

## **Modernismos de arrabalde: Cesário Verde e Guilherme de Almeida**

Modernisms of Outskirts: Cesário Verde and Guilherme de Almeida

Gabriela Lopes de Azevedo

Universidade de São Paulo

[gabriela.azevedo@usp.br](mailto:gabriela.azevedo@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-0836-1439>

Data de recepção do artigo: 14-11-2023

Data de aceitação do artigo: 12-12-2023

### **Resumo**

Esse trabalho promove uma leitura aproximativa dos poetas Guilherme de Almeida e Cesário Verde. Os poemas em foco são "Os varredores" do poeta brasileiro e "O sentimento dum ocidental" e "Desastre" do poeta português. Pretende-se discutir sobre os elementos que compõem a representação da cidade moderna em cada obra, sobretudo os personagens encenados na urbe – aquilo que Walter Benjamin chama de "botânica de asfalto". Por fim, o artigo ainda tenta resgatar a herança baudelaيرية nos dois poetas e colocá-los em diálogo por meio da representação do arrabalde – uma possível forma da cidade moderna e um caminho de leitura e interpretação da Modernidade.

**Palavras-chave:** Cesário Verde, Guilherme de Almeida, Cidade, Modernismo.

### **Abstract**

This work promotes an approximate reading of the poets Guilherme de Almeida and Cesário Verde. The poems in focus are "Os varredores" by the Brazilian poet and "O sentimento dum ocidental" and "Desastre" by the Portuguese poet. The aim is to discuss the elements that make up the representation of the modern city in each work, especially the characters staged in the city – what Walter Benjamin calls the "botany of asphalt". Finally, the article also tries to rescue the Baudelairean heritage in the two poets and put them in dialog through the

representation of the outskirts – a possible form of the modern city and a way of reading and interpreting Modernity.

**Keywords:** Cesário Verde, Guilherme de Almeida, City, Modernism.

### 1. Botânica de asfalto

Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), pintor carioca, mas cuja carreira entrelaçou-se fortemente com os artistas do movimento modernista paulista, antes de dedicar-se com ênfase à pintura em tela fez inúmeros e notáveis trabalhos de ilustração. Muito menos lembrado que a capa do catálogo da Semana de Arte Moderna de 1922 foi seu outro catálogo, do mesmo ano, chamado *Fantoches da meia-noite* editado pela Lobato e Cia. Em alguns exemplares especiais, os desenhos em preto foram coloridos pelo artista, cada um de maneira distinta. Dos exemplares que sobreviveram, um deles, colorido, pertence hoje a Casa Guilherme de Almeida, instituição cultural da Secretaria Municipal de São Paulo, pois foi oferecido pelo pintor-ilustrador ao poeta paulista que dá nome à casa.



**Fig. 1:** Cavalcanti, Emiliano. Fantoches da meia-noite. 1922. 16 gravuras.  
 Fonte: <https://www.leilaoarte.com/leilao/2020/junho/89/di-cavalcanti-fantoches-da-meia-noite-15892/>

O catálogo contém uma coleção de personagens notívagos: uma criança abandonada, um jogador de baralho, um deficiente físico em mendicância, um gato preto, uma mulher possivelmente seduzindo, um músico de bar, um homem reclinado em um banco de praça, um lampião, um passante, uma prostituta, um policial, um seresteiro, um varredor, a Morte como uma dama de preto, uma coruja e uma alcoviteira. Embora pareçam desenhos sintéticos, os rostos vagos, as linhas de fantoches, as sombras e os elementos espaciais, como o banco, o poste, o piano, a mesa de jogo, retratam uma rica flora urbana noturna. Os sujeitos representados já não parecem donos dos próprios destinos, há alguma condição ou alguém que não se pode ver que os controlam como fantoches e os conduzem no desempenho desses papéis sociais. As sombras e a predominância da cor preta encenam o

efeito da luz dos lampiões públicos ou de luzes baixas internas sobre os corpos, passando uma sensação de mistério, perigo, abandono e melancolia. Além da coruja e do gato que se juntam a esses sujeitos sombrios, a própria Morte antropomorfizada aparece entre eles arrematando esse ambiente soturno. Ainda que sejam vários personagens e cenas que integram esse teatro de fantoches macabros, cada um isolado em sua página também engendra uma impressão de isolamento na condição social e individual que ocupam, como se se cruzassem no vai e vêm das ruas e nas possíveis relações de negócios, mas permanecem solitários e camuflados na noite.

O cenário é mínimo nos elementos de representação diretos na ilustração, mas não resta dúvida que se trate de um ambiente urbano. Independentemente do tamanho que viesse a ter essa cidade, esses sujeitos que permeiam sua noite são característicos de uma organização da vida social desse tipo de espaço, voltada aos negócios, às trocas, às relações de trabalho e, ao mesmo tempo, propícia ao individualismo e ao anonimato. O negócio, o trabalho, mas também o crime são atividades visíveis nas próprias representações dos personagens, a exemplo do varredor, do jogador de cartas, do músico da noite, da alcoviteira, do guarda noturno. Di Cavalcanti faz, desta forma, em *Fantoches da meia-noite*, por meio da ilustração, aquilo que Walter Benjamin chamou na poesia de Charles Baudelaire de “botânica de asfalto” (Benjamin 2015), um catálogo dos tipos sociais produzidos pelo mundo urbano que traz o choque diante de tal configuração da vida e uma interpretação crítica e negativa, ou ao menos pessimista, diante de tal mundo e da vida social nas urbes.

A cidade foi e ainda é o maior artefato do mundo moderno (Hobsbawm 2012), pois é o cenário onde todas as grandes surpresas, desafios e contradições que a lógica da Modernidade dispõe acometem os sujeitos. Não à toa a Revolução urbana e a dialética da dominação do campo pela cidade está no coração das transformações que o mundo sofreu a partir do declínio da Idade Média, com a ascensão da Razão e com as Revoluções industrial e burguesa (Williams 2011). Essa dimensão poderosa e difícil de apreender transformou a cidade e a experiência urbana em assuntos privilegiados das manifestações artísticas. No campo da literatura, ressoa com força intransponível o nome de Charles Baudelaire que bem colocou em *As flores do mal*, de 1857, o espanto e o choque diante das mudanças excessivamente rápidas da forma da cidade e das transformações sociais por ela provocadas.

Na literatura brasileira, o poeta paulista Guilherme de Almeida (1890-1969), presenteado com os *Fantoches*, foi também um grande investigador da cidade e da vida urbana. Ainda que tenha nascido no interior do estado, o autor parecia se interessar de fato pela capital onde viveu a maior parte da sua vida. Guilherme de Almeida tem uma coletânea de contos chamada *Cosmópolis* retratando os bairros imigrantes de São Paulo; foi um dos pioneiros da crítica de cinema no Brasil dentre as quais podemos encontrar grandes elogios aos filmes do gênero Sinfonia da metrópole; foi presidente da comissão de comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo; compôs o brasão da cidade com José Wash Rodrigues; no *Diário Nacional*, sob o pseudônimo não fortuito de Urbano, fez uma série de crônicas bem humoradas falando e reclamando da vida na cidade (trata-se efetivamente de uma coluna de reclamações do jornal); além de diversos textos relacionados e dedicados diretamente à cidade de São Paulo, onde teve também grande atuação política envolvendo-se com chamada Revolução Constitucionalista de 1932, o tema da cidade perpassa sua obra de diversas maneiras. Além disso tudo, era um apaixonado e conhecedor profundo das letras francesas e traduziu diversos poetas centrais na tradição da lírica da cidade, como François Villon, Paul Verlaine e, sobretudo, Charles Baudelaire, legando-nos uma notável tradução sob o título *As flores das flores do mal* (1944).

Ainda que gozasse, em seu tempo, de extrema reputação entre os poetas modernistas e a ocasião de sua morte tenha sido um evento na cidade de São Paulo – seu corpo foi sepultado no obelisco do Parque Ibirapuera, dedicado aos soldados voluntários do evento militar de 1932 – hoje Guilherme de Almeida é um desconhecido para o grande público e, no meio acadêmico, é só mais um nome citado entre os participantes da Semana, mas quase nunca lido ou estudado. Sua obra ficou refém do rótulo de "passadista", "parnasiana", "não moderna". Todas essas etiquetas com sinais negativos advêm de um esquematismo reducionista que entende a arte moderna somente como um sinônimo das manifestações das vanguardas históricas. Ademais, poetas e artistas como Guilherme de Almeida, que apresentam uma obra cuja compreensão passa pela necessidade de arejamento da concepção de Modernismo, compreendendo outras de suas faces além das vanguardas, como as tendências Decadente, Kitsch e Pós-modernista (Calinescu 1999), talvez tenham sido ainda mais reféns da dificuldade que a arte moderna latino-americana sente em se afirmar enquanto tal.

Felizmente hoje há diversos estudos, como aqueles empreendidos pelo grupo crítico da Universidade de Quilmes, a exemplo de estudiosos como Adrián Gorelik e Beatriz Sarlo, que já mostram os problemas e limitações da postura crítica comum que não vê as manifestações artísticas latino-americanas senão como atrasadas, falhadas, incompletas, por não realizarem um suposto ideal encontrado nos modelos europeus. Essa proposta de mudança de paradigma crítico oferece ferramentas que nos permitem revalidar a possibilidade de olhar para a arte das ex-colônias por alguma lógica que não seja a do atraso e da inferioridade, dispostos a outras investigações sobre as relações arte-sociedade. Assim, é possível recuperar artistas como Guilherme, excluídos do cânone do Modernismo, e recomeçar um trabalho de leitura, análise e interpretação de sua obra.

Além da necessidade de confrontar tal postura crítica redutora, acostumada a esquematismo, a compreensão da poesia de Guilherme de Almeida requer também resgatar tendências obliteradas da arte moderna no século XIX, como o Simbolismo, o Realismo e o Decadentismo. Essa necessidade é provavelmente uma das responsáveis pelo rótulo de "passadista" e o sinal negativo que sua obra ganhou. Contudo, uma tendência estética de determinado século não se encerra nele seguindo o calendário, isto é sabido. Esquece-se com frequência, por outro lado, da contradição intrínseca ao artista moderno (Calinescu 1999; Berman 2007) e da antimodernidade que pode o compor como uma resistência importante ao caráter predatório da própria Modernidade (Compagnon 2010; 2014). Charles Baudelaire, um exemplo de fôlego, é um antimoderno que resiste e critica elementos essenciais da vida moderna – o jornal, a fotografia, a cidade e a própria arte – ainda que ceda e se deixe seduzir por todos eles, expondo seus perigos ao mesmo tempo em que vê potencialidades (Compagnon 2014). A poesia de Guilherme de Almeida também apresenta um tom de desconfiança e incerteza com relação a toda vida moderna e suas consequências que remontam à herança simbolista e decadente, mas isso não faz dele e do todo de sua obra não moderna, ruim ou atrasada. A crítica que não ousaria dizer que Charles Baudelaire não é moderno e que não quer reduzi-lo a um mero "percursor das vanguardas", tampouco deveria descartar autores como Guilherme, aplicando as limitadíssimas equações "moderno = vanguarda" e "não moderno = atrasado = ruim". A obra de Guilherme, assim como a poesia baudelaireana e os *Fantoches da meia-noite*, está repleta de uma botânica de asfalto e de acentuada melancolia que

muito pode servir a interrogar e investigar sobre a vida moderna no Brasil nas duas primeiras décadas século XX. A exemplo disto, pode-se pensar no poema "Os varredores", integrante do livro *Simplicidade*, escrito entre 1912 e 1914.

### **Os varredores**

Os varredores, mudos de assombro,  
sacola ao lado, vassoura no ombro,  
passam nas noites enfeitadas.

Vão tropeçando na mancha oblonga  
das suas sombras, que a luz alonga,  
que a luz alonga sobre as calçadas.

Botas ferradas, chapéu de oleado,  
vassoura no ombro, sacola ao lado,  
vão cabisbaixos os varredores.

Vão...E os nevoeiros, num arrepio,  
dão-lhes um brilho cortante e frio,  
sob a luz boêmia dos combustores.

E, assim lustrosos pelos nevoeiros,  
parecem grupos de cavaleiros:  
vão de armadura tão luzidia,  
numa cruzada contínua e insana,  
para a conquista cotidiana  
do pão bendito de cada dia.

Varrem e varrem...vão sob o açoite  
do vento, e o pranto de Dona Noite,  
até o sorriso de Dona Aurora.

E eles – coitados! – que, sendo honestos,  
nada guardam, varrem os restos  
dos que tiveram para por fora!

Nas noites suaves de primavera,  
quando soluçam pela atmosfera  
beijos, e os peitos moços latejam,  
que triste inveja devem ter eles  
da juventude feliz, daqueles  
que ainda são moços, que ainda se beijam!

Nas noites claras de estio, quando  
doridamente vai soluçando  
nas ruas mortas a serenata,  
no cadenciado mover dos braços  
os varredores marcam compassos  
da cantilena que os arrebatam.

Por estas noites feias de outono,

tristes, cansados, tontos de sono,  
 perpassam mudos os varredores...  
 Há tantas folhas pelas calçadas!  
 Há tantas casas iluminadas!  
 Nas suas casas há tantas dores!

Nas noites frias de inverno, enquanto  
 dormem os ricos, cheios de espanto  
 vão cabisbaixos os varredores...

Vão...E os nevoeiros, num arrepio,  
 dão-lhes um brilho cortante e frio  
 sob a luz boêmia dos combustores...

Na nossa vida, mudos de assombro,  
 sacola ao lado, vassoura no ombro,  
 passam os dias, passam os anos...  
 Vão tropeçando na mancha oblonga  
 das suas sombras, que a luz alonga  
 sobre o caminho dos desenganos...

Varrem no estio, na primavera,  
 Varrem no outono, no inverno...E o que era  
 da nossa vida de sonhadores  
 – sonhos de velho, de adolescente... –  
 Desaparece subitamente  
 sob a vassoura dos varredores  
 (Almeida 1952: 25-28).

## 2. Trabalhadores

Primeiramente, vale destacar a feliz e graciosa semelhança entre o poema de Guilherme de Almeida e os desenhos de Di Cavalcanti. O poema localiza o transitar desses trabalhadores, os varredores, por um espaço citadino que tampouco podemos medir o tamanho e que acontece no período da noite até a aurora. Os trabalhadores noturnos são destacados pela luz dos lâmpões da rua e pelo nevoeiro, compondo uma atmosfera melancólica e soturna como aquela dos *Fantoches*. O desempenho da função do trabalho, que se associa a limitações de vivências na esfera individual, e suas sombras projetadas na calçada, descritas de maneira muito bela nos versos "vão tropeçando na mancha oblonga/ das suas sombras, que a luz alonga, / que a luz alonga sobre as calçadas" (vv. 4-6), também pintam personagens solitários e langorosos, anônimos e diminuídos no papel social e cujos sonhos são varridos como as folhas do outono. A aliteração que estes versos apresentam em /n/, /l/, /s/, e a repetição de "que a luz alonga"



compõe um cenário em que a sombra dos sujeitos é maior do que eles próprios, como se não passassem de sombras que transitam pelo espaço noturnal. Além de serem fantoches, os personagens da ilustração de Di Cavalcanti também têm as sombras maiores e mais proeminentes que seus próprios corpos – por um lado efeito da luz, por outro possível alegoria de suas condições de sombras da noite urbana, como no caso do transeunte em que quase só se vê a sombra, ou do próprio varredor, que como no poema de Guilherme, carrega a vassoura no ombro.

Vale também ressaltar que a dicção do poema, com sua regularidade métrica das dez estrofes de seis versos, com versos de nove sílabas e as tônicas sempre incidentes nas quartas e nonas sílabas, além das rimas AABCCB, emulam a música triste e monótona, talvez “a cantilena”, que os varredores entoam, assim como o compasso repetitivo de seus trabalhos. A repetição de alguns versos também reforça musicalmente uma sensação de insistência e de monotonia, além do uso de outros recursos sonoros como a já citada aliteração de consoantes líquidas e rimas nasais na primeira estrofe. Essa impressão cíclica de repetição se reforça pela imagem da passagem do tempo através das transformações das estações. Os varredores, independente do calor ou do frio, em todos os momentos do ano e de suas vidas, estão submetidos a esse mesmo trabalho e à mesma condição.

A melancolia mais intensa com relação a inexorabilidade dos papéis sociais fica na conta da última estrofe, que retoma as quatro estações citadas anteriormente – o estio, a primavera, o outono e o inverno – e as transformações das etapas da vida – o velho, o adolescente. Apesar da passagem do tempo e dos sonhos que podem ser gerados ao longo da existência, eles não conseguem ser efetivados e ficam presos nessa mesma condição dos varredores, sendo levados e descartados na imagem final. Logo, na estrofe, essa impossibilidade de mudança que resiste às transformações temporais e a incapacidade de realização dos desejos e dos sonhos não se limita aos varredores, mas se estende para os outros sujeitos que podem ser abrangidos no termo “nossa vida”. Muito possivelmente, cada personagem de Di Cavalcanti poderia ter, como esses varredores, sua própria “cantilena” sobre sua condição de anonimato e de “fantoche”.

É interessante notar que nos dois casos todos, o tempo e o espaço tanto interior às obras, quanto do momento de suas produções dizem respeito ao mundo moderno; aquele da industrialização, da burguesia, da cidade, dos negócios, do trabalho assalariado, do liberalismo e do princípio de mobilidade social. Entretanto, tanto os *Fantoches*, quanto

os varredores estão presos em seus trabalhos e suas condições. Não há esperança de transformação, de melhora de vida ou possibilidade de mobilidade ensejada nas obras. Em "Os varredores", a comparação dos trabalhadores com cavaleiros, por um lado mostra a intenção do poeta em transformá-los heróis, glorificando a "cruzada contínua e insana/ para a conquista cotidiana" (vv. 16-17); mas por outro, ajuda a compor a impressão de que a lógica social ali colocada diz respeito a uma ordem do passado e não da Modernidade.

### 3. Baudelairianos

Não há nesses quadros urbanos<sup>1</sup> qualquer euforia desvairada que costuma ser simploriamente entendida e associada a toda e qualquer poesia do início do século XX. Tampouco a métrica e as formas tradicionais dos poemas permitiriam ver de pronto qualquer princípio vanguardista. Contudo, não deixam de ser expressões modernas na medida em que experiência histórica da Modernidade e uma possível leitura crítica desta emanam da dicção e da relação forma e conteúdo do poema. Além disso, no poema de Guilherme de Almeida, a botânica de asfalto, o interesse pela vida cotidiana e por suas sensações, a melancolia desconfiada diante da nova morfologia social, junto da procura dentre as ferramentas da poética tradicional por um caminho de expressão de tais inquietações faz muito ressoar uma influência baudelairiana.

Antonio Candido já empreendera um breve apontamento dos primeiros baudelairianos no Brasil. Junto com Victor Hugo, Baudelaire parece ter exercido uma influência nos poetas dos últimos decênios do século XIX engendrando um certo Realismo poético marcado por uma poesia progressista, uma desmitificação da vida amorosa, um satanismo atenuado e uma sexualidade acentuada (Candido 2011). Candido fala também de no Brasil ter havido uma "opção tácita e simbólica entre Baudelaire e Leconte de Lisle", em que os realistas se inclinaram mais para o primeiro e os parnasianos para o segundo (Candido 2011: 46).

---

<sup>1</sup> "Quadros" é uma tradução para *tableaux* que pode ser compreendido como um subgênero poético em que a cidade não é só o espaço do texto, mas também assunto central e núcleo irradiador das experiências do eu-lírico. O gênero remonta ao século XV com François Villon, quando já é possível identificar um meio urbano insurgente e uma nova lógica social engendrada por ele. Na poesia, os *tableaux parisiens* de *Les fleurs du Mal* de Charles Baudelaire que deram o nome ao tipo de poema, já revelando a importância que o autor francês assume no debate.

A obra de Guilherme de Almeida é muito vasta, compreende poesia, prosa, teatro, crítica, estudos sobre literatura brasileira, além de contribuições numerosas para jornais. Sendo assim, diversa demais para qualquer afirmação peremptória. Entretanto, a poesia dedicada à lírica da cidade, em grande medida, parece uma rica fonte de investigação do Realismo poético e permite uma profícua aproximação com Baudelaire, ainda que ressoe também a influência de outros simbolistas em língua francesa, especialmente Paul Verlaine e Georges Rodenbach.

Candido ainda levanta a hipótese que alguns poetas portugueses, como Antero de Quental e Guerra Junqueiro, teriam sido mediadores decisivos para essa influência nos brasileiros (Candido 2011: 31). Não se quer provar aqui qualquer influência factual e absoluta entre Guilherme de Almeida e um poeta português específico, Cesário Verde (1855-1886). Entretanto, suas obras permitem aproximações interessantes que valem ser ressaltadas, dentre as quais, a primeira, é o intenso eco baudelaireano.

Na biblioteca de Guilherme consta um exemplar de *Cesário Verde – Poesias* (1958) de Martinho Nobre de Melo, obra que remonta a vida do poeta lisboeta e reúne alguns de seus mais famosos textos. Vale dizer que Guilherme passara 8 meses exilado em Portugal devido a sua participação no conflito de 1932 e ali escrevera *O meu Portugal* (1933). Outros fatos biográficos também parecem nutrir a hipótese de uma relação afável do poeta com o país europeu. Constam inúmeras outras leituras portuguesas em sua biblioteca e um poeta com o extenso conhecimento que ele tinha de línguas e outras literaturas não deveria ser indiferente a um autor com a envergadura de Cesário Verde.

Guilherme e Cesário parecem compartilhar de uma modernidade estética que não é vanguardista, mas que advém de tendências finisseculares, passando fortemente pela influência de Charles Baudelaire. Esta modernidade outra não cabe naquele esquematismo concentrado nas vanguardas e pode acabar deixando de fora, sobretudo devido ao uso das formas tradicionais de poesia, obras modernas extremamente potentes como "O sentimento dum ocidental". Poema monumental, composto por 4 partes, cada uma com 11 estrofes de 4 versos cada, necessita de um trabalho exclusivo para receber o cuidado e o aprofundamento que solicita e merece. Entretanto, vale citá-lo de passagem como uma amostra de fôlego da influência do autor de *As flores do mal*: trata-se um quadro urbano, um *tableau*, em que o eu-lírico transita pela urbe em constante espanto, repúdio e ao mesmo

tempo deslumbramento com essa ordem de organização da vida; a nova paisagem e os novos tipos sociais que a compõem coexistem de maneira perturbadora com a história da cidade e do país acometendo o eu-lírico com certa nostalgia; além do tédio, esse sujeito luta ainda com a doença, com a mendicância, com o crime, com o mistério e com a melancolia de tal paisagem a sua volta. Novamente o cenário é noturno, mais precisamente crepuscular – período do dia altamente privilegiado na poesia de Guilherme de Almeida ainda que não seja o caso do poema citado – onde os lampiões acendem, recortando os sujeitos enquanto sombras, e produzindo o contraste entre a escuridão natural e a luz artificial da cidade que desenha uma paisagem. A atmosfera, desde as primeiras estrofes, lembra a dicção de "Os varredores" e a ambientação pictórica dos *Fantoches da meia-noite*:

Nossas ruas, ao anoitecer,  
 Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
 Que as sombras, o bulfício, o Tejo, a maresia  
 Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.  
 O céu parece baixo e de neblina,  
 O gás extravasado enjoa-nos, perturba;  
 E os edifícios, com as chaminés, e a turba  
 Toldam-se duma cor monótona e londrina.  
 (Verde 2005: 85).

#### 4. Mapeamentos

Portugal ocupava, dentro de uma geografia determinada pelo capital internacional, uma posição periférica no contexto europeu. As manifestações artísticas portuguesas e a própria cidade de Lisboa parecem sofrer da mesma doença de comparações que sofrem os latino-americanos de terem a compreensão de sua Modernidade restrita a reconhecer nela os modelos franceses, ingleses, alemães ou estadunidenses. A poesia de Cesário Verde, a seu turno, traz a paisagem lisboeta para o coração da poesia; ela não é um mero cenário, mas é sua Modernidade própria que desencadeia a experiência do eu-lírico e todas as sensações experimentadas por ele, seja a nostalgia resultante do confronto da paisagem presente com a memória histórica de Lisboa; seja a melancolia e o tédio da hora crepuscular; seja o movimento e a diversidade dos tipos sociais que por ali circulam. Diferente dos "Os varredores" e também de outros *tableaux* de Guilherme de Almeida de sua obra poética dos anos de 1910, onde a cidade não é diretamente

nomeada ou reconhecível, Cesário Verde traz mais comumente Lisboa enunciada em seus versos, como nas estrofes acima.

Além da cidade mapeada, o eu-lírico cesariano se enuncia em meio à multidão urbana e transita claramente entre os outros personagens que compõe a botânica de asfalto alfacinha. Outro poema, "Desastre", mostra ricamente essa flora citadina, além de focar também em um tipo de trabalhador:

### **Desastre**

Ele ia numa maca, em ânsias, contrafeito,  
Soltando fundos ais e trêmulos queixumes;  
Caíra dum andaime e dera com o peito  
Pesada e secamente, em cima duns tapumes.

A brisa que balouça as árvores das praças,  
Como uma mãe erguia ao leito os cortinados,  
E dentro eu divisei o unguido das desgraças,  
Trazendo em sangue negro os membros ensopados.

Um preto, que sustinha o peso dum varal,  
Chorava ao murmurar-lhe: "Homem não desfaleça!"  
E um lenço esfarrapado em volta da cabeça  
Talvez lhe aumentasse a febre cerebral.

Flanavam pelo Aterro os dândis e as *cocottes*,  
Corriam *char-à-bancs* cheios de passageiros  
E ouviam-se canções e estalos de chicotes,  
Junto à maré, no Tejo, e as pragas dos cocheiros.

Viam-se os quarteirões da Baixa: um bom poeta,  
A rir e a conversar numa cervejaria,  
Gritava para alguns: "Que cena tão faceta!  
Reparem! Que episódio!" Ele já não gemia.

Findara honrosamente. As lutas, afinal,  
Deixaram repousar essa criança escrava,  
E a gente da província, atônita, exclamava:  
"Que providências! Deus! Lá vai para o hospital!"

Por onde o morto passa há grupos, murmurinhos,  
Mornas essências vêm duma perfumaria,  
E cheira a peixe frito um armazém de vinhos,  
Numa travessa escura em que não entra o dia!

Um fidalgote brada a duas prostitutas:  
"Que espantos! Um rapaz servente de pedreiro!"  
Bisonhos, devagar, passeiam uns recrutas  
E conta-se o que foi na loja do barbeiro.

Era enjeitado, o pobre. E, para não morrer,

De bagas de suor tinha uma vida cheia;  
 Levava a um quarto andar cochos de cal e areia,  
 Não conhecera os pais, nem aprendera a ler.  
 Depois da sesta, um pouco estonteado e fraco,  
 Sentira a exalação da tarde abafadiça;  
 Quebravam-lhe o corpinho o fumo do tabaco  
 E o fato remendado e sujo da calça.  
 Gastara o seu salário - oito vinténs ou menos -,  
 Ao longe o mar, que abismo! e o sol, que labareda!  
 "Os vultos, lá em baixo, oh! como são pequenos!"  
 E estremeceu, rolou nas atrações da queda.  
 O mísero a doença, as privações cruéis  
 Soubera repelir – ataques desumanos!  
 Chamavam-lhe garoto! E apenas com seis anos  
 Andara a apregoar diários de dez-réis.  
 Anoitecia então. O féretro sinistro  
 Cruzou com um coupé seguido dum correio,  
 E um democrata disse: "Aonde irás, ministro!  
 Comparar um eleitor? Adormecer num seio?"  
 E eu tive uma suspeita. Aquele cavalheiro,  
 Conservador, que esmaga o povo com impostos -,  
 Mandava arremessar – que gozo! estar solteiro! -  
 Os filhos naturais à roda dos expostos...  
 Mas não, não pode ser... Deite-se um grande véu...  
 De resto, a dignidade e a corrupção... que sonhos!  
 Todos os figurões cortejam-no risonhos  
 E um padre que ali tirou-lhe o solidéu.  
 E o desgraçado? Ah! Ah! Foi para a vala imensa,  
 Numa tumba, e sem o adeus dos rudes camaradas:  
 Isto porque o patrão negou-lhes a licença,  
 O inverno estava à porta e as obras atrasadas.  
 E antes, ao soletrar a narração do fato,  
 Vinda numa local hipócrita e ligeira,  
 Berrara ao empreiteiro, um tanto estupefato:  
 "Morreu?! Pois não caísse! Alguma bebedeira!"  
 (Verde 2005: 45-48).

Ainda que em alexandrinos e rimas alternadas, "Desastre" nos coloca diante de um lirismo antideclamatório (Verde 2006: 24). O poema narra um acontecimento do cotidiano urbano: um servente de pedreiro que cai do alto de uma construção e morre. A dicção nada tem de elevada ou eloquente; ao contrário, traz o episódio por meio de uma

descrição realista, misturado a digressões críticas do eu-lírico aos burburinhos e falatório do ambiente da cidade. Ademais, os versos iniciais logo rompem com uma cronologia óbvia do ato de narrar um acontecimento. Se a morte do trabalhador pode ser considerada o clímax da história, ao invés de aparecer como ação central na progressão narrativa, depois de certas contextualizações do personagem, tempo e espaço, ela parece imediatamente na primeira cena. Esta retrata o trabalhador agonizando em uma maca, pouco depois da queda e pouco antes de sua morte. Assim, há um flerte não só com uma tradição narrativa, mas com gênero jornalístico e sua maneira de contar um acontecimento do cotidiano urbano, direcionando a atenção para o cerne do fato.

O jornal é também um índice potente do aspecto modernista do texto, na medida em que ele está ligado historicamente às transformações da vida burguesa e urbana, tendo uma trajetória importante junto à literatura do século XIX. Se o poema de Guilherme de Almeida tinha o tom do cotidiano concentrado em uma rua, o cotidiano tematizado aqui em Cesário Verde é ampliado por esse tom jornalístico e pela quantidade de personagens urbanos que vão surgindo e por quem a notícia da morte do trabalhador vai passando. Diferente das outras obras citadas, tudo nos leva a crer que o cenário é diurno; assim, as ruas de Lisboa estão ainda mais repletas dos tipos sociais para compor a botânica de asfalto: dândis, *cocottes*, passageiros e cocheiros, poetas, clientes e comerciantes, fidalgotes, prostitutas, ministros. Conforme os personagens vão aparecendo, a ambientação vai sendo composta misturando as descrições e sensações (vv. 25-28), com o vai e vêm dos transeuntes que espalham a notícia da morte do trabalhador (vv. 19-20; v.30).

Se em *Fantoches*, em "Os varredores" e em "O sentimento dum ocidental" a atmosfera melancólica era desenhada sobretudo pela postura dos sujeitos e pela ambientação circunscrita, as sombras, a névoa, a noite, o crepúsculo, etc; em "Desastre" o burburinho urbano tumultua essa ambientação, mas a melancolia e a crítica à organização social ficam por conta do resgate da trajetória da vítima do acidente. Há em Cesário Verde, uma tentativa de dar dignidade, dar um rosto e uma história individual a esse trabalhador, mesmo que os detalhes sejam perturbados pelo falatório urbano e pela praticidade jornalística. Esses tons vão cortando o poema que ainda assim consegue assentar um olhar crítico à Modernidade, vendo nesse trabalho sua semelhança

com a escravidão (vv. 21-24) e expondo sua razão e administração desumanas (vv. 65-68).

## 5. Arrabaldes

Crítica, desconfiança, temor às condições da vida urbana são representados tanto por Di Cavalcanti, quanto Guilherme de Almeida e Cesário Verde por meio do mapeamento da paisagem e dos personagens do asfalto. Contudo, além das diferenças já apontadas, deve-se citar ainda uma composição distinta do espaço urbano em cada obra. *Fantoches* é uma ilustração que se concentra no retrato dos personagens; os elementos espaciais explícitos e implícitos, como já foi dito, permitem-nos reconhecer a cidade enquanto cenário, mas não a dar nome ou dimensão para essa cidade. Cesário Verde nomeia Lisboa e desenha nela uma atmosfera típica da grande cidade do século XIX, ainda que sua dicção seja crítica e nada tenha de eufórico no sentido de uma inserção da paisagem portuguesa no mapa da Modernidade europeia. Já no que diz respeito a Guilherme de Almeida, Luiz Dantas observa que sua poesia tem um território circunscrito na cidade grande, que é o espaço de um sobradinho paulistano com quintal e jardim (Almeida 2002: 8). Em "Os varredores" não se vê um eu-lírico claramente enunciado em primeira pessoa transitando pelo espaço como em Cesário Verde; mas em outros poemas da mesma época, sobretudo presentes em *Simplicidade* e em *Na cidade da névoa* (escrito entre 1915-1916), há casos em que isso ocorre. Mesmo assim, o espaço da poesia guilhermina permanece sendo uma cidade com certo ritmo provinciano, em vias de modernização e verticalização, onde casas são derrubadas e a paisagem se transforma, é certo; mas que guarda ainda, sobretudo pelo tom melancólico e nostálgico, uma impressão de um mundo anterior que morre. Mesmo a botânica de asfalto de Guilherme sublinha isso, pois há tipos modernos como os varredores ou trabalhadores industriais em deslocamento para fábricas, mas há muito mais velhinhas beatas e órfãs deslocadas a caminho das missas.

Deve-se resistir aqui a ideia fácil de associar essas ambientações poéticas com a real experiência urbana dos sujeitos em suas épocas. É nesse tipo de enveredamento automático que se pode cair mais facilmente em conclusões tautológicas que aqueles mais à periferia do capitalismo representam uma cidade mais atrasada e são igualmente mais atrasados artisticamente. Procura-se lembrar, como coloca T. J. Clark, que as práticas sociais nem sempre correspondem às representações artísticas e que estão sempre escapando pelos vãos dos



grandes discursos, em constante interferência e sobreposição com as próprias representações no campo de batalha simbólico que é a sociedade (Clark 2004: 39).

Assim, a lírica da cidade das primeiras décadas no século XX de Guilherme de Almeida, mas também de outros autores como Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho e outros chamados de poetas penumbristas parece trazer à tona o espaço de arrabalde. O arrabalde era uma espécie de limite, fronteira, mas também de transição em que os elementos indiciários estandartes das grandes metrópoles acabavam e eram, de um passo a outro, substituídos pelos seus inversos; poste de luzes que se esgotam e revelam uma paisagem, logo adiante, onde predomina a escuridão. Exatamente o contraste em que se tem entre as casas iluminadas pelos lampiões e a casa do acendedor de lampião aonde a luz não chega.

A palavra subúrbio carrega atualmente uma conotação das franjas urbanas enriquecidas das cidades norte-americanas onde reina uma organização de vida antiurbana. As palavras periferia e *banlieue* também estão hoje carregadas de outras conotações geográficas e políticas das cidades contemporâneas. Já arrabalde, entretanto, fala mais diretamente com esse espaço de transição que não necessariamente correspondente às chamadas regiões metropolitanas. Arrabalde é o lugar em que a Modernidade e sua experiência se instalam pela sua outra face do esperado: não é a cidade vertical, mas a cidade baixa; o asfalto até pode existir, mas coexiste em meio a alguma natureza ainda restante; a luz artificial das metrópoles perde para escuridão; o barulho perde para o silêncio e até para barulhos da natureza; nada é grandioso ou espetacular, tudo reside no plano do humilde, do rebaixado ou do ameaçado de desaparecimento. O arrabalde não é o centro urbano, é a paisagem avessa que os projetos urbanísticos e a própria espetacularização dos centros urbanos criou (Clark 2004). Victor Hugo o definiu como um anfíbio e ainda na Paris do século XIX o arrabalde era também visto como uma segunda cidade criada igualmente pela reforma urbana de Haussmann (Clark 2004: 35-58).

Essa atmosfera de dissolução, de mundo que morre, o caráter arbitrário e inacabado da cidade, a mudança, o vazio, a monotonia eram características do arrabalde que, na segunda metade do século XIX, produziam um significado melancólico que inspirou a muitos pintores, como Luigi Loir, Jean-François Rafaëlli, Vincent van Gogh e Édouard Manet (Clark 2004: 59-129). Outonal, triste, cinzenta,

desolada, arruinada, abandonada, desesperançada, prosaica, provisória é a Paris desses pintores e também de muitos escritores da época; completamente oposta ao que se espera da representação da capital do século XIX (Benjamin 2000). É um avesso da metrópole ordenada de Haussmann, não tem sua moldura do discurso da modernização e nem é para ser consumida em abstrato como espetáculo (Clark 2004). Assim, essa paisagem urbana traz um tipo de cidade que foge às concepções imediatas do que se costuma esperar das representações metropolitanas; tampouco traz o campo ou imperiosamente uma saudade do passado. O arrabalde é uma inflexão do olhar para espaço social urbano em que domina o tom melancólico com relação à experiência que acarreta.

Com efeito, tanto a cidade vaga e indeterminada de *Fantoches da meia-noite*, quanto a cidade dos sobradinhos paulistanos de "Os varredores" e de outros *tableaux* de Guilherme de Almeida parecem bem dialogar com a ideia de arrabalde. Incabadas, misteriosas, soturnas, provisórias, melancólicas as paisagens e com seus personagens igualmente desolados, excluídos, solitários, os artistas brasileiros tecem suas próprias leituras e discursos do processo de modernização e dos resultados das experiências históricas do mundo burguês. Essas obras podem apresentar uma nostalgia no sentido que promovem um diálogo entre passado e presente simultaneamente dados na paisagem de transição; mas não nostalgia no sentido imperativo de falarem afetivamente com uma realidade do passado ou de transporem formas estéticas que não mais tinham espaço dentro do mundo moderno; afinal, o arrabalde é também, necessariamente, uma forma do mundo moderno.

A poesia de Cesário Verde por sua vez, mesmo na Lisboa periférica da Europa, não só pinta seu quadro com os elementos estandartes da lírica da cidade, mas os mistura com outros elementos – o nevoeiro, o crepúsculo, a névoa, a chuva, a doença, a indeterminação etc. – do discurso do arrabalde. Assim, a obra de Cesário Verde, além de muito baudelairiana, traz uma consciência aguçada dos processos de transformação de Lisboa e do espaço social e da própria condição daquela experiência dentro de um cenário mais amplo e ocidental.

## 6. Conclusão

Assim, o objetivo aqui não era traçar alguma filiação rastreada entre o poeta brasileiro e o poeta português, mas tentar aproximar suas

obras diretamente pela via da leitura e da interpretação: a forte herança baudelaيرية nos conteúdos e nas referências; igualmente, um papel importante para as formas tradicionais de poesia; por fim, uma leitura da cidade e da Modernidade pela imagem do arrabalde e por uma estética finissecular de tom decadentista.

Não há aqui espaço ou fôlego o suficiente para tratar com cuidado de um poema tão longo e potente como "O sentimento dum ocidental" de Cesário. Espera-se, entretanto, que ao menos sua referência complemente a interpretação ensejada e instigue novas possibilidades de leitura para o futuro. Por fim, ainda vale dizer que não se dispõe tampouco de todas as ferramentas necessárias para analisar com o devido cuidado *Fantoches da meia-noite* de Di Cavalcanti. Todavia, além de acreditar que o cotejamento entre as artes pode ser extremamente rico para compreensão e interpretação das complexidades das obras e dos sistemas sociais em que se inserem, fica igualmente a esperança de repor em cena esse lindo trabalho de ilustração pouco lembrado.

## 7. Bibliografía

- Almeida, Guilherme de (1952): *Toda a Poesia - volume I*, São Paulo, Martins Editora.
- Almeida, Guilherme de (2002): *Encantamento, Acaso, Você, seguidos dos haicais completos*, Campinas, Editora da Unicamp.
- Benjamin, Walter (2000): *Oeuvres III*. (M. Gandillac, R. Rochlitz & P. Rusch. Trad.), Paris, Gallimard.
- Benjamin, Walter (2015): *Baudelaire e a modernidade* (J. Barrento, Trad.), Belo Horizonte, Autêntica.
- Berman, Marshall (2007): *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade* (C. F. Moisés & A. M. L. Ioriatti, Trad.), São Paulo, Companhia das Letras.
- Calinescu, Matei (1999): *As cinco faces da Modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo* (J. T. de Menezes, Trad.), Belo Horizonte, Vega.
- Candido, Antonio (2011): *A educação pela noite* (6ª Ed.), Rio de Janeiro, Ouro sobre azul.
- Clark, Timothy James (2004): *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores* (J. G. Couto, Trad.), São Paulo, Companhia das Letras.

- Compagnon, Antoine (2010): *Os cinco paradoxos da modernidade* (C. P. Mourão, C. F. Santiago, & E. D. Galéry, Trads., 2ª Ed.), Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Compagnon, Antoine (2014): *Baudelaire L'Irréductible*, Paris, Flammarion. Disponível em livro eletrônico.
- Hobsbawm, Eric (2012): *A Era do Capital (1848 – 1875)* (L. C. Neto, Trad., 21ª Ed.), São Paulo, Paz e Terra. Disponível em livro eletrônico.
- Verde, Cesário (2005): *Melhores poemas*. (L. Perrone-Moisés, Seleção), São Paulo, Global.
- Verde, Cesário (2006): *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)* (R. Daunt, Org.), São Paulo, Landy.
- Williams, Raymond (2011): *O campo e a cidade* (P. H. Britto, Trad.), São Paulo, Companhia das Letras.