



**CESÁRIO TRAPEIRO: *ENGOMAR, DEIXAR PASSAR***  
**CESÁRIO RAGMAN: *TO IRON, TO BE IRONED***

*Marlon Augusto Barbosa<sup>1</sup>*

**RESUMO:**

Como já foi destacado por grande parte da crítica, o poeta português Cesário Verde estabeleceu em sua mesa de trabalho uma outra cartografia da cidade, dando, em seus poemas, visibilidade e legibilidade para figuras marginais e sem estatuto poético, que permaneceram quase sempre fora da poesia e da narrativa. Cesário Verde estabeleceu uma arte poética com cenas e enquadramentos de um mundo repleto de figurantes e ao mesmo tempo colocou, muitas vezes, “os andaimes da escrita” em evidência. Partindo dessas considerações, o objetivo deste trabalho é estabelecer uma leitura do poema intitulado “Contrariedades”. Neste poema, Cesário parece pôr em cena não apenas as inquietações e angústias de um escritor, mas também o próprio momento da escrita, fazendo surgir uma estranha figura da modernidade. Para desenvolver essa reflexão utilizaremos os estudos de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman

**PALAVRAS-CHAVE:** Cesário Verde; Trapeiro; “Contrariedades”; Ninfa.

**ABSTRACT:**

As it has been pointed out by many critics, Portuguese poet Cesário Verde established another cartography of the city on his worktable, giving, in his poems, visibility and legibility to marginal figures without poetic status, who remained almost always outside poetry and narrative. Cesário Verde established an ars poetica with scenes and framings of a world full of figurants and at the same time often put “the scaffolding of writing” in evidence. Based on these considerations, the objective of this work is to establish a reading of the poem entitled “Contrariedades”. In this poem, Cesário seems to bring into play not only the concerns and anxieties of a writer, but also the very moment of writing, giving rise to a strange figure of modernity. To develop this thought we use the studies of Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman

**KEYWORDS:** Cesario Verde; Ragman; “Contrariedades”; Nymph.

---

<sup>1</sup> Atualmente é pesquisador de pós-doutorado em Literatura Portuguesa (Bolsista Pós-Doutorado Nota 10 da FAPERJ). Possui doutorado e mestrado em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. E-mail: [marlonaugusto@letras.ufrj.br](mailto:marlonaugusto@letras.ufrj.br)

*A mim o que me rodeia é o que me preocupa.*

Fragmento de uma carta de Cesário Verde ao amigo Silva Pinto.

Em um artigo intitulado “Corpos-letrados: o poema e o flâneur”, Luciana Salles destacou que a “poesia de Cesário Verde [torna visíveis] as passantes e as prostitutas, [as formigas], o pão, a engomadeira, o rancor com a religião sufocante [e] a frustração de saber-se em declínio, vendo atracadas e inúteis as naus que um dia dominaram o mundo” (SALLES, 2007, p. 106). Dando uma certa continuidade a essa enumeração, poderíamos acrescentar que a poesia de Cesário também retoma as figuras dos lojistas, das varinas, dos soldados, das costureiras, das floristas e dos emigrados. Essa enumeração parece não ter fim – Cesário Verde ergue um longo inventário da cidade. Desse inventário, Salles destacou ainda que Cesário “torna visível os andaimes do texto, o processo da escrita, os mecanismos de conversão de um mundo em letras” (SALLES, 2007, p. 106). As imagens que ela nos trouxe remetem, como boa parte da crítica já destacou, a uma série de autores que fizeram de seus poemas ao longo do século XIX – e não só – o lugar daquilo que foi, de certo modo, durante muito tempo, considerado descartável, marginal e sem estatuto poético, permanecendo quase sempre fora da poesia e da narrativa.

Em *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, Jacques Rancière estabeleceu um estudo sobre aquilo que ele chama de democracia na literatura e que aponta de certo modo para esse inventário das cidades promovido por Cesário Verde. Segundo Rancière, a literatura moderna marcou uma ruptura da ordem representativa: a democracia literária “ataca [segundo ele] o âmago político do princípio de verossimilhança que governava as proporções da ficção” (RANCIÈRE, 2017, p. 26). O que Jacques Rancière identifica na ficção, e que aqui nós poderíamos deslocar para a poesia, é que o romance moderno romperia, rasgaria, enfrentaria, segundo o próprio Rancière, uma série de elementos que atravessariam a ficção. Desses elementos, Rancière recupera em seus estudos a imagem daqueles anônimos que ganham espaço para suas subjetividades na construção do romance: “o trabalhador rural, o mendigo, o ajudante de cozinha, o ajudante do boticário, o coveiro, o vagabundo e a mulher que lava a louça” (RANCIÈRE, 2017, p. 23). Esses personagens passam a assumir uma posição enorme. Isso significa uma capacidade inédita e imensa “dos homens e das mulheres do povo de obter formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas” (RANCIÈRE, 2017, p. 19).

Não se trata apenas de ganhar um espaço subjetivo na ficção e na poesia, mas também de ganhar uma certa legibilidade. Esse é o caso, por exemplo, do poeta francês Charles Baudelaire, que sempre aparece em diversos textos críticos em diálogo com a obra de Cesário Verde. Baudelaire resgatou em seus poemas publicados n’*As flores do mal* não apenas elementos de uma possível cena de escrita como também fez da sua poesia um lugar dos anônimos, das coisas anônimas e dos sentimentos estranhos à poesia tradicional. Um rápido olhar pelo índice do livro já nos revela o pecado, a cobiça, as prostitutas, a carne podre, os pobres, a doença, a velhice, os ciganos, a melancolia, as lésbicas. Talvez eu pudesse partir desses elementos e desses personagens anônimos para pensar com Walter Benjamin a imagem de um poeta

trapeiro – como no caso de um historiador trapeiro – que, num possível deslocamento do olhar sobre a representação e sobre as coisas da História, faz aparecer / brotar personagens que aos poucos vão ganhando o seu lugar na literatura. Charles Baudelaire já teria, de certa forma, se questionando sobre essa aparição em um poema intitulado, na tradução de Maria Gabriela Llansol, “Hagiográfica Beleza”: “Vens de um buraco negro ou do céu profundo \_\_\_\_\_?” ou ainda “És fruto da lixeira cósmica ou fragmento estelar \_\_\_\_\_?” (BAUDELAIRE, 2011, p. 67). Walter Benjamin foi pontual em suas observações:

Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica. Parece que assim se integra no seu ilustre tipo um tipo semelhante, penetrado pelos traços do trapeiro que tanto preocupava Baudelaire. Um ano antes do *Vindes chiffoniers* apareceu uma representação prosaica da figura; “Temos aqui um homem — ele deve apanhar na capital o lixo do dia que passou. **Tudo o que a grande cidade deitou fora**, tudo o que perdeu, **tudo o que despreza, tudo o que destrói** — ele **registra e coleciona**. Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, **seleciona** as coisas, **escolhe-as** com inteligência; procede como um avarento em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis”. Esta descrição é uma única, longa metáfora, para o procedimento do poeta segundo o coração de Baudelaire. **Trapeiro ou poeta — o lixo se refere a ambos; ambos realizam solitariamente seu trabalho a horas, em que os burgueses dormem**; o gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do “*pas saccadé*” de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade procurando rimas; também deve ser o passo do trapeiro, que a todo instante para no seu caminho, apanhando o lixo que encontra. Há fortes indícios de que Baudelaire pretendia veladamente chamar a atenção sobre este parentesco.

(BENJAMIN, 2000, p. 14-15. Grifo nosso)

Assim, o trapeiro aparece na obra de Charles Baudelaire – e Benjamin soube muito bem destacar essa questão – como um colecionador; como aquele que compila “os anais da devassidão”, mas, também, aquele que “separa e [escolhe] as coisas”. Essas pequenas coisas, esses pequenos objetos, animais, trapos – reunidas sob o signo de uma certa rejeição – são recolhidos, observados e transformados em escrita. Poderíamos dizer, reunindo esses apontamentos, que o enquadramento da cena / escrita desse poeta trapeiro são os elementos – figuras e objetos – anônimos que habitam a cidade; isto é: aquilo que a visão ignora ou que, no nível da representação, não teria o seu lugar, aparece. É, como nos diz um poema, a aparição de um “efêmero ofuscado”.

Mas passemos de Benjamin para Baudelaire. Do leitor Benjamin para o poema de Baudelaire. A imagem nos é apresentada em “O vinho dos trapeiros”:

Muitas vezes, no coração de um velho bairro, labirinto de ralé  
Em que fermentos de revolta agitam em permanência os moradores,  
À claridade avinhada de um candeeiro, cuja chama o vento combate  
Enquanto atormenta o vidro, vemos um trapeiro

Que se aproxima, meneando a cabeça, aos tropeções,  
Indo de encontro às paredes como um poeta, e  
Sem se importar com os bufos, seus súditos,  
Abre inteiro o coração em projectos gloriosos.  
(BAUDELAIRE, 2011, p. 243)

Nesses versos do poema de Charles Baudelaire, a comparação entre o trapeiro e o poeta é explícita. Trata-se de olhar para a rua e, também, de torná-la legível. “[Vemos] [no poema] um trapeiro” movendo-se, oscilando de um lado para o outro: “é o passo do poeta que erra pela cidade procurando rimas”, como apontou Benjamin. É a partir dessa comparação que poderíamos falar de uma poesia que oscila, que se movimenta, que segue aos *tropeções* do *trapeiro* – ou melhor, que não segue os caminhos oficiais da representação, mas que *tropeça* nos elementos estranhos e marginais do cotidiano. Poderíamos ainda falar de uma poesia que vai ao encontro das paredes da cidade. Trata-se de uma poesia que poderíamos dizer fortemente tátil – os próprios olhos tocam as coisas: temos um corpo inteiro que é invadido por essa cidade.

Há ainda um outro autor que resgatou a imagem dos trapeiros. Em *A alma encantadora das ruas*, João do Rio, em um capítulo intitulado “Pequenas profissões”, nos apresenta o sujeito e o seu ofício. Ele escreve que “os trapeiros existem desde que nós possuímos fábricas de papel e fábricas de móveis” (RIO, 2008, p. 57). Alguns deles “apanham trapos na rua, remexem o lixo, arrancam da poeira e do esterco os pedaços de pano” (RIO, 2008, p. 57) que serão mais tarde transformados em “alvo papel”. O que realmente me interessa nessa descrição é o fato de que em Charles Baudelaire, Walter Benjamin e João do Rio, os trapeiros aparecem como aqueles que deambulam, que colecionam, que reúnem e que atravessam a cidade colhendo os seus pedaços – pedaços rejeitados ou que não são observados pelos olhos de qualquer um. O poeta português Cesário Verde parece recolher esses pedaços esquecidos (marginais) de uma cidade e costurá-los em versos que fazem da sua poesia uma realidade um pouco mais autêntica com a situação portuguesa do século XIX. Com isso, eu poderia pensar o poeta Cesário Verde como o “poeta trapeiro” da cidade de Lisboa – uma Lisboa que não é certamente como a Paris de Charles Baudelaire e Walter Benjamin e nem o Rio de Janeiro de João do Rio –, mas que dá a ver, em seus versos / ruas / becos, na fotografia / paisagem de Lisboa, uma série de elementos que apontam para uma certa modernidade.

### **As margens da cidade, as margens da escrita**

Na poesia / cidade de Cesário Verde estão os anônimos. É em um poema intitulado justamente “Heroísmos” que podemos ler, em seus últimos versos, um movimento que se ergue na contramão de uma história de heróis, na contramão de uma história de protagonistas. Diz o poema: “Escarro, com desdém, no grande mar” (VERDE, 1993, p. 149). O verso é terrível para o imaginário de uma nação que tem como grande texto uma epopeia do mar: em que Vasco da Gama e o povo português aparecem como os grandes heróis. Ao mar é destinado não o

canto que infla os pulmões – “que o peito acende” (CAMÕES, 1982, p. 30) –, mas a secreção indesejada, o material abjeto que é expulso do corpo. Todo o imaginário grandioso nasceu de um certo olhar lançado para o mar. No entanto, no século XIX, em Lisboa havia toda essa vida oculta habitando / fervilhando os labirintos da cidade, sendo preterida, criando fissuras no imaginário.

Mas não é apenas o mar que se torna esse lugar de uma possível queda do heroísmo. O céu de Lisboa, como afirma Teresa Cristina Cerdeira em um texto intitulado “De que cor é o céu de Lisboa?”, é atravessado, no tempo de Cesário Verde, por um lento escurecer melancólico: “uma Lisboa de sombras, com um céu baixo e de neblina tão baudelairianamente parisiense, toldada por uma cor monótona e londrina” (CERDEIRA, 2014, p. 88): segundo Baudelaire: “céu plúmbeo e baixo [que] pesa como tampa sobre a cabeça dos cidadãos”) – mostrando uma “civilização sem os heróis do passado e sem o poeta que os imortalizou”. A estátua de Camões que surge no poema “O Sentimento dum Ocidental” como “[brônzeo], monumental, de proporções guerreiras” (VERDE, 1993, p. 92), por exemplo, aponta para um vazio do presente. O heroísmo só aparece em seus poemas através daquilo que poderíamos chamar de trapos da memória.

Esse vazio ressoa e atravessa todo o poema “O Sentimento dum Ocidental”. Datado de 1880, o poema fez parte do número especial do periódico *Portugal a Camões* – publicação extraordinária do Jornal de viagens comemorando o tricentenário do cantor dos Lusíadas (1580 – 1880). Em 14 de abril do mesmo ano, Cesário escreveu: “Não poderia eu, por falta de aptidão, dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões; mas julgo que fiz notar menos mal o estado presente d’esta grande Lisboa que em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade” (VERDE, 2006, p. 210). De fato, o poema em questão não deixa de ser uma espécie de *Spleen* de Lisboa. A homenagem / comemoração se dá pela inversão – pela morte do passado. Mas, como resultado de toda morte, também sobrevivência e reinscrição dos restos desse passado a partir de um olhar para o presente através de uma luneta: “E eu, de luneta de uma lente só”.

Na poesia de Cesário Verde há, ainda segundo Teresa Cerdeira, uma “evidência do olhar” que, recuperando um de seus versos, “fere a vista” (VERDE, 1993, p. 67) e que torna a História legível: o povo português não aparece metaforicamente como o herói de uma grandiosa viagem, mas imageticamente através das feridas do presente. E Teresa Cristina Cerdeira nos diz que o poema “O Sentimento dum Ocidental” não deixa de ser uma espécie de teatro do mundo ou, mais especificamente, um teatro da vida em Lisboa. Trata-se de uma “virada pós-romântica” do poema, “no qual o sujeito lírico transbordante de emoção se vê substituído por um olho observador que se deixa impressionar pelo espanto do mundo observado” (CERDEIRA, 2014, p. 87).

Nesse teatro do mundo são os figurantes da História que aparecem. Isto é, encontramos figurantes por toda a poesia de Cesário. Eles parecem assumir “os clarões da cena poética”. Por volta de 1800, o termo “figurante” foi empregado, segundo Georges Didi-Huberman, para se referir a essas personagens de teatro que têm um papel secundário, isto é, “que estão lá, no palco, mas não [teriam] absolutamente nada para dizer”. O emprego da palavra “figurante” aponta para aquela espécie de “teatro do mundo” ou “teatro da vida em Lisboa”. É a vida que se torna palco. É a cidade que se torna teatro. Em “Povos expostos, povos figurantes”, Didi-Huberman a partir da leitura de um filme de Eisenstein escreve: “Em *Potemkin*, por exemplo, Eisenstein deteve-se bastante tempo sobre os rostos e os corpos dos seus figurantes”; e em “*A Greve*, Eisenstein [expôs] o corpo do povo, batendo-se contra a exploração que o aliena: corpos amarrados, corpos esmagados pelo trabalho e pelo sofrimento social” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 26). Resgatar essas considerações de Didi-Huberman sobre o cinema de Eisenstein me faz pensar em como Helder Macedo enxerga na poesia de Cesário um funcionamento a partir de certos movimentos de corte e montagem e, também, ao modo de Eisenstein, dignificando – dando uma legibilidade a – os figurantes da história.

Escrever uma cidade no corpo do poema ou desentranhar o poema do corpo da cidade. Há algo que para mim se destaca na leitura que Helder Macedo faz de um outro poema de Cesário Verde intitulado “Nós”. Ele afirma: “os poemas [de Cesário Verde] *progridem numa série de sequencias aparentemente acidentais* de acontecimentos justapostos cuja articulação está mais próxima da técnica cinematográfica de corte e montagem” (MACEDO, 2007). É curioso como esse fragmento destacado em itálico não deixa de apontar para os tropeços de um trapeiro. O processo de corte e montagem anuncia uma oscilação. Ora, também o poema “Cristalizações”, segundo Helder Macedo, funciona a partir de um movimento cinematográfico. Eu arriscaria dizer que Cesário parece anteceder, se quisermos, *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov. Cesário é o homem com uma luneta. O que ele faz é então observar a cidade, se deixar ser tocado por ela, registrar e depois dar dignidade literária a uma matéria que normalmente não é considerada poética – lançar o seu olhar para as margens da História, para as margens dos palcos. Como trapeiro, ele constrói a sua poesia a partir da matéria que é excluída da poesia. É como se Cesário Verde construísse uma outra história da cidade; ou, como afirma Manuel Gusmão<sup>2</sup> e Paula Morão<sup>3</sup>, uma outra cartografia da cidade.

Helder Macedo em seu ensaio intitulado “Cesário Verde: o erotismo de humilhação” ainda chegou a afirmar que, na poesia de Cesário, “a sua organização mais característica é precisamente a narrativa de passeios em que o observador vai refreando o ambiente mutável e miscelâneo

2 GUSMÃO, Manuel. “Cesário Verde: o ‘cartógrafo’ e a temporalização dos mapas (2009)”. In: *Tatuagem & Palimpsesto da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

3 Trata-se de um trabalho intitulado “A Lisboa de Cesário Verde”, de Paula Morão (UL), apresentado no âmbito do projeto “Páginas / Paisagens Luso-Brasileiras em Movimento”, com apoios FAPERJ, UFF, UERJ, Real Gabinete Português de Leitura e Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras – PPLB. Ver: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_IUaYP9D3XI](https://www.youtube.com/watch?v=_IUaYP9D3XI)

com o qual se lhe depara” (MACEDO, 2007, p. 78). Essa é também uma característica do filme de Vertov que retoma inúmeros acontecimentos de cidades da Rússia da década de 1920 – “que vão desde a esfera pública como a prática de esportes, trânsito, trabalho, até às mais privadas, como partos”. A câmera estabelece os ritmos da cidade. Todas as imagens aparecem simultaneamente através de um olho mecânico que se volta de um lado para outro.



**Figura 01** - Dziga Vertov. *Um homem com uma câmera*, 14:47.

Dentro dessa lente / olho / máquina podemos quase ver a imagem de um homem com uma luneta. A relação entre Cesário, Eisenstein e Vertov está posta: as cidades, os seus acontecimentos e os seus personagens os entrelaçam (Figura 02) Ao analisar ainda o discurso poético em um nível sintático, Macedo mostra que os métodos utilizados por Cesário Verde sugerem uma natureza multifacetada das percepções do “eu” narrativo do poema. Helder Macedo ainda explica que há uma “originalidade nessa poesia lírica que, adaptando as técnicas da novela para a expressão objectivada de um ‘eu’ funcional, se tornou num instrumento tão capaz de observação concreta e de comentário social quanto a prosa realista sua contemporânea” (MACEDO, 2007, p. 78).



**Figura 02** - Dziga Vertov. *Um homem com uma câmera*, 29:17.

Mas pensemos um pouco mais sobre a questão dos figurantes, pois é sobre uma figurante muito específica que eu gostaria de falar ainda nesse trabalho. Eles são, segundo Georges Didi-Huberman, “homens [e mulheres] sem qualidades” que “correspondem a um acessório que serve de quadro à representação central dos heróis, que são, na verdade, os verdadeiros protagonistas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 23). Assim, os figurantes são, na história que se conta, uma espécie de *pano* de fundo: apenas rostos, corpos e gestos – sem fala. Mas o que acontece quando um fecho de luz é lançado sobre eles? O que acontece quando Cesario Verde

faz de sua poesia o lugar dos figurantes, faz do poema um lugar do comum, um lugar-comum das imagens do povo?

### Uma ninfa em grisalha

Que Cesário Verde estabeleça na sua mesa de trabalho uma outra cartografia da cidade. Que Cesário Verde estabeleça uma arte poética com cenas e enquadramentos de um mundo repleto de figurantes. Que Cesário Verde coloque em evidência também “os andaimes da escrita”. Até aqui eu tentei construir um caminho que pudesse finalmente ter como destino o poema intitulado “Contrariedades”. Este poema parece pôr em cena não só as inquietações e angústias de um escritor, mas também o próprio momento da escrita. Há, nesse poema, uma secreta e sutil arte poética que retoma quase todos esses elementos que eu trouxe acima. Vejamos as suas primeiras quatro estrofes:

Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;  
Nem posso tolerar os livros mais bizarros.  
Incrível! Já fumei três maços de cigarros  
Consecutivamente.  
Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos mudos:  
Tanta depravação nos usos, nos costumes!  
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes  
E os ângulos agudos.  
Sentei-me à secretaria. Alli defronte mora  
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;  
Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes  
E engoma para fora.  
  
Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas!  
Tao lívida! O doutor deixou-a. Mortifica.  
Lidando sempre! E deve a conta na botica!  
Mal ganha para sopas...  
(VERDE, 1993, p. 60)

O poema, embora não a revele de início, está fundado sobre uma cólera. Só na última estrofe ela é verbalizada: “E estou melhor; passou-me a cólera”. Esse poema não deixa de ser uma espécie de invocação à cólera do autor. Cólera que será interrompida pelo cantarolar de uma nova opereta: “Oiço-a [a engomadeira] cantarolar uma canção plangente / Duma opereta nova!”. O *tempo* modifica a canção. Essa canção é atravessada pelo sopro do tempo: um vento que age sobre os personagens do poema. Falta, de fato, ar em seus pulmões, mas os seus corpos são atravessados pelo vendaval do tempo. Essa passagem pode ser lida como uma espécie de lamento. Não se trata do famoso início da *Ilíada*: “A fúria [cólera], deusa, canta, do Pelida Aquiles” (HOMERO, 2020, p.15), isto é, de um épico, mas da fúria cólera que se ergue como lamento.



“Sentei-me à secretaria” – esse é um verso importante: esse poema, curiosamente não se dá pela travessia da cidade. Vemos, a partir da terceira estrofe, o escritor em sua mesa de trabalho. O poema dramatiza a si mesmo convocando para os seus versos uma série de elementos que parecem compor um espaço literário: a mesa de trabalho, a matéria da poesia, as angústias de um escritor, a recepção / rejeição da crítica. A terceira e a quarta estrofe marcam aquilo que poderíamos chamar de um espaço físico.

Na terceira e quarta estrofe, que parecem estabelecer um corte, a figura de uma engomadeira vai aparecer pela primeira vez no poema. Estranha figura. A sua relação com o poeta é quase especular: a engomadeira e o poeta se debruçam sobre a roupa e sobre o papel. A cena marca a *passagem* de um discurso sobre “eu” para um discurso sobre o “ela”. Sentado na secretária, os olhos do escritor se dirigem a ela: uma infeliz, sem peito, doente, um esqueleto branco, “tão lívida” entre nevadas roupas. Essa mulher pobre aparece como um resto da sociedade. No poema, o que se figura da burguesia não é mais o enriquecimento, mas a sua roupa (suja) sendo lavada/passada/engomada. A intimidade da engomadeira é cruzada com a intimidade dos burgueses cujas roupas ela lava e passa. Sendo um resíduo – ruína que resiste forjada pelo tempo –, ela livra as roupas dos resíduos da cidade. Purifica. Ela redime o poeta de algum modo. Faz passar a cólera. Como Cesário, a própria engomadeira é trapeira. No poema, ela invade a cena. O papel desse escritor é o de, num primeiro momento, olhar essa mulher, “observar esse trapos / restos (como um *esqueleto* que também é resto, trapo da carne) que invade os seus olhos e a sua mesa de trabalho. Eles, o poema e o autor, são atravessados por essa mulher solitária que vai sendo transformada no poema em “alvo papel”.

Ela é pintada em forma de grisalha. Didi-Huberman recupera em seu texto intitulado *Grisalha. Poeira e poder do tempo* a gravura “O Tempo a fumar a pintura”, de William Hogarth. As relações entre o poema de Cesário e o quadro de Hogarth impressionam. Toda a atmosfera do fumo e das cores atravessam tanto o poema quanto a gravura. O Tempo pinta o quadro em Hogarth enquanto o poeta observa / escreve a engomadeira. As atmosferas são semelhantes: o fumo, a fumaça, as cores em grisalha... Tanto no poema como na gravura é uma cena de criação que se instaura: do fazer poético e do fazer da pintura. O espaço do poema é o da fumaça: “Já fumei três maços de cigarros / Consecutivamente”, “Juntei numa fogueira imensa / Muitíssimos papéis inéditos”, “Fechada, e com o ferro aceso! / Ignora que a asfixia a combustão das brasas”. Uma relação de espelhamento entre o autor e a engomadeira se dá pelo pulmão. Fuma-se três maços de cigarros consecutivamente é uma outra maneira se asfixiar, tal como a fumaça do ferro de passar. A asfixia é um mal que vai corroendo por dentro. No entanto, é preciso destacar uma pequena diferença: a engomadeira “ignora” a asfixia.



Figura 03 - William Hogarth. *Time Smoking a Picture*.

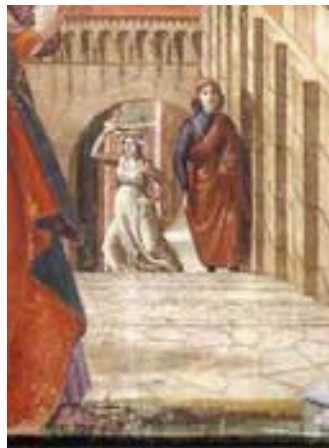
Como eu havia dito: trata-se, tanto no poema como na gravura, da cena de uma criação. Criação da poesia e, também, da pintura. Sentado diante de uma tela, o Tempo, segurando uma foice, não só pinta como também fere o quadro: ao feri-lo, o Tempo mostra os limites da criação – uma nuvem parte do fora e contagia o dentro numa passagem em que já não se sabe o que é criação e o que é criado. O Tempo sopra sobre todas as coisas deixando uma camada de poeira, deixando tudo em grisalha. No poema de Cesário, a fumaça dos três maços de cigarros parece invadir a cena da engomadeira.

“A grisalha seria para as cores do mundo o mesmo que a poeira para a consistência dos objetos. As obras pintadas em grisalha pululam na história da arte como poeira que se acumula nos recantos de um apartamento burguês” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 241). Há algo de cruelmente inescapável na cena poema: a engomadeira lava e passa “as nevadas roupas”, mas, essa poeira do tempo (das brasas do ferro, dos cigarros), ela não consegue limpar. Assim, a grisalha parece ocupar todo o campo do poema e do quadro. Mas o que realmente me interessa na leitura desse poema é essa engomadeira – figura em grisalha, figura que habita as margens da sociedade – que invade o poema. Começamos por dizer que há nas bordas de muitos quadros figuras em grisalha. Quando Warburg se debruça sobre os afrescos de Ghirlandaio, ele percebe que tais figuras femininas, que são recorrentes não apenas na Capela Tornabuoni, mas em diversas pinturas florentinas dos séculos XV e XVI, “remetiam a uma tópica constantemente aludida na literatura antiga”: a Ninfa, “tipo generalizado da mulher em movimento” (WARBURG, 1990, p. 120), quase sempre “uma moça muito jovem, representada com movimentos graciosos, nas

vestes, no cabelo e no corpo”. As ninfas, em suas “aparições” na arte florentina, “são muitas vezes transformadas em donzelas da cidade, circulando entre membros da burguesia mercantil”. É o caso, por exemplo, da jovem do afresco de Ghirlandaio. A ninfa entra por uma porta, e “as dobras de sua roupa indicam não apenas uma agitação corporal ligeira, mas também a ação do vento, tipicamente associada às imagens míticas da Ninfa”.



**Figura 04** - Domenico Ghirlandaio. *A visitação*.  
Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella, Firenze.



**Figura 05** - Detalhe. Domenico Ghirlandaio. *A visitação*.  
Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella, Firenze.

A engomadeira aparece no poema “como um fantasma irredento”, não redimido, não resgatado. Ela se parece com a estranha personagem que carrega um cesto de frutas na cabeça. Estranha personagem em grisalha que habita o fundo do quadro. Em Cesário, ela é também como um desenho – como um poema por vir, como uma “nova opereta”. Uma ninfa em grisalha. Mas o que significa dizer isso? “Uma imagem em grisalha não nos apresenta nada de «neutro», nada de estável, nada de estritamente definido. Parece antes resultar de um momento e de um movimento: trata-se do tempo que passou, como uma rajada de vento, e que, ao passar, pulverizou (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 7).

Ora, foi Aby Warburg que, em 1893, “viu surgir a Ninfa – como acabaria por lhe chamar – no palco das obras-primas da Renascença Florentina” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 45-46). Do renascimento italiano para as ruas / casas da Lisboa do século XIX. A ninfa é uma aparição e jamais cessará de reaparecer. A Ninfa engomadeira de Cesário Verde atravessa o poema como inúmeras Ninfas atravessaram a história. Essa Ninfa de Cesário Verde – porque há muitas outras em seus poemas – é “pálida e tenaz como um fóssil”. Segundo Georges Didi-Huberman, essa estranha figura – que para ele é instrumento crítico – “surge sempre no presente do olhar”. Daí podermos pensar em uma evidência do olhar na poesia de Cesário Verde. “A iconografia clássica mostra [as Ninfas] em todas as situações possíveis: sentadas ou de pé, em pose ou a correr, elanguescidas à beira de uma fonte ou adormecidas numa gruta, numa bacia ou numa concha, fiando a lã ou cantando melodias inaudíveis, dançantes ou perseguidas, agredidas ou fazendo amor, violadas ou raptoras de rapazes jovens (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 46-47). Esse fragmento nos faz pensar em todas as Ninfas que atravessaram a literatura portuguesa: nas cantigas de amigo, n’*Os Lusíadas*, nos sonetos de Camões<sup>4</sup>...

A engomadeira é como um “farrapo do tempo”. Ela deixou de correr pelos quadros em relevo na época humanista, “amainou o passo e acabou por cair no limiar da representação moderna”. Aqui está ela: atravessando um poema, *passando* pelo poema. E Cesário soube – sem saber necessariamente – sobre o declínio e a queda da Ninfa: “[uma] queda na miséria contemporânea. Os deuses estão desempregados, as ménades estão ‘guedelhas’, como escreve Zola para dizer que estão hirsutas, despenteadas, sem chapéu, miseráveis e, quem sabe, na má vida” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 69). A Engomadeira é um verdadeiro panejamento da cidade. E, de fato, Cesário Verde olha para a cidade de maneira tátil, como quem recolhe com as mãos: “olhava-a através dos gestos daqueles que tocam a rua com as mãos nuas (os trapeiros, os pobres), daqueles que sentem a calçada no corpo (os mendigos)” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 84). Se Freud seguiu os passos de uma ninfa Gradiva pelas colunas em ruínas e a lava *cinzenta* – que depositou um pó grisalho por toda a cidade – de Pompéia, o poeta de Cesário, a viu de sua janela, assim como o próprio Cesário parece ter a perseguido pelas ruas de Lisboa.

Que ela seja uma ninfa engomadeira. Se os quadros de Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus* e a *Primavera*, são atravessados pelo vento, aqui essa ninfa sofre de “faltas de ar”. No entanto, fora dela há muito ar: a fumaça das brasas (de carvão), o vapor húmido das roupas no estendal. E Didi-Huberman completa: essa reaparição “pressupunha um modo fantasmático de aparição: em muitos casos, os deuses antigos reaparecem descoloridos, em grisalha, nos meiotons de desenhos ou gravuras, mas principalmente na tonalidade lívida dos mármore dos sarcófagos”. (DIDI-HUBERMAN 2014, p. 19). Por outro lado, como escreve Didi-Huberman,

---

4 Em um artigo publicado em 2022 na Revista *Texto Poético*, Mônica Genelhu Fagundes destacou a imagem da Ninfa que atravessa o livro *Metamorfoses*, de Jorge de Sena. Ver: GENELHU FAGUNDES, Mônica. Ninfa seniana: uma travessia por *Metamorfoses*. *Texto Poético*, v. 18, n. 35, p. 46–76, 2022. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/853>. Acesso: 25 mar. 2022.



uma “coisa pintada em grisalha [diz] que o tempo *passou* por essa coisa como um sopro, como um vento que a esmaeceu”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 6). A engomadeira *passa* como o tempo *passa* por ela. Se falta ar aos seus pulmões, a sua cor, o seu descolorido marca, para o tempo da escrita, que o tempo (o tempo da sua vida) passou como um sopro. O vento que a atravessa marca o nascimento de uma nova Vênus, de uma Vênus sob o jugo do tempo e da exploração. Um “vento” que não é mais fecundador, mas mortífero, porque fumaça de brasas de carvão e humidade agravam – de fato – a tuberculose. Drapeando roupas que não mais pertencem a essa Vênus (o deslocamento capitalista do *drapé*), mas são como ela, no consumo do seu corpo pelo trabalho: “esqueleto branco entre as nevasdas roupas”.

Em *Aperçues*, de Didi-Huberman, podemos ler:

#### NINFA LABORIOSA, TRAGÉDIA NO TRABALHO

Construir pontes entre as dificuldades da vida e as possibilidades da forma. Aceitar ver como um artista sabe acolher o infame em sua obra, mesmo o mais famoso, o mais sublime: Callot, Caravaggio, Rembrandt, Goya, Courbet, Degas, Picasso, Eisenstein, Pasolini... Aceitar, também, que ver a resposta das formas às durezas da vida se faz a cada momento, e na imanência dessas mesmas durezas. Vemos isso em uma fotografia de Lewis Hine datada dos anos 1905-1914 e intitulada “Mulher carregando dever de casa”: é uma mulher passando em uma rua miserável de Nova York, com uma pilha de trapos na cabeça para serem remendados. Vemos também a silhueta semelhante de outra mulher com uma cesta, provavelmente mais velha. A rua parece cheia de escombros. A atmosfera é esfumada, suja. Mas é muito mais bonito, muito mais poderoso do que todos os baixos-relevos estilo Gradiva que você pode comprar no Vaticano para pendurar na parede da sua biblioteca. Por quê? Porque essa mulher foi capaz de apresentar sozinha, no meio de uma rua sórdida, a forma precisa de dignidade no trabalho que Lewis Hine, por sua vez, conseguiu capturar e remodelar, mesmo distante. Outras imagens do mesmo fotógrafo mostram o trabalho dos operadores de guindastes do Empire State Building em 1930-1931: eles lembram-me *Le Funambule* de Jean Genet, mas de um modo ainda mais digno e trágico: a tragédia do trabalho ou a tragédia no trabalho. (*tradução nossa*)<sup>5</sup>

5 “Ninfa laboriosa, tragique au travail” – Lancer des ponts entre les duretés de la vie et les possibilités de la forme. Accepter de voir comment un artiste sait accueillir l’infâme dans son œuvre, fût-elle la plus fameuse, la plus sublime: Callot, Caravage, Rembrandt, Goya, Courbet, Degas, Picasso, Eisenstein, Pasolini... Accepter, tout aussi bien, de voir que la réponse des formes aux duretés de la vie se fait à chaque instant, et dans l’immanence de ces duretés mêmes. On voit cela dans une photographie de Lewis Hine datable des années 1905-1914 et intitulée Woman Carrying Homework: c’est une femme qui passe dans une rue misérable de New York, avec un tas de chiffons à rapiécer sur la tête. On voit aussi la silhouette semblable d’une autre femme avec un panier, plus vieille probablement. La rue semble jonchée de débris. L’atmosphère est enfumée, crasseuse. Or c’est bien plus beau, bien plus puissant que tous les bas-reliefs façon Gradiva dont vous pouvez acheter un moulage au Vatican pour l’accrocher à un mur de votre bibliothèque. Pourquoi? Parce que cette femme a su présenter d’elle-même, au beau milieu d’une rue sordide, la forme précise de dignité dans le labeur que Lewis Hine, de son côté, a su capter et remettre en forme, fût-ce de loin. D’autres images du même photographe montrent le travail des grutiers de l’Empire State Building en 1930-1931: eles m’évoquent *Le Funambule* de Jean Genet, mais sur un mode bien plus digne et tragique encore: tragique du travail ou tragique au travail. (17.01.2015). (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 12)

O poeta soube acolher essa engomadeira em seu poema. Ele a acolhe porque ela também o acolhe. Ele sabe – e Cesário Verde soube muito bem – construir pontes precisas “entre as dificuldades da vida e as possibilidades da forma”. E Georges Didi-Huberman é cirúrgico quando aponta que a resposta que as formas dão às durezas da vida se fazem a cada momento, e na imanência dessas mesmas durezas.



**Figura 06** - Lewis Hine. *Woman Carrying Homework*

A atmosfera da foto é esfumada, quase em grisalha. O fecho de um holofote parece ter sido lançado sobre essa mulher. Sua imagem quase salta da fotografia. Os seus pés de Gradiva atravessam as calçadas da cidade: De onde ela veio? Para onde ela vai? O que carrega? “Onde é que eu já a vi?” – são essas as perguntas que o linguista André Jolles e Aby Warburg poderiam ter feito em suas correspondências se tivessem visto a fotografia. Mas ela continua: ela lança um olhar penetrante para a câmera. Mas não é apenas o seu olhar que vemos na fotografia. Vemos um olhar que não é só o seu, mas também o de uma imagem que aparece no vidro de uma vitrine:



**Figura 07** - Detalhe. Lewis Hine. *Woman Carrying Homework*.

O detalhe destacado dá a ver o olho como dentro de uma luneta. É ainda o verso “E eu, de luneta de uma lente só” que ressoa – unindo poeta/poema e fotógrafo/fotografia. Há algo entre esse olho quase secreto e essa mulher carregando algo na cabeça que aponta para o poeta de Cesário e a sua engomadeira. Poeta e engomadeira são rejeitados da sociedade. Poderíamos pensar em uma musa romântica exilada e um poeta ressentido tentando se acostumar à queda da auréola. Cesário “parece esboçar aqui uma função para o artista: (...) [fazer] da pobreza outra coisa (...). Reencontrar a postura do mendigo ou do trapeiro: alimentar-se de pouco, criar um saber colecionando detritos, criar mundos estéticos numa bricolagem de sucata” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 120). “Fazer obra – ou mesmo fazer obras-primas, ‘históricas’, como devem ser – com os próprios detritos da história” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 121). A cidade é um grande panteão decomposto. É nesse novo panteão que a Ninfa ressurgirá. A engomadeira em grisalha de Cesário Verde é uma Ninfa moderna, “com o seu *pathos* miserável em que, cruelmente, se julga a nossa sociedade urbana” (DIDI-HUBERMAN 2016, p. 108).

Ninfa cansada, doente:

E a tísica? Fechada, e com o ferro aceso!  
 Ignora que a asfixia a combustão das brasas,  
 Não foge do estendal que lhe humedece as casas,  
 E fina-se ao desprezo!

Mantém-se a chá e pão! Antes entrar na cova.  
 Esvai-se; e todavia, à tarde, fracamente,  
 Oiço-a cantarolar uma canção plangente  
 Duma opereta nova!  
 (VERDE, 1993, p. 60-63)

**“E a tísica?” Engomar: deixar passar**



**Figura 08** - Pablo Picasso. *Etude pour 'La Repasseuse'*. Paris: Musée Picasso.

Talvez, os apontamentos sobre a grisalha e a passagem do tempo ainda possam ser desenvolvidos através de uma questão de tradução. Foi Hélène Cixous quem chamou a atenção para a figura de uma engomadeira: o *Etude pour 'La Repasseuse'*, de Pablo Picasso. Talvez fosse interessante aproximar essas duas figuras: a tradução de *repasseuse* por engomadeira estabelece um diálogo interessante com o poema de Cesário Verde. Hélène Cixous utiliza “*Repasseuse*” para associar a figura da “passadeira com questões ligadas à mortalidade, a *passagem*, a travessia. No texto de Cixous, trata-se de uma travessia do museu – e a cidade que aparece nos poemas de Cesário Verde não deixa de ser um Museu<sup>6</sup>. Diz ele: “Pinto quadros por letras, por sinais” (VERDE, 1993, p. 118). A descrição de Cixous parte de uma recepção do quadro. De sua própria recepção. Sua escrita é atravessada por essa engomadeira (passadeira). E o ato do pintor, os traços do pintor parecem dizer da reação que a figura da engomadeira causa na autora.

Esta manhã no museu, eu passava em frente aos desenhos, no sutil alerta da leitura que não sabe de onde virá o golpe, e eu estava olhando, distraída, esses bocados de inquietação, essas confissões gaguejadas de nada que seja claramente dado.

Foi então que o golpe veio de onde eu menos esperava. Como se chama esse momento em que subitamente reconhecemos o que nunca havíamos visto? E que nos dá um prazer igual uma ferida? Quem fez isso comigo foi esta mulher: a Engomadeira.

Esta Engomadeira nos fere. Porque o desenho capta “o segredo” em seus fios (contrários) emaranhados. “A coisa” aguça “a vida”. Acreditávamos desenhar uma Engomadeira. Mas é pior. Esta Engomadeira é uma tragédia. Uma agulhada em cheio no peito da eternidade. Mas para arrancar a agulha, para dar o golpe, é necessário rabiscar furiosamente. Nós nos debatemos. Contra o quê ou contra quem?

Contra a *ideia* da Engomadeira. O desenho carrega traços de golpes, de hematomas e mesmo de sangue. Ela está intumescida.

De tanto passar e repassar sobre o corpo da engomadeira, o que acaba aparecendo é, diríamos, um crime. Do corpo quebrado e riscado de traços sai o corpo escondido no corpo da engomadeira, ou mais exatamente a cabeça da alma, e, exposto o pescoço, ela berra.

Eu não quero desenhar a ideia, eu não quero desenhar o ser, eu quero o que acontece na Engomadeira, eu quero o vigor, eu quero a Revelação da Engomadeira quebrada. E eu quero escrever o que passa entre nós e a Engomadeira, a corrente elétrica. A emoção. Pois, de tanto desenhá-la com meus olhos, eu senti: é a morte que passa pela Engomadeira, nossa mortalidade em pessoa. Eu quero desenhar nossa mortalidade, esse sobressalto. (CIXOUS, 1991, p. 60 – *tradução nossa*)<sup>7</sup>

6 Ver também o artigo intitulado “Cesário Verde, um pintor nascido poeta”, de David Mourão-Ferreira, publicado em *O Primeiro de Janeiro*, de 18 de Agosto de 1954.

7 No original: “Ce matinê dans le musée, je passais devant les dessins, dans la légère alarme de la lecture qui ne sait pas d’où va venir le coup, et je regardais distraite, ces morceaux d’inquiétude, ces aveux bégayés de rien qui soit clairement livré. C’est alors que le coup est venu de qui je ne l’attendais pas du tout. Comment s’appelle ce moment où nous reconnaissons soudain ce que nous n’avions encore jamais vu? Et qui nous fait une joie qui est comme une plaie? C’est cette femme qui m’a fait ça: la Repasseuse. Cette Repasseuse nous fait mal. C’est que le dessin a attrapé « le secret » dans ses filets



Nos estudos de Picasso sobre a *Repasseuse* parece que o pulmão da mulher salta para fora do corpo. O pulmão é uma grande nuvem de fumaça que sufoca a personagem. Ela parece desviar o rosto mas o seu corpo ainda está curvado sobre o trabalho. Ela é feita de linhas esfumaçadas. Ela “Ignora que a asfixia a combustão das brasas, / Não foge do estendal que lhe humedece as casas”. Acreditávamos que ele desenhava, que ela e ele escreviam uma Engomadeira. “Mas é pior. Esta engomadeira é uma tragédia. Uma agulhada em cheio no peito da eternidade”. A engomadeira é um golpe, uma ferida, uma tragédia: e por isso mesmo ela atravessa o poema, o poeta, o leitor.

E estou melhor; passou-me a cólera. E a vizinha?  
 A pobre engomadeira ir-se-á deitar sem ceia?  
 Vejo-lhe luz no quarto. Inda trabalha. É feia...  
 Que mundo! Coitadinha!  
 (VERDE, 1993, p. 63)

O poeta parece ter melhorado. Sua cólera *passou*. Mas a engomadeira ainda trabalha. E Cixous termina o seu fragmento dizendo: “Pois, de tanto desenhá-la com meus olhos, eu senti [os olhos são táteis]: é a morte que passa pela Engomadeira, nossa mortalidade em pessoa”. Essa paisagem é capaz de despertar um desejo – desejo que é também o da escrita. Em Cesário estão todas “as flores do mal”: a doença, o aneurisma, a febre, a cólera, o ar fúnebre e funesto, a loucura, a solidão, o aprisionamento, a infecção, a podridão, os corpos, a tristeza da cidade, a exploração dos trabalhadores. Lisboa aparece como uma grande *flor do mal* baudelairiana inserida no contexto das primeiras metrópoles modernas do fim do século XIX. Cesário Verde é então esse poeta que parece deambular com uma câmara / luneta – e a deambulação é um procedimento essencial para entender a sua poesia. A sua “pequena profissão” de poeta foi esta: recolher esses “trapos”, “retalhos” da sociedade – como essa triste, lívida e solitária engomadeira abandonada –, transformá-los no “alvo papel” e costurá-los na poesia portuguesa.

---

(contraires) emmêlés. « La chose » aiguë « la vie ». Nous croyions dessiner une Repasseuse. Mais c'est pire. Cette Repasseuse, c'est une tragédie. Un coup d'aiguille en plein dans la poitrine de l'éternité. Mais pour arriver à tirer l'aiguille, à porter le coup il a fallu furieusement griffonner. On s'est débattu. Contre quoi ou qui? Contre l'idée de Repasseuse. Le dessin porte des traces de coups, de bleus et même de sang. Elle est tuméfiée. A force de passer et de repasser sur le corps de la repasseuse, ce qui a fini par nous monter aux yeux, – c'est – on dirait un crime. Du corps brisé et zébré de traits, sort le corps caché dans le corps de la repasseuse, ou plus exactement la tête de l'âme, et, le cou dressé, elle brame. Je ne veux pas dessiner l'idée, je ne veux pas écrire l'être, je veux ce qui passe dans la Repasseuse, je veux le nerf, je veux la Révélation de la Repasseuse cassée. Et je veux écrire ce qui passe entre nous et la Repasseuse, le courant électrique. L'émotion. Parce qu'à force de la dessiner des yeux, j'ai senti: c'est la mort qui passe par la Repasseuse, notre mortalité en personne. Je veux dessiner notre mortalité, ce tressaillement” (CIXOUS, 1991, p. 60).

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Posfácio de Paul Valéry. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 2000.

CERDEIRA, T. C. De que cor é o céu de Lisboa? In: CERDEIRA, T. C. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

CIXOUS, H. Sans Arrêt, non, État de Dessination, non, plutôt: Le Décollage du Bourreau. *Repentirs*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991.

COUTINHO, L. E. B.; FARIA, F. P. (Org.). *Corpos-Letrados, Corpos-Viajantes: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2007

DIDI-HUBERMAN, G. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. *Falenas: ensaio sobre a aparição 2*. Tradução de António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brita. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *Grisalha. Poeira e poder do tempo*. Tradução de Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM + IHA (ensaios breves), 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. Tradução de António Preto. Lisboa: KKYM, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. Povos expostos, povos figurantes. *Vista, [S. l.]*, n. 1, p. 16-31, 2017. Disponível em: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/2963>. Acesso: 25 mar. 2022.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.

MACEDO, H. *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007.

RANCIÈRE, J. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins. 2017.

RIO, J. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VERDE, C. *Cânticos do Realismo e outros poemas*. 32 Cartas. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

VERDE, C. *Obra completa de Cesário Verde*. Organização de Joel Serrão. 4. ed. Lisboa, Livros Horizonte, 1993.

WARBURG, A. *Essais Florentins*. Paris: Klincksieck, 1990.