
**O POETA E A ALEMÃ, A OVELHA E A LÃ:
UMA LEITURA DE “MERINA”, DE CESÁRIO VERDE¹**

The poet and the german woman, the sheep and the wool:
a lecture of the “Merina”, by Cesário Verde

Giuliano Lellis Ito Santos²

RESUMO: A poesia de Cesário Verde é de grande importância para entendermos a modernidade literária portuguesa. O que este trabalho pretende é apresentar uma leitura de um de seus poemas menos conhecidos, “Merina”, com o objetivo de demonstrar a coerência de sua produção. Com a ideia de estabelecer parâmetros para nossa leitura, optamos por recompor alguns pontos do contexto de produção, levando em conta o meio literário e econômico. A partir disso, buscamos analisar o poema tentando desvendar certas pistas, que apontaram para uma reflexão sobre o fazer poético e a experiência moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa; Cesário Verde; modernidade.

ABSTRACT: The poetry written by Cesário Verde is important to understand the Portuguese Literary Modernity. This paper intends to present a reading of one of his less known poems, namely, “Merina” in order to demonstrate the coherence of his production. To establish parameters for our reading, we chose to recover some issues of the production context, by taking into account the literary and economic environment. From this point of view, we seek to review the poem in an attempt at unraveling certain clues, which pointed to a reflection on the poetic making and modern experience.

KEYWORDS: Portuguese poetry; Cesário Verde; modernity.

CESÁRIO VERDE E SUA ÉPOCA

A produção poética de Cesário Verde se concentra entre os anos de 1873 e 1886, como documenta Joel Serrão (VERDE, 1983) a partir das datas de publicação dos poemas. Sua poesia é produzida no ambiente de superação do romantismo do grupo ligado à Antônio Feliciano de Castilho e da

¹ Este texto deve muito aos encontros virtuais dos queirosimanos durante a pandemia. Por isso, agradeço os diálogos com Antônio Augusto Nery, Breno Góes, Márcio Jean Fialho de Sousa e aos comentários e indicações de leitura de Daiane Cristina Pereira e Sílvia César dos Santos Alves.

² Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), onde também concluiu pós-doutoramento (2018).

ascensão de escritores da chamada geração de 70; é, nesse sentido, que podemos lê-lo como um precursor da poesia da modernidade (MARTELO, 2005, p. 55). Cesário não publicou nenhum livro em vida, tendo geralmente divulgado sua produção em periódicos; em consequência, após sua morte, coube a Silva Pinto a missão de reunir os poemas do amigo, publicados em 1886 com o título de *O livro de Cesário Verde*.

A produção de Cesário é essencial para entendermos a modernização portuguesa com sua nova dinâmica capitalista. A caracterização do poeta como *flâneur* — como o homem que caminha pela cidade em busca do momento que desencadeia uma formulação poética, criando acesso ao cotidiano através do transitório, do fugitivo, do contingente (BATALHA, 1999; MACEDO, 1975, p. 18; MARTELO, 2005, p. 55) — é uma face privilegiada para observarmos as contradições desse sistema.

De início, devemos destacar que parte dessas contradições estão presentes em sua rotina diária, dividida entre a poesia e o trabalho comercial na loja de seu pai. Tal experiência fica mais clara quando lemos sua correspondência. Por exemplo, em uma carta a Silva Pinto, Cesário relata como a vida prática impede sua preocupação com a produção escrita:

Escrevo-te sobre uma secretária comercial, cheia de papéis, de livros, de notas, de trinta mil coisas que me tornam muito positivo e prático.

Eu não sou como muitos que estão no meio dum grande ajuntamento de gente e completamente isolados e abstractos. A mim o que me rodeia é o que me preocupa, e para te falar com delicadeza profunda sobre o que me dizes deve decerto deparar-se-me ocasião melhor. (VERDE, 1983, p. 186)

Neste trecho, fica evidente a necessidade de conciliar a prática burguesa e a produção literária. Ao que parece, o reconhecimento dessa descontinuidade é componente crucial para entendermos alguns aspectos de sua poética, pois, como o próprio Cesário alerta a seu amigo António de Macedo Papança, o conde de Monsarraz, em 25 de janeiro de 1875: “escrever-se no silêncio do meu quarto! Vou para casa cheio de sono e de aborrecimento, não iria escrever-te nessa ocasião. Escrevo-te, sabes de onde? Da loja! Já vês que me romantizas” (VERDE, 1983, p. 208).

A junção de universos opostos surge como elemento representativo de sua poética, caracterizada como “justaposições significativas” (MACEDO, 1975, p. 25), “cruzamento de imagens perceptivas” (MARTELO, 2005, p. 55) ou como “pilha heteróclita” (VERDE, 2015, p. 11). A fragmentação da experiência de Cesário através de seu cotidiano, dividido entre o trabalho e a escrita, retorna de modo formalizado em sua poesia, que “tão fascinante

quanto desagregadora tê-lo-á mantido afastado dos leitores habituais de poesia, ainda demasiado presos à tradição lírica romântica” (MARTELO, 2005, p. 40).

Nesse sentido, ao inserir “as gradações subtis de uma realidade mutável” (MACEDO, 1975, p. 20), Cesário encontra um meio de representar o incômodo da vida mundana através dos escombros da poesia lírica romântica, criando uma tensão que conjuga a tradição lírica vigente e sua intolerância à vida cotidiana. É justamente dessa intersecção que partiremos em nossa leitura de “Merina”.

O POEMA

“Merina” foi publicado pela primeira vez na revista *O Occidente* em primeiro de maio de 1878; tratava-se de um pequeno momento lírico entre dois textos em prosa. Mais tarde este poema será publicado na primeira edição de *O livro de Cesário Verde*, na parte intitulada “Naturais”. Nesta nova aparição o poema ganha o título de “Noites gélidas”, atribuído por Silva Pinto. Ao ganhar nova designação, o poema passa a ter uma dupla referência, em que “noites gélidas” se liga ao cenário e “merina” refere-se à metáfora construída pela semelhança entre a alemã e a ovelhinha. Por se tratar de um poema breve com oito versos alexandrinos, podemos apresentá-lo por completo:

NOITES GÉLIDAS

MERINA

Rosto comprido, airosa, angelical, macia,
Por vezes, a alemã que eu sigo e que me agrada,
Mais alva que o luar de inverno que me esfria,
Nas ruas a que o gás dá noites de balada;

Sob os abafos bons que o Norte escolheria,
Com seu passinho curto e em suas lãs forrada,
Recorda-me a elegância, a graça, a galhardia
De uma ovelhinha branca, ingénua e delicada.
(VERDE, 1983, p. 71)

Ainda que sua reprodução varie quanto à divisão estrófica, optamos por mantê-la, pois julgamos haver certos indícios que fomentaram nossa escolha. Vejamos que pelos menos duas características justificam essa estruturação: a pontuação, pois o ponto e vírgula está posicionado justamente

no final do quarto verso, e a repetição da estrutura rítmica, com a recorrência do contraponto no primeiro e no quinto verso (Figura 1), oferecendo ao leitor um sinal de retomada e marcando um novo ciclo.

Por outro lado, a escolha do alexandrino demonstra certa permanência da lírica romântica, já que a situação dessa medida é relativamente nova em Portugal, pois havia sido sistematizada somente por António Feliciano de Castilho (MOURÃO-FERREIRA, 1986, p. 77) em seu *Tratado de metrificação portuguesa*, publicado pela primeira vez em 1851. Como contraponto, destaco que o exercício desse metro na França possuía uma tradição mais prolongada (ALI, 1999, p. 107), o que levou Mallarmé a utilizá-lo para caracterizar o que chamou de crise de versos, quando diagnosticou a falência do alexandrino na França depois da morte de Victor Hugo:

O verso [alexandrino], acredito, esperou com deferência que o gigante que o identificava à sua mão tenaz e sempre mais firme de ferreiro, desertasse, para, então ele mesmo, romper-se. Toda a língua, adestrada pela métrica a recobrir seus falhos vitais, evade-se, segundo uma livre disjunção em milhares de elementos simples; e, indicarei, passando a assemelhar-se à multiplicidade dos gritos de uma orquestração que permanece verbal. (2008, p. 151)

A contraposição das situações do alexandrino na França e em Portugal busca justamente demonstrar como este metro representa um descompasso entre a tradição e a modernidade. Nesse contexto, devemos lembrar que há uma pequena semelhança entre Cesário e Mallarmé, ambos possuem relação com as vanguardas do início do século XX. Contudo, precisamos ter em mente que seus escritos não se inserem na “operação destruidora e bélica da vanguarda, que deseja operar uma ruptura, um corte com a tradição” (SISCAR, 2010, p. 109).

Nesse sentido, essa pequena aproximação entre Cesário e Mallarmé visa destacar que há uma crise de versos, que ocorre de modo distinto e depende de seu contexto. No caso de Cesário, quando ele opta por exercitar os metros longos tradicionais em grande parte de sua produção poética, em especial o decassílabo e o alexandrino (MOURÃO-FERREIRA, 1986), acaba por estabelecer uma tensão, que expõe seu esforço em enquadrar o mundo contemporâneo da modernidade do final do século XIX em uma métrica clássica.

A crise de versos que emerge dos poemas de Cesário se aproxima das “infrações voluntárias ou hábeis dissonâncias” (2008, p. 153) mencionadas por Mallarmé. Enfim, o próprio alexandrino e seu tratamento,

tantas vezes exercitado pelo poeta português, parece configurar a crise, emergida como meio de estabelecer um novo modo de representação da realidade, que, nos finais do século XIX, se apresentava repleta de contrariedades. Inclusive o poema com este título, “Contrariedades”, vem a exemplificar a situação do alexandrino, pois sua forma que segue um padrão estrófico com três alexandrinos concluídos por um verso de seis sílabas, parece expressar certa falha do verso longo ou, como aponta Maffei, “é como se os alexandrinos não suportassem o difícil engenho que os rege e se vissem, nos momentos-chave das estrofes, cortados ao meio” (2006, p. 134).

A divisão do alexandrino em dois hexâmetros é recorrente em tratados como o de António Feliciano de Castilho da metade do século XIX, ou o de Said Ali, de 1948. Este tipo de verso possui duas componentes, uma semântica, que vê na totalidade do verso, nas 12 sílabas, a constituição do sentido, e outra rítmica, que decompõe o verso em dois compassos de 6 sílabas.

Assim, devemos lembrar que Castilho, referindo-se ao alexandrino, chama atenção para que o “verso mais espaçoso, que todos os outros, [é] por consequência mais capaz do pensamento” (1874, p. 50). Então, quando lemos uma passagem do poema “Contrariedades”, devemos entendê-la como uma representação da descontinuidade da experiência cotidiana através do corte do verso:

A adulação repugna aos sentimentos finos;
Eu raramente falo aos nossos literatos,
E apuro-me em lançar originais e exactos,
Os meus alexandrinos... (VERDE, 1983, p. 63)

Nesse quarteto podemos perceber a utilização do alexandrino nos 3 primeiros versos, que é substituído pela sua metade, ou seja, pelo verso de 6 sílabas, em sua última linha. Esta quebra é representativa da tensão e da dissonância do alexandrino inserido no contexto da modernidade. Assim, esta forma surge como determinante da construção do sentido, pois demonstra que seus alexandrinos originais e exatos são representados por meio verso, o que pode estar em consonância com o dito popular “para bom entendedor meia palavra basta”. Contudo, o jogo com a cesura encenada pela quebra do verso expõe a crise através da dissonância.

Em “Merina” o processo de adequação ocorre através do recorte rítmico inserido pela cesura, respeitando o padrão clássico com sua marcação

regular.³ Por isso, cada verso de 12 sílabas acaba dividido em dois hexâmetros, formando dois compassos por verso. Por outro lado, os compassos possuem padrões rítmicos diferentes, sendo que os que aparecem com maior frequência figuram como padrão de leitura, ganhando a confiança do leitor, e os que possuem menor frequência, os 1a, 5a e 8a (Figura 1), soam em contraponto, construindo um descompasso sutil.

MERINA

	1a	1b
1	\ _ _ \ /	_ \ _ \ _ / Ø
	Ros- to com- pri- do ai- ro-	sa an- ge- li- cal ma- cia
	2a	2b
2	_ \ _ \ _ /	_ \ _ \ _ / _
	Por ve- zes a a- le- mã	que eu si- go e que me a- gra- da
	3a	3b
3	_ \ _ \ _ /	_ \ _ \ _ / Ø
	Mais al- va que o lu- ar	de in- ver- no que me es- fria
	4a	4b
4	_ \ _ \ _ /	_ \ _ \ _ / _
	Nas ruas a que o gás	dá noi- tes de ba- la- da
	5a	5b
5	\ _ _ \ _ /	_ \ _ \ _ / Ø
	Sob os a- ba- fos bons	que o nor- te es- co- lhe- ria
	6a	6b
6	_ \ _ \ _ /	_ \ _ \ _ / _
	Com seu pas- si- nho cur-	to e em suas lãs for- ra- da
	7a	7b
7	_ \ _ \ _ /	_ \ _ \ _ / Ø
	Re- cor- da me a e- le- gân-	cia a gra- ça a ga- lhar- dia
	8a	7b
8	\ _ _ \ _ /	_ \ _ \ _ / _
	De u- ma o- ve- lhi- nha bran-	ca in- gê- nua e de- li- ca- da

Figura 1: apresenta-se uma representação gráfica da escansão do poema. Os símbolos indicam a acentuação das sílabas: _ para átonos; / para acento primário; \ para acento secundário (BRITTO, 2009).

³ Said Ali em seu livro aponta que há um modelo clássico e um modelo romântico para o alexandrino, apontando que o primeiro respeita a cesura na 6ª sílaba e o segundo a desloca (1999, p. 108).

Resumindo rapidamente, “Merina” é o relato de uma noite na cidade, em que o eu enunciador observa e segue uma mulher. O que temos em mãos é o produto do observador urbano, do *flâneur*, plasmado numa descrição da situação. Contudo, a posição periférica de Lisboa, em comparação a Londres e Paris, torna o cenário paradoxal. Assim, a poesia de Cesário encontra-se num duplo descompasso, pois sintetiza as discontinuidades da cidade e representa o papel marginal de Lisboa com incongruências e distorções de uma economia dependente, transformando-se, assim, em um “*entrelugar*, espaço da ambiguidade que repousa entre aquilo que foi e aquilo que não é ainda” (BATALHA, 1999).

Desse ponto de vista, entendemos que a conjugação entre campo e cidade projetada através da mulher no poema é o componente que diagnóstica o descompasso. A cidade que aparece nesses versos é sutil, pois é vislumbrada pela rua e pelo gás, marcando o espaço urbano e o ambiente noturno.

Tal ambiente noturno sugere certa deformação do espaço. Se lembrarmos de outro poema de Cesário, “Sentimento dum Ocidental”, temos mais um índice de distorção: o gás, pois ele surge como causa de enjoo e perturbação. Vamos nos aproximar com cuidado deste poema, pois buscamos somente um apoio para compor a noite e a cidade que figuram em “Merina”. Assim, na terceira parte de “Sentimento dum ocidental”, nos deparamos com o título “Ao gás”, provavelmente um sinal importante para esta leitura. O cenário pintado é múltiplo, o caminho que o eu enunciador segue leva-o a observar o movimento das ruas; porém, ao invés de uma alemã como em “Merina”, as mulheres são vistas em conjunto como as impuras ou as burguesinhas católicas.

Desde o início de “Sentimento dum Ocidental”, percebemos uma relação com a visão, em que a realidade, observada por um eu, não corresponde ao que está disposto em versos. Os primeiros versos do poema parecem sugerir uma transição, como se, a partir dali, a visão turvasse e os elementos materiais ganhassem novas formas: “O céu parece baixo e de neblina, / O gás extravasado enjoa-me, perturba” (VERDE, 1983, p. 89). O que se depreende destes versos é justamente o sentimento corporificado que o gás causa no eu, o sentimento nauseante e perturbador criam uma continuidade com o tom do poema, como vamos perceber na parte intitulada “Ao gás”. No trecho a seguir, o eu enunciador reflete sobre sua poética, sobre a possibilidade de uma escrita que incorpore a cidade em sua materialidade, em seu movimento, no presente:

Longas descidas! Não poder pintar
Com versos magistrais, salubres e sinceros
A esguia difusão dos vossos reverberos,
E a vossa palidez romântica e lunar!
(VERDE, 1983, p. 94)

Mais de um elemento nos importa nesses quatro versos. Vejamos como o desejo de pintar, como metáfora da escrita, se difunde na diversidade e velocidade dos elementos citadinos através do olhar. A noite, neste poema, torna-se meio de transfiguração em que o material transforma-se em imaterial, através de um processo de transição entre cidade e poema, pois os elementos materiais ressurgem verbalmente dispersados, “difusão de vossos revérberos”, ou, mais do que isso, o que é dispersado é somente um eco daquilo que foi experienciado.

Assim, o ambiente da noite conjugado com a modernização da iluminação a gás revela um meio de distorção da realidade, que ocorre de dois modos: através da visão e da sensação corporal, gerando uma problemática da própria representação de cunho realista, pois o eu enunciador se apresenta como filtro para o mundo.

Nesse sentido, devemos prestar atenção aos qualificativos que descrevem o cenário, pois eles carregam algumas marcas do romantismo recorrentes em outros versos do poeta. O verso “E a vossa palidez romântica e lunar!” (VERDE, 1983, p. 94), citado acima, serve de referência para entendermos o campo semântico do romantismo presente nos dois poemas, pois notamos a recorrência dos elementos: “noite”, “palidez” e “lua”, estabelecendo um contraponto ao realismo e representando uma tensão entre o material e o ideal, entre a objetividade burguesa citadina e o olhar transformador do eu enunciador, entre o comerciante e o poeta. Assim, devemos retomar a leitura de Helder Macedo quando aponta que “o propósito de Cesário não é o de transcender a realidade *positiva* da percepção comum” (MACEDO, 1975, p. 467), mas a de chocar-se com a realidade e representá-la em suas contrariedades.

Ainda refletindo sobre o processo de apreensão da realidade, devemos destacar que há certa coincidência entre a observação figurada em “Merina” e a leitura de Baudelaire sobre Constantin Guys:

Pode-se igualmente compará-lo [o observador] a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida (2006, p. 857).

O observador que vê é, ao mesmo tempo, aquilo que vê, torna-se o receptáculo e a encenação das contrariedades (Cf. FARIA, 1993; MAFFEI, 2006). Contudo, o que nos interessa aqui é a relação que se estabelece através da metáfora do espelho, que acaba por formalizar a representação do mundo, indicando que não presenciamos uma busca pela exatidão, mas que estamos diante da consciência do distanciamento entre experiência e representação.

Um dos pontos marcantes dessa consciência emerge na divisão temporal estabelecida em “Merina”, indispensável para entendermos a posição do enunciador. A relação entre cidade e campo está construída claramente na conjunção de dois tempos: presente e passado, conectados paralelamente à prática e à memória.

É nesse sentido que devemos destacar que a construção da imagem da alemã advém de um conjunto de qualificações, que estão bem dispostas no primeiro verso, quando acompanhamos a construção de sua figura através do rosto, passando por uma lista de qualidades. No momento em que lemos o segundo verso, vemos a aproximação entre eu e outro, entre observador e observado, que será consolidada, do ponto de vista do enunciador, no terceiro verso, surgindo assim uma continuidade entre a visão e o tato, estabelecida pela comparação entre a coloração da alemã e o clima de inverno. Ainda no segundo verso, a presença do termo “por vezes”, em seu início, remete a uma ação recorrente, demonstrando que o observador não passa por um momento de exceção, mas por um exercício repetitivo, o que representa a cotidianidade desse eu enunciador.

Formalmente, há uma recorrência importante, o “que”, que possui uma relação sonora, já que sua repetição cria uma sequência circular, insinuando certa hesitação do observador. Neste sentido, o “que”, ligado à representação sonora, surge como a recriação de movimento e parada do observador em sua ação de perseguir. Por outro lado, este mesmo “que” estabelece, também, uma relação semântica entre os versos, criada através de um eixo vertical, em que temos dois campos diferentes, um ligado ao observador e outro ao observado:

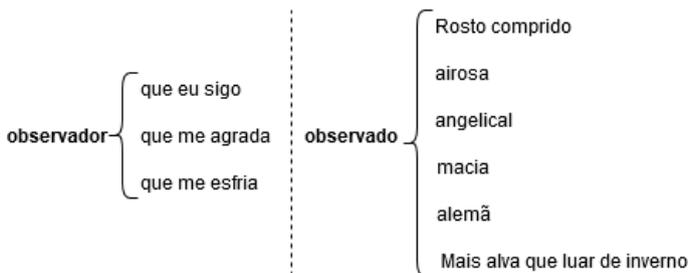


Diagrama 1 - campos semânticos da primeira estrofe

O que está disposto neste diagrama é a diferenciação entre a ação do observador e a inércia do observado, deixando claro que a ação ocorre no presente. Contudo, é necessário destacar que há duas formas de lermos a escolha deste tempo verbal: 1. como a recorrência da ação, que se presentifica a cada leitura; ou 2. como a transitoriedade do momento apreendido pelo artista.⁴ Esse tempo verbal acaba por sintetizar o descompasso entre efêmero e eterno. Assim, o poema vem a representar formalmente a busca do poeta, que, em suas deambulações, apreende o mundo para transformá-lo, criando uma relação entre a permanência do escrito, o poema que lemos, e a transitoriedade da cena cotidiana.

A transformação parece ser o tema central deste trecho, pois estamos diante do objeto observado, que foi transfigurado pelo observador e, quando continuamos nossa leitura, percebemos que o terceiro verso traz a comunhão entre observador e observado, apresentando uma passagem do outro ao eu, em que o frio torna-se elemento compartilhado entre eles.

Tal frieza compartilhada entre a sensação do observador e a atitude da alemã trazem à tona outras mulheres que figuram nos poemas de Cesário, cujos exemplos se espalham pelos versos de “Responso” (1874), “Deslumbramentos” (1875), “Frígida” (1875), “A débil” (1875) e “Manhãs brumosas” (1879). Além disso, devemos destacar que o próprio escritor se caracteriza como frio em algumas de suas cartas, como podemos ler nas citações a seguir: “sou duma frieza glacial para todo o mundo” (VERDE, 1983, p. 209) ou “eu sou simplesmente frio e não te digo que sou reservado porque não quero que penses que escondo em mim minas de sentimento” (VERDE, 1983, p. 207) ou ainda “eu sou frio, pausado, calculista como todas as organizações criadas neste meio comercial” (VERDE, 1983, p. 202).

A atitude do escritor encenada em sua correspondência, ou a imagem construída por meio do discurso epistolar, aproximam o autor e a alemã. Nesse caso, podemos sugerir que a frieza da alemã apresenta semelhança com o eu enunciador, o que excede o simples compartilhamento do clima de inverno. Então, se a figura feminina surge com ares de frieza, ela acaba por representar o ambiente burguês, que aparece nas cartas de Cesário como modo de agir do meio comercial. Nesse caso, retorno à questão do espelhamento, em que a frieza, delineada em sua correspondência, pode servir de base para consolidar o que lemos no terceiro verso de “Merina”, pois a semelhança entre eu e outro, o que cria uma continuidade, somente torna-se possível através do fazer poético. Assim, “Merina” surge como um exercício de observação, ligada ao deambular, podendo refletir também o

⁴ Relembro aqui a leitura de Baudelaire sobre Contantin Guys: “Ele buscou por toda a parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de Modernidade” (2006, p. 881).

próprio fazer poético.

Nesse caso, o processo de decomposição do objeto, a descrição da alemã por meio de qualificativos encadeados, refere-se à própria reflexão poética, pois as formas femininas e o movimento do eu enunciador, que figuram como materiais, são transpostos para o campo do sensível. De outro ponto de vista, levando em conta a ideia de que Cesário compõe sua poesia de uma perspectiva pictórica (BATALHA, 1999; BUESCU, 1986, p. 70), podemos apontar que nesta primeira estrofe ocorre a encenação da captura da imagem que será projetada no poema ou, como analisa Helena Carvalhão Buescu,

[...] a metáfora pictórica constitui, na medida em que permite acentuar a transformação, o que permite também a postulação desse sujeito inevitavelmente dentro e fora do objecto de que se ocupa; porque *transfromar* é sempre *exercer-se enquanto sujeito (e também objecto)*. (1986, p. 73, destaques da autora)

O processo que seguimos é a aproximação entre a atmosfera romântica e a prática burguesa fria e utilitária, o que demonstra a descontinuidade, em que o olhar moderno se depara com uma atmosfera romântica, fazendo com que o poema seja um exercício do choque, o que origina sua forma contraditória.

Ao final da primeira estrofe percebemos uma marca de ruptura com o mundo estático desse quadro citadino. A inserção do termo “balada” no final desse verso sugere movimento, pois a palavra que encerra a primeira estrofe surge como um elemento formal, pois o termo contém certa polissemia, já que “o vocábulo ‘balada’ possui acepção musical e literária. Considerando o verso como um todo, o sentido musical (música para festa e dança) parece mais ajustado” (VERDE, 2010, p. 162). Ao que tudo indica, balada surge neste ponto do poema como marca de corte, indicando ao leitor a passagem do estático para o dinâmico.

A segunda estrofe possui um ritmo menos regular, pois o primeiro e o último verso são iniciados por contraponto (ver Figura 1). A mulher retratada na primeira estrofe agora ganha corpo e movimento através de “seu passinho curto”. Além disso, a caracterização que antes pautava-se na aparência “natural”, ou seja, em seu rosto e em sua pele, agora passa a destacar o “artificial”, ou seja, suas roupas. Ao que parece, a frieza insinuada na primeira estrofe é serenada pelas vestimentas, elemento sintetizador da memória do observador.

O que sobressai nessa segunda estrofe é a comparação final, em

que o eu projeta o passado sobre o presente e constrói uma metáfora.⁵ Contudo, chama atenção que a figura feminina, que ocupa grande parte da primeira estrofe, agora surja somente através de elementos externos como as roupas e o passo. Se na primeira estrofe estávamos diante da construção da alemã através do desmembramento analítico de suas qualidades, na segunda, vemos como se dá, de modo sincrético, a união de traços apanhados em campos diversos a fim de produzir uma intersecção (Cf. MARTELO, 2005, p. 58).

Nesse sentido, o poema constrói um campo semântico, em que a figura feminina se torna catalisadora dos sentidos do observador. O encontro não é realizado empiricamente entre eu e ela, mas idealizado, o que cria uma representação em devir, em que eu e mundo tornam-se contraditórios e coincidentes ao mesmo tempo, em que o externo produz um efeito de síntese no eu.

Formalmente, a segunda estrofe se constrói através da tensão entre a memória e a observação, em que os dois primeiros versos se prestam à aproximação, o terceiro serve de introdução à intervenção da memória e o quarto ao aprofundamento do eu. Ou seja, ao focar nos elementos externos da figura feminina, o eu enunciador passa a apropriar-se desses objetos, que se tornam fragmentos de sua memória, para então ser materializada através da imagem da ovelha, finalizando todo o processo da metáfora.

O que chama atenção é que esse processo expõe uma disputa no cerne da literatura de Cesário: a tensão entre campo e cidade, delineada por Helder Macedo da seguinte maneira:

É evidente pelo que antecede que “cidade” e “campo” devem ser entendidos como significantes — cada um deles correspondendo a um conjunto de factos significativos — e não como significados na obra de Cesário. Mas também são os pólos de um processo intelectual dinâmico, de uma viagem ideológica em que Cesário procura reconciliar essas coordenadas antitéticas para poder definir a sua própria identidade. (MACEDO, 1975, p. 55)

A relação, que se estabelece entre a figura feminina perseguida na cidade e a ovelhinha no final do poema, serve como elemento que cria contiguidade entre os campos semânticos destacados por Helder Macedo. Se lembrarmos que o poema possui uma atmosfera romântica em sua primeira

⁵ Neste ponto, lembro da observação de Óscar Lopes: “o propósito de Cesário não é o de transcender a realidade *positiva* da percepção comum, mas o de surpreendê-la em imagens típicas; e disso resulta que muitas das suas metáforas (ou translações de significado) se mascaram sob a forma de simples comparações” (LOPES, 1987, p. 467).

parte, a aproximação que se estabelece no último verso do poema cria uma continuidade entre romantismo e bucolismo. Por outro lado, a modernidade, expressa pelo autor, mantém-no afastado desses dois campos, produzindo uma abordagem irônica.

O processo mnemônico encenado pelo observador se constrói através de um paralelismo, em que as qualificações da alemã e da ovelhinha surgem aos pares: airosa/delicada, angelical/grança, angelical/ingênua, macia/lãs forradas, alva/branca. A descontinuidade que notamos na questão do ritmo é contraposta pela relação qualificativa, que iguala alemã e ovelhinha. Nesse contexto, vale a pena lembrar que o termo que dá título ao poema, “Merina”, refere-se a um tipo de ovelha e à lã produzida por ela.

Assim sendo, ao retomar o tema proposto no título, vemos que o motivo do poema é justamente a transformação, que é verificada entre a figura feminina da primeira parte e a ovelhinha da segunda. Portanto, tendo em conta a primeira estrofe do poema, podemos perceber que a aproximação se realiza somente num sentido sintático, ao mesmo tempo em que há uma negação do carnal (CARTER, 1989, p. 148). Deste modo, a figura feminina, que aparece na primeira parte, é representada por meio de qualificativos ou metonimicamente, o que demonstra haver uma negação da presença física através da fragmentação, que é produto e processo da modernidade e que se faz presente na nova forma poética de Cesário. Por outro lado, este movimento de dispersão encontra seu oposto na segunda estrofe do poema, em que reencontramos os fragmentos da figura feminina, que, através da memória do eu enunciador, nos conduz à sua recomposição, — agora, como uma ovelha.

CRISTALIZAÇÃO DO TEMPO

A poesia de Cesário Verde configura a cristalização do tempo burguês, porém sua disposição deixa subjacente o processo de transformação capitalista. O modo como se fazem as associações, em todo o poema, carrega em si a fragmentação, que surge como parte constituinte do sistema comercial e sua difusão na experiência cotidiana. Se o olhar do poeta projeta a ovelha na matéria-prima da roupa de uma mulher que vê na rua, estamos diante da inversão do processo de produção dessa roupa. Nesse sentido, o olhar que seguimos, mais do que a figura feminina que persegue, fragmenta para expor ao leitor como as pessoas e os objetos carregam sentidos que lhes foram alienados.

A tensão entre campo e cidade, neste caso, não se dá somente como um conflito interno da poética de Cesário, mas como um método de observação do mundo contemporâneo, em que o poeta operaria uma

decodificação de pistas. Contudo, não caberia a ele esclarecer os conflitos, mas decompor essa visão, buscando novas formas de olhar para o mundo. Somente assim, seria possível chamar atenção para a complexidade do presente e, ao mesmo, para sua redundância.

Ao que parece, Cesário Verde consegue com este breve poema recolher de forma bastante precisa elementos contraditórios da cena lisboeta e, com isso, demonstrar a fantasmagoria do cotidiano. Astuto observador, além de um escritor perspicaz, Cesário observa a cidade e o que vê é o fantasma dela, é a matéria-prima por traz do objeto de consumo. Assim, a fragmentação presente nestes versos oferece um meio de identificação do processo de coisificação, pois não seria justamente isso que acompanhamos através da figura feminina, que surge delineada nesses versos? Ao decompô-la em um grupo de adjetivos, sem um designativo, não estamos diante de uma mercadoria, que tem seu valor decifrado através da associação? Afinal, qual seria o valor dessa alemã, senão o mesmo que o de outras tantas pessoas e objetos equivalentes?

Talvez a relação entre o poeta e sua atividade no comércio tenha sido levada muito a sério nesta análise. Contudo, acredito que a forma volátil da alemã na primeira parte do poema é representativa de que a preocupação desses versos não é o de perseguir uma mulher nas ruas de Lisboa, mas a de decodificar algo, como se esta cidade criasse enigmas que o artista precisa solucionar. Talvez, o que o observador persegue nas ruas seja simplesmente a poesia, a filosofia, mas o que fica patente é que a figura feminina se volatiliza e torna-se uma lembrança, que se recompõe numa ovelhinha branca, o objeto mais materializado do poema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BATALHA, Maria Cristina. “Num bairro moderno”: o olhar enviesada da periferia européia. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 11, 1999. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/matraga/matraga11/matraga11batalha.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2020.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 851-81.

BUESCU, Helena Carvalhão. Pinceladas a propósito de Cesário Verde. *Colóquio/Letras* 1, Lisboa, n. 93, p. 69-73, 1986. Disponível em: colouquo.gulbenkian.pt/. Acesso em: 16 abr. 2018.

CARTER, Janet E. *Cadências tristes: o universo humano na obra poética de*

Cesário Verde. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de metrificacão portugueza seguido de consideracões sobre a declamacão e poetica*. Porto: Livraria Moré-Editora, 1874.

FARIA, Regina Lúcia De. Cesário Verde: um pintor da vida moderna. *Palavra*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 125-39, 1993.

LOPES, Óscar. Cesário Verde ou do Romantismo ao Modernismo. In: *Entre Fialho e Nemésio: estudos de literatura portuguesa contemporânea II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. p. 461-73.

MACEDO, Helder. *Nós: uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Platano Editora, 1975.

MAFFEI, Luis. Cesário e uma cara de tempo (que não foi outra). *Via Atlântica*, São Paulo, n. 15, p. 131-41, 2006. DOI: 10.11606/va.v0i15.50428. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50428>. Acesso em: 10 nov. 2016.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise do verso. *Inimigo Rumor*, São Paulo; Rio de Janeiro, n. 20, p. 150-64, 2008.

MARTELO, Rosa Maria. Relendo O sentimento dum ocidental. In: *O sentimento dum ocidental*. Porto: Campo das Letras, 2005. p. 37-67.

MOURÃO-FERREIRA, David. Sobre o decassílabo e o alexandrino na poesia de Cesário Verde. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 93, p. 74-81, 1986. Disponível em: colquio.gulbenkian.pt/. Acesso em: 16 abr. 2018.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: *Poesia e crise*. Campinas: Editora UNICAMP, 2010. p. 103-16.

VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. 4. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

VERDE, Cesário. *Poemas reunidos*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2010.

VERDE, Cesário. *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

Recebido em 3 set. 2020

Aprovado em 12 fev. 2021