



“LE PASSEUR D’EAU” DE ÉMILE VERHAEREN

*O apelo de uma nova poética*¹

Maria de Jesus Cabral²

Tradução de Bruno Anselmi Matangrano³

RESUMO: No itinerário poético de Émile Verhaeren (1855-1916), “Le Passeur d’eau” [O barqueiro] – assim como toda a série de *Villages illusoires* [Aldeias ilusórias] – aparece, sob vários aspectos, como um poema de transição, entre as primeiras obras do poeta – a célebre “Trilogia negra” impregnada pelo pessimismo schopenhauriano – e a poesia “social” de *Campagnes hallucinées* [Campos alucinados], nova etapa de uma obra doravante aberta a uma humanidade em plena “revolução”. Partindo de uma anotação do escritor, este artigo pretende destacar como a temática da água, fonte de vida, associada ao esforço cotidiano do *bar-*

¹ Texto retomado de uma intervenção no colóquio “L’eau, miroir des Lettres Belges” realizado pelo CELBUC – Universidade de Coimbra (1999) e publicado, com algumas modificações, sob o título « Le Passeur d’eau d’Émile Verhaeren: l’appel d’une nouvelle esthétique », in Maria Hermínia Amado Laurel, Lénia Marques (éds.), *La Mer... dans tous ses états* [O Mar... em todos os seus estados], *Carnets, Revue électronique d’Études Françaises*, Univ. de Aveiro, pp. 55-68.

² Maria de Jesus Cabral é professora de língua e literatura francesas e ensina atualmente na Universidade de Lisboa. Autora do livro *Mallarmé hors frontières. Des défis de l’Oeuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien* (Rodopi, 2007), derivado da sua tese de doutoramento, publicou vários trabalhos consagrados a questões poética, teatrais e de leitura a partir de obras de escritores de língua francesa e portuguesa ligados ao Simbolismo (Mallarmé, Maeterlinck, Duchosal, Castro, Pessoa...).

³ Bruno Anselmi Matangrano é doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP/CNPq), dedicando seus estudos às literaturas simbolista, decadentista e fantástica, escritas em português e em francês. Desde 2012, é também coeditor das revistas acadêmicas: *Desassossego* do programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa da USP e *Non Plus*, do programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.



queiro, à *energia* humana e à esperança sempre renovados, adquire uma dimensão fortemente simbólica. A água, reflexo da criação na qual o gesto do barqueiro ao leme de sua embarcação e o poeta tornam-se um só, articula de maneira evidente a poética e a ética, configurando uma obra “loucamente” voltada para o futuro, no momento-chave do primeiro grande crescimento da literatura e das artes na Bélgica francófona.

PALAVRAS-CHAVE: Verhaeren, Simbolismo, água, barqueiro, poética.

« LE PASSEUR D’EAU » D’ÉMILE VERHAEREN – L’APPEL D’UNE POÉTIQUE NOUVELLE

RÉSUMÉ : Dans l’itinéraire poétique d’Emile Verhaeren (1855-1916), « Le Passeur d’eau » – ainsi que toute la série des *Villages illusoires* – apparaît à plusieurs égards comme poème de transition, entre les premières œuvres du poète – la célèbre « Trilogie noire » toute empreinte du pessimisme schopenhauerien – et la poésie « sociale » des *Campagnes hallucinées*, nouveau pan d’une œuvre dorénavant ouverte à une humanité en pleine « révolution ». En partant d’une annotation de l’écrivain, l’article se propose d’analyser comment la thématique de l’eau, source de vie, associée à l’effort quotidien du *passeur*, à l’*énergie* humaine et à l’espoir sans cesse renouvelés, acquiert une dimension fortement symbolique. L’eau, reflet de la création où le geste du batelier au gouvernail de sa barque et celui du poète ne font qu’un, associe de façon prégnante la poétique et l’éthique, configurant une œuvre « follement » tournée vers l’avenir, au moment charnière du premier grand essor de la littérature et des arts en Belgique francophone.

MOTS-CLÉS : Verhaeren, Symbolisme, eau, passeur, éthique.

“Apenas concebi duas trilogias em minha obra, a primeira (*Soirs – Débâcle – Flambeaux*), a segunda (*Campagne – Villes e Aubes*). As *Villages illusoires* vivem uma vida à parte – toda de símbolo”, escreve Émile Verhaeren, em 22 de dezembro de 1903, a seu discípulo e amigo Stefan Zweig (VERHAEREN, 1996, p. 121).

Não obstante esta precisão do autor, as *Villages Illusoires* (1895) aparecem frequentemente ligadas à série *Campagnes hallucinées*, cuja publicação as precede em dois anos. Se é verdade que Albert Mockel, o grande teórico do simbolismo, contribuiu com esta ideia desde seu ensaio *Um poeta de energia. Emile Verhaeren. O homem e a obra* (1917) – assinalando as analogias entre os dois livros –, sucessivas leituras biografizantes fizeram da obra a imagem privilegiada da evolução pessoal do autor, atravessada por uma alternância “ciclotímica de ‘crises’ sociais e morais”, como o constatou Paul Aron (1985: 191). Idêntica perplexidade é expressa por ou-



tros comentadores; Christian Berg abre sua “Leitura” de *Villages illusoires* publicada nas edições Labor (1985) sublinhando o peso das “fábulas” da “crise moral” e do “restabelecimento” na recepção crítica das duas trilogias verhaerianas.

Retomemos o detalhe do poeta: “as *Aldeias Ilusórias* vivem uma vida a parte – toda ela de símbolo”. É o caminho que proponho explorar com “Le Passeur d’eau” [O barqueiro] – poema liminar da coletânea – que me parece poder articular por um elo simbólico dois importantes momentos da criação poética de Verhaeren. Eu me refiro à passagem da *primeira trilogia* – comumente designada como “trilogia negra”⁴ e a *segunda trilogia* – designada com frequência como “social”⁵, cujas motivações ideológicas, ou pessoais⁶ ficam por discutir⁷.

A PASSAGEM

A hipótese parece sustentada por Jacques Marx que, em *Verhaeren, biographie d’une œuvre* [Verhaeren, biografia de uma obra] (1996), sugere que este poema – primeiramente publicado em *La Société nouvelle* [A nova sociedade], em 1893 – teria sido a origem de toda a série das *Villages illusoires* [Aldeias Ilusórias]. Situa-se, portanto, na confluência de duas grandes fases da produção poética verhaeriana.

A primeira fase, mais egótica e patogênica, é a de um poeta tomado por um pessimismo finissecular, conversando de perto com a filosofia pessimista de Schopenhauer⁸, como o denota o primeiro poema de *Débâcles* (“Dialogue”), afirmando que a dor é consubstancial à vida:

⁴ A fase “negra” corresponderia, segundo alguns críticos, a um tempo que é também de crise pessoal e religiosa notadamente associada ao luto por seus pais. A utilização deste adjetivo, no entanto, faz aporia quando se percorre os poemas, pois, para além de uma propensão evidente ao pessimismo de tonalidade schopenhaueriana – o que os aproxima antes de tudo do idealismo filosófico e estético da literatura finissecular – pode-se desde já extrair disso as imagens alucinadas e fortemente marcadas pelo lirismo visionário do poeta de *Campagnes hallucinées* [Campos alucinados]. Pode-se constatar notadamente na série de *Flambeaux Noirs* [Tochas Negras] os impulsos e a energia libertária característica do poeta. “Livramento febril”, para retomar a expressão de Gourmont em sua “máscara” do poeta, apresenta-se também na trilogia de *Soirs* [Noites] do ponto de vista formal. Mallarmé – que recebeu um dos 100 exemplares – não deixou de destacar um verso saído “da velha forja, em fusão e sob todos os seus aspectos, até mesmo [se] alongar em fim de estrofe fora de sua medida de rigor” (carta de 22 de janeiro de 1888, in MALLARMÉ, 1969: 162).

⁵ Ver a “Introdução” de Jacques Marx para o segundo tomo da *Poésie Complète – Les Campagnes hallucinées, les Villes tentaculaires* [Poesia Completa – Os campos alucinados, as Cidades tentaculares] (1997).

⁶ O encontro com a artista Marthe Massin com quem o poeta se casou em agosto de 1891, seria também um marco simbólico, abrindo uma época de grande vitalidade criadora que se estende até 1895.

⁷ Paul Aron por exemplo chama a atenção para o papel simbólico desempenhado pela cidade – “lugar alquímico da transformação do eu” – sobre o sujeito poético, até propor a designação “trilogia da meditação” (ARON, 1985: 189-193).

⁸ Ver o artigo de Christian Berg «Le Lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel» (1982, pp. 119-135).



...Sê teu próprio carrasco;
Não abandone o cuidado de te martirizar
A ninguém, nunca. Dá o único beijo
Ao desespero; desencadeia em ti o amargor *blasfemo*;
Força tua alma, revela-a contra o recife...⁹
(*Os Desastres*)

Esta abertura faz ressoar no livro aquilo que Schopenhauer havia proclamado em suas *Dores do mundo*¹⁰: “Habitue-se a considerar o mundo como um lugar de penitência, como uma colônia penitenciária” (1990: 28). Assim os poemas desta primeira trilogia estão repletos de imagens mórbidas, criando um univreso onde “o sofrimento apenas é real” (Schopenhauer, 1990: 38):

As noites crucificadas sobre o horizonte pelas noites
Sangram, em seus pântanos suas chagas e suas dores,¹¹
 (“Humanidade”, *As Noites*)

Este traço masoquista é perpassado de um sentimento de revolta e de injustiça que se intensifica à visão da cidade “d’êmeute et de tocsin” [de revolta e de alarme] e verte no exagero decadente:

[...] ô minha alma louca de vento
Aturdido, minha alma enormemente desorbitada,
Mancha-te então e morre com seu desprezo fervente!
Eis a cidade de ouro das rubras alquimias,¹²
 (“As Cidades”, *As Tochas Negras*).

À imagem de seus contemporâneos e mais visceralmente, talvez, em razão de uma sensibilidade totalmente *rebelde*, Verhaeren sentiu os tormentos e a instabilidade de um mundo em rápida mutação, que a industrialização, o progresso nervoso da ciência e da técnica e as revoluções sociais tornavam cada vez mais avassalador. Recorde-se, por exemplo, da amargura vertida pelo protagonista de *Às Avelhas* ao fim do romance: “Eh! desaba, pois, sociedade! morre, então, velho mundo!”^{13/14} – projeção própria do sentimento ambivalente de desencantamento e de idealismo que produz o ritmo da obra de um Huysmans.

⁹ “...Sois ton bourreau toi-même ; / N’abandonne le soin de te martyriser / À personne, jamais. Donne le seul baiser / Au désespoir ; déchaîne en toi l’âpre blasphème ; / Force ton âme, éreinte-la contre l’écueil...” (*Les Débâcles*, VERHAEREN, 1994 :105)

¹⁰ Publicado em França em 1880 por Jean Bourdeau.

¹¹ “Les soirs crucifiés sur l’horizon les soirs / Saignent, dans leurs marais leurs douleurs et leurs plaies”. (« Humanité », *Les Soirs*, Verhaeren, 1994 : 47).

¹² “[...] ô mon âme folle de vent / Hagar, mon âme énormément désorbitée, / Salis-toi donc et meurs de ton mépris fervent ! / Voici la ville en or des rouges alchimies,” (« Les Villes », *Les Flambeaux Noirs*, Verhaeren, 1994 : 185).

¹³ « Eh! Croule donc, société! Meurs donc, vieux monde! ».



Mas se é verdade que a obra de Verhaeren, sobretudo a de sua primeira trilogia declina um pessimismo finissecular típico da geração decadente, ela constitui, também, uma propulsão que permite ao poeta “evadir-se da autofilia dolorosa”, como bem observou Christian Berg (*in* VERHAEREN, 1985: 187), porquanto um tal impulso permite “uma sobrevida por metamorfose” (*idem*).

Também a *segunda trilogia* consolida um movimento de saída fora de si, quiçá uma abertura do sujeito poético à alteridade do mundo envolvente, em um movimento que converte o obstáculo em meio:

E pelos cais uniformes e mornos,
E pelas pontes e pelas ruas,
Se empurram, em suas turbas,
Sobre as telas de brumas cruas,
Das sombras e das sombras.

Um ar de enxofre e nafta se exala,
Um sol confuso e monstruoso se espalha;
O espírito de repente se espanta
Rumo ao impossível e ao bizarro;
Crime ou virtude, vê ele ainda
O que se move nestes cenários,
Onde, diante dele, sobre os locais, se eleva
O erguer todo em neblina
De um pilar de ouro ou de um frontão pálido
Para não se sabe qual gigante sonho?¹⁵
 (“A alma da cidade”, *As Cidades Tentaculares*).

O comentário de Mallarmé a propósito de *Campagnes hallucinées* [Campos alucinados] sugere bem como se tornam indissociáveis o artístico e o humano: “O senhor chegou a esta hora, na vida do artista, que é perfeita, onde o que ele faz e ele mesmo são a mesma coisa”¹⁶ (MALLARMÉ, 1981: 91-92). Com efeito, este gesto essencial pelo qual o homem e a obra se afrontam e se confundem pode resolver a dicotomia entre as “trilogias” que se reúnem em uma das primeiras características – valores – do simbolismo: a função tão criativa quanto reflexiva da poesia.

¹⁴ Utilizei para esta citação a elogiada tradução de José Paulo Paes (HUYSMANS, 2011: 286) (Nota do Tradutor).

¹⁵ Et par les quais uniformes et mornes, / Et par les ponts et par les rues, / Se bousculent, en leurs cohues, / Sur des écrans de brumes crues, / Des ombres et des ombres. // Un air de soufre et de naphthe s'exhale, / Un soleil trouble et monstrueux s'étale ; / L'esprit soudainement s'effare / Vers l'impossible et le bizarre ; / Crime ou vertu, voit-il encor / Ce qui se meut en ces décors, / Où, devant lui, sur les places, s'élève / Le dressement tout en brouillards / D'un pilier d'or ou d'un fronton blafard / Pour il ne sait quel géant rêve ? (*Les Villes tentaculaires*, « L'âme de la ville », Verhaeren, 1997 : 207).

¹⁶ « Vous êtes arrivé à cette heure, dans la vie de l'artiste, qui est la parfaite, où ce qu'il fait et lui ne sont qu'un. »



Como em Mallarmé, e antes deste em Baudelaire, “Poeta e crítico” reúnem-se para transpor, por meio da linguagem poética, tanto as coisas sentidas – “pintar não a coisa mais o efeito que ela produz” – quanto as coisas pensadas. De uma ou de outra maneira, são sempre as *relações*, o que passa e o que se passa entre “as palavras e as coisas” o que interessa ao gesto e à reflexão¹⁷.

Se “nada da vida fugitiva se fixa, nem alegria eterna, nem impressões permanentes, nem entusiasmo durável, nem resoluções elevadas”, para retomar Schopenhauer (1990: 40), a verdade é que “não podemos nos abster do Éden”, nas palavras de Mallarmé. A literatura é então concebida como uma (re)ação idealista; diante do mundo: “o fato e o mundo se tornam unicamente um pretexto para a ideia [...] e parecem apenas sonhos de nossos cérebros” – escreve Verhaeren em seu artigo sobre Khnopff, para erguer um valor capital do Simbolismo: a subjetividade (VERHAEREN, 1928: 113-4).

DO AQUI E DO ALÉM

Não é, pois, de admirar que o imaginário do poeta belga e farol do Simbolismo em sua expressão francesa¹⁸ apareça tão profundamente impregnado de paisagens flamengas de rios e riachos, ritmado pelo país do “Escalda do Norte –, ondas pálidas e verdes margens” – que ele cantou em *Toute la Flandre* [Toda a Flandres] (1904-1911). Firme em sua situação intermediária, “entre a ardente França e a austera Alemanha”, sua obra se identifica e se nutre do substrato originário de que procede¹⁹. E é no cerne desta mistura cultural que se forja um “poeta poderoso e complexo, inteiramente pessoal” (GHIL, 1923: 90), assim reconhecido por Mallarmé, Gourmont, ou Paul Valéry, dentre outros.

O tema da água, recorrente na obra do poeta belga, percorre de maneira fecunda *Les Villages illusoires*. Dos quinze poemas da recolha, dois se referem a profissões aquáticas (“Le passeur” [O barqueiro], “Les Pêcheurs” [Os pescadores]); e nos poemas intercalares, dedicados aos elementos naturais (“La pluie” [A chuva], “La neige” [A neve], “Le vent” [O vento]) a água aparece com frequência associada a imagens de exuberância e de vida, que desenham um per-

¹⁷ O que parece também retomar a fórmula-título de Michel Foucault na obra homônima.

¹⁸ O Simbolismo é um movimento que tanto em seu momento como em sua evolução ou em seus representantes convoca o prefixo inter: *interregno*, *interação*, *intermediário*, *intemacional*. Difícilmente ele se enquadra na lógica da história da literatura – ditada pelos princípios de cronologia de categoria e até de genealogia. Mallarmé é “simbolista” nos anos 1860 e o movimento tira a força e a extensão de seu projeto, de uma multiplicidade de poetas e de artistas “franco-estrangeiros” cuja cultura fermenta de renovação, até poder inverter a proposição: um *simbolismo em movimento*. A rede franco-belga é exemplar a este respeito (CABRAL, 2007).

¹⁹ Igualmente testemunhadas por suas críticas de arte ao *Art Moderne* e por sua participação no círculo eclético e cosmopolita dos XX – depois *Libre Esthétique* (1883-1914). Ver Charles Maingon, *Emile Verhaeren critique d’art* (1884). Sobre o lugar de vanguarda da Bélgica artística ao fim do século XX, o catálogo da exposição *La Belgique dévoilée de l’impressionnisme à l’expressionnisme* (2007) oferece um belo panorama da hibridez característica de *La Libre Esthétique*.



curso em total fluidez – que é também o da visão interior, transmutado em escritura. Assim, no poema “A chuva”:

A longa chuva
Fina e densa como cinzas.
A chuva – e seus fios idênticos
E suas unhas sistemáticas
Tecem a veste,
Ponto por ponto, de indigência
Para as casas e recintos,
Aldeias arruinadas e arcaicas:²⁰
 (“A chuva”, *As aldeias ilusórias*).

A forma metonímica modula uma personalidade que ganha, ao fim do poema, uma conotação disfórica (“de longos fios grisalhos / com seus cabelos d’água, com suas rugas”²¹) traduzindo uma impressão letárgica do lugar circundante (“a longa chuva, / dos velhos países / Eterna e tórpida!”²²).

Se a predileção pela temática da água²³, mais ou menos diretamente nutrida pelas origens do poeta, é notável em toda a sua obra, “O barqueiro” se distingue pelo uso particular de processos de *simbolização*, de *alegorização* e de *mistificação*, em perfeita concordância com os parâmetros simbolistas.

Atentemos no índice dos poemas de *Villages*: “Le passeur d’eau” [O barqueiro], “Les pêcheurs” [Os pescadores], “Le meunier” [O moleiro], “Le menuisier” [O marceneiro], “Le sonneur” [O sineiro], “Le forgeron” [O ferreiro]. Tratam-se de títulos referenciais bem ancorados na realidade social e humana das aldeias, anunciada no limiar da obra – embora o adjetivo “ilusórias” convide, desde logo, a um redirecionamento do olhar, no sentido da interioridade. Trata-se menos de fixar a realidade do que sugerir uma visão simbólica pela qual aquela se torna invenção, sem outro lugar real a não ser o “cérebro” – veja-se a analogia de Verhaeren, em citação acima. Sob este aspecto também Verhaeren dialoga de perto com a sensibilidade literária fim de século privilegiando o *mental* em detrimento do instrumental, como o reflete, por exemplo, o belíssimo poema “Aquário mental” de Georges Rodenbach (*As Vidas fechadas*) e

²⁰ “La longue pluie / Fine et dense comme la suie. / La pluie - et ses fils identiques / Et ses ongles systématiques / Tissent le vêtement, / Maille à maille, de dénûment / Pour les maisons et les enclos, / Des villages bris et vieillots : (« La pluie », *Les Villages illusoirs*, 1985 : 119)”.
²¹ « de longs fils gris/ avec ses cheveux d’eau, avec ses rides ».

²² « la longue pluie, / des vieux pays/ Eternelle et torpide ! ».

²³ Não podemos deixar de lembrar aqui o belíssimo poema “La Lys” [o Lys] (*Toute la Flandre*), evocativo deste rio que atravessa o norte de França e da Bélgica, até Gand, todo em harmonias sonoras e rítmicas. Aqui fica um pequeno excerto: “Lys tranquille, Lys douce et lente / Dont le vent berce, aux bords, les herbes et les plantes, / Vous entourez nos champs et nos ha-meaux, là-bas, / De mille et mille méandres, / Pour mieux tenir serrée, entre vos bras, / La Flandre.” [Lys tranquilo, Lys doce e lento / Cujo vento embala, nas margens, as ervas e as plantas, / Vós rodeiais nossos campos e nossas vilas, além, / De mil e mil meandros, / Para melhor ter apertados, entre vossos braços, / A Flandres.]



que encontramos também no livro *Éleusis* de Camille Mauclair, com o subtítulo *Conversas sobre a cidade interior*.

De fato, assim que se avança na leitura, percebe-se que estes trabalhadores aldeões se revelam sob uma perspectiva idealista, que norteia a concepção da coletânea. É o ferreiro “dont le rêve dort em as tête” [cujo sonho dorme em sua mente], é o moleiro que sente “passer et fermenter le monde” [passar e fermentar o mundo], o “menuisier du vieux savoir” [marceneiro do velho saber] ou tal “cordier visionnaire” [cordoeiro visionário] que se esforça para decifrar o infinito, personagem em que se pode reconhecer Hermés o mensageiro ... O seu labor quotidiano desdobra-se assim numa vertente de procura de sentido para além da realidade que não é mais direta e objetiva, mas instintiva e visionária. Transpondo-os à altura do mito – “Cronos [se delinea] por trás do coveiro; através do gesto dos cordoeiros transparece aquele, eterno, das Parcas ou das Nornas”, observa Christian Berg (*in* VERHAEREN, 1985: 188) – Verhaeren resolve a dualidade entre o sensível e o inteligível, entre o homem e o universo, reafirmando a primazia do mundo recriado pela obra de arte e sua linguagem em total liberdade²⁴. O poeta comentou sua preocupação e seu propósito *idealista*²⁵:

Eu procurei em *As Aldeias ilusórias* criar símbolos não com heróis, mas com pessoas totalmente simples e ordinárias. Para evitar o terra-a-terra e o cotidiano, eu me apliquei em engrandecer seus gestos e a colocá-los de acordo com o espaço e os elementos...²⁶

A presença de vários paradoxos – como a “science d’entêté” [ciência da teimosia] do carpinteiro, o gesto absurdo e alienante do sineiro que “sonne si fort” [toca tão forte] que ele “n’a pas bougé” [não se mexeu] ou “les horizons des autrefois” [os horizontes dos outroras] do branco cordoeiro – sugere bem o drama terreno da condição do homem, que persegue um sonho de absoluto, condenado a afundar-se na inexorabilidade que constitui “o fundo de nossa verdade humana”, como refere Maeterlinck no “Prefácio”, de 1901, de seu *Théâtre*.

Uma das características desta nova perspectiva artística é que ela é *idealista*, desvinculada de qualquer relação com a realidade imediata, em benefício de uma expressão analógica, eminentemente subjetiva, segundo o princípio-chave da *di-*

²⁴ “Esgotou-se... os alexandrinos colocando todos em um mesmo uniforme, parecido com o dos alunos do liceu... Mais liberdade, que diabo ! Tantos sentimentos, tantos ritmos e expressões... Em uma palavra: compor não sobre o padrão das leis expostas nos léxicos e dicionários, mas escutando a música interior” (VERHAEREN, 1928: 123).

²⁵ Como observa Gourmont, para os simbolistas trata-se de operar “a simbolização da ideia por meio de heróis imaginários” (2002: 120).

²⁶ Carta de Verhaeren publicada no *Mercure de France*, t. CIV, nº 385, em 1º de julho de 1913. Citada a partir de Berg, “Lecture...” (*in* Verhaeren, 1985: 194).



vina transposição enunciada por Mallarmé num célebre poema-crítico²⁷. Em uma passagem de suas *Impressions* Verhaeren escreveu: “o Simbolismo restaura a subjetividade” (1927: 116), para rejeitar qualquer forma de servidão a uma concepção imitativa da arte – que perpetravam designadamente as estéticas parnasiana e naturalista. O gesto artístico deve *eleva*r o objeto da realidade àquela “existência de arte”, que postula “Crise de Verso”. É esta existência que permite a reinvenção do poema, e a da sua leitura.

TUDO AFRONTAR VS TUDO COMPREENDER

“O barqueiro” se afilia a este programa. O alcance heroico quase super-humano da personagem é destacado desde os primeiros versos, pelo encadeamento das imagens e pela energia do gesto, num movimento contínuo – o caráter iterativo e quase intemporal de seu labor é, além disso, reforçado pelo complemento circunstancial de tempo e pelo pretérito imperfeito:

O barqueiro, as mãos nos remos,²⁸
A contra fluxo, já há muito tempo,
Lutava, um junco entre os dentes.²⁹

Uma frequência à qual é preciso acrescentar a utilização de verbos plenos de energia, tecendo uma rede semântica do esforço, que combina força e dor. Assim, o barqueiro “lutava” – o encavalgamento do verbo é significativo da resistência do remador – que também “s’acharnait” [perseverava] (v. 10), “travaillait si fort” [trabalhava tanto] (v. 21), “battait et mordait” [batia e mordia] (v. 41). Estas formas verbais traduzem o contato físico, totalmente carnal do barqueiro com a corrente, intensificada pela força visual e sensitiva da terceira estrofe que *desprende* todo o movimento corporal daquele que afronta corrente e tempestade em uma expressiva “inclinação do torso em dois” e estes “músculos selvagens” no âmbito paradoxalmente animizado, mas estático da natureza, da qual emana uma impressão de estranha indiferença:

As janelas, com seus olhos,
E a face das torres, sobre a margem,
Assistiam-no penar e perseverar,
Em uma inclinação do torso em dois
E de músculos selvagens.³⁰

²⁷ Princípio que encontra a sua mais sublime expressão nas telas de um Gustave Moreau, como que saídas diretamente do sonho ou da imaginação.

²⁸ As citações retomam o livro *Villages illusoires* (Verhaeren, 1985: 115-117).

²⁹ “Le passeur d’eau, les mains aux rames, / A contre flot, depuis longtemps, / Luttait, un roseau entre les dents.”



A relação tenaz – “quelqu’un d’airain” [alguém de bronze] – e fusional do barqueiro com sua barca sobre a água deixa perceber que a personagem ira bravamente ao fim de sua empreitada, sem pausa e sem descanso – o poeta recorre à repetição do segmento “le courant chassa” [a corrente caçou] para acentuar a força da água e a resistência do barqueiro.

Então, verdadeiramente, o poeta “cedeu a iniciativa às palavras” e tudo é movimento, tudo é energia. Movimento da natureza em fúria, do corpo do timoneiro, mas também d’*“aquela”*, misteriosa silhueta errante, que “torce” os braços e “estende” a cabeça. Observemos, a este respeito, ao lado da poderosa dinâmica dos verbos, a interposição dos advérbios, ainda intensificados “plus follement” [mais loucamente] (v. 18), “si fort” [tão forte] (v. 22). Esta força verbal, não raro elevada em Verhaeren à hipérbole e ao neologismo, é porventura um dos traços mais marcantes da maneira do poeta.

E, no entanto, estes rompantes épicos do barqueiro, que conduz sua viagem com a coragem aguerrida de um navegador de outrora, vão tomar um outro sentido pela intervenção de uma presença insólita, criando uma ambiguidade fundamental. Com efeito, desde a segunda estrofe, surge uma estranha voz cada vez mais urgente, que interpela o barqueiro. Sua aura encantadora a aproxima das lendárias sereias:

Mas aquele chamado! que o chamava
Para além das vagas, lá embaixo,
Sempre mais longe, além das vagas,
Entre as brumas recuava.
[...]
Nas brumas, uivava, uivava,
A frente espantosamente tensa
Rumo ao extenso desconhecido.³¹

A frequência do timbre aberto [e] associado ao jogo de sonoridades [a] e [y] cria um efeito sonoro próximo do eco que intensifica gradualmente a força deste apelo – pode-se observar a repetição de valor hiperbólico do fragmento “que o chamava” voltando três vezes como o *crescendo* dramático “chamava/ uivava, uivava”. Este chamado *misterioso* agita o barqueiro, repercutindo-se num movimento rápido, de vai-e-vem furioso e convulsivo, “si fort / que tout son corps craqua d’efforts” [tão forte/ que todo se corpo estalou de esforço].

O que impressiona também é a indefinição desta presença ambígua advinda com o pronome “celle” que além disso é acompanhado pela interjeição “hélas”³²,

³⁰ “Les fenêtres, avec leurs yeux, / Et le cadran des tours, sur le rivage, / Le regardaient peiner et s’acharner, / En un ploïement de torse en deux / Et de muscles sauvages.”

³¹ “Mais celle hélas ! qui le hélait / Au-delà des vagues, là-bas, / Toujours plus loin, par-delà des vagues, / Parmi les brumes reculait. / [...] / Dans les brumes, hurlait, hurlait, / La tête effrayamment tendue / Vers l’inconnu de l’étendue.”



destoando esta aparição com uma nota disfórica, já na segunda estrofe. Só se encontra, textualmente, o correferente desta catáfora na décima primeira estrofe (o poema tem no catorze no total). Conjugada ao epíteto “lamentable”, e à forma adjectival “froids”, esta voz traz ao poema uma tonalidade depressiva que contrasta com a energia do começo do poema:

Seus velhos olhares alucinados
Viam os longes iluminados
De onde lhe vinha sempre a voz
Lamentável, sob os céus gélidos.³³

Sabe-se que esta voz, já presente sob as formas verbais “hélait” [chamava] e “hurlait” [uivava], endereça-se ao barqueiro, desde a segunda estrofe, pela presença do complemento de objeto direto “le”. Mas de onde ela vem? De quem ela emana? De uma mulher cujos braços (v. 18), depois a fronte (v. 36) seriam figurações metonímicas? Nada o esclarece. Uma alucinação auditiva, análoga às alucinações visuais do barqueiro, talvez? Pois esta estranha travessia toma rapidamente um caráter alucinatorio, como o sugere progressivamente os adjetivos “fiévreux” [febril], “fou” [louco], “fol” [louco] e “halluciné” [alucinado]; o substantivo “*dérive*” [deriva], com resonância rimbaudiana. A visão dos “loins illuminés” [longes iluminados] (vv. 42-43) rejeita indubitavelmente o itinerário do barqueiro pelo viés do imaginário. O ritmo sustentado pelos versos livres, pelas aliterações e pelas assonâncias, é o ritmo do movimento corporal, de avanço e de recuo do barqueiro num combate desigual em especial por ele perder sucessivamente o leme, depois um remo, depois o segundo – frágeis adjuvantes em uma tão terrível empreitada!

O fim do poema opera uma mudança fundamental. É um quadro bem mais estático e um ritmo bem mais lento, quase atônico, com uma predominância de assonâncias nasais, e de sons graves, oclusivos e surdos na última estrofe – [k], [t] – como se traduzindo o cansaço entre derrota e grandeza do barqueiro. Evanescida a ilusão, enfim entregue à imobilidade, ele ainda se encontra sob o olhar altivo daquelas estranhas janelas com olhos – talvez as matérias elementares que margeiam os rios – ligando de maneira estreita o concreto e o abstrato em uma fusão impregnada de misticismo:

As janelas e as faces,
Com olhos beatos e grandes,
Constataram sua ruína de ardor,

³² A interjeição “hélás” normalmente é traduzida em português por *infelizmente*, *ai de mim*, ou outras exclamações disfórica e lamentosas semelhantes. Em prol da sonoridade, optei, no entanto, por traduzi-la por *chamado* (termo mais neutro, embora de diferente sentido), pois “hélás” traz em si o radical do verbo *hélér* [chamar], mencionado logo em seguida, no mesmo verso (Nota do Tradutor).

³³ “Ses vieux regards hallucinés / Voyaient les loins illuminés / D’où lui venait toujours la voix / Lamentable, sous les cieus froids.”



Mas o tenaz e velho barqueiro
Guardou o mesmo, para Deus sabe quando,
O junco verde, entre seus dentes.³⁴

Neste fim de poema, Verhaeren retorna ao motivo do começo e destaca o junco – o gesto primeiro do barqueiro era de lutar “a contra fluxo [...] / [...], um junco entre os dentes”. É sintomático que após uma viagem alucinatória, a qual não se sabe se foi efeito do delírio (“son coeur trembla de fièvre” [seu coração tremia de febre]) ou de uma visão (“il n’avait pas quitté le bord” [ele não havia deixado a margem]), o barqueiro não tenha abandonado seu junco. A simbologia do junco é aqui exemplar. Comumente associado à tenacidade e ao esforço do homem, ele é também símbolo do pensamento, segundo o célebre aforismo pascalino: “o homem é um junco pensante”. Ele pode finalmente assimilar-se à escrita se lembrarmos que ele representa, na tradição egípcia, o ofício do escriba. Estas acepções estão todas presentes neste poema e formam uma rede alegórica que converge, em suma, com o modo intenso e contraditório de “plonger à s’y perdre dans la vie contradictoire – mais enivrante” [mergulhar, até se perder, na vida contraditória – mas enebriante] (“Les Forces tumultueuses” / [“As Forças tumultuosas”]).

Afinada com uma visão pessimista e niilista de um mundo em contínua transformação, cuja *travessia* é uma soma de sofrimentos e tormentos impostos por forças obscuras que “não param de brandir seus chicotes” – para retomar Schopenhauer (1990: 29), o gesto de Émile Verhaeren tem aqui de particular o fato de não se constituir em utópicos impulsos em direção a um “*anywhere out of the world*” [qualquer lugar fora do mundo] – que movem vários de seus contemporâneos –, mas se torna responsável por um afrontamento artístico que extrai sua originalidade do imaginário flamenco de suas origens. Por trás do descritivismo, o poeta opera uma poética da analogia, criando uma relação com a realidade, atada ao concreto, com a realidade humana e social de seu tempo, em uma relação de fusão e troca mútuas, até desposar as pulsões mais instintivas.

A subjetividade de Verhaeren é um ato vivo que transporta todo o seu ser numa relação carnal com a escritura, conferindo a seu verso uma força pulsional. O deslocamento é aqui muito singular: ele escreve “segundo um gênio humano”, como bem o observou Mallarmé em seu “Toast” (Mallarmé, 2003: 688)³⁵. Essa subjetividade exprime-se neste poema numa partilha entre exterioridade e interioridade, partilha encarnada e alegorizada pelo este barqueiro, dividido ente a experiência sensível e a esfera simbólica, forças que alternadamente o desafiam e o afastam, o assustam e o maravilham.

Estas duas tendências de sua obra, mencionadas acima, mostram a *passagem* de uma fase mais introvertida e egocentrada, “patogênica”, para uma atitude mais

³⁴ “Les fenêtres et les cadrans, / Avec des yeux béats et grands / Constatèrent sa ruine d’ardeur, / Mais le tenace et vieux passeur / Gardait tout de même, pour Dieu sait quand, / Le roseau vert, entre ses dents.”

³⁵ Escrito para o Banquete Verhaeren em Bruxelas (22 de fevereiro de 1896).



extrovertida, que é já de “abertura da consciência ao mundo”, no dizer de Paul Gorceix (*in* Verhaeren, 2002: 34), o que também é veiculado pela analogia das profissões através do termo *passeur*. Uma transição que se resolve, na obra do poeta, por uma forte correspondência entre o poético e o ético, ao mesmo tempo, gesto de individuação e gesto de universalidade para quem aceita “questionner d’impatience la possibilité d’autre chose” [questionar, com impaciência, a possibilidade de outra coisa] (MALLARMÉ, 2003:67), o que, no fundo, se aproxima do projeto espiritual do *Livro* de Mallarmé.

Numa página de Verhaeren sobre James Ensor, há esta citação que reflete bem a inseparabilidade entre ético e poético em sua obra, com ecos indeléveis até nós: “O culto da Arte caminha junto com o exercício da mais alta espiritualidade. Na pintura, o poeta reconheceu uma extraordinária resistência a qualquer confinamento” (Verhaeren, 1980: 119).

“Uma extraordinária resistência ao confinamento” é o que transpõe e transporta até nós este Barqueiro, de lugar incerto sobre o mapa de Flandres, posto que *ilusório*, afirmando a primazia da visão sobre o olhar, numa busca de sentido, “o junco entre os dentes”, que, se não pode decifrar os grandes enigmas, permite verificar que a linguagem significa e, com ela, o homem.

Antes de deixá-lo a outros *barqueiros*, que poderão por sua vez, pegar no leme e procurar seu caminho na fascinante viagem da leitura pela qual « *hoje* não é somente o substituto de ontem, pressagiando amanhã, mas *sai do tempo*, no geral, com uma integridade limpa ou *nova* » (Mallarmé, 2003: 221).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A.A.V.V. *La Belgique dévoilée de l'impressionnisme à l'expressionnisme* (catalogue de l'exposition). Lausanne : Editeurs Fondation de l'Hermitage ; Milan : Editions 5 Continents, 2007.

ARON, Paul. *Les Écrivains belges et le socialisme, 1880-1913: L'expérience de l'art social, d'Edmond Picard à Emile Verhaeren*, Bruxelles : Labor, « Archives du futur », 1985.

BERG, Christian. « Le Lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel ». *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, n° 34, 1982, p. 119-135.



- CABRAL, Maria de Jesus. *Mallarmé hors frontières. Des Défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam/New York : Editions Rodopi, « Faux Titre », 2007.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Éd. revue et corrigée. Paris : Robert Laffont /Jupiter, 1988.
- GHIL, René. *Les Dates et les Œuvres, Symbolisme et poésie scientifique*. Paris : Crès, 1923.
- GOURMONT, Rémy de. *Le Livre des Masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. 7^{ème} édition. Paris, Mercure de France, 1923.
- _____. *La Belgique littéraire*, suivi d'extraits de *Le Livre des masques, Promenades littéraires*. Bruxelles : Académie de Langue et de Littérature françaises, « Histoire Littéraire », 2002.
- HUYSMANS, J. K. *Às Auessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011.
- MAETERLINCK, Maurice. *Œuvres, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*. Éd. établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles : Éditions Complexe, tome I, 1999.
- MAINGON, Charles. *Emile Verhaeren critique d'art*. Paris : Nizet, 1984.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I et II, 1998, 2003.
- _____. *Correspondance, Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal (Préface d'Yves Bonnefoy), Paris, Gallimard, « Folio-Classique », 1995.
- _____. *Correspondance*, III (1886-1889). Éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris : Gallimard, 1969.
- _____. *Correspondance*, VI (1893 -1894). Éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris : Gallimard, 1981.
- MARX, Jacques. *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1996.



MOCKEL, Albert. *Un Poète de l'énergie, Émile Verhaeren, l'œuvre et l'homme*. Paris : La Renaissance du Livre, 1917.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Douleurs du monde. Pensées et fragments*. Trad. de l'allemand par Jean Bourdeau. Préface et notes de Didier Raymond. Paris : Ed. Rivages, 1990.

VERHAEREN, Emile. *Impressions*. 3^e série. Paris : Mercure de France, 1928.

_____. *James Ensor*. Préface de Michel Rôdent. Bruxelles : Jacques Antoine, 1980.

_____. *Les Villages illusoires ; précédés de Poèmes en prose et de la Trilogie noire (extraits)*. Préface de Werner Lambersy ; lecture de Christian Berg. Bruxelles : Labor, Espace Nord, 1985.

_____. *De Baudelaire à Mallarmé´*. Introduction de Paul Gorceix. Bruxelles : Editions Complexe, 2002.

_____. *Poésie complète 1 – Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux Noirs*. Édition critique établie et présentée par Michel Otten. Bruxelles : Labor, « Archives du Futur », 1994.

_____. *Correspondance générale I. Emile et Marthe Verhaeren-Zweig. Correspondance (1900-1926)*. Éd. F. van de Kerckhove. Bruxelles : Labor, 1996.

_____. *Poésie complète 2 – Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*. Édition critique établie et présentée par Michel Otten. Bruxelles : Labor, « Archives du Futur », 1997.