de **Tempos Modernos**, de Chaplin.

Essa visão é mais madura em Jorge Luis Borges, que transcende o contraste campo/cidade, nos apresentando a cidade através de uma comparação presente/passado. Cesário Verde, preso às suas lembranças rurais que norteiam sua visão, nos aponta uma cidade, na direção de Williams, contrastando a inocência do campo ao vício da cidade. Ambos reconhecem a forma de organização diferenciada da cidade moderna que está surgindo, as novas relações criadas entre os homens que nela habitam, a perda de alguns referenciais.

Cesário Verde foi quem primeiro cantou a cidade de Lisboa, “nos ensinou a ver a cidade”³¹. Já Borges não foi o primeiro cantor do arrabalde portenho. O primeiro poeta urbano de Buenos Aires foi Evaristo Carriego (1883-1912), poeta que inspirou Borges.

Além de residirem em países distintos, os poetas também são de gerações díspares. Cesário Verde já havia falecido quando Borges nasceu. O que de fato os aproxima é que ambos os poetas viveram um momento especial em suas cidades: quando elas estavam se modernizando – Lisboa em 1870 e Buenos Aires em 1900. Cesário Verde viveu a modernização de Lisboa enquanto esta estava acontecendo. Foi testemunha de cada mudança, viveu a fase de

³¹Expressão utilizada pelo poeta David Mourão-Ferreira.(MOURÃO-FERREIRA, 1981, p. 89).

transição, momento em que o novo convivia com o velho e, muitas vezes, tomava seu lugar. Borges era criança quando sua cidade começou a sofrer com as mudanças modernas e, em 1914, mudou-se para Europa com sua família, ficando fora de seu país de origem durante sete anos. Quando regressou a Buenos Aires, em 1921, a cidade já não era a mesma, a mudança já havia se consolidado.

Ambos registram suas vivências pela cidade, assim como o fez Baudelaire – poeta de quem descendem neste aspecto –, o ponto de divergência é a maneira como o fazem. Cesário Verde registra quadros do presente de Lisboa, como no poema “Noite fechada”.

Lembras-te tu do sábado passado,
Do passeio que demos, devagar,
Entre um saudoso gás amarelado
E as carícias leitosas do luar?
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 117).

Já Borges fala de uma Buenos Aires que é revivida pela memória, uma cidade ainda sem mudanças maiores, a cidade onde viveu em sua infância. A cidade que existia antes de ele viajar com sua família para a Europa, somada à sua imaginação criativa, faz nascer a cidade a qual ele gostaria de pertencer e onde gostaria de viver. Um local sereno é o que encontramos nos poemas.

[...]
la tarde entera se había remansado en la plaza,
serena y sazónada,
[...]
¡Qué bien se ve la tarde
desde el fácil sosiego de los bancos!
(BORGES, 2008, p. 24).

Mas há horas em que o poeta retrata a cidade tal como ela é no presente. Nesses poemas, ele se aproxima da visão de Cesário Verde em seu ápice urbano, entre os anos 1877 e 1880. Ambos os poetas estão desencantados com as cidades em que residem. As mudanças modernas não lhes agradam, eles não se sentem à vontade no lugar em que habitam.

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.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 131).

Barrio con lucidez de pesadilla al pie de los otros,
tus espejos curvos denuncian el lado de fealdade
de las caras,
tu noche calentada en lupanares pende de la
ciudad
(BORGES, 2008, p. 106).

De formas diferentes, os poetas reagem à modernização de suas cidades. Cesário Verde a recusa, cantando cada pedaço da cidade acometido pelas transformações modernas que o inquietam. Enquanto Borges a nega, através de caminhadas por ruas encobertas de penumbra, em horários nos quais a falta de luz do dia ajuda na criação de uma nova visão da cidade, recriada pela memória. Semelhante à imagem utilizada por Dickens e ressaltada por Williams:

É uma imagem à qual ele recorre com frequência:
a obscuridade, a escuridão, a névoa que não nos
deixa ver uns aos outros com clareza, nem
enxergar as relações que há entre nós próprios e
nossos atos, nós próprios e os outros
(WILLIAMS, 2011, p. 264).

Ambos se utilizaram de dicotomias para criar uma nova representação da cidade. Cesário Verde utilizou a comparação campo *versus* cidade. O campo era representado como um local puro, agradável, sem tantas mudanças, com pessoas simples, ruas vazias. Enquanto a cidade era o oposto: desagradável, cheia de transformações, ruas apinhadas de gente, caos. Borges comparava o passado com o presente. O passado era a cidade a que ele pertencia, que amava. Quando falava do presente, apenas o lado desagradável da cidade era representado. Ambos faziam uma escolha: Cesário Verde prefere o

campo, e Borges assume sua preferência pelo bairro que criou em sua memória.

No campo; eu acho nele a musa que me anima:
A claridade, a robustez, a ação.
Essa manhã, saí com minha prima,
Em quem eu noto a mais sincera estima
E a mais completa e séria educação
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 140).

E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
um sopro que arreperia os ombros quase nus
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 135).

Resbalo por tu tarde como el cansancio por la
piedad de un declive.
La noche nueva es como un ala sobre tus azoteas.
Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los
años se alejó quietamente.
Eres nuestra y fiestera, como la estrela que
duplican las aguas.
Puerta falsa en el tempo, tus calles miran al
pasado más leve.
Claror de donde la mañana nos llega, sobre las
dulces aguas turbias.
Antes de iluminar mi celosía tu bajo sol
bienaventura tus quintas.
Ciudad que se oye como un verso.
Calles con luz de patio (BORGES, 2008, p. 71).

Os poetas, como já dito, descendem de Baudelaire, já que se preocupam em registrar suas vivências na cidade. Seus poemas são exemplos do que chamamos de poesia urbana³². O livro **Flores do mal**, em especial a seção “Tableaux parisiens”, é o que tem mais vínculo com

³²“Pode-se ir mais longe e dizer que a poesia urbana enquanto tal é uma invenção daquele século XIX, uma invenção do que costumamos chamar de capitalismo moderno. Por isso que falar em poesia urbana quase que se confunde com falar em poesia urbana moderna, ou seja, uma espécie particular de poema que procura representar a cidade moderna ou que está em vias de se transformar em moderna” (CRUZ, 2012).

a obra dos autores. Cada um à sua maneira, escreveu um conjunto de poemas que podem ser considerados “quadros”. Em Cesário, “quadros lisboetas” e, em Borges, “quadros portenhos”.

Apesar de terem como assunto principal de sua poesia a cidade moderna, o foco escolhido para observação é divergente. Borges virou as costas para o Centro da cidade e voltou seu olhar para *las orillas*, as zonas marginais da cidade, que também se encontravam em fase de mudança, porém com um crescimento diferente do que vinha ocorrendo no Centro. Já Cesário Verde, apesar de fazer algumas menções a lugares do subúrbio de Lisboa, o que, principalmente, é cantado pelo sujeito lírico são as zonas centrais da cidade. O poeta e o leitor adentram o centro nervoso de uma cidade moderna:

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!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 131).

Enquanto Borges dedica-se ao subúrbio calmo:

A mi ciudad de patios cóncavos como cántaros
y de calles que surcan las leguas como un vuelo,
a mi ciudad de esquinas con aureola de ocaso
y arrabaldes azules, hechos de firmamento,

a mi ciudad que se abre clara como una pampa,
yo volví de las viejas tierras antiguas del
Occidente
y recobré sus casas y la luz de sus casas
y la transnochadora luz de los almanecenes

y supe en las orillas, del querer, que es de todos
y a punta de poniente dessangré el pecho en
salmos
y canté la aceptada costumbre de estar solo
y el retazo de pampa colorado de un patio.
(BORGES, 2008, p. 82).

Tanto no caso de Borges quanto no caso de Cesário Verde, a referência ao local fica implícita para o leitor, sendo assim, depende de informações que estão fora do texto. Ou seja, a compreensão depende de

outras fontes para sabermos que se trata de um subúrbio de uma grande cidade em processo de transformação, e muito mais informações para sabermos qual bairro portenho está sendo observado. O mesmo ocorre com os poemas do poeta português, embora seja mais fácil identificar que se trata da capital portuguesa. Os locais observados são muito distintos entre si: Borges canta o *arrabal*, local comunitário, rodeado por vizinhos, com diálogos, afetos e experiências compartilhadas; em Cesário Verde, temos uma agitação, cada um passa a cuidar de suas próprias necessidades, às vezes, sem nem saber quem é o vizinho ao lado.

A Lisboa da época não havia alcançado nem 200 mil habitantes, enquanto Buenos Aires já tinha ultrapassado um milhão. Ou seja, apesar de a cidade de Borges ter uma população bem maior, ele opta por cantar o lado menos desenvolvido da cidade, aquele que ele julgava guardar o que considerava essencial: as coisas simples e autênticas, “la noche olorosa como un mate curado”, o mundo *criollo*, enfim. A hipótese defendida por Ghiano (1964) para justificar a escolha de Carriego pelo *arrabal* também pode servir a Borges, já que escolhem o mesmo lugar de deambulação.

Mientras las calles del centro cada jornada se parecían más a las de las grandes capitales europeas, las del barrio donde vivía Carriego se quedaban en un esquema quasi provinciano, permitiendo al poeta la añoranza de la casi desconocida ciudad de su nacimiento (GHIANO, 1964, p. 16).

Borges permanece no “indefinível arrabalde”, um espaço que não é mais campo, mas ainda não é propriamente a cidade. O subúrbio corresponde ao entrelugar, exatamente a mesma posição que, por analogia, a cidade de Lisboa ocupava em relação a Europa na época de Cesário Verde. Margato (1998) afirma que as manifestações modernistas tomaram corpo também no universo “semiperiférico”, ou “de fronteira”, fazendo parte dessa “zona” a cidade de Lisboa, já que sua posição diante da moderna Europa é a de um “estar entre”, um entrelugar, um estado limite entre Centro e periferia – “o estar na fronteira”.

Em Buenos Aires, é costume enraizado uma constituição de identidade a partir do bairro, os habitantes escolherem o seu bairro ou uma determinada zona da cidade e a considerarem como sua *pátria*

chica, expressão usada por Borges. Em seus poemas, o poeta argentino deixa claro esse sentimento de pertença.

Una manzana entera pero en mitá del campo
expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga
(BORGES, 2008, 89).

y somos desganados y argentinos en el espejo
(BORGES, 2008, p. 97).

Detrás de los paredones de mi suburbio
(BORGES, 2008, p. 107).

Nos poemas de Cesário Verde, fica clara essa perda de identidade cidadina. As pessoas são apenas rostos que passam, imagens sobre imagens, em conformidade com as análises de Williams:

[...] uma perda de identidade na multidão de outros se refletia numa perda de identidade no eu e, de tais maneiras, numa perda da própria sociedade, sobrepujada e substituída por uma sucessão de imagens: a “dança de formas, luz e cor”, “rosto após rosto”, e então não há mais regras (WILLIAMS, 2011, p. 256).

Em relação a Cesário Verde, o poeta demonstra um caráter ambíguo em relação à cidade moderna. Seus versos apresentam uma tensão com a experiência urbana, e ao mesmo tempo um fascínio mesclado com rejeição. “Mesmo para combater e rejeitar a cidade, os homens vinham para a cidade; não havia outra saída” (WILLIAMS, 2011, p. 376). Essa característica, como nos aponta Cruz (2012), o aproxima mais de Baudelaire, cabendo a ele, em certa medida, o que Berman (1986) detecta em Benjamin, esse crítico tão marcado pelo grande poeta de Paris:

Os escritos parisienses de Benjamin constituem uma performance notavelmente dramática, surpreendentemente similar ao Ninotchka de Greta Garbo. Seu coração e sua sensibilidade o encaminharam de maneira irresistível para as luzes brilhantes da cidade, as belas mulheres, a

moda, o luxo, seu jogo de superfícies deslumbrantes e cenas grandiosas; enquanto isso, sua consciência marxista esforçou-se por mantê-lo à distância dessas tentações, mostrou-lhe que todo esse mundo luminoso é decadente, oco, viciado, espiritualmente vazio, opressivo em relação ao proletariado, condenado pela história (BERMAN, 1986, p. 142).

Como afirma Cruz (2012), de fato, alguns apontamentos dizem respeito a Cesário Verde, outros não, como o relativo ao proletariado. Cabe-nos aqui discutir o conceito de *experiência* adotado pelos autores. No caso de Borges, que se utiliza da ideia de uma *pátria chica*, seria uma forma de defender a cultura portenha de um ambiente hostil trazido pelo crescimento acelerado da cidade, uma forma de manter a convivência comunitária dos *vecinos*, o afeto entre eles, contrapondo-se ao típico homem metropolitano que, no caso, poderia ser visto como aquele representante do centro de Buenos Aires. Caberia lembrar Simmel:

Assim, o tipo metropolitano de homem – que, naturalmente, existe em mil variantes individuais – desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambição externa, as quais, do contrário, o desenraizariam. Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração (SIMMEL, 1979, p. 12).

Borges traz em seus poemas as coisas simples e, segundo sugere, mais autênticas e verdadeiras de Buenos Aires. Assim como em Cesário Verde, é o material, o concreto que o move, que o inspira. Ambos os poetas precisam do estímulo das coisas da cidade, ou seja, algo externo para criarem sua poesia. Saem da poesia lírica romântica, existe mais que um EU, existe um entorno. Os dois poetas dão ênfase ao que está fora de seus EUs psicológicos, são guiados pelo ambiente e assim retratam suas cidades.

E enquanto sigo para o lado oposto,
E ao longe rodam umas carruagens,
A pobre afasta-se, ao calor de Agosto,

Descolorida nas maçãs do rosto,
E sem quadris na saia de ramagens
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 110).

Más vil que un lupanar,
la carnicería infama la calle.
Sobre el dintel
una ciega cabeza de vaca
preside el aquelarre
de carne charra y mármoles finales
con la remota majestade de un ídolo
(BORGES, 2008, p. 34).

Borges vê a eternidade nos objetos, no poente, na aurora. Trata o ser humano como algo finito, descreve a morte com leveza. Já Cesário Verde vê a cidade como algo que sempre se transforma. Prende-se às pessoas e aos objetos frutos da modernidade. Tudo para ele parece ter um fim, e cada mudança novas visões, como se daqui a alguns anos nada relembresse aquele tempo. Encara a finitude das coisas com melancolia. Fala da morte com dor, com pesar. Cesário Verde rejeita a morte em sua poesia.

Pero sin ruido y siempre,
en cosas comunicadas, perdidas, como lo están
siempre las cosas,
en el gomero con su veteado cielo de sombra,
en la bacía que recoge el primer sol y el último,
perdura ese hecho servicial y amistoso,
esa lealtad oscura que mi palabra está declarando:
el barrio
(BORGES, 2008, p. 105).

Mas que cegueira a minha! Do teu porte
A fina curva, a indefinida linha,

Com bondades de herbívora mansinha,
Eram prenúncios de fraqueza e morte!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 151)

Ambos os poetas têm a vida marcada pelo tédio e pela angústia, o que nos ajuda a explicar por que os escritores têm em comum o mesmo impulso, a mesma ação: a deambulação pelas ruas tão propícias à reflexão ou a um questionamento pessoal e poético. Saem para procurar,

para explorar a cidade. É o caminhar, a mudança de lugar, que fornece aos poetas novas visões e assim novas inspirações. Sobre o movimento e o encontro, nos diz Williams (2011):

De fato, essa sensação de ilimitadas possibilidades, de encontro e movimento, é um fator permanente do sentimento que me inspiram as cidades: um sentimento tão permanente quanto aqueles outros que experimento quando, do alto de uma montanha, contemplo a grande colcha de retalhos multicolorida dos campos que gerações de pessoas de meu sangue limpavam e demarcaram com sebes; ou lugares conhecidos, as fazendas isoladas, o aglomerado de casinhas em torno de um castelo ou uma igreja, a linha do rio, do bosque, da vereda, do caminho; linhas recebidas e linhas traçadas (WILLIAMS, 2011, p. 18).

No entanto, a percepção das novas qualidades da cidade moderna vinha associada, desde o início, à imagem de um homem caminhando, como se sozinho, pelas ruas (WILLIAMS, 2011, p. 382).

Segundo Mourão-Ferreira (1981), o fato de os poetas caminharem, ou seja, estarem em movimento, cheios de inquietações dá a eles a qualidade de quem procura.

En busca de la tarde
fui apurando en vano las calles
(BORGES, 2008, p. 24).

Cesário Verde, considerado o pioneiro da poesia deambulatória em Portugal, deixa claro em seus poemas a sua deambulação. Em grande parte de sua poesia, o “eu-lírico” caminha, seja sozinho ou acompanhado. O poeta português, como já foi apontado anteriormente, tem duas formas de caminhar: uma é só – quando descreve e analisa o que vê – e acompanhado – quando apenas descreve o que vê.

Borges, invariavelmente, caminha só. Seus poemas são retratos de um “eu- poético” que anda ou está só, apenas observa, registra e analisa o que está a sua volta: “Paso con lentitud, como quien viene de

tan lejos que no espera llegar” (BORGES, 2008, p. 70). A opção feita por Borges, portanto, é diferente da feita por Cesário Verde. Enquanto o poeta português deambula por ruas apinhadas de multidão, o poeta argentino caminha por ruas “quase invisíveis”, vazias.

E eu sonho o Cólera, imagino a Febre,
Nesta acumulação de corpos enfezados;
Sombrios e espectrais recolhem os soldados;
Inflama-se um palácio em face de um casebre
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 134).

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y ajetreo.
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales
(BORGES, 2008, p. 19).

A deambulação parece ser o que mais define a poesia urbana, e podemos, sem dúvida, caracterizar os dois poetas como *flâneurs*, mas lembrando que há muitas formas de andar pela cidade, muitos ritmos diferentes. O que nos é possível é afirmar que os dois poetas caminhavam pela cidade e gostavam de o fazer. No caso de Borges, pela leitura dos versos, somos levados a crer que o “eu-lírico” caminha calmo, sem pressa, sem intervenção de outras pessoas, é apenas ele e a rua. No caso de Cesário Verde, há uma aproximação com o “homem da multidão”. Um caminhar nervoso, o “eu-lírico” desloca-se sem nunca chegar, uma angústia misturada ao fascínio pela cidade moderna de Lisboa.

Cesário Verde nos leva a caminhar pelas ruas agitadas da cidade. O poeta argentino não anda o tempo todo, ele para, além de ressaltar locais específicos e dedicar-lhes poemas inteiros. Borges não anda apenas pelas ruas, praças, esquinas, cemitérios, mas também dentro das casas, observando sua arquitetura e os objetos que a compõem, como é o caso do poema “Sala vacía”.

Los muebles de caoba perpetúan
entre la indecisión del brocado
su tertulia de siempre.
Los daguerrotipos
mienten su falsa cercanía

de tempo detenido en un espejo
y ante nuestro examen se pierden
como fechas inútiles
de borrosos aniversarios.
Desde hace largo tempo
sus angustiadas voces nos buscan
y ahora apenas están
en las mañanas iniciales de nuestra infância.
La luz del día de hoy
exalta los cristales de la ventana
desde la calle de clamor y de vértigo
y arrincona y apaga ça voz lacia
de los antepassados
(BORGES, 2008, p. 30).

Outra diferença é que a cidade de Borges é composta por casas distantes da zona central, casas dos bairros periféricos, topograficamente organizados nas *grillas*³³. Os edifícios modernos não são mencionados. Na poesia de Cesário Verde, são justamente os edifícios que aparecem como a morada da população de Lisboa, e não os simples cortiços portenhos. O poeta português trata esse local como uma gaiola, uma espécie de prisão.

E tu que não serás somente minha,
Às carícias leitosas do luar,
Recolheste-te, pálida e sozinha,
À gaiola do teu terceiro andar!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 121).

A Borges molesta a iluminação excessiva das ruas das cidades modernas. Suas deambulações, na maioria das vezes, são feitas na penumbra, como se elas o ajudassem a ver. O poeta nega a luz artificial, aquela que tirou o sentido da luz natural do dia e da noite. Em Cesário Verde, há uma alteração: no início de seus poemas, a iluminação a gás era saudosa, o ajudava a descrever aquilo que via quando caminhava pelas noites de Lisboa. Quando vive o ápice urbano de sua obra poética, tudo adquire novo olhar, até o gás passa a perturbá-lo, a enjoá-lo.

Desde que te alejaste,
cuántos lugares se han tornado vanos

³³Quarteirão.

y sin sentido, iguales
a luces en el día
(BORGES, 2008, p. 45).

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, como as chaminés, e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 131).

Enquanto Borges se detém nos lugares, percebendo suas mudanças e lembrando as pessoas que têm um nome que marcou a história, seja familiar ou histórica, desenvolvendo uma poética que mescla uma visão do passado com as transformações do presente, Cesário Verde também nos presenteia com uma poética solitária, só que mais preocupada com as pessoas, a multidão que passa e não se vê. Sendo assim, temos um poeta que se dedica mais às mudanças físicas e aos referentes históricos, e o outro mais com as transformações sociais. Porém, ambos os poetas ressaltam a questão da solidão causada pela vida moderna.

Eu ontem encontrei-a, quando vinha,
Britânica, e fazendo-me assombrar;
Grande dama fatal, sempre sozinha,
E com firmeza e música no andar!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 91).

La rosa,
la inmarcesible rosa que no canto,
la que es peso y fragancia,
la del negro jardín en la alta noche,
la de cualquier jardín y cualquier tarde,
la rosa que la resurge de la tenue
ceniza por el arte de la alquimia,
la rosa de los persas y de Ariosto,
la que siempre está sola, [...]
(BORGES, 2008, p. 28).

A questão da memória também é algo que está presente na poética dos dois autores, porém de forma diferente. Borges traz a memória de duas formas: na primeira, o autor traz a história de Buenos Aires para sua poesia com nomes que ficaram historicamente

conhecidos, como é o caso do poema “El general Quiroga va en coche al muere”.

Na segunda forma, o poeta traz as memórias de locais que frequentou quando criança, e, em suas caminhadas, observa e busca as coisas que novamente habitam a memória do “eu-lírico”, como no poema “Curso de los recuerdos”. Aqui, também entram as memórias familiares, em especial o poema dedicado ao seu avô, “Isidoro Acevedo”.

y adentro las miradas
no precisam fijarse en los objetos
que ya están cabalmente en la memoria.
(BORGES, 2008, p. 46).

Cesário Verde também traz suas memórias, porém não são lembranças de uma cidade antiga, já que na maioria dos seus versos o poeta traz o agora, o presente. As recordações do escritor são de cunho estritamente familiar, autobiográficas. Nos poemas, não há um passado histórico da cidade explícito, mas implícito nos versos.

Foi quando 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.

Ora, meu pai, depois das nossas vidas salvas
(Até então nós só tivéramos sarampo),
Tanto nos viu crescer uns montões de malvas
Que ele ganhou por isso um grande amor pelo
campo!

Se acaso o conta, ainda a fronte se lhe enrugou:
O que se ouvia sempre era o dobrar dos sinos;
Mesmo no nosso prédio, os outros inquilinos
Morreram todos. Nós salvamo-nos na fuga
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 145).

Sendo assim, as memórias de Cesário Verde são lembranças autobiográficas. Já as de Borges, incluem família, mas recorda mais a parte histórica da cidade.

Sobre a questão da imagem, ambos os autores, pelo fato de estarem deambulando pela cidade, percebem e observam imagens que se

sobrepõem. Macedo (1988) afirma que essa série de sequências, ao que tudo indica casuais, de acontecimentos justapostos, é como a técnica cinematográfica de corte e montagem. Os acontecimentos vão progredindo à medida que o poeta vai caminhando e observando os arredores; conforme o ambiente se altera, forma-se um novo quadro poético, que já é justaposto a outro no passo seguinte. Em Cesário Verde essa técnica atingiu sua forma mais acabada no poema “Cristalizações”:

Faz frio. Mas, depois duns dias de aguaçeiros,
Vibra uma imensa claridade crua.
De cócoras, em linha os calceteiros,
Com lentidão, terrosos e grosseiros,
Calçam de lado a lado a longa rua.

[...]

Mal encarado e negro, um pára enquanto eu passo,
Dois assobiam, altas as marretas
Possantes, grossas, temperadas de aço;
E um gordo, o mestre, com um ar ralaço
E manso, tira o nível das valetas.

Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas!
Que vida tão custosa! Que diabo!
E os cavadores pousam as enxadas,
E cospem nas calosas mãos gretadas,
Para que não lhes escorregue o cabo.

De escuro, bruscamente, ao cimo da barroca,
Surge um perfil direito que se aguça;
E ar matinal de quem saiu da toca,
Uma figura fina, desemboca,
Toda abafada num casaco à russa.

Donde ela vem! A atriz que tanto cumprimento
E a quem, à noite na platéia, atraio
Os olhos lisos como polimento!
Com seu rostinho estreito, friorento,
Caminha agora para o seu ensaio.

[...]

Porém, desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,

O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,
Com seus pezinhos rápidos, de cabra!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 113-116).

Em Borges, a justaposição de imagem fica mais evidente no poema “Calle con almacén rosado”:

Toda la santa noche he caminado
y su inquietud me deja
en esta calle que es cualquiera.
Aquí outra vez la seguridad de la llanura
en el horizonte
y el terreno baldío que se deshace en yuyos y
alambres
y el almacén tan claro
como l aluna nueva de ayer tarde.
Es familiar como un recuerdo de la esquina
con esos largos zócales y la promessa de un patio.
¡Qué lindo atestiguarle, calle de siempre, ya que
miraron tan pocas cosas mis días!
Ya la luz raya al aire
(BORGES, 2008, p. 63).

Cesário Verde, em alguns de seus poemas, como o fez Baudelaire, observa e segue uma passante. Alguém que caminhava pela rua ou que passou em sua frente e chamou sua atenção. Na maioria das vezes, são mulheres, que viram personagens de seus poemas. As pessoas não se conhecem, se encontram por acaso, são rostos desconhecidos que caminham pelas ruas. Em Borges, os personagens são apenas históricos, não há tipos portenhos e nem passantes que o façam desviar o olhar das ruas. O poeta detém-se a observar os objetos concretos, materiais, aqueles que, segundo ele, perdurarão.

Admiro-a. A sua longa e plácida estatura
Expõe a majestosa austera dos invernos.
Não cora no seu todo a tímida candura;
Dançam a paz dos céus e o assombro dos infernos.

Eu vejo-a caminhar, fleumática, irritante,
Numa das mãos franzindo um lençol de
cambraia!...
Ninguém me prende assim, fúnebre, extravagante,

Quando arregaça e ondula a preguiçosa saia!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 93)

Nos despedimos al anocheecer
y em gradual soledad
al volver por la calle cuyos rostros aún te conocen,
se oscureció mi dicha, pensando
que de tan noble acopio de memorias
perdurarían escassamente una dos
para ser decoro del alma
en la inmortalidad de su andanza
(BORGES, 2008, p. 53).

Ambos os poetas citam alguns elementos considerados modernos em seus poemas, como é o caso da janela³⁴ e do vidro, que retomamos novamente a título de comparação poética. O vidro, nessa era de cidades modernas, tinha adquirido bastante visibilidade devido às grandes galerias parisienses e suas vitrines. Agora, mesmo estando dentro de casa, era possível ver a rua. E, de fora, poderia se ver dentro. Os vidros, apesar de sua fragilidade, eram tidos como um elemento de segurança. Na poesia de Cesário Verde, o vidro aparece como um elemento fascinante e é recordado pela sua transparência e pelas vitrines das casas de confecção e moda. Em Borges, no caminhar pelas ruas, o “eu-lírico” percebe o vidro, que para ele é como o sol, pois ilumina e dá a possibilidade de visibilidade.

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 transparentes!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 137).

E eu que medito um livro que exacerbe,
Quisera que o real e a análise mo dessem;
Casas de confecções e modas resplandecem,
Pelas vitrines olha um ratoneiro imberbe
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 135).

nos echamos a caminhar por las calles
como por una recuperada heredad,

³⁴ A janela como um objeto de contato de dois mundos diferentes, o de fora e o de dentro.

y en los cristales hubo generosidades de sol
y en las hojas lucentes
dijo su trémula inmortalidad de estío
(BORGES, 2008, p. 29).

Outro elemento citado com frequência é a janela, que possibilitava a entrada do barulho da rua nas casas. Possibilitava também a ventilação e a entrada de luz solar nos ambientes. A janela remete ao exterior, pode ser considerada um novo ângulo de visão, que possibilita a amplitude de olhar do indivíduo que observa. Como um símbolo, pode ser vista como uma abertura às influências vindas de fora. Ambos os poetas trazem em seus poemas esse elemento e são chamados a observar a rua por ela desde criança: Cesário Verde, por ficar fascinado pelo barulho que vinha das ruas, e Borges, por não poder transpor as grades da casa da Rua Serrano, observa a movimentação das ruas através da janela. Nos poemas do poeta português, a janela aparece com duas funções: a primeira é a de permitir a um indivíduo que está fora conseguir espiar o que acontece dentro de casa; a segunda, como um elemento de encontro, ia-se à janela para fofocar com a vizinhança. Já para o poeta argentino, a janela aparece nos poemas apenas como um elemento que deixa a claridade entrar no ambiente e permite a visão da rua.

O quadro interior, dum que à cadeia,
Ensina a filha a ler, meteu-me dó!
Gosto mais do plebeu que cambaleia,
Do bêbado feliz que fala só!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 119).

Bem me lembro das altas ruazinhas,
Que ambos nós percorremos de mãos dadas:
As janelas palavram as vizinhas;
Tinham lívidas luzes as fachadas
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 117).

Juntamente amanhece
en todas las persianas que miran al Oriente
y la voz de un almuédano
apesadumbra desde su alta torre
el aire de este día
y anuncia a la ciudad de los muchos dioses
la soledad de Dios
(BORGES, 2008, p. 43).

Las ventanas con reja
desde la cual la calle
se vuelve familiar como una lámpara
(BORGES, 2008, p. 50).

Antes de aluminar mi celosía tu bajo sol
bienaventura tus quintas
(BORGES, 2008, p. 71).

O tédio é um elemento que aparece de forma mais eloquente nos poemas de Cesário Verde. Causado pela realidade citadina, quanto mais o “eu-lírico” vai conhecendo sua cidade, mais o tédio adentra sua perspectiva de olhar. Um dos causadores dessa sensação é o fato já explicitado dos novos hábitos terem que conviver com os velhos, o que gerava instabilidade aos habitantes. Essa instabilidade é expressa, poeticamente, pelo tédio.

Em Borges, o tédio aparece como impressão do arrabalde. No poema “Arrabal”, o poeta expressa, novamente, o embate entre o sujeito e a geografia da cidade. O primeiro verso, afirmativo, é também uma apropriação, porque faz do tédio uma determinante coletiva e o expressa como um subproduto da cultura da cidade: o arrabalde não é o tédio, é um reflexo dele: “El arrabal es el reflejo de nuestro tedio” (BORGES, 2008, p. 35).

Assim como a cidade se renova, o medo também é renovado. Como ressalta Williams (2011), os temores urbanos novos se somam aos antigos: o medo da avareza da cidade³⁵ vem se juntar ao medo da turba, da multidão desordenada. O medo aqui figura como algo que se tem em relação ao novo, um olhar temeroso diante daquilo que não conhecemos. Antes do surgimento da luz artificial, elemento moderno que figura na poesia de ambos os autores, era difícil a população sair à noite, pois o medo das ruas escuras os impedia. Como já visto, com a criação da luz e da iluminação pública, começou a existir também a população noturna.

Aqui entra mais uma questão: as cores da cidade. Cesário Verde a descreve apenas como um lugar de cor monótona, cinza, cor advinda das chaminés das fábricas. “Toldam-se duma cor monótona e londrina.”(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 131)

³⁵Expressão utilizada pelo crítico Raymond Williams.(WILLIAMS, 2011, p. 244).

Borges, pelo contrário, como descreve a periferia, um lugar sem muitas mudanças modernas, traz a presença da cor, suas ruas são iluminadas pelo dia, pelas cores das casas e pelos entardeceres.

Los trémulos colores se guarecen
en las entrañas das cosas
(BORGES, 2008, p. 55).

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
Esta noche, la luna, el claro círculo,
No domina su espacio
(BORGES, 2008, p. 26).

la gloria de las luces equidistantes
del leve azul y de la tierra rojiza
(BORGES, 2008, p. 24).

Outro ponto trazido pelos poetas é o tempo cronológico. Cesário Verde, como já visto, mostra a passagem do tempo, em especial, nos subtítulos do poema “O sentimento dum ocidental” – “Ave-Marias”, “Noite fechada”, “Ao gás” e “Horas mortas” – que fazem alusão a fases da tarde e da noite.

Implicitamente, a “Cidade regida pelo tempo” é contrastada com os ritmos naturais do sangue, do dia e noite, das estações; [...] a experiência das ruas, do estranho, do inseguro, é então elaborada, a partir de suas originais confusões sociais e perceptuais (WILLIAMS, 2011, p. 396).

E eu só lhe respondia: - “Escuta-me. Conforme
“Tu vibras os cristais da boca musical,
“Vai-nos minando o tempo, o tempo – o cancro
enorme
“Que te há-de corromper o corpo de vestal
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 96).

Nós saíamos próximo ao sol-posto,
Mas seguíamos cheios de demoras;
Não me esqueceu ainda o meu desgosto
Nem o sino rachado que deu horas
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 117).

Em Borges o tempo cronológico aparece de forma leve, não é o tempo “avarento das tarefas do dia” que move o caminhar do poeta. O escritor argentino marca sua poesia pela passagem do dia, não em horas, mas pelas fases: manhã, tarde e noite. Essa marcação é deixada bem clara em muitos de seus poemas.

En la cóncava sombra
vierten un tiempo vasto y generoso
los relojes de la medianoche magnífica,
un tiempo caudaloso
donde todo soñar halla cabida,
tiempo de anchura de alma, distinto
de los avaros términos que miden
las tareas del día
(BORGES, 2008, p. 47).

En busca de la tarde
fue apurando en vano las calles
(BORGES, 2008, p. 24).

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el camino.
[...]
El poniente que no se cicatriza
aún le duele a la tarde
(BORGES, 2008, p. 55).

Outra questão tipicamente moderna trazida pelos poetas diz respeito ao hábito, porém abordado de maneira diferente. Em Cesário Verde, é trazido o hábito da multidão, que já não se olha e nem se relaciona com a cidade em que vive, apenas se adapta à “máquina”. Até os gestos mais simples tornam-se hábito. A repetição do mesmo trajeto cega aquele que anda e o faz perder a percepção da cidade ao seu redor.

Em Borges, o hábito é passado para as coisas inanimadas, já que seu objetivo, nessa sua primeira poesia, é restituir a relação do sujeito com a sua cidade, recuperar a experiência aurática da *polis*: “antes que me reconozca la casa / y de nuevo sea un hábito!” (BORGES, 2008, p. 38).

3.2 A visão poética da cidade através dos poemas

Nessa seção selecionamos um poema de Cesário Verde, “O sentimento dum ocidental”, e três poemas de Borges, “Las calles”, “Calle desconocida” e “Arrabal” para expormos mais detalhadamente suas visões sobre a cidade.

3.2.1 “O sentimento dum ocidental”

A cidade de Cesário Verde se desenvolve a cada dia. No poema “O sentimento dum ocidental” somos apresentados a um “eu-lírico” que sente a cidade e que ao observá-la se lança por completo naquilo que vê. O poema tem quatro partes: “Ave-Marias”, “Noite fechada”, “Ao gás” e “Horas mortas”. Nesse poema elabora-se um painel da cidade como o olhar do sujeito poético a perceber suas ruas, seus becos, as passantes, os lojistas e os trabalhadores. É um poema que faz parte do ápice urbano da obra de Cesário Verde.

Como já visto anteriormente, a partir da leitura dos versos é possível perceber como as imagens compostas pelo poeta são justapostas, aparecem diversos planos de percepção, como se houvesse vários narradores caminhando pela cidade e registrando o que veem e sentem. Assim como as imagens, o espaço e o tempo também se cruzam, como nos versos abaixo, em que o grande feito das navegações são exaltados, ou seja, o passado português:

E evoco, então, as crônicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no mar, salvando um livro, a nado!

Singram soberbas naus que eu não verei jamais!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 132)

Já na estrofe seguinte, os versos voltam-se para o presente, evocando Lisboa ao entardecer. Ao mesmo tempo em que a cidade o fascina, o incomoda. Da maneira como o verso foi escrito, nos leva a entender que esse incômodo não é exclusivo do eu poético, mas é partilhado também pelos demais habitantes da cidade. O poeta volta seu olhar para o mundo externo, ocupando as próximas estrofes com

descrições do cotidiano e a chegada da noite, em um tom melancólico. Não há mais pressa, os trabalhadores deixam seus trabalhos e dirigem-se para as ruas:

Vazam-se os arsenais e as oficinas;
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
Correndo com firmeza, assomam as varinas.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 132)

Nas duas próximas estrofes, são os habitantes, a multidão, que chamam a atenção do sujeito poético. A percepção do poeta vai além do presente, trazendo uma previsão funesta. Seu olhar atento registra a ausência de saneamento e as péssimas condições de higiene em que vivem as camadas menos favorecidas que residem nos bairros, fora do centro.

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.

Descalças! Nas descargas de carvão,
Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;
E apinham-se num bairro aonde miam gatas,
E o peixe podre gera os focos de infecção!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 132)

A segunda seção do poema, “Noite fechada”, inicia com o tema da prisão, já apresentado na primeira seção do poema. Os edifícios são as grades que prendem os habitantes da cidade. A prisão aqui não é metafórica, – a prisão dos edifícios modernos – mas real.

Toca-se às grades, nas cadeias. Som
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!
A aljube, em que hoje estão velhinhas e crianças,
Bem raramente encerra uma mulher de “dom”!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 133)

Esse aljube³⁶ anunciado nos versos parece ser também uma representação da cidade. A visão e o sentimento de prisão aliados ao acender das luzes traz ao “eu-lírico” uma debilidade tamanha que o faz declarar-se doente. O poema registra aquilo que provoca no poeta uma angústia, uma sensação de sufocamento, certa melancolia – as prisões, a velha Sé e as cruzes.

Conforme Helder Macedo (1975) e Oliveira Cruz (2012), essa escuridão interna, que reflete o seu estado externo, é interrompida quando o sujeito poético se dá conta da luminosidade e do movimento da cidade. Aparece a alegria das tascas³⁷, dos cafés, das tendas, das tabacarias, que contrastam com o sentimento do eu poético.

E eu desconfio, até, de um aneurisma
Tão mórbido me sinto, ao acender as luzes;
À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,
Chora-me o coração que se enche e que se abisma.

A espaços, iluminam-se os andares,
E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos
Alastram em lençol os seus reflexos brancos;
E a Lua lembra o circo e os jogos malabares.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 133)

Nas duas estrofes seguintes, há três menções históricas implícitas nos versos. Em primeiro lugar, referência ao período vergonhoso da igreja católica, afirmando claramente que o “eu-lírico” sabe qual “a nódoa negra e fúnebre do clero”.

Duas igrejas, num saudoso largo,
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,

Assim que pela História eu me aventuro e alargo.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 133)

³⁶ Referência à cadeia de Aljube, situada em Lisboa, na freguesia de Santa Maria Maior, recebia presos eclesiásticos até 1820, e mulheres acusadas de delitos comuns, em 1920. A partir de 1928, até o ano de seu encerramento, em 1965, a prisão abrigou presos políticos do Estado Novo, presos de delitos comuns e, ainda, instalações de serviços do Ministério da Justiça. No ano de 2015, será inaugurado o Museu da Resistência e Liberdade no edifício em que funcionava a cadeia.

³⁷ Bodega, taberna.

Na estrofe seguinte, há uma referência ao terremoto que destruiu Lisboa em 1755, que matou inúmeras pessoas, e tornou favorável a construção de uma cidade mais moderna e planejada no governo pombalino.

Na parte que abateu no terremoto
Muram-se as construções retas, iguais, crescidas;
Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,
E os sinos dum tanger monástico e devoto.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 133)

E, por fim, há uma referência ao cólera e a febre amarela, doenças que mataram muitos habitantes da cidade e foram responsáveis pela mudança da família do poeta para Linda-a-Pastora no século XIX, na década de 1850.

E eu sonho o Cólera, imagino a Febre,
Nesta acumulação de corpos enfezados;
Sombrios e espectrais recolhem os soldados;

Inflama-se um palácio em face de um casebre.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 134)

Nas duas estrofes seguintes, o poeta observa a cidade e seus tipos, que andam pelas ruas sem sequer erguer a cabeça. A seção é encerrada com uma referência ao poeta Camões e com uma análise irônica do próprio fazer poético, deixando claro ao leitor sua consciência de ter uma visão limitada do real.

E eu, de luneta de uma lente só,
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:
Entro na *brasserie*, às mesas de emigrados,
Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 134)

Na seção “Ao gás”, ou seja, num período do dia já sem a luminosidade do sol, a cidade é observada sob a luz do gás, elemento que adentrou à cidade junto com a modernidade. Na noite, surgem novos habitantes, nesse caso, uma referência clara às prostitutas.

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.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 135)

Nas duas estrofes seguintes, o eu poético faz novamente uma crítica à igreja e aos seus fiéis. Segundo Helder Macedo (1975), aparecem “as burguesinhas do catolicismo” e “as freiras” históricas que ocupam o mesmo lugar na cidade, descrito no poema como doente, e estão infectadas pela nova vida social, igualmente como as “impuras” dos versos anteriores.

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

As burguesinhas do Catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
As freiras que os jejuns matavam de histerismo.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 135)

Nos próximos versos aparece a estrutura física e social que forma a cidade. Os sentidos estão aguçados e cada detalhe é registrado: sons, movimentos e cheiros. Os locais em que ele vai passando também são cantados: as lojas, as igrejas, as casas de confecção e moda, as vitrines. As agitações do dia de comércio, o ladrão pronto para agir, as madames que compram e escolhem o que querem levar, a “velha de bandos”, os tecidos estrangeiros, as plantas ornamentais que não atraem compradores e os caixeiros, tudo isso se transforma em poesia. Enfim, as práticas comerciais que movimentam a cidade.

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.

E aquela velha, de bandos! Por vezes,
A sua *traîne* imita um leque antigo, aberto,
Nas barras verticais, a duas tintas. Perto,
Escarvam, à vitória, os seus mecklemburgueses.

Desdobram-se tecidos estrangeiros;
Plantas ornamentais secam nos mostradores;
Flocos de pós-de-arroz pairam sufocadores,
E em nuvens de cetins requebram-se os caixeiros.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 136)

Para finalizar a seção, nas duas últimas estrofes, aparece o fechamento das lojas, restando na rua apenas um vendedor ambulante:

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.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 136)

E também um andarilho que lhe chama a atenção, um velho professor de latim que lhe pede esmola. “Meu velho professor nas aulas de latim”, verso que traz compaixão ao poema.

“Dó da miséria!... Compaixão de mim!...
E, nas esquinas, calvo, eterno, sem repouso,
Pede-me sempre esmola um homenzinho idoso,
Meu velho professor nas aulas de Latim!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 136)

A última seção, “Horas mortas”, apresenta o momento em que o ambiente se encontra em meio à noite fechada, à escuridão. Pouca gente nas ruas, sem iluminação, características que dão ao sujeito poético a sensação de liberdade. O adormecer da cidade faz aparecer novos sons em meio ao silêncio: o som pastoril de uma flauta, que o inspira.

O teto fundo de oxigênio, de ar
Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;
Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,
Enleva-se a quimera azul de transmigrar.

(...)

E eu sigo, como as linhas de uma pauta
A dupla correnteza augusta das fachadas;
Pois sobem, no silêncio, infaustas e trinadas,
As notas pastoris de uma longínqua flauta.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 137)

Porém, logo a realidade da cidade volta e com ela a lembrança da exploração marítima das épocas heróicas portuguesas:

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nômades de ardentes,
Nós vamos explorar todos os continentes
E pelas vastidões aquáticas seguir!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 138)

Nessa realidade a cidade surge novamente como uma metáfora de prisão. O eu-lírico está emparedado, junto com os demais habitantes de Lisboa, longe do campo, da natureza, sem sua tão auspiciosa liberdade. Apesar de sofrerem do mesmo mal, viver na cidade, os seres estão só.

Mas se vivemos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 138)

Nos versos seguintes, a ideia de prisão se mantém através das ruas descritas como “nebulosos corredores”. Aparecem também as tabernas, local de boemia. Ainda caminhando pelas ruas escuras, o eu poético se depara com os bêbados, os cães abandonados, “os imorais” e os guardas, seres superiores, já que “servem de chaveiros” para libertar os habitantes dessa prisão.

E nestes nebulosos corredores
Nauseiam-se, surgindo, os ventres das tabernas;
Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as
pernas,
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.

Eu não receio, todavia, os roubos,
Afastam-se, a distância, os dúbios caminhantes;
E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,
Amareladamente, os cães parecem lobos.

E os guardas, que revistam as escadas,
Caminham de lanterna e servem de chaveiros;
Por cima, os imorais, nos seus roupões ligeiros,

Tossem, fumando sobre as pedras das sacadas.
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 138)

Na última estrofe do poema, consonante com o que aponta Oliveira Cruz (2012), a cidade é retratada como uma “massa irregular de prédios sepulcrais” onde a dor humana se amplia. Nesse poema a cidade é representada como o lugar da dor, do sofrimento, do encarceramento, da solidão, nela não há espaço para a felicidade.

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 mal!
(CESÁRIO VERDE, 2006, p. 138)

Esse poema de Cesário Verde é considerado por muitos críticos como representando o ápice de sua maturidade poética. Vê-se também nele a evolução no que diz respeito à representação da cidade moderna.

O mundo de Cesário Verde tornou-se mais complexo com a evolução da sua poesia, mas as suas fronteiras permaneceram as mesmas: em ‘Setentrional’ – o seu primeiro poema publicado – caracterizou o espaço e o tempo da cidade por contraste com a libertação significada pelo amor e pelo campo, fundidos na metáfora do ‘mar sem praias’; posteriormente, identificou a cidade com um estéril erotismo de humilhação, por sua vez identificado com uma sociedade em que o poder estabelecido se concretiza na humilhação do povo; em ‘O sentimento dum ocidental’ – a obra-prima da sua maturidade – todos estes níveis de significação convergem na metáfora amplificada da cidade como uma prisão labiríntica e infernal identificada com a escuridão, a esterilidade, a miséria, a solidão e a morte. (MACEDO, 1975, p. 254)

3.2.2 “Las calles”, “Calle desconocida” e “Arrabal”

“Las calles”, poema publicado no primeiro livro de Jorge Luis Borges, **Fervor de Buenos Aires**, tem apenas uma estrofe. Nos versos iniciais do poema, o sujeito poético observa as ruas de Buenos Aires e transfere para elas seu interior, sua fisiologia – “Las calles de Buenos

Aires/ ya son mi entraña” (BORGES, 2008, p. 19). Desde o início, já é possível perceber que o olhar do poeta faz com que algo simples, ganhe uma distinção especial.

A próxima estrofe deixa evidente a escolha do poeta em reagir à expansão econômica e cultural, já que ele volta seu olhar para as ruas quase desertas, fugindo das “ávidas calles, incómodas de turba y de ajetreo” (BORGES, 2008, p. 19). Borges escolhe cantar as ruas dos bairros, “las calles desganadas del barrio, / casi invisibles de habituales.” (BORGES, 2008, p. 19).

As ruas daquele que deambula pelo bairro estão enternecidas pela penumbra e pelo ocaso, o que encobre a visão do eu poético – “enternecidas de penumbra e ocaso” (BORGES, 2008, p. 19). Para deixar o olhar do leitor mais íntimo, ou seja, semelhante ao olhar daquele que caminha, Borges personifica as ruas, as casas e as árvores do bairro: “ruas indolentes”, “árvores piedosas” e “austeras casinhas”.

sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y de llanura.
(BORGES, 2008, p. 19)

Esse poema quase não explicita elementos humanos, apenas duas referências: “minhas entranhas” e “almas singulares”. Sarlo (2008) nos chama a atenção que Borges, nesses primeiros poemas, vê o subúrbio com o olhar de quem acabou de regressar do exterior, sendo assim, tem um olhar renovado, não se identificando com o centro moderno da cidade, mas com as margens, onde sobreviveram ainda resquícios da subjetividade na visão do poeta.

Esse bairro, povoado por “almas singulares”³⁸ e observado por

³⁸ “O *orillero*, morador desses bairros, muitas vezes trabalhador dos matadouros e frigoríficos onde ainda se estimavam as destrezas rurais no manejo do cavalo e da faca, inscreve-se numa tradição *criolla* de maneira muito mais plena do que o *compadrito* suburbano (de quem Borges não propõe

esse “eu-lírico” “solitario”, é comparado à pátria pelo eu poético e incorporado à busca de um nível intrínseco, por meio da citação dos pontos cardeais, exceto o leste, onde ficavam as águas do rio da Prata.

Son para el solitario una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo
y sin duda preciosas.
Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
se han desplegado – y son también la patria – las
calles;
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas.
(BORGES, 2008, p. 19)

No poema “Calle desconocida” a cidade é vista em meio à penumbra e o contraste de luz e sombra. O eu poético caminha pelo crepúsculo, referência a algo místico e bastante romântico. A escuridão que se aproxima traz um aumento de percepção auditiva, um aprofundamento.

Penumbra de la paloma
llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde
cuando la sombra no entorpece los pasos
y la avenida de la noche se advierte
como una música esperada y antigua,
como un grato declive.
(BORGES, 2008, p. 23)

Nos versos seguintes, o “eu-lírico” depara-se com uma rua desconhecida, descrita por ele como nobre. Nesse poema, há poucas referências à modernidade, apenas um jogo de luzes e mistérios.

En esa hora en que la luz
tiene una finura de arena,
dì con una calle ignorada,
abierta en noble anchura de terraza,
cuyas cornisas y paredes mostraban
colores tenues como el mismo cielo

nenhuma idealização), cuja vulgaridade denuncia o recém-chegado, o imitador de costumes que não lhe pertencem” (SARLO, 2008, p. 48).

que conmovía el fondo.
(BORGES, 2008, p. 23)

O autor utiliza novamente o artifício linguístico da qualificação para personificar objetos inumanos, nesse caso, a arquitetura:

Todo – la mediania de las casas,
las modestas balaustradas y llamadores,
tal vez una esperanza de niña en los balcones –
entró en mi vano corazón
con limpidez de lágrima.
(BORGES, 2008, p. 23)

Traz também o sentimento individual do sujeito poético, ao recuperar a tradição e resgatar o passado, trazendo-o para o presente:

Quizá esa hora de la tarde de plata
diera su ternura a la calle,
haciéndola tan real como un verso
olvidado y recuperado.
(BORGES, 2008, p. 23)

Nos versos finais, aparecem os limites da modernidade, que se opõe a essa liberdade que o eu poético sente ao caminhar pela rua desconhecida. A tarde passa a ser alheia e os indivíduos perdem a possibilidade de se comunicar, sendo comparados a um candelabro, local em que cada vela queima só, ou como diz Borges, cada sujeito com o seu Gólgota, ou seja, a sua cruz. Aqui há uma alusão a “ossos” ou “corpos” daqueles que morreram crucificados naquele lugar chamado Gólgota, onde também Jesus foi crucificado, segundo a tradição cristã. Esse poema é particularmente nostálgico da tradição.

Sólo después reflexioné
que aquella calle de la tarde era ajena,
que toda casa es un candelabro
donde las vidas de los hombres arden
como velas aisladas,
que todo inmeditado paso nuestro
camina sobre Gólgotas.
(BORGES, 2008, p. 23)

No poema “Arrabal” está novamente em questão a dualidade

sujeito e geografia da cidade. Já no primeiro verso o arrabalde é apresentado como um reflexo do tédio, um subproduto da cultura da cidade. “El arrabal es el reflejo de nuestro tedio” (BORGES, 2008, p. 35).

Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadrículadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana.
(BORGES, 2008, p. 35)

Nesses versos citados acima, o eu poético aparece andando pelo arrabalde, se confunde nas quadras sempre iguais da cidade planejada, o que o leva à ideia de monotonia. O “eu-lírico” traz à baila a imagem que remete à topografia de Buenos Aires.

El pastito precario,
desesperadamente esperanzado,
salpicaba las piedras de la calle
y divise en la hondura
los naipes de colores del poniente
y sentí *Buenos Aires*.
(BORGES, 2008, p. 35)

Nesses versos, há um ar nostálgico diante da cidade de Buenos Aires, certo ar gauchesco, pampeano, entrevisto nas relvas que nascem precárias sobre a pedra, somadas à imagem de uma vista do horizonte e remetendo aos naipes do baralho de truco. No verso “y sentí *Buenos Aires*”, o poeta se declara à sua fonte de inspiração: a cidade de Buenos Aires.

Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.
(BORGES, 2008, p. 35)

O eu poético traz Buenos Aires como o seu lugar. O “eu-lírico”

não se vê fora de sua cidade natal e nega os tempos vividos no exterior. Ao mesmo tempo em que o sujeito poético é habitante de Buenos Aires, é também o cantor dessa mesma cidade. Percebe-se nesses versos a identidade do poeta com o local em que está inserido, seu sentimento de pertença a essa parte da metrópole que está representada em seus poemas.

CONCLUSÃO

A cidade moderna foi o mote que deu origem a esse estudo, ou melhor, as características da cidade moderna transpostas para o âmbito dos textos escolhidos como material de estudo. Esses textos trazem em comum o discurso de um determinado tempo histórico e constituem uma determinada representação da cidade.

Na leitura das obras de Cesário Verde e Jorge Luis Borges, a abordagem do tema apresenta um discurso realizado em linguagem poética, mediada pela vivência, pelo fato dos escritores percorrerem as ruas de suas cidades, Lisboa e Buenos Aires. Em Cesário Verde encontramos um eu-poético que caminha pela cidade observando as mudanças que a modernidade causou em Lisboa. Num primeiro momento, o “eu-lírico” se mostra fascinado com o que vê, porém, à medida que vai conhecendo a nova situação urbana e tendo que experienciar cada mudança, ocorre por parte dele um processo de rejeição ao novo. A cidade aparece como o lugar da intranquilidade, um local em que o eu se sente preso. Nos poemas de Borges, a cidade se define com as andanças pelas ruas que se mitificam pelos pátios, casas, praças e cemitérios. A memória do sujeito poético transforma a cidade em um lugar agradável, a que ele se identifica e pertence.

Assim como fez Oliveira Cruz (2012), que relacionou a poesia portuguesa com a brasileira, nós realizamos um diálogo entre a poesia portuguesa e a argentina a partir da leitura da obra de Cesário Verde e dos primeiros poemas de Jorge Luis Borges. Apesar de terem vivido em épocas diferentes, os autores tiveram relações próximas com sua terra natal, seja por um viés mais mítico, seja por um viés mais realista. Nosso objetivo foi apresentar, por meio de suas obras, o modo como cada um se relacionou com esse espaço e as formas de representação utilizadas para demonstrar a permanência da cidade e sua relação com moderno.

A rua é o lugar dos poetas modernos; isso ficou evidente nas obras analisadas. No século XIX, desde Baudelaire, a inquietude do poeta volta seu olhar para o espaço urbano, a cidade se torna pretexto de criação para um “autor-*flâneur*”. A partir da visão dada das ruas modernas por Cesário Verde e Jorge Luis Borges, nosso trabalho buscou elementos que os aproximavam e os distanciavam poeticamente, a partir de uma análise de suas obras e buscando apoio em teóricos da modernidade, como Williams, Berman e Sarlo.

Ambos os poetas não se conformam com as mudanças modernas que adentram a cidade e, de diferentes formas, demonstram esse desagrado em seus poemas. Borges adota um discurso que focaliza as ruas marginais da cidade, vendo-as como um lugar familiar, onde tudo acontece pela evocação da memória. Enquanto Cesário Verde assume uma postura ambígua em relação à cidade, um misto de fascínio e rejeição, evocando-a com surpresa e desagrado com o novo.

Os poemas de Cesário Verde e Jorge Luis Borges aqui abordados foram escritos a partir do impacto que os elementos da cidade provocaram em seus sujeitos poéticos. Como afirma Sarlo (2008), o tom nacional não depende da representação das coisas, mas da formulação de uma pergunta: como é possível escrever literatura numa nação culturalmente periférica? Cesário Verde e Borges escreveram sobre nações periféricas, ou seja, foi desse entrelugar que nasceram as suas particularidades poéticas.

A aproximação dos dois poetas, Cesário Verde e Borges, revela muitas vezes formas de expressão distintas, permitindo avaliar como os dois autores se relacionam com a aventura de viver numa cidade moderna. Os poetas caminham sem se restringir a um único recorte, deambulando de forma diferente, observam a cidade sem negá-la, até porque são também um reflexo dela. As obras têm suas particularidades, porém ambos os poetas revelam sua existência e sua forma particular de ver o mundo a partir da cidade, o que nos permite considerá-los poetas da modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. Semiologia e urbanismo. **A aventura semiológica**. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: 70, 1987.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. [1857]

BECKETT, S. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. F. Menezes e C. N. Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA. Português. 2008. **Bíblia**. Apocalipse 17, versículos 15-18. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Paulus, 2008.

_____. Apocalipse 21, versículos 1-2.

_____. Gênesis 4, versículo 17.

BORGES, J. L.; CLEMENTE, J. **El lenguaje de Buenos Aires**. Buenos Aires: Emecé, 1984.

BORGES, J. L. **El tamaño de mi esperanza**. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/86129342/1926-El-Tamano-De-Mi-Esperanza-Ensayo>>. Acesso em novembro de 2013.

_____. **O fazedor**. Trad. Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Teorema, 1998.

_____. **Obras completas: 1923-1949**. Buenos Aires: Emecé, 2008.

_____. **Primeira poesia**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Um ensaio autobiográfico**. Trad. Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000.

BOURDÉ, G. *L'Industrialisation des Pays de la Plata*. Paris: Université de Paris III, 1980.

BRADBURY, M.; McFARLANE. **Modernismo**: guia geral 1890-1930. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARRIEGO, E. **Obra completa**. Org. Marcela Ciruzzi. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

CESÁRIO VERDE, J. J. **O Livro de Cesário Verde**. 13ªed. Lisboa: Minerva, s.d.

_____. **O Livro de Cesário Verde**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

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

COELHO, J. do P. **Ao contrário de Penélope**. Lisboa: Bertrand, 1976.

_____. **Problemática da história literária**. Lisboa: Ática, 1961.

COULANGES, F. de. A formação da cidade. In: _____. **A cidade antiga**. Trad. Aurélio Barroso Rebello e Layra Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CRISAFIO, R. Boedo-Florida e la letteratura argentina degli anni venti. **Materiali Critici**, n. 2. Tilgher-Gênova: 1981.

CRUZ, C. **Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935**. Porto Alegre: PUCRS: IEL, 1994.

_____. Cesário Verde e Evaristo Carriego. **Sibila**, 2012. Disponível em: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/cesario-verde-e-evaristo-carriego/7771>. Acesso em 28 abril de 2013.

_____. Um Baudelaire para o século XXI. **Sibila**, 2010. Disponível em <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/um-baudelaire-para-o-seculo-xxi/3579>. Acesso em 24 abr. 2013.

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

FRANÇA, J. A. **Almada, o Português sem Mestre**. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

FREITAS, G. *O romantismo realista de Cesário Verde*. In: **Lisboa, “Atlântico”**, Rio de Janeiro, 1942, p. 234 – 255.

GHIANO, J. C. Evaristo Carriego. In: CARRIEGO, E. **Poesías**. Buenos Aires: Fabril, 1964.

GORELIK, A. El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte. Borges, Benjamin y Baudelaire. **Variaciones Borges**, Denmark, n. 8, 1999, 36-68.

LOPES, Ó. **Realistas e Parnasianos (1860-1890)**. Lisboa: Empresa Contemporânea de Ed. [1946].

LOUREIRO, L. S. **A cidade: em autores do primeiro modernismo**. Lisboa: Estampa, 1996.

MACEDO, H. **Cesário Verde: o romântico e o feroz**. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, 1988.

_____. **Nós: uma leitura de Cesário Verde**. Lisboa, 1975.

MARGATO, I. No trajeto da modernidade: Lisboa, uma cidade inventada. In: **Semear**, Rio de Janeiro, n. 2, 1998, p. 141-154.

MATAMORO, B. **História del Tango**. Buenos Aires: CEAL, 1971.

McKEGNEY, J. C. Buenos Aires in the poetry of Jorge Luis Borges. In: **Hispania** - Revista Española de Historia, nº 37 (1954): 162-166, Madrid.

MENDES, K. M.; THIMÓTEO, M. N. F. G. **Cesário Verde e Baudelaire**: da leitura ao abraço. *Anlecta*, Guarapuava, v. 8, nº1, jan./jun. 2007, p. 89-98,

_____. Entre o campo e a cidade: a poesia-pintura de Cesário Verde. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. *Anais...* Maringá, 2009, p. 549-557.

MENDES, M. V. **Poesias de Cesário Verde**. Lisboa: Comunicação, 1982.

MITSCHERLICH, A. **L'idée de Paix et l'agressivité Humaine**. Paris: Gallimard, 1970.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1988.

MOLLOY, S. Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire. **Variaciones Borges**, Denmark, n. 8, 1999, p. 16-29.

MOURÃO-FERREIRA, D. **Hospital das letras**. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1981.

OLIVEIRA CRUZ, M.A.B de. **A representação da cidade nas obras de Cesário Verde e Carlos Drummond de Andrade**. *Élisée - Revista de Geografia da UEG*. Goiás: Universidade Estadual de Goiás, v.1,n.2, 2012.

ORTIGÃO, R. **As farpas**. Lisboa: Clássica, 1944, vol. X.

PAMUK, O. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Cesário Verde: um “astro sem atmosfera”? In: **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PESSOA, F. **Livro do desassossego**. Organização e introdução de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ROMERO, J. L. **Latinoamérica**: las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

SABINO, Lina Leal. **Cesário Verde um poeta poliédrico**. Assis, 1998. Tese de Doutorado em Letras. UNESP – Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

SALAS, H. Buenos Aires 1910: capital de la euforia. In: GUTMAN, M.; REESE, T. **Buenos Aires 1910**: el imaginario para una gran capital. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

SARLO, B. Modernidad y mezcla cultural. In: VÁZQUEZ-RIAL, H. **Buenos Aires 1880 – 1930**: la capital de un imperio imaginario. Madrid: Alianza, 1996.

_____. **Jorge Luis Borges, um escritor na periferia**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **La ciudad vista**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.

_____. **Modernidade periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

_____. **Paisagens imaginárias**: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação. Trad. Rúbia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCOBIE, J. R. **Buenos Aires**: del centro a los barrios. Buenos Aires: Solar, 1986.

SENA, J. de. **Da poesia portuguesa**. Lisboa: Ática, 1959.

SERRÃO, J. **Cesário Verde** – interpretação, poesias dispersas e cartas. Lisboa: Delfos, 1961.

SILVEIRA, Pedro da. “Cesário Verde visto hoje por poetas portugueses” In: **Revista Colóquio/Letras**. Inquérito, nº 93, set. 1986, p. 111-112.

SIMÕES, J. G. **O mistério da poesia**. Porto: Inova, 1971.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.). **O fenômeno urbano**. São Paulo: Zahar, 1979.

VALDEMAR, A. O poeta da cidade. **Diário de Notícias**. Lisboa, 19 de junho de 2003.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

YUNQUE, A. **La Poesia Dialectal Porteña**. Buenos Aires: Peña Lillo, 1961.

ZITO, C. A. **A Buenos Aires de Borges**. Lisboa: Teorema, 1998.