

# Cesário Verde “lido” por Klossowski: *Tableux Vivants*

*António Carlos Cortez<sup>1</sup>*

## Resumo

Pretende-se, neste ensaio, interrogar a poesia de Cesário Verde segundo a leitura de Pierre Klossowski, ou melhor, equacionar até que ponto a poética cesária não confirma, na transição do século XIX para o século XX, uma sensibilidade que é *avant la lettre* uma sensibilidade klossowskiana, tal qual a podemos definir ao reler Pierre Klossowski, teórico do sadismo e autor de *Sade Meu Próximo* (1993). Recuperando as teses de Helder Macedo sobre o erotismo de humilhação e as relações entre bucolismo e sexualidade, pretendemos postular que: 1) A poesia de Cesário e a obra de Klossowski podem interagir enquanto “linguagens” correlatas de uma mesma mundividência – moderna, capitalista, sexualizada, apocalíptica, para além da evidente interpretação histórica do antibrítanismo no Portugal do século XIX; 2) que a reflexão de Klossowski sobre a “Moeda viva” e a representação moderna da cidade e das relações masculino/feminino relaciona-se com o advento de uma lógica mercantilista das relações eróticas com base numa crise da modernidade que é, antes de tudo, uma crise da forma e função do eros; 3) que essa crise se traduz numa linguagem poética – a de Cesário Verde – na qual encontramos um tratamento novo do real urbano, sexualizado, antropomorfizando a cidade e/ou bestializando o homem e o seu olhar sobre a mulher; 4) que, por último, Cesário Verde, lido segundo uma chave klossowskiana, é uma voz absolutamente nova no contexto da modernidade poética portuguesa; leitura que encontra legitimação nas teses de Helder Macedo relativamente ao sadismo no autor de “Sentimento dum Ocidental”.

---

1 \* Professor de Literatura Portuguesa. Crítico literário do *Jornal de Letras*. Colaborador permanente das revistas *Relâmpago* e *Colóquio/Letras*, da Fundação Calouste Gulbenkian.

**Palavras-chave:** Sadismo, erotismo, alegoria, capitalismo, símbolo, representação, decadência, modernidade.

## Abstract

It is intended in this essay to question Cesario Verde's poetry according to Peter Klossowski's perspective and to equate how the cesaric poetic doesn't confirm, in the transition from the nineteenth to the twentieth century, a sensibility that is *avant la lettre*, a klossowskian sensibility, as we can define it when we reread Pierre Klossowski, sadism theoretical and author of *Sade mon prochain*. Recovering Helder Macedo thesis about erotic humiliation and the relations between bucolism and sexuality, we intend to postulate that: 1) Cesario's poetry and the Klossowski's work can interact as correlated "languages" of one and only worldview\_ modern, capitalist, sexualized, apocalyptic, and also the first portuguese historical interpretation in the nineteenth century: the anti-Britishness; 2) that the Klossowski's thinking about the "Moeda viva" and the modern representation of the city and the masculin/feminin relations correlates with the advent of the erotic relations by a commercial logic based on a crisis of modernity that is, above all, a crisis of form and function of eros; 3) that crisis translates itself in a poetic language – Cesario Verde language – in wich we find a new treatment of urban reality, sexualized, anthropomorphizing the city and/or bestializing the man and his gaze over the woman; 4) that, at last, Cesário Verde read according to a klossowskian code it is ana absolutely new voice in the context of portuguese poetic modernity; reading that finds legitimation on Helder Macedo thesis concerning sadism in the author of "Sentimento de um Ocidental".

**Key Words:** Sadism, erotism, allegory, capitalism, symbol, representation, decadence, modernity.

A Helder Macedo

## 1. Questões prévias

Em Klossowski dir-se-ia que o sintoma (que é aqui sentimento e sensação) de crise provém da sua releitura sadiana do sujeito moderno; um sujeito longe de Deus e de um qualquer absoluto legitimador de uma fé no Homem ou numa metafísica.<sup>2</sup> Em Cesário Verde – discípulo de Baudelaire, leitor de Sade e teorizador poético de Taine e Proudhon – o sintoma da crise ("Nas nossas ruas, ao anoitecer /

---

2 Ao abordarmos a questão da crise, não esqueçamos o que sobre esse termo escreveram, entre outros, Georges Duhamel, no célebre ensaio "Crise de Civilização". Duhamel remete-nos desde logo para o étimo da palavra, em particular para Littré, segundo o qual "crise" designa o fenómeno, positivo ou negativo, que sobrevém no curso de uma enfermidade. A ideia de uma crise de civilização deve remeter-nos também para o século XVII e a descrição do método indutivo, na perspectiva de Duhamel, "um acontecimento de máxima transcendência", em obras como as de Francis Bacon, *Novum Organum* e, de René Descartes, o *Discurso do Método*. A partir dessas obras fundadoras do pensamento moderno, pode-se afirmar que a ideia de crise centra-se (concentra-se) na própria sede do conhecimento, ou melhor, numa determinada forma de encarar os fenómenos instituindo neles, no próprio ato da análise, uma ruptura entre natureza e homem, base da crise moderna. Ver: DUHAMEL, 1958.

Há tal soturnidade, há tal melancolia / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me desejo absurdo de sofrer” interage com a crise da representatividade<sup>3</sup> das coisas e dos seres, e que é uma crise da imagem na poesia moderna, e nas Artes, legitimada, segundo Helder Macedo, por uma nova maneira de ver o real, segundo os modelos novelísticos de Flaubert e tendo em conta as filosofias positivistas de Spencer e do já referido Taine. Tal forma nova de entender o real relaciona-se com a dialética da História e aquilo que, no processo da industrialização que Portugal procurou acompanhar nos fins de oitocentos, poderíamos entender como o dealbar de uma sensibilidade “apocalíptica” (na aguda visão de Frank Kermode), traduzível em termos de depravação dos costumes e agenciamento do capitalismo feroz, lido por Darwin, Spencer, Taine e Proudhon como sistema catalisador da depravação do homem pelo homem.

Sem esquecer a ideia de construção poemática parnasiana derivada da técnica de composição e caracterização romanesca que lemos também em Stendhal, para quem o romance (como em Cesário, o poema) seria “un miroir

---

3 A crise da representatividade/representação, termos que na sua operatividade semântica tanto podem fazer eclodir o político como o que é da ordem estética, é transversal quer à história das formas plásticas, quer à história das formas poéticas. Interessa-nos – porque se trata de questionar alguns dos problemas que a “arte” de Klossowski nos coloca hoje – ver que o autor de *A Moeda Viva* se inscreve, conjuntamente com Bataille, numa linha de atuação do pensamento ocidental sobre o fenómeno da arte, através de cujo conceito de crise tudo se parece justificar, quer os avanços, quer os recuos, quer as hesitações. No caso, teríamos de ver qual é o momento fundador da crise da representação, a crise da imagem no Ocidente e, em consequência dessa hipotética datação, ver como essa mudança de paradigma se reflete também na Literatura. Concordaremos em aceitar Tiziano como o autor que rompe com uma ideia de arte, digamos assim, “objetivista”. Nele irrompe a subjetividade do ato de criar e a consciência desse ato. Não se tratando de um salto mortal hermenêutico, mas percebendo as implicações da história das artes plásticas e sua influência na história literária, quando foi que, na Poesia, se passou de uma objetividade, de uma consideração mimética da palavra, para uma abordagem consciente do poder da linguagem como elemento de transfiguração da realidade? Cremos que a Modernidade, tal qual a lemos através de Benjamin, é, na Poesia, o momento em que, acabada a mítica (e função arquetípica da mitológica) intelectualização do mundo, passamos a intelectualizá-lo por via de uma linguagem – plástica ou poética – em si mesma mais tendente à pragmática ou à tecnologiação do signo. Mas é Tiziano quem abre para a “dimensão imaginária subjetiva”, na corretíssima e feliz expressão de Bernardo Pinto de Almeida, pois “jamais antes dele, na longa história do Ocidente cristão, essa noção se havia inscrito no plano das representações, com uma tal “consciência de si”. No caso da Poesia, coniventes com a mesma ideia de “construção das subjetividades” de que fala Bernardo Pinto de Almeida, quer-nos parecer que, no caso português, é com Cesário Verde, por imediata influência de um impressionismo poético, que a nossa linguagem se abre, definitivamente à subjetividade-objetiva, isto é, a um olhar de crise, logo, dessacralizado, distante da visão romântica do real. Se Cesário é, como se sabe, um dos precursores da poesia moderna portuguesa, o é também porque nele, como mostraram David Mourão-Ferreira, Jacinto do Prado Coelho, Óscar Lopes e António José Saraiva, Casais Monteiro e, já mais recentemente, Helder Macedo ou Fernando Cabral Martins, o seu olhar “desmonta”, transfigurando o real que um livro meditado exacerba. E, portanto, assim como nas artes plásticas podemos colocar em Tiziano a tônica de um paradigma novo, que possibilita a arte de Caravaggio e, no seguimento de uma “transfiguração”, as artes amplamente subjetivas, não figurativas, do Modernismo (da Modernidade), coloquemos, em definitivo, a alteração de paradigma da linguagem poética nacional em Cesário Verde, o primeiro a ter noção exata de um olhar que, por ser de crise do próprio ser e estar no mundo, modifica, na linguagem, feito linguagem, os modos de apreensão da realidade e, bem vistas as coisas, os modos de apreensão do Outro e, como pretendemos pôr em evidência, o modo de apreensão do feminino, verificável essa nova visão do Outro através das ferramentas conceituais de um Pierre Klossowski, porventura. É que, na verdade, havendo um erotismo em Cesário – como demasiadamente demonstraram os trabalhos de Helder Macedo – como ativá-lo, hoje, senão por via de uma análise que destaque como em Cesário é já a nossa visão do erotismo que se antecipa? Para Klossowski, a noção de “potência erótica” não se traduz em termos de humanização, como em Bataille. Para o autor de *Robert ce Soir*, o regime do erótico leva obrigatoriamente a uma divisão entre o eu subjetivo e o mundo utensilário da produção e, como bem viu Bernardo Pinto de Almeida, o espaço “improdutivo” da arte, que assalta o indivíduo. Rer Cesário Verde à luz dessas inquietantes formulações é arriscar, talvez, uma interpretação (uma sobreinterpretação?) que não desmereceria, em todo o caso, do postulado de Jonathan Culler para quem a interpretação é um exercício não só de descrição, mas de risco, de promoção de uma abordagem que, para o próprio autor, o faria espantar-se. (Ver: ALMEIDA, 2004).

qu'on promène le long d'un chemin", igualmente em Pierre Klossowski, a interpretação de Sade insinua a tentação de escarpelar a culpa, no desejo atormentado de apreender a negatividade do sujeito, que é, em rigor, a negatividade das sociedades capitalistas e industriais modernas. Por outras palavras: em Klossowski igualmente se coloca, em relação ao objeto artístico (mas de forma mais radical por via de uma dessacralização moderna, sem dúvida), uma questão de abordagem, com vista a tornar efetiva a ideia de produção de imagens derivada do objeto de arte considerado em si mesmo. Trata-se, naquilo que poderíamos ver como concepção "romanesca", do mundo através da produção estética (um romance, um filme, uma pintura), de insinuar, no próprio pensamento, uma forma de adesão e de saber em relação ao real do mundo por via da contemplação mítica, necessariamente enigmática, porque é enigmático o substrato narrativo de todo o mito.

Tal como tentaremos inquirir, o olhar cesárico do mundo e o olhar klossowskiano desse mesmo mundo – vivido à distância de décadas, mas ainda na sequência de categorias de apreensão do real herdado do século XIX – participam de uma ficcionalização, de uma capacidade imagética (uma inventiva tendência do olhar) que, escarpelando-o, seja por via do Realismo literário, seja por via de uma ideia de mundo como simulacro, onde opera a figura do fantasma, *penetram* (é talvez o verbo mais correto, sem mais) lá onde a sensibilidade de ambos convoca o "já sentido" como "coisa" moderna e contemporânea, destituída de uma sensibilidade sensível.<sup>4</sup>

Em rigor, tal como Klossowski concebe o quadro "Les Barres Parallèles", através de cuja formulação plástica põe em cena Roberte, esse sinal absoluto do seu trabalho, num momento de suspensão, de simulacro, possibilitando a imaginação de uma violação por parte dos seus dois coprotagonistas – os homens que a atam às barras, ambos em posições de subalternização –; se, como se sabe, foi Sade, fonte comum a Cesário e Pierre Klossowski, teremos que enfrentar, em última instância, uma tese que a ambos coloca no mesmo patamar de mundividência ou, pelo menos, de concepção de obra. Por um movimento de repetição, insinuante de uma obsessão em Cesário como em Klossowski, reiteram-se modelos, imagens, símbolos, se quisermos, implicados nos seus produtores até o infinito. No poeta português, a obsessão

<sup>4</sup> A expressão "já sentido" foi retirada de Mario Perniola e do seu livro *Do Sentir* (1993). Diz respeito, esta expressão, à bestialização do homem quando considerado numa dimensão (a)social da ideologia. Na medida em que o Homem pode não fazer parte da ideologia, assiste-se, nele, a uma "bestialização", já porque pode recusar a burocracia, já porque, quebrando os eixos da ideologia, interrompe ou bloqueia o "monopólio" da máquina burocrática. Para Perniola, que ativa o conceito de sensologia para a nossa época, Pierre Klossowski, esse "intelectual orgânico da sensologia" determinou, no seu *Moeda Viva* os modos como a sensibilidade moderna está tomada de um sentir em função da ideia de mercadoria. Assim sendo, Perniola sustenta que, acabada a época das Ideologias (considerando o século XIX como auge desse tempo), triunfou a época do "já sentido". Ao declínio das ideologias esperava-se, como escreve, "o triunfo da ciência" (p. 18), mas seguiu-se a época da ignorância, com base no divertimento. Transcrevemos na íntegra, pela urgência da sua total acuidade: "Assim, ao eclipse do modelo burocrático não sucedeu o triunfo dos modelos de trabalho mais eficientes; pelo contrário, está até em jogo a importância da noção de trabalho na nossa sociedade, que alguns definem como uma sociedade do divertimento [para Klossowski seria a sociedade-fantasma, a globalização do simulacro, para Deleuze] [...] Que a dimensão estética, habitualmente considerada a mais estranha e afastada da realidade, se tenha tornado a mais efetiva, é algo que surpreende quem está habituado a pensar que saber é poder, que agir é poder: no entanto, mais do que nunca, sentir é poder. Tornou-se poder, justamente passando sob a forma do já sentido" (PERNIOLA, 1993, p. 18).

pelo feminino e suas diversas tipologias; no pensador francês, a obsessão por Roberte, expressão de uma monomania.

Estamos, como se sabe, num campo de infinitas possibilidades hermenêuticas e num circuito semiótico ilimitado. Também nos quer parecer que em Cesário Verde há, no modo como as suas mulheres (não será sempre uma única e a mesma Mulher?) operam nos seus “quadros revoltados”, um efeito de reprodutibilidade que torna ambígua a mensagem de alguns dos seus textos. Entre angelismo e diabolização, a Mulher em Cesário Verde não raro fica a pertencer à ordem do simulacro: o narrador-poeta, para adensar a carga ora política, ora sexual dos seus “alexandrinos”, a compasso e esquadro, pensa como suspender as cenas que lhe suscitariam um final violento, maximamente sádico. Atinge Cesário, assim lido, uma consciência fantasmática em relação ao mundo que o rodeia e, talvez porque a sua estesia o revelasse, o seu olhar dá-nos a ver a *emoção voluptuosa*, quando coincidem imagem e desejo. Como escreve Bernardo Pinto de Almeida, a respeito do quadro que nos foi dado analisar e cujas linhas de pensamento poderíamos, sem esforço, transferir para o autor de *O Livro*, veríamos como:

Tal como num *tableau vivant* – de que este desenho poderia ser a representação quase ingênua – a imagem fecha-se sobre o seu próprio mutismo, sobre a concentração que as suas personagens dedicam ao que fazem, gerando uma tensão entre interior e exterior, entre o que representa e o espectador que, tal como as personagens do quadro, se torna presa dessa suspensão, que abre para um limiar de compreensão. Esse limiar, que é ao mesmo tempo de curiosidade e de estranheza, mas cujo efeito mais direto é o de não deixar que o olhar se afaste, é aquele pelo qual ganha forma no espírito do espectador, o princípio da perversão, quer dizer, do que deixa a imaginação liberta para um ato de pura volúpia que seria anterior a qualquer outro fim que não o da sua absoluta soberania.

Cúmplice dele, o espectador levanta, tal como Roberte levanta a perna, toda a sua disposição para se manter no plano da unidade subjetiva normalizada, para se abrir ao múltiplo das forças e das potências do imaginário. (ALMEIDA, 2010, p. 42)

## **2. Proposições: a ética do furor?**

Se, como se escreve em *Sade, Meu Próximo*, “A má consciência do devasso libertino representa [...] um estado de espírito transitório entre o homem social e a da consciência atea do Filósofo da Natureza” (p. 79); se

O seu comportamento apresenta, simultaneamente, elementos negativos que o pensamento sadista, no seu movimento dialético, se esforçará por eliminar, e elementos positivos que permitirão ultrapassar esse estado de espírito intermediário para atingir a filosofia atea e associal da Natureza, a moral do movimento perpétuo,

tal dialética indicaria, no sentir e pensar do libertino, um ateísmo que, enquanto profanação simbólica do percurso do “eu” a caminho da destruição do “totem”/Deus, é sacrilégio, consciência absoluta do Deus ausente, figura exterior ao Homem Moderno, um Deus profanador da sua máxima Criação por deixá-la encaminhar-se nos vícios da carne ou da libertinagem.

Com efeito, também em Cesário Verde, os tópicos da profanação, da sexualização brutal ou do embrutecimento da sensibilidade humana são eixos de sentido da sua *forma mentis*, enquanto pintor-poeta atento àquela “depravação dos costumes”. Cesário, esse *bucólico do realismo*, atualizando modernamente a clássica oposição entre Cidade e Campo, semas categoriais implicados na negatividade e sentido positivo da própria dialética da industrialização, seguira já, nessas décadas de 70 e 80 do século XIX, o proudhonismo que a Geração de 70 legitimara como base teórica do Realismo. A Literatura realista, na sua função social, teria assim de ‘dar a ver’ as misérias sociais, refletindo uma ideia de progresso humano que dependeria, como escrevia o próprio Proudhon, “da substituição da Propriedade em Posse”, e suprimindo-se a propriedade e mantendo-se a posse, as instituições poderiam ser reformadas, regenerando-se o corpo social em direção a uma mítica Idade do Ouro.<sup>5</sup>

Seria este, aliás, um dos pontos cardeais da poética cesária e do ensaísmo de Klossowski, autor de *O Banho de Diana*, teorização ficcional, ensaísmo romanesco que tematiza, por metonímia, a metamorfose do Homem em Besta, já por pecar ao ver a deusa, já por submeter à *ética do furor* uma natureza decaída. A metamorfose do bucolismo, desde Teócrito, passaria pela mutação própria desse mito pagão da Idade do Ouro, articulando o mito da Queda com as noções de Crime e Castigo, o qual, em Virgílio, na célebre *IV Écloga* anuncia para um futuro utópico uma nova era. Se, como pretendeu David Mourão-Ferreira, o eixo Cidade/Campo é o binômio produtivo em torno do qual a obra cesária parece girar, teríamos de articular essa dicotomia com a problemática da corrupção do Homem no sistema capitalista, nascente ao tempo de Cesário Verde, contemporâneo da aceleração industrial, até porque vivendo numa Europa meridional (num país como Portugal, periferia geográfica do eixo Paris-Berlim-Londres) ainda “bucólica” por comparação com a mecânica e industrializada Europa do Norte.

Em *A Moeda Viva*, Pierre Klossowski considera que “o jogo do nosso próprio mundo industrial, que chega a explorar qualquer exibição, incluindo a do elemento perverso, obriga a repensar a utopia falansteriana [...]”. “[Se] Fourier captou perfeitamente o que significa, na imaginação erótica, o gesto deliberado de vender-se, o seu conteúdo e a sua alavanca psíquica” (p. 32),

5 A este propósito será conveniente ler o ensaio de Helder Macedo, intitulado “Bucolismo e Sexualidade”, inserto no volume *Trinta Leituras* (2007). Aí se considera que Cesário “cristalizou” as suas impressões poéticas em vários poemas subordinados à temática da Mulher-Demônio ou do antibritanismo, por oposição à “Mulher Natural”, que canta no seu “Nós”, sendo que um dos motivos fundamentais do ataque de Cesário às mulheres fatais que polulam nos seus poemas estaria relacionado à estrutura simbólica subjacente aos seus textos (Macedo analisa em profundidade “Em Petiz” e “Cristalizações”), através da qual se pressente a mesma mensagem que Ovídio, nas *Metamorfoses*, teria veiculado, condenando a Idade do Ferro “oposta à antiga harmonia pastoril da Idade de Ouro [quando se teria assistido à mudança da organização das sociedades primitivas e a passagem de um regime matriarcal para um regime patriarcal e a subsequente ordem nova do mundo centrada na caça, na carne e na era mecânica, industrial]” (p. 106-108).

também Cesário Verde, pela leitura que fez de Sade e Sacher-Masoch, perceberá, nos seus “quadros revoltados”, “[que] o sentido do jogo não garante a reversibilidade lúdica desse mesmo gesto [o gesto erótico da venda]”.

Como tal, o postulado de Cesário, alegorizando as suas mulheres nas potências do Norte explorador e industrializado, é, no limite, a reiteração da ideologia sádica, na medida em que “Sade havia desenvolvido em nome da versatilidade da sensação voluptuosa, qual postulado decorrente do ateísmo integral, uma colocação em comum no sentido da violação da propriedade física e moral das pessoas”. Se, com Sade, existe no próprio corpo do sistema/esquema mental moderno uma “prostituição universal”, em face de cujos vetores comportamentais “cada um é chamado a vender-se ou proposto para compra”, como viu Klossowski, sem dúvida que em Cesário Verde – como, aliás, se pode verificar também em alguns poemas do satânico Baudelaire e em *O Pintor da Vida Moderna* – a escravização das sociedades meridionais (o Sul europeu) representam o escravo, o feito signo/símbolo dessa mesma prostituição e corrupção universais.

Na verdade, semelhante avaliação traduzir-se-ia na certeza de que, ao encaminhar-se para o fim de um século e ao entrar, vertiginosamente, num outro, o Outro, o Feminino se veria transformado “não num objeto inerte desprovido de amor próprio, mas um vivo, reduzido ao estado de objeto, cujo atrativo consiste em que ele se encontre (deliberadamente ou não) humilhado ou passível de ser humilhado na sua dignidade e integridade” (p. 34). Tal leva o poeta a execrar, no fim do poema “Contrariedades”, o mundo entregue à depravação geral. Mas, como lemos noutros textos, para além de “Contrariedades”, esta asserção de uma depravação/depredação geral tem como sentido último uma leitura “moral” (ou da moral) desses tempos novos. Não por acaso há em Cesário um insanável conflito entre razão e impetuosidade, entre opressão e liberdade.

Assim, em “Esplêndida” ou em “Humilhações”, em “Frígida” ou em “Cristalizações” o campo semântico da opressão é sinônimo ou transfere-nos para outras áreas correlativas ao binômio sádico ou sadomasoquista da violência que gera prazer e/ou do prazer que gera violência. A Mulher aparece-nos como “alta e serena como a Morte”, “supérflua e feminina”; o poeta acompanha-a “corcovado”, oprimido ante o fascínio que o escraviza. E, como referiu José Augusto Cardoso Bernardes, em ensaio de obrigatória leitura: “A hiperverticalidade da Mulher opõe-se à tendência infraverticalizante do Homem”. O desejo de humilhação é, por vezes, absolutamente declarado, como se verá. Mas esse desejo de se humilhar perante a “lúbrica pessoa”, a “grande Cobra”, não salienta apenas aquela infraverticalidade, amplia, por contiguidade, a sensação e a vontade de vingança em relação à Mulher, normalmente britânica.<sup>6</sup>

Justamente o desejo da humilhação erótica que lemos em Cesário Verde pode iluminar-se com o que Klossowski observou quanto ao sadismo. Na verdade, como veremos, “é da ruptura dessa integridade, por essa prostitu-

---

6 BERNARDES, 1986, p. 9-19.

ição voluntária ou forçada, que decorre a emoção erótica sadiana [e diríamos nós, cesária]”; prostituição que releva do sobrelanço do preço que o sujeito se atribui à medida da sua degradação moral: quanto mais está corrompido, mais aumenta o seu preço – como acontece com a personagem Julieta.

Consequentemente, na poética de Cesário Verde, essa degradação, essa prostituição universal, entra no eixo paradigmático da Cidade por oposição ao seu par antitético, o Campo. A Cidade, a Babel corruptora, torna perversa a própria visão do narrador dos poemas, sob cujo olhar parece instituir-se “a representação fantasmática” das forças industriais, tudo reduzindo (mulheres, assalariados, objetos mecânicos) a uma espécie de leitura histórica centrada na única lei – a da oferta e a da procura – e num único valor – o dinheiro –, tirania moderna e que merecia a Cesário, nas suas mais diversas representações, fossem elas diretas ou indiretas, a mais acérrima crítica.<sup>7</sup> Em rigor, Cesário, se lido pelos óculos de Klossowski, é, também ele, um poeta-refletor, que em poemas como “Esplêndida”, “Deslumbramentos”, “Humilhações”, “Num Bairro Moderno” e, na sua *opus magnum*, “O Sentimento de um Ocidental” tematiza, do ponto de vista de um bucolismo moderno, “a imagem [sádica] da serpente bíblica que serve para descrever a Mulher Fatal nesses poemas”, fazendo equivaler a essa representação “a Inglaterra que, no século XIX, era o Poder emblemático do triunfo da indústria sobre a agricultura e da ordem urbana sobre a ordem rural”,<sup>8</sup> como chamou a atenção Helder Macedo no seu estudo “O Bucolista do Realismo”.

Em todo o caso, teríamos de ver, seguindo uma mesma implicação de Klossowski na releitura de Cesário, o “modus operandi” que, nos textos de ambos os autores, nos esclarece quanto a outros tópicos modernos direta ou indiretamente relacionados com o sadismo (e o masoquismo). Note-se que a consciência do libertino é, no fundo, uma defesa do indivíduo contra a opressão social, num momento histórico em que uma espécie de mentalidade corporativa ganhava forma. A ideia de uma moral sádica cumpriria, assim, o

7 Leia-se, com atenção, o poema “Contrariedades”. Aí o poeta declara que, para além de não fazer poesia dedicada a fortunas, tão pouco participa da Literatura, onde vê “um campo de manobras”, onde se emprega “o reclame, a blague”. Trata-se de um poema fortíssimo, extremamente bem feito, à luz do método de Taine, que seus contemporâneos ignoravam. Pergunta, nesse poema, para que serve o estudo, se a Literatura oficial só lhe vale, de quando em quando, “um desdém solene”. O verdadeiro motivo desse poema, ainda que se inicie com a primeira pessoa, não é, e aí está a ironia como fonte de dismantelamento do real, o poeta, mas sim a engomadeira que “engoma para fora”, deve na botica e é feia, é “coitadinha”, pois “mal ganha para sopas”. Por antítese, o poeta exacerba, sarcasticamente também, a sua dor para refletir sobre a autêntica dor dessa mulher que, a altas horas, já depois de o poeta se sentir melhor por ter esconjurado o seu mal de literato, ainda canta uma ladainha da moda, enquanto, em baixo, na rua, “o populacho diverte-se na lama”, expressão, observação da degradação moral e física de um povo corrompido na Babel.

8 Esta leitura política, que se inscreve, no fundo, na mesma interpretação que propomos para Klossowski e no poema por nós escrito, a pretexto da obra em exposição no Museu Berardo, não pode ser desvinculada do contexto sócio-histórico e sociocultural da época de Cesário. Com efeito, aquilo que é um antagonismo étnico, entre nórdicos e meridionais, é um fato indelével: a hegemonia inglesa e alemã constitui, para a realidade portuguesa de finais do século XIX, uma ofensa de fato, uma ingerência real. Política e financeiramente, os ingleses determinavam as orientações nacionais (também Eça de Queirós, em *Os Maias* coloca, como preceptor de Carlos da Maia, um inglês, que educará o neto de Afonso segundo o princípio da força, sendo que isso não confere bom senso ou sensibilidade. E não olvidamos também a importante leitura do país, nesse romance, relativamente às obras no Ramallete, símbolo de Portugal, que, “em tons de ruína” será entregue, para restauração, a um arquiteto inglês...) Ora, o antibritanismo é uma constante na produção literária da época, visível também em Fialho de Almeida.

desejo de uma liberdade absoluta, instaurando uma espécie de “religião do mal”, por se admitir a existência de um Deus do Mal, um Deus infernal. A eclosão dos fascismos nos anos 20 e 30 do século passado pode ser lida, aliás, como irrupção de uma moral sádica, de uma “ética da dor” infligida por um tempo onde o Mal teria, por assim dizer, tradução na maquinaria e economia de guerra, na barbárie e no terror; perspectiva que Hanna Arendt postula no seu clássico *Homens em Tempos Sombrios*.

Deixando o Homem entregue ao Livre Arbítrio, não teria Deus, pela assunção do pecado e da culpa, permitido ao mesmo Homem criar uma sociedade agressora do divino? De tal modo, essa sociedade seria anti-Deus que, à força de uma corrupção geral, poderia, como escreve Klossowski, “ver em Deus o culpado original, que teria atacado o homem antes de este o atacar; [e] desse modo o homem adquiria o direito e a força de atacar o seu semelhante”, algo que explicaria o próprio sistema capitalista como correlativo àquela “prostituição universal”, tanto mais viciosa quanto mais ofensiva em relação a Deus, e tanto mais livre quanto mais bélica para com esse Deus que, vendo a total degradação humana, “legitimaria para sempre a impunidade do culpado e o sacrilégio do inocente”.

Paul Baran e Paul Sweezy, autores de um esquecido livro intitulado *O Sistema Irracional*,<sup>9</sup> dirimiram o sistema capitalista em termos que são correlativos ao mundo observado por Cesário, entregue à lógica do lucro, oprimindo a beatitude rural, alegorizada nas vendedeiras, nas hortaliças e outras figuras-símbolo que funcionam como reminiscências ou vestígios do Campo/Saúde no espaço demoníaco da Urbe. Com efeito, Baran e Sweezy esclarecem-nos que “Uma das grandes revelações de Freud foi a de que a civilização não se baseia apenas no recalque dos impulsos libidinosos, mas também, e de forma não menos importante, na sua canalização, em volume significativo, para finalidades criadoras, processo que se deu o nome de sublimação.” Num sistema opressivo, em que o mecanismo da repressão ocorre apenas pelos canais da sublimação, pode a civilização libertar-se, escoando as suas energias latentes e reprimidas para fontes de satisfação total.

Enfim, o sexo seria, de entre várias formas de satisfação, a que mais próxima estaria do princípio de felicidade, sendo que, de modo a controlar a explosão individualista, o sistema, o coletivo, tem de exercer sobre a sexualidade um forte bloqueio desviando a pulsão, a energia, para objetos de desejo compensatórios da anulação primitiva e da força viril. A pessoa humana, num último estágio de repressão do sistema coletivo sobre o indivíduo, ver-se-ia transformada em mercadoria e, numa moral nova, sendo posse momentânea de um irrecusável desejo explosivo, cumpriria a função do objeto de desejo, anestesiando-se em “Moeda Viva”. Cremos que essa impressão da opressão do coletivo sobre o indivíduo conduz-nos, em Cesário, à noção klossowskiana da volúpia como *joie de vivre* e, ao mesmo tempo, fracasso da virilidade imobilizada num *meio*, num *momento* e por uma *raça* decaída, os portugueses, que ele, poeta que ama “insensatamente os ângulos agudos”, vê nas ruas de Lisboa.

9 BARAN; SWEEZY, 1972.

### 3. Tentações Klossowskianas

Na perspectiva que vimos adotando, as aproximações entre Cesário e uma visão klossowskiana do mundo tornam-se por demais... tentadoras. Aqui vale a pena lembrar Helder Macedo para vermos como Capitalismo, Sadismo, Bucolismo e Sexualidade mesclam-se ampliando a leitura significativa da poética cesária à luz de Klossowski.

Diz o ensaísta, citando Robert Eisler, e o seu “fascinante ensaio” *Man into Wolf: An Antropological Interpretation of Sadism, Masochism and Lycanthropy* (1948), que:

a fragmentação das primitivas sociedades frutíferas e vegetarianas em grupos de caçadores carnívoros [...] provocou uma profunda perturbação emocional ainda hoje registrada na memória subconsciente, superindividual e ancestral da humanidade. As novas comunidades venatórias (e logo, por extensão, guerreiras) teriam mantido uma mistura de reverência culpabilizadora e de remorso vingativo em relação à superioridade moral dos seus pacíficos e indefesos antepassados, para cuja exterminação total teriam, aliás, contribuído em incursões canibalísticas que envolveriam também a violação e o rapto das mulheres. A ambiguidade psicológica em relação aos sacrificiais antepassados ter-se-ia gradualmente manifestado em lendas sobre espíritos das florestas que era necessário aplacar e homenagear, muitas vezes oferecendo-lhes o sangue que eles haviam rejeitado. [...] Um exemplo ancestral da ordem antiga seria a disposição testamentária do Marquês de Sade para ser enterrado no lugar mais denso de uma floresta, com um carvalho plantado sobre o corpo poluído. [...] Um entre muitos exemplos citados da persistência até aos nossos dias dessa ferina metamorfose é o dos “homens leopardos” africanos; e a disseminação de práticas equivalentes na Europa seria testemunhada não só pela frequência de nomes pessoais de origem lupina (Lopo, Wolf, Wolfgang, Adolfo...) mas também a crença generalizada em lobisomens, a qual por sua vez sugeriria uma associação fundamental entre a violência da matança e a sexualidade violenta, tanto masculina como feminina, já que as depredatórias matilhas humanas também incluiriam mulheres estéreis ou ainda sem filhos, que podiam acompanhar os homens e participar do inebriamento orgiástico da matança e do esfacelamento e da devoração da presa ensanguentada. (p. 99).

A transcrição é longa, mas justifica-se, porquanto esteja em causa a leitura de um mito, o de Actéon, e porquanto seja visível, nesse mito, outra importante mutação que se prende com uma possível visão klossowskiana/cesária do real. Uma certa interpretação dialética da História? Sádica? Quem sabe...

Em todo o caso, o mito de Actéon seria um dos vestígios da Queda do Homem. A transmutação do caçador em caça, por ter visto Diana despida das peles que a faziam deusa caçadora. Essa memória da Queda estaria ainda presente em palavras como “lupanar”, derivada de “lobo”, e, para Sacher-Masoch, as suas mulheres seriam as “antepassadas psicológicas” da “Vênus em Peles”, novela lida por Cesário e da autoria do escritor austríaco. Julgamos ter Helder Macedo toda a razão interpretativa do seu lado:

“a linguagem arquetipal da psicoantropologia tem uma correspondência semântica na linguagem realista de Cesário Verde”. Assim, sexualizando espaços e personagens: a cidade de Lisboa, a plêiade de figuras que vão da mulher “fina de feições” do poema “Um Bairro Moderno” à “Lúbrica pessoa”, de “O Sentimento de um Ocidental”, sem esquecer o ósculo que em “Frígida” é já perverso, tudo parece convergir, tal como Klossowski fez em *O Banho de Diana*, para a reatualização do tópico da animalização do homem, via Actéon.

Esse mito equaciona o problema da culpa e da punição e encerra uma moral política e, no mesmo lance, uma moral sexual. É conhecida a alegorese de Castillejo, de conteúdo político-social deste mito. O poeta castelhano faz de Actéon o símbolo,<sup>10</sup> o representante de qualquer pessoa de estado *a caça mui inclinado*. Diana personifica a caça que aprisiona a vontade e o entendimento do caçador. Para além de, segundo Aguiar e Silva, haver, em Camões, uma versão deste mito à luz de cuja moralidade se avisava o nosso rei, D. Sebastião, para os “cães devoradores”, que consumiam a sua riqueza, interessa, neste âmbito, ver que a fábula de Actéon é um *exemplum* do desconcerto do Mundo, tal qual Camões o observa, relacionado com a desobediência ao Amor, movendo-se Actéon pelo furor. Diz-nos Aguiar e Silva, em passagem que urge transcrever integralmente:

Na *Écloga dos Faunos* o mito de Actéon exprime a conjugação trágica do impulso erótico e da culpa [...]. O amor humano, na sua incompletude corpórea é também desejo sexual – um desejo que irrompe furioso ou que se exaspera numa obsessão fantasmática<sup>11</sup> que vive paredes meias com o crime, a violência e as perversões do sadismo.<sup>12</sup>

O corpo de Diana, nu, os corpos nus das ninfas – sinédoques do corpo nu da Mulher – esplendendo na frescura das águas, sob o sol ardente do meio-dia – símbolo da tentação e do pecado – fascinam o olhar e a imaginação do caçador, incendeiam o desejo dos sátiros, mas o caçador volve-se presa e em vítima, quem deseja é consumido pelo desejo, o desejo apaga-se na morte.

Assim, e porque em Cesário Verde, como esclareceu o mesmo Helder Macedo, participam alguns processos de construção narrativa que aproximam os seus poemas daquilo que poderíamos ver como sequências fílmicas, torna-se inescapável socorrer-nos do prisma de Klossowski, via Sade, e animados pelo tópico do caçador tornado caça. Não há em Cesário, para além das referências em “Nós” às angelicais figuras da prima ou da irmã, uma adesão ao mito romântico da Mulher-Anjo. Se o seu lirismo aliou-se à ideia de justiça, convidando-nos a estabelecer antinomias entre as atrizes e as engomadeiras,

10 Seguimos criteriosamente os esclarecimentos de Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1994, p. 155-160) e não esqueçamos, neste contexto, a distinção entre alegoria e símbolo: aquela é “um mecanismo retórico cujos níveis semânticos se articulam segundo um esquema racional que conduz do geral para o particular”, ao passo que o símbolo “funda-se em relações semânticas obscuras e opacas, plurais e metamórficas, em que o particular e o universal se interpenetram ou se fundem” (p. 158)

11 Sublinhado nosso.

12 JOUNOVSKY citado por AGUIAR E SILVA, 1994, p. 159.

tão desprezadas estas, quanto consideradas indispensáveis aquelas; não menos verdade é que o olhar de Cesário, tomado de um singular *voyeurismo*, fica preso às “Dianas” que a ele, ao seu olhar, se oferecem como caçadoras escondidas na selva escura da cidade doente. Desse modo, na interpretação de Pierre Klossowski, através das cenas, em *Roberte ce Soir*, novamente poderíamos rever o problema já posto por Cesário: o da brutalização sádica dos processos de compra e venda, de troca da pessoa, tornada a “moeda vida”, mesmo quando falsa (ou até porque falsa), conteúdo reforçado por uma construção fabulatória e por uma estilística que amplificaria o mundo (de Lisboa a Madrid, passando por Paria e S. Petersburgo) como lupanar global ou, senão, como Inferno onde se pressagiam, a cada esquina, os prazeres, o crime e o castigo, segundo todos os impulsos de uma ética do furor, do consumo pelo consumo. Mesmo quando Cesário afasta-se e quer o Campo, logo percebe que, num bairro moderno, onde “miam gats”, “o peixe podre gera focos de infecção” e só, aos magotes, percebe-se que aquele inferno não é uma imagem do pensamento, mas o pensamento tornado realidade sórdida que urge, pela poesia, cristalizar.

#### 4. Do sadismo e masoquismo?

Do ponto de vista da frase, da construção sintática, impõe-se, nos poemas de Cesário, o assíndeto, apropriado à fabulação ou ao regime peripatético das suas narrativas. O ‘eu’ cesárico, tal como o ‘eu’ em Klossowski, é um sujeito problematizador, analítico e que, perante o real, seja ele um corpo individual, seja esse corpo uma metonímia do corpo social, sempre o perscruta de diversas maneiras, percepcionando, por zeugma e oxímoros, a realidade circundante. Na expressão aguda de Helder Macedo, estaríamos, no caso de Cesário Verde, em face a um observador, ou melhor, a um “refletor”, em cuja voz concorrem quer a figura autoral do poeta, quer uma voz externa, como se quem visse, fosse, a rigor, uma personagem dos “quadros revoltados” que irrompem da cidade doente.

Segundo Baudelaire, o poeta é alguém que passeia na cidade, espaço simbólico da Morte e da Moda, da perdição milenar do homem. Nesse contexto, é ele uma personagem, alguém mais participando do drama, do teatro do mundo onde se vislumbram cenas dignas de Sacher-Masoch. É o caso, como refere Macedo no seu ensaio “Cesário Verde: O Erotismo de Humilhação” (2001, p. 79), ao referir que a confusão entre representação estética e revelação pessoal ocorreu, quando da publicação do poema “Esplêndida”, devido ao moralismo da época ter visto nesse texto a degradação do próprio poeta moderno. Conforme Helder Macedo,

Essa confusão [entre representação estética e revelação pessoal] esteve na base da reação escandalizadamente moralística dos contemporâneos de Cesário ao seu poema “Esplêndida”, onde um narrador caricaturalmente inspirado em Baudelaire (“um dois em convulsões, sinistro e mal trajado”) vislumbra deleites de humilhação erótica curiosamente reminescentes dos saboreados por Sacher-Masoch, ao desejar-se degradado no cocheiro da mulher que “ducalmente esplêndida” o “atrai como a voragem”. (p. 79)

O cenário da ação é simples: o poeta observa um “landau forrado de cetim” que, subindo a Rua do Alecrim, é puxado por “negros corcéis velozes como a peste”. Dentro, uma mulher que o magnetiza, que o fascina, leva o poeta/observador, narrador do relato, a desejar-se seu laçao, em posições subalternas, e à qual, no fim deste conto realista em verso, ele, poeta, virasse costas ignorando o seu pedido – um prato de bacalhau guisado com pimentões – no burguesíssimo restaurante “Mata”, célebre na época. Aferir agora do fim anedótico deste poema não é, nesse contexto, absolutamente indispensável. Importa sim ressaltar que essa posição de subordinação e humilhação erótica que lemos em “Esplêndida” repete-se em outros tantos poemas de “O Livro”, sublinhando quer o comportamento do narrador dos poemas, um Homem, que ora se vê como alguém “cruel, frenético, exigente”, amando “insensatamente, os ácidos, os gumes / E os ângulos agudos”, ora como um sujeito depressivo, fraco, fascinado pela depravação da cidade e por essa Mulher-Demônio, essa acrizita que, ao passar numa “barroca” de um bairro moderno, atravessa, ainda que hesitante, “Covas, entulhos, lamaçais, depressa / Com seus pezinhos rápidos de cabra!”.

À visão realista dos dramas humanos em Cesário, relativamente ao corpo social e ao corpo individual, soma-se que o tópico da Mulher é reiteradamente lido contrastivamente, isto é, por oposição ao tópico do trabalho. Como percebe-se na sua poética, Cesário coloca em constantes relações de oposição a “Dama Fatal” e os “bons trabalhadores”, consumando uma das mais radicais leituras daquilo que, para Klossowski, é o mecanismo da “emoção voluptuosa”. A emoção voluptuosa na época da industrialização e da mercantilização passa pela perversão, “a primeira reação contra a animalidade e logo uma primeira manifestação interpretativa das impulsões elas mesmas, reação própria a decompor o que o termo ‘sexualidade’ abarca de modo genérico”. Perversão é, pois, para Klossowski, a fixação “da emoção voluptuosa num estado prévio ao ato de procriar”, algo que, como se lê, por exemplo em “Nós” sugere a oposição entre *Eros* e *Thanatos* numa poesia que procura fazer a tipologia da Mulher no século XIX.

### 5. A fechar: síntese(s)?

O tratamento do tópico da Mulher Fatal, a temática do erotismo de humilhação na sua forma de sexualidade destrutiva, como sublinha Macedo, conduzem-nos, pois, a uma leitura política do problema da sexualidade em praticamente todos os poemas de *O Livro*. Longe de ter sido uma obsessão de Cesário Verde, diz-nos Macedo que a temática do erotismo de humilhação “representa uma constante da literatura europeia do século XIX.”, sendo que a alteração da exploração do tema literário do Homem Fatal (o herói byroniano) para o tema da Mulher Fatal na literatura finissecular oitocentista, acompanha e reflete aspectos da vida contemporânea. Citando Mario Praz:

É interessante seguir a parábola dos sexos durante o século XIX: a obsessão com o tipo andrógino, no fim do século, é uma clara indicação de uma turva confusão entre função e ideal. O homem, que inicialmente tende para o sadismo, passa a tender, no fim do século, para o masoquismo. (PRAZ, 1951, p. 190-286)

Impõe-se perguntar, assim, até que ponto Cesário Verde não mostra, na sua poesia, um dos traços mais klossowskianos do seu próprio tempo. Num poema como “Humilhações”, o narrador anseia a Mulher Fatal, como um “Job”, aceitando “os seus desdêns”, todas as noites esperando-a “nos salões dos principais teatros, / Todas as noites, ignorado e só”. Analisa, enquanto espera, a representação de um drama de Feuillet, o manipulador de personagens-tipo, tal como o narrador é igualmente uma personagem-tipo (porque é um tipo psicológico). Vê saltar “soberba” o estribo do *couplé*, uma mulher que lhe lembra “um magnetizador” e, ao vê-la, o sujeito fica “batendo os dentes de terror”, porquanto, vítima do fascínio que esta figura feminina por ele exerce, imagina aproximar-se, “De tê-la num binóculo mordaz!”, como *voyeur* que captasse, furtivamente, uma cena de teor sexual.

O protagonista/narrador, sem se deter (sem “deter” também no sentido de possuir!) em demasia no ambiente que rodeia essa mulher fatal, assume: “Via-a subir, direita, a larga escadaria / E entrar no camarote. / [...]” (e porque a pressente inacessível, nesse exato instante só a morte poderia apaziguar a dor de não possuí-la), sai para a rua, após sabê-la no camarote (Com quem? Fazendo o quê? Com que roupas interiores?). Nesse instante, o poeta sente-se “atropelar” por um guarda municipal que “espanca o povo” e, enfrentando-o, movido por uma fúria que é menos ideológica e de preocupação social que motivada pelo refrear da fúria sexual, é nesse momento – quando se suporia uma cena de conflito entre o guarda e o poeta – que “De súbito, fanhosa, infecta, rota, má, / Pôs-se na minha frente uma velhinha suja / E disse-me, piscando os olhos de coruja: / - Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?...”, como que “salvando” o poeta da concomitante cena de violência, pressentida, entre ele e o guarda, e violência porquanto se tenha visto, sexualmente, a Mulher inacessível num mordaz binóculo...

Cesário Verde, que escreveu seguindo Baudelaire e a sua “metálica visão”, faz a caricatura e a tipificação das *miladies*, das britânicas mulheres, alegorias da Inglaterra, país opressor da Europa Meridional e que, no contexto do Realismo português – de Eça de Queirós a João Penha, de Antero a Oliveira Martins, de Teófilo a Cesário – funcionava como explicação da decadência de Portugal, explorado por uma *Milady* que é “perigoso contemplar”, sempre adjetivada pejorativamente. Tipo superior da civilização, uma “flor do luxo”, sempre passando “aromática e normal”, sempre “tão nobre e tão de sala”, “com seus gestos de neve e de metal”; ela, que impõe “*toilettes* complicadas” e fascina o poeta com a sua “real solenidade”; a Britânica que, no seu “ar pensativo e senhoril”, no seu “nevado e lúcido perfil” é símbolo da Moda e da Morte (Ah! Como ela me estonteia e me fascina... / E é, na graça distinta do seu porte, / Como a Moda supérflua e feminina / E tão alta e serena como a Morte!...); ela é a “Grande dama fatal, sempre sozinha”, a que “possui num jogo ardente, / Um arcanjo e um demônio” a iluminar o seu olhar e, olhando o poeta que a persegue, “[o seu olhar] Como um florete, fere agudamente, / E afaga como o pelo dum regalo”.

Deseja-se, não obstante esse desejo, que *milady* seja vítima dos “povos humilhados” que “Para a vingança aguçam os punhais.”, transformando o processo histórico, hegelianamente considerado, em tese ideal: as rainhas hão de errar, um dia, alucinadas “e arrastando farrapos” pelas estradas do progresso social e da igualdade os seus vestidos de seda e de cetim. Emblema do poder político, correlacionam-se os poderes do SEXO e da POLÍTICA, fazendo ecoar a lição de Hugo e da poesia social.

Em “Cristalizações”, poema que foi conscientemente elaborado (“São uns

versos agudos, gelados, que o Inverno passado me ajudou a construir; lembram um poliedro de cristal e não sugerem, por isso, nenhuma emoção psicológica íntima”, como escreve a Silva Pinto, seu amigo), o narrador passeia num dia de Inverno nos subúrbios reles de Lisboa, imaginando-se no Norte da Europa, numa qualquer cidade “mercantil, contente”, no Norte, “ao frio, o grande agente”. Construído, como outros, segundo o método de Taine, e sem esquecer Herbert Spencer, destaca-se em “Cristalizações” a antinomia Trabalhadores/Atriz, ilustrando-se o problema, segundo a teoria socialista utópica de Proudhon, fazendo contrastar o martírio laboral dos “bons trabalhadores” e a “*belle dame sans merci*”, a atriz que o narrador cumprimenta, à noite, no teatro, e que o seduz com os seus “olhos lidos como polimento”. O tópico derivado de Sacher-Masoch da “Vênus em Peles” é reiterado numa cristalização final que nos mostra a mulher reduzida ao objeto sexual desejado pelos trabalhadores que, “esquentados” e “bovinos”, interrompem o trabalho de calcetar a rua, para que ela passe e, passando, possa desempenhar o seu papel na peça.

Em última instância, como “narrativa dramática de acontecimentos justapostos” (Macedo), os poemas de Cesário servem-se do enfoque sádico da contemplação da mulher e sua equivalente brutalização (correlativa à animalização dos homens, transfigurados em “bovinos”, “animais sanguíneos”, tomados por um furor que os degenera e humilha) e consequente animalização/feminização do macho, não só para veicular a leitura crítica e ideológica segundo a qual Inglaterra surge como potência civilizacional, cujo ascendente sobre a Europa do Mediterrâneo agravava a situação de miséria e decadência geral das Espanhas, mas também para agudizar a crítica da propriedade, ou da gratuidade e do preço. Resulta, deste último ponto, a hipótese de uma singular leitura histórica por parte de Cesário Verde, poeta que teria fixado nos seus versos de “ângulos exatos” a tese de que o mundo se regula pelas leis da oferta e da procura, por uma vontade de volúpia e de que a Britânica, a “Grande Cobra”, a “Lúbrica pessoa”, toda aquela fauna estupenda de mulheres depredatórias seriam a sinédoque social. Um Cesário klossowskianamente lido; ou melhor: um Cesário “lido” e “lendo” o mundo com os mesmos óculos desse teórico do sadismo e para o qual a mesma tese de um mundo/cidade antropomorfizados continuou atual.<sup>13</sup>

## Referências

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Quatro Movimentos da Pele – As Imagens e as Coisas*. Porto: Campo das Letras, 2004.

13 Num ensaio de grande agudeza exegética escreveu Nicola Cooney que “Muitos dos poemas urbanos [de Cesário] apresentam repetidamente a figura da ‘dama fatal’, tipicamente importada do norte da Europa, que passeia nas ruas de Lisboa. Imponentes e aterrorizadoras, sedutoras e desprezíveis, mórbidas e degradantes, elas são símbolos de uma era cada vez mais mecânica e menos pessoal [...]”, sendo que essa mecanização do espaço urbano e a analogia com a figura da Mulher Fatal como símbolo dessa mesma mecanização (sexual) do Homem e das relações humanas não deixa de estar presente também no autor de *Sade Meu Próximo*. A este respeito, ver BUESCU; MORÃO, 2007 e a totalidade dos ensaios coligidos neste indispensável volume sobre o autor de “Cristalizações”. Pela importância, sem exceção, de todos os textos aí compilados, não destacamos somente um dos estudos, senão todos.

BARAN, Paul, SWEZZY, Paul. *O Sistema Irracional*. Porto: Textos Marginais, 1972.

BERNARDES, José. A Mulher na Poesia de Cesário Verde. *Cadernos de Literatura*, Lisboa, n. 24, 1986.

BUESCU, Helena Carvalhão; MOURÃO, Paula. *Cesário Verde – Visões de Artista*. Lisboa: Campo das Letras, 2007.

DUHAMEL, Georges. *Esta en Peligro la Cultura*. Madrid: Editorial Guadarrama, 1958.

MACEDO, Helder. *Trinta Leituras*. Lisboa: Presença, 2007.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994.

KLOSSOWKI, Pierre. *A Moeda Viva*. Lisboa: Antígona, 2001.

\_\_\_\_\_ *O Banho e Diana*. Lisboa: Cotovia, 1995.

\_\_\_\_\_ *Sade, Meu Próximo*. Lisboa: Vega, 1993.

PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Lisboa: Presença, 1993.

PRAZ, Mario. *The Romantic Age*. New York: Oxford University Press, 1951.

VERDE, Cesário. *O Livro de Cesário Verde*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.