

«No campo; eu acho nele a musa que me anima».

Animais na poesia de Cesário Verde

Pedro Meireles

Resumo:

O presente texto consiste na leitura de poemas que veem animais como memória da literatura e na leitura de um que altera essa visão. O poema que vem revelar um outro modo de os ver intitula-se «Num bairro moderno», publicado em 1876, da autoria de Cesário Verde.

Palavras-Chave: Cesário Verde; aprendizagem; animal; mudo; aberto.

Só é arte o espontâneo que se submete ao consciente.
Juan Ramón Jiménez

Nesta Lisboa, onde mansos e lisos
os dias passam a ver as gaivotas,
e a cor dos jacarandás floridos
se mistura à do Tejo, em flor também,
só o Cesário vem ao meu encontro,
me faz companhia, quando de rua
em rua procuro um rumor distante
de passos ou aves, nem eu sei já bem

Eugénio de Andrade

1. Animais que são memória

Os «animais são mudos, transparentes», escreveu Sophia no poema «Navio naufragado» (Andresen, 1990: 111). Retiro o verso do seu poema para o usar como ponto de partida para uma breve leitura da presença de animais em poemas de Cesário Verde, procurando mostrar em que consiste essa mudez e essa transparência.

São várias as palavras que os nomeiam. Há «peixe frito» (Verde, 2006: 104) em «Desastre», «peixe podre» (*id.*: 133) e «cães (que) parecem lobos» (*id.*: 137) em «O sentimento dum ocidental». No entanto, desvio-me já de um caminho que me levaria à cidade deste poema, construída por «morcegos» (*id.*: 131), povoada por um «cardume negro» (*id.*: 132), onde circulam animais «mecklemburgueses» (*id.*: 136), cidade que desperta «um desejo absurdo de sofrer» (*id.*: 132), ou daquele, onde o poeta divisa «o ungido das desgraças» (*id.*: 104).

A cidade – Cesário revela mais do que uma e a mesma – para onde encaminharei este ensaio é iluminada pelo «sol (que) estende, pelas frontarias, / Seus raios de laranja destilada» (*id.*: 113).

Já lá irei. Antes, inicio um suave percurso de leitura pela sua biografia poética para apresentar os animais que convoca.

Aos dezanove anos, em 1874, Cesário escrevia, em «Cantos da tristeza», que «borboletas doudejantes» (*id.*: 72) pousavam nas madeixas louras de

Helena, corporizando a inveja, «mas sem queixas» (*id. ibidem*), do sujeito poético, enquanto «as aves cantando entre as ramagens / O teu nome diziam nos gorjeios» (*id.*: 71).

Pela mesma altura, escrevia outras «Fantasias do Impossível»,¹ vendo-se «A abelha (que) inda zumbia em torno da alfazema; / E ondulava o matiz das leves borboletas» (*id.*: 89), «Melodias vulgares» colocadas no «jardinzinho agreste» (*id. ibidem*) onde estivera com Clarisse. Neste «límpido poema» (*id. ibidem*), é pelos animais e também pelas flores – «rosas», «campos rescendentes» (*id. ibidem*) – que o poeta pode «ver» a sua «imagem» (*id. ibidem*), o que me sugere este soneto de Camões:

Está-se a Primavera trasladando
Em vossa vista deleitosa e honesta;
Nas bellas faces, e na boca e testa,
Cecens, rosas, e cravos debuxando. (Camões, 1843: 15).

O amor e a natureza assim postos em diálogo apenas revelam a ferida dessa associação. Tal como Camões escreve, no primeiro terceto, que «Se agora não quereis que quem vos ama / Possa colher o fructo destas flores, / Perderão toda a graça os vossos olhos» (Camões, 1843: 15), também Cesário reconhecerá, «debuxando» a imagem de uma «cascata / De búzios naturais e conchas multiformes» (*id.*: 91), esse erro quando escreve «Julguei-me no teu peito, ó coração que dormes!» (*id. ibidem*).

Não irei pelo tema do amor porque desviar-me-ia do deste ensaio. Acrescento, no entanto, que o poema «Melodias vulgares» revela a presença de uma verbalização da natureza que já foi dita por Camões em similar «cascata» assindética no soneto «Pois meus olhos não cansão de chorar» (Camões, 1843: 34). Encontro essa verbalização no primeiro terceto – «E se em montes, se em prados, e se em valles / Piedade mora alguma, algum amor / Em feras, plantas, aves, pedras, agoas;» (*id. ibidem*) – porque ouço o mesmo som da «cascata» naquele poema de Cesário: «as virações, o rio, os astros, a paisagem» (Verde, 2006: 89).

Na verdade, penso não haver outra certeza que não a de reconhecer ser o amor aquilo que nos faz também falar de animais. No caso do poeta que celebrou aquele no seu poema de 1880, «Falou-me tudo, tudo em tons comovedores / Do nosso amor» (*id. ibidem*).

¹ A expressão «Fantasias do Impossível» é o título que agrupa os poemas «Caprichos», «Esplêndida» e «Arrojos», publicados «em folhetim de rodapé do *Diário de Notícias* de 22 de março de 1874, donde se transcrevem» (Verde, 2006: 255), como no-lo informa Teresa Sobral Cunha.

Feito o desvio, regresso à biografia pelo poema «Caprichos», um dos textos colocados sobre o título de «Fantasias do impossível». Aqui, os animais convocados são os «abutres e os corvos» (*id.*: 77), «aves de pilhagem» (*id. ibidem*) que voam em redor de um «drama negregado» (*id. ibidem*) vivido «num castelo deserto e solitário» (*id. ibidem*).

Ler poemas é também saber ver «aves de pilhagem» em outros textos contemporâneos de Cesário. Já foi apontado por Teresa Sobral Cunha (2006) que «Caprichos» se encontra demasiado próximo de «Humorismo místico», de Gomes Leal. Leio essa proximidade logo na sua primeira estrofe, mas o verso que aqui nos será útil é este: «Como uma ave lúgubre e estrangeira» (Leal, 1998: 280).

Semelhante valor se encontra no poema «A Christo», de Guilherme de Azevedo, no verso «Se não fosses, em fim, comido pelos corvos» (Azevedo, 1874: 72) e também em outro contemporâneo, Guerra Junqueiro, que alarga a descrição a outros animais que partilham os mesmos atributos:

Lobos, abutres, corvos, hyenas,
Panteras, lynces e chacaes,
Monstros vorazes de gangrenas,
Luculos ímpios das obscenas
Larvadas carnes scpulchraes. (Junqueiro, 1891: 42).

Este seria um segundo e mais demorado caminho, percorrer a presença de animais na poesia portuguesa a partir de 1874, ano de publicação de *Alma Nova*, de Guilherme de Azevedo.

Um ano depois de «Melodias vulgares», em 1875, surge no poema «A Débil» uma «pombinha tímida e quieta» (*id.*: 100) que leva o poeta a sair «dum café devasso» (*id.*: 99) onde bebia «cálices de absinto» (*id. ibidem*) para olhar um «bando ameaçador de corvos pretos» (*id. ibidem*), modos de ver «com a vista de poeta» (*id. ibidem*).

Neste poema, os «corvos pretos» já não são os «Monstros vorazes de gangrenas» (Junqueiro, 1891: 42). Embora a «pombinha» ainda sirva como ave de comparação com atributos femininos, é outro o modo de ver o primeiro animal «Na cidade».²

Guerra Junqueiro ainda as fazia voar «sobre os campanarios» (Junqueiro, 1892: 86) no poema «O pastor», Leal usava-as como imagem para desejos do poeta – «Voam a vós meus desejos / Quais pombas ensanguentadas!...» –

² O poema que surge com o título «A débil» teve como primeiro título «Na cidade». Revela-o o único manuscrito que se conhece de Cesário, posto no interior do 101.º exemplar da primeira edição de *O Livro de Cesário Verde*.

(Leal, 1998: 175), no poema «Idílio meridional», vendo «as pombas no telhado» (*id.*: 101), no poema «De noite».

Cesário, pelo contrário, pouso-as no chão e, ao fazê-lo, pouso também no chão a metáfora, mas não a comparação. De uma metáfora da morte, as aves servem agora para descrever «uma jovial senhora perfumada» (*id.*: 130) com quem saíra ao entardecer, em «Noitada», ouvindo o sujeito «abstractamente» (Verde, 2006: 130) a «grande pomba tépida que arrulha» (*id. ibidem*).

Ter-se-á de esperar por Bernardo Soares para que se volte a ver estas aves pousadas no chão, «migalhas pretas que se mexem, como se lhes desse um vento espalhador» (Soares, 1998: 112), dando «passinhos, gordas sobre pés pequenos» (*id. ibidem*). Estes «passinhos» são como aqueles que Cesário descreve quando fala dos «pequeninos e cansados pés» (Verde, 2006: 129) daquela que se recolheu à «gaiola do teu terceiro andar» (*id.*: 133).

«Noitada» é um poema de 1879, mas em «Manhãs brumosas», poema de 1877, ainda há «olhos de perdiz, redondos e castanhos» (*id.*: 114), de um «rural boy» (*id. ibidem*), na presença de «vitelos brancos» (*id. ibidem*) que desdenham as «mansíssimas ovelhas» (*id. ibidem*) do poeta. Semelhantes «desdéns» (*id. ibidem*) repetir-se-ão em «Merina», de 1878, materializados na imagem de uma «ovelhinha branca, ingénuo e delicada» (*id.*: 117), «alemã» «macia» (*id. ibidem*) que o poeta segue «Nas ruas a que o gás dá noites de balada» (*id. ibidem*), ou em «Humilhações», em que o sujeito poético parece assumir a «representação de um drama de Feuillet» (*id.*: 94) quando, ao abandonar a porta de um teatro, uns «olhos de coruja» (*id.*: 95) lhe suplicam um cigarro.

É, portanto, ao espaço da cidade e à memória literária de vários animais que Cesário recorre para dar corpo ao sentimento do amor e do desamparo.

2. «Subitamente», um «canário»

Entretanto, já avancei, ainda que «sem muita pressa» (Cesário, 2006: 110), para lá do ano no qual me quero deter, 1876.

«Subitamente» (*id.*: 111), no poema «Num bairro moderno», Cesário deixa de pôr os animais ao serviço do sentido da literatura, da corporização de sentimentos, da descrição de figuras humanas, metáforas que reenviam para qualquer elemento que lhes é exterior. Fá-lo quando escreve este verso: «Oiço um canário – que infantil chilrada! –» (*id.*: 112).

É neste poema que surge o primeiro animal mudo e transparente na sua poesia. Ao contrário daqueles que referi, o «canário» surge no poema mudo e transparente com sua «infantil chilrada» porque naquele verso só se encontra o canto de um «canário», liberto da gaiola de um qualquer tropo.

Olhando para a sua biografia poética, passou de animais entendidos literariamente para uma outra forma de entendimento, pelo que estará na altura de esquecer as aves literárias aprendidas para me referir aos dois hemistíquios presentes naquele verso.

Ao contrário dos restantes animais, cujo rasto literário os torna portadores de um peso que lhes serve de ilustração de um sentido determinado, o «canário», apesar da sua gaiola, chilra sem porquê. É este instante musical, sem rasto, que nos emudece a leitura que podemos fazer da sua presença. Na verdade, estando esta ave longe dos sentidos que águias, cotovias, corujas, corvos, rouxinóis possuem na literatura, que poderemos dizer sobre esse instante original, leve, sem matéria? Onde residirá a sua diferença, singularidade ou variação que nos permita transportar um canto – o daquela ave, o nosso – de um lado para o outro (*metaphorein*)?

Dizendo-o de outro modo, esta ave revela a ausência de um qualquer conceito que lhe seja anterior, ave infantil e inocente, em eternidade porque o seu tempo é o do instante, ave que não nasceu para a morte. Sem me permitir olhar para trás ou em redor para traçar a arqueologia ou a representação de um tema literário, a «infantil chilrada» não se pode pensar como a presença de uma representação de um outro que ocorre naquele momento, numa espécie de um outro que é por ela convocada. Não existe transcendência naquele momento para lá da transcendência dada por aquela «visão de artista». A origem do mundo naquele verso é sem rasto, ou seja, a ave não é símbolo de nada. Não representa a memória de um amor, não anuncia a manhã daquele que irá morrer, não corporiza sentimentos amorosos. Por isso, revela-se pouco operante para os sentidos da literatura e essa mudez é demonstrada pelo silêncio a que a votaram os leitores deste poema.

O mesmo já não se pode dizer a propósito do verso «Le Poète est semblable au prince des nuées» (Baudelaire, 2003: 36) ou do verso «Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne» (Mallarmé, 1945: 68), versos contemporâneos dos de Cesário.

Contudo, repito, penso ser este o sentido da poesia: ouvir versos em outros versos, cantos em outros cantos, aves em outras aves. A verdade poética enunciada por Cesário leva-me, por exemplo, a aproximá-lo do canto de um outro poeta, William Carlos Williams:

This sparrow
who comes to sit at my window
is a poetic truth
more than a natural one.
(Williams, 2019: s/p).

Aquele «canário» que «vem pousar» em um verso de Cesário é uma verdade mais espacial do que temporal. Sendo a sua presença «Num bairro moderno» sem rasto, sem tempo, sem memória literária, logo, muda, não nos dá uma linguagem para falarmos sobre essa realidade, condenando o leitor a uma «infantil chilrada». Por isso, revelou-se transparente porque não o soubemos ouvir. Não havendo oposição perante nada, somos nós, leitores, que o poderemos torná-lo presa e preso a um qualquer canto sobre o canto: imagem do campo aprisionado na cidade; referência à rua de Buenos Aires, em Lisboa, e à construção de novos bairros; adorno para compor o quadro daquela rua em diagonal e, simultaneamente, o decassílabo; anúncio de um surrealismo por vir e que se torna uma melopeia que acompanha uma composição vegetal, memória de um quadro de Giuseppe Arcimboldo.

Nunca ouvimos o canário, transparência sua e mudez nossa, porque nos falta o olhar «dessa inocência» (Lourenço, 2016: 315), aquele que Cesário possui. Na sequência do que Lourenço escreve em «Os dois Cesários», estamos depois de Fernando Pessoa e na companhia de Álvaro de Campos, sempre a revelarmos ter perdido essa inocência porque não sabemos como calar essa cisão:

E o horror de ter perdido a infância em que alli não estive
(...)

Nem falta o canario da vizinha ó manhã de outro tempo,
Nem o som (cheio de cesto) do padeiro na escada
Nem os pregões que não sei já onde estão (...).
(Campos, 1990: 224).

Campos escreve depois de Cesário para nos dizer o «horror de ter perdido a infância», o «horror» de ter deixado de ser no espaço. Cesário escreve simplesmente para nos dizer que ouve uma ave canora sem colocar um sentido à frente de um antes ou um a caminho de um depois. O que nos diz é o espanto do que ouve, espanto que se visualiza através de um «que» exclamativo, do uso duplo do travessão, do uso de um ponto de exclamação. Na realidade que é o poema, enquanto sente receber «do gigo emanações sadias» (Verde, 2006: 112), enquanto vê lidar «*ménages* entre as gelosias» (*id.*: 113), enquanto descreve que o «sol estende, pelas frontarias, / Seus raios de laranja destilada» (*id. ibidem*), tudo em simultânea estesia, ouve «Subitamente» (*id.*: 111) uma «infantil chilrada» (*id.*: 112).

Em vez do tempo das outras aves, é o espaço que o canto desta instaura, o «Aberto», palavra que vou buscar a Rilke:

Com todos os olhos vê a criatura
o Aberto. Só os nossos olhos estão
como invertidos e de todo postos à volta dela
como armadilhas, em círculo à volta da sua saída livre.
(Rilke, s/d, p. 188).

Eis o que «só o sabemos da face do animal» (Rilke, s/d: 188), da «criança pequena» (*id. ibidem*) e do canto dos poetas: movem-se «em Eternidade, como as fontes correm» (*id. ibidem*). Eis o que Cesário faz, e cito novamente a mesma Elegia: «(...) olha-se fixamente *lá pra fora*, talvez com um grande olhar de bicho» (*id. ibidem*).

Apresento uma pergunta: que motiva o «canário» a cantar? E agora altero-a para esta: o que motiva o poeta a cantar? Como resposta ensaio o encontro, a proximidade possível entre um canto e um outro canto, duas realidades que partilham a possibilidade de se darem sempre a ouvir. Só quem canta o «Aberto» sobrevive ao seu tempo, ao contrário de quem «obrigamos a olhar para trás / para o mundo das formas» (Rilke, s/d: 188).

Para isso, é preciso desaprender as formas que nos põem a «olhar para trás», que não nos permitem o «puro espaço» que se encontra na palavra «sparrow» ou na palavra «canário», revelando ambas que a realidade pode ser cantada sem origem. Di-lo assim Derrida: «*Onde e quando começa...?* Questão de origem. Ora, que não haja origem, isto é, origem simples; que as questões de origem conduzem com ela uma metafísica da presença.» (Derrida, 1973: 91).

Sem origem, não existe metafísica da presença e tudo é presença, ausência de cisão, sem «o caminho vagabundo da minha consciencia

inexequível» (Campos, 1990: 224), sem «O erro de não saber para onde ir» (Hölderlin, 2000: 53), aquilo que os animais sabem sem possuir, ao contrário dos «filhos dos Deuses» (*id. ibidem*).

Talvez a origem disto tudo se possa encontrar na categoria do tempo. É a consciência de habermos o tempo como finitude que marca o fim da infância e assinala o conhecimento de sermos seres para a morte. Cesário viu essa ignorância «infantil» na «regateira» e ouviu-a no «canário», nomes que partilham «tudo isto sem quaisquer considerações ou observações» (Heidegger, 1950: 29), como escreve Heidegger a propósito de um determinado «par de sapatos de camponês» (*id.*: 28).

É esta consciência de não sabermos habitar o espaço que marca o poema de Campos que citei atrás, «Cul de lampe». Convoco novamente Rilke porque apresenta esta ideia de uma outra maneira:

Livre da morte.

A *ela* só nós a vemos; o animal livre
tem sempre atrás de si o seu declínio
e Deus ante si, e quando se move, move-se
em Eternidade, como as fontes correm.
Nós nunca temos, nem um único dia,
o puro espaço ante nós. (Rilke, s/d: 188)

Escrevi atrás que Cesário tem várias cidades e a mesma. Ao contrário das que são submetidas ao tempo e que originam o sentimento ocidental, esta, a do poema «Num bairro moderno», apenas num momento revela essa presença através da palavra «oxidado» (Verde, 2006: 111).

Ruy Belo, no poema «Ácidos e óxidos», fala de um «simples gato ao sol» (Belo, 2000: 157), breve verso espacial num poema saturado de tempo. Ao contrário do «gato», o animal humano parece condenado a este verso e àquele sentimento: «E assim e assado sofro tanto tempo gasto» (*id. ibidem*).

Talvez se possa sair daqui através destes versos de Rilke:

Sempre voltados para a criação, vemos
nela apenas o reflexo do que é livre,
por nós escurecido. A não ser que um animal,
mudo, erga os olhos e veja calmamente através de nós.
(Rilke, s/d: 188).

Deixando a palavra «oxidado» para trás, procuro agora mostrar que o «canário» nos faz reler, «calmamente através de nós», dois outros hemistíquios, estes colocados entre aspas: «'Muito obrigada! Deus lhe dê

saúde!» (Verde, 2006: 112). É este outro verso, «despedida» (*id. ibidem*) que deu ao poeta «As forças, a alegria, a plenitude» (*id. ibidem*), que me permite descrever o hemistíquio colocado entre travessões, «– Que infantil chilrada! –» (*id. ibidem*), do mesmo modo, desta forma: a «chilrada» mostra as «forças, a alegria, a plenitude» da ave, fazendo o poeta participar da conjunção exclamativa e do sinal de pontuação de igual valor semântico. São estes dois versos espaciais que dizem o «Aberto» (Rilke, s/d: 188), a «plenitude», aquilo que é completo, inteiro, cuja realidade que a suporta, o agradecimento da «regateira» e o canto do «canário», são sem rasto porque existem sem oposição a nada.

Como se pode chegar aqui, a um animal que «erga os olhos e veja calmamente através de nós»? Como se aprende a esquecer o tempo? Tento agora ensaiar esse caminho que nos conduza à «infantil chilrada», ao «Muito obrigada!», à aprendizagem do espaço. O percurso seria feito através da figura da «ellipse», da figura que liberta o verso da memória:

(...) ellipse, par exemple, ou élection, cœur ou hérisson, il t'aura fallu désespérer la mémoire, désarmer la culture, savoir oublier le savoir, incendier la bibliothèque des poétiques. (Derrida, 1992: 306).

O corpo que transporta a mudez e a transparência ou, se quisermos, o corpo que sabe dizer a elipse, o coração, a libertação daquilo que oxida o olhar, creio ser essa «a musa que me anima» (Verde, 2006: 140), que anima Cesário, e que se pode encontrar «no campo» (*id.:* 140), na «larga rua macadamizada» (*id.:* 110), no «xadrez marmóreo d'uma escada» (*id. ibidem*) ou em uma «janela azul» (*id.:* 112).

Conseguir, no interior da língua, escrever uma «infantil chilrada» mostra o encontro do canto com a sua elipse, com a sua transparência, instaurando o «puro espaço ante nós» (Rilke, s/d: 188). Este será o sentimento oriental apresentado «Num bairro moderno»: a voz da «regateira» pousada num verso e o canto do «canário» pousado em um outro, em semelhante registo prosódico, permitiram ao sujeito poético «estar todo num lugar, / permanecer na rápida transparência do ser» (Belo, 2000: 158), aquilo que os animais conseguem ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andresen, Sophia de Mello Breyner (1990). *Obra poética I*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Azevedo, Guilherme (1874). *Alma nova*. Lisboa: Typographia Sousa & Filho. Retrieved from <http://www.gutenberg.org/cache/epub/17639/pg17639-images.html>
- Baudelaire, Charles (2003). *As flores do mal*. Lisboa: Relógio d' Água Editores.
- Belo, Ruy (2000). *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Campos, Álvaro de (1990). *Poemas de Álvaro de Campos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Camões, Luís de (1843). *Obras completas de Luís de Camões*. Paris: Officina Typographica de Fain et Thunot (tomo II).
- Derrida, Jacques (1973). *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Derrida, Jacques (1992). *Points de suspension*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (2002). *O animal que logo sou. (A seguir)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- Heidegger, Martin (2002). *Caminhos da Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hölderlin, Friedrich (2000). *Hinos Tardios*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Junqueiro, Guerra (1892). *Os simples*. Porto Empreza Litteraria e Typographica – Editora.
- Leal, Gomes (1998). *Claridades do sul*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Lourenço (2016). «Os dois Cesários». *Obras Completas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (tomo III, pp. 315-328).
- Mallarmé, Stéphane (1945). *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard.
- Soares, Bernardo (1998). *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Verde, Cesário (2006). *Cantos do realismo e outros poemas*. Lisboa: Relógio d' Água Editores.
- Williams, William Carlos (2019). *Pictures from Brueghel and other poems*. Al Haines, Jen Haines & the online Distributed Proofreaders Canada. Retrieved from <https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20191144>.