

## Georges Rodenbach (1835-1898) e Roberto de Mesquita (1869-1923): da "ofelização" ao complexo de "Caronte".\*

Paula Mendes COELHO  
(Universidade Aberta)

Maurice Maeterlinck reuniu entre 1888 e 1889 um conjunto de reflexões que vieram a constituir *Le Cahier Bleu*. Numa delas alude a um certo "aquatismo germânico e inglês", afirmando, referindo-se aos Franceses, que:

"[...] les Français semblent n'avoir **jamais vu** l'eau, en tant qu'eau – intérieurement, dedans et dessous - mais seulement, par hasard, **la surface** [...]"<sup>1</sup>

Tendo nós, de facto, constatado a pertinência desta afirmação, sobretudo entre os poetas simbolistas belgas, em que o tema da água assume uma importância bem mais relevante que entre os seus congéneres franceses, no que se refere à obra de Georges Rodenbach, descobrimos uma autêntica, ainda que não assumida, obsessão.

Com efeito, o elemento aquático vai tornar-se aglutinador dos temas principais da sua obra (a vida misteriosa das coisas, o silêncio e a solidão das velhas casas e dos velhos bairros desertos, das cidades "mortas"), temas que se encontram já esboçados em *La Jeunesse Blanche*, de 1886, mas que vão assumir todo o seu significado relativamente ao imaginário do autor a partir de *Le Règne du Silence* (1891), onde o tema da "vida interior" se vai revelar de importância primordial.

Yves-Alain Favre afirma a propósito de Rodenbach que se este: « parle peu de la mer, il évoque davantage les cours d'eau comme les ruisseaux [...] »<sup>2</sup>

De facto, muito raramente o poeta invoca o mar, muito menos nos seus últimos livros de poemas. Este apenas surge nos primeiros versos de *La Jeunesse Blanche*, conotado positivamente, numa ligação estreita com a mulher e a escrita. Curiosamente no poema "Premiers beaux vers", em que o marulhar das ondas é associado às "futuras amantes" (v. 23), não é ao Mar do Norte que o poeta belga se refere, mas antes ao Mediterrâneo:

"La douceur de la mer méditerranéenne  
Chantait dans les flots bleus des vers pleins de langueur"

Houve pois um tempo em que a mulher, o amor e a escrita estiveram associados ao azul do mar no imaginário de G. Rodenbach. Ora, este mar será evocado uma única vez, mais tarde, num poema de *Les Vies Encloses* (1896), mas aparece desta vez cheio de escolhos e de ciladas e o sujeito, a fim de não sofrer, "se mutile", "sacrifiant ses mâts" ("Le voyage dans les yeux", XVIII).

Ao percorrer a obra de Rodenbach, é possível estabelecer uma espécie de percurso que corresponde a uma "quête" interior, percurso esse em que o espaço vital, o elemento vital, irá ser banido da experiência do sujeito e praticamente da obra do poeta, num movimento de fechamento que conduzirá ao "aquário mental". Paralelamente, desvenda-se essa outra "auto-mutilação". O *mar*, a água viva do mar, vai igualmente desaparecer da sua obra, mas não do seu imaginário.

O sujeito poético vai, com efeito, aos poucos, assumir-se como o "psicólogo da água", pretendendo "auscultar" o coração da água, "souvent malade et sans mémoire" ("Le coeur de l'eau", I, R.S.), ao mesmo tempo que é psicólogo de si mesmo, num processo de introspecção consciente e metódico. A identificação do sujeito passará a fazer-se com a água estagnada, não

com a dos seus primeiros poemas (os de *La Jeunesse Blanche*), em que ela aparece como a "Grande Prostituée aux formes désirables" que tenta seduzir "Va-nu-pieds, loqueteux, ivrognes, débauchés [...] Filles mères [...] Assassins [...]" ("L'eau qui parle", *J. B.*). Estas figuras, que lembram, evidentemente, as histórias/contos parisienses de Edgar Poe, serão eliminadas da poesia de Rodenbach. É finalmente com a água do canal, estagnada e morta e já sem esses "espectros", que o poeta se identifica. O sujeito passa a seleccionar o que lhe convém e elimina "Les choses qui pourraient mitiger son reflet" (*idem*, III). O real é assim escolhido, seleccionado por Rodenbach e a sua poesia, o seu universo, povoar-se de cisnes, repuxos, hóstias, sinos, "béguines", "beffrois"...

Existe uma conjugação muito particular entre os elementos reais do universo flamengo (os canais, os campanários, as "béguines", os "beffrois"...) e os elementos característicos de uma imagética simbolista (cisnes, repuxos), bem como a utilização do vocabulário litúrgico, os quais, no contexto real flamengo, não provocam qualquer surpresa à primeira vista.

Com efeito, não se nos deparam símbolos "inesperados" paradoxais (como nas obras de Maeterlinck ou Elskamp). É a maneira como esses elementos se conjugam, é a utilização que Rodenbach faz das "correspondências" que é singular.

A partir de velhas cidades flamengas surge-nos então um cenário bizarro, uma bizarra e desconcertante "mise en scène". Esse cenário, donde movimento e ruído foram aparentemente eliminados, é-nos revelado por um sujeito-observador que caminha invariavelmente ao longo dos canais "somnolents entre les quais de pierre" ("Du silence", XXII *R.S.*), continuando o real a ser filtrado por véus mais ou menos negros - "longs crêpes tissés" - de névoa, de fumo e de chuva. Um "pluvieux décor", uma imobilidade devida à perpétua passagem, pelos mesmos lugares, imutáveis etapas sempre recomeçadas, de uma busca que parece não ter fim. Cais e canais participam desta letargia generalizada: "vieux quais dormants", "canaux somnolents entre les quais de pierre". As pontes são negras "comme un catafalque en deuil sur le canal".

Nesse cenário o sujeito vai viver "une vie idéale en des décors élus" e é "au fil de [son] âme, que vont flotter, planer » as figuras do seu universo interior:

"Ici chemine un bruit de cloche qui pénètre  
Avec un glissement de béguine ou de prêtre.  
[...]  
Puis je reflète un pont, debout sur des bruits d'eau"  
(*"Au fil de l'âme"*, VI, *R.S.*)

O lugar "ici" torna-se um "je", sujeito assumido, e o verbo "reflète", o veículo para a analogia sujeito/água aprisionada do canal.

No entanto, "Même l'eau du canal n'est pas assez recluse" (*"Aquarium mental"*, XI, *V.E.*). O sujeito pretende atingir uma imobilidade e uma clausura ainda mais completas. É finalmente o "aquário" a figura que melhor convém à sua alma:

"Elle est, comme en du verre, enclose en du silence,  
Toute vouée à son spectacle intérieur,  
À sa sorte de vie intime et sousmarine"  
(*"Aquarium mental"*, II, *V.E.*)

No aquário mental "Tout est songe, tout est solitude et silence" (*"Aquarium mental"*, I, *V.E.*). Mas, evidentemente, só em aparência, pois que, no fundo, no tal "interior" a que se referia

certamente Maeterlinck, na nossa citação inicial, formiga, polula, toda uma vida oculta ("Remuement incessant comme dans un cerveau", *idem*, VI, V.E.).

Água estagnada aparentemente, mas água de todas as movimentações da vida interior. Água onde virá misturar-se o "Fard délayé du visage des Ophélie" (*idem*, II, V.E.).

Na "mise en scène", no cenário reconstruído, há igualmente elementos que vão desmentir a aparente imobilidade, por exemplo, os cisnes. Os cisnes deslizam por sobre as águas estagnadas dos canais e agem, lutam contra a noite "aflictiva" e contra a névoa,

"Contre la brume qui se tisse  
Brouillard opaque et sans nul interstice",

("Les cygnes", I, M.C.N.)

tentando rasgá-la com o bico. Mas são vencidos "Car ce brouillard l'emporte! Et tout se décolore" (*ibidem*). Resignam-se, "indiferentes a tudo". Curvam-se sobre si mesmos na água negra do canal, tendo por única preocupação o seu reflexo, cativos da sua própria imagem como Narciso, anulando-se: "Et peu à peu dans ce miroir il devient nul" ("Les cygnes", VI, M.C.N.).

O capital simbólico subjacente à identificação poeta/cisne, capital mais que esgotado, é aqui reativado e levado às últimas consequências... Com efeito, o cisne é feminino pelo seu carácter contemplativo; é masculino na acção. Por outro lado, enquanto emblema alquímico do mercúrio, remete para o movimento, para a capacidade de adaptação. Os cisnes são ainda "Poètes s'apprenant aux silences de l'art" ("Du silence", XIX, R.S.).

Deste modo, o fim último da poesia já não é o canto, mas a morte desse canto, isto é, o silêncio. Bachelard, em *L'Eau et les Rêves*<sup>3</sup>, alude a um poema citado por C.-G. Jung em que a morte do cisne-cantor é descrita enquanto desaparecimento nas águas, enquanto regressão, por dissolução, a um estado indiferenciado.

Passemos agora aos repuxos, outro elemento "aquático" do cenário. Tratando-se da forma "la moins consolable de l'eau", como afirma o sujeito lírico, ("Le coeur de l'eau", XIX, R.S.), em comparação, por exemplo, com a água dos canais, prisioneira dos cais de pedra, o repuxo não abdica facilmente, tenta ultrapassar a sua clausura, os muros dos "jardins enclos". Contudo, trata-se uma vez mais de um esforço doloroso e solitário:

"Seul le jet d'eau s'afflige; il insiste, il s'enfièvre,"

("Les jets d'eau", IV, M.C.N.)

destinado ao fracasso, movimento "toujours inachevé". O repuxo acaba por abdicar e, tal como o cisne, tal como Narciso, acaba por se fechar sobre si mesmo:

"Le jet d'eau se contemple et s'adore  
Dans la vasque en miroir [...]"

("Les jets d'eau", II, M.C.N.)

A natureza ambivalente do repuxo é aliás bem clara nas metáforas utilizadas pelo poeta. Por um lado, aparece associado a "colonnes de cristal", a "chapitiaux de givre". Por outro lado, o repuxo é representado

"Dans sa robe de communiant [...]  
Dans ses falbalas de tulle"

(*ibidem*)

Temos aqui um exemplo, entre muitos outros no universo de G. Rodenbach, em que a imagética católica é de algum modo subvertida.

O poeta parece empenhado em explicitar o simbolismo dos "repuxos" no epílogo de *Le Miroir du Ciel Natal*, afirmando com efeito, "C'est ma Foi, tour à tour qui s'élançe et retombe" (v. 12). Contudo, o simbolismo implícito é outro, bem diferente, remetendo para um erotismo no mínimo surpreendente. Assim, o impasse em que se encontrava a sensibilidade decadente relativamente à problemática da sexualidade (sendo esta condenada por reduzir o homem ao estado de natureza, que a estética finissecular abominava acima de tudo), encontra os mais diversos estratagemas, que neste caso podemos descodificar a partir das constelações simbólicas detectadas na poesia do poeta belga.

Com efeito, é a Lua que o repuxo tenta atingir, mas em vão, dado que ela se mantém "Hostie inviolée et qui s'isole, au loin" ("Les jets d'eau", II, *M.C.N.*). Os repuxos são então curiosamente transformados em "rodas de fiar" e a Lua, em "fiandeira":

"Les jets d'eau sont des rouets  
D'une soie impalpable et blanche,  
Au dessus la lune se penche;  
C'est la fileuse aux soins muets"

("Les jets d'eau", VII, *M.C.N.*)

Dir-se-ia haver um desejo de aproximação entre o princípio activo e o princípio passivo (por quatro vezes no mesmo poema repete-se o verso: "La lune file les jets d'eau").

Ora esta conjugação torna-se aqui impossível, dado o simbolismo da "lua-fiandeira", que remete para uma actividade solitária, para uma auto-suficiência a vários níveis. E o seu trabalho repetitivo e circular conduz ainda, em última instância, a um impasse especular.

Chegamos assim a uma constelação simbólica que une *o cisne, o repuxo, a lua e o espelho*; espelho que, por seu turno, remete para os *cabelos* de Ofélia. Ora, diz-nos Gilbert Durand "Se mirer c'est déjà un peu s'ophéliser et participer de la vie des ombres", o qual chama ainda a atenção, a propósito da "**ofelização**", para um sentimento de insatisfação (de ausência de concretização) que se manifesta nas imagens de mutilação. Assim, "le complexe d'Ophélie se double d'un complexe d'Osiris et d'Orphée"<sup>4</sup>.

Por outro lado, a imagem de Ofélia remete igualmente para a de Narciso (o cisne, o repuxo), achando-se ambas ligadas ao desejo erótico, e isso numa atitude relacionada com a morte. Se Narciso, após a sua morte, sobrevive na forma de uma flor, Ofélia, que "jamais se afoga", continua para sempre à deriva, sobrevive através da sua cabeleira, único elemento impercível, logo "eterno", do corpo.

Deste modo, a própria cidade, que na obra de Rodenbach, constantemente se contempla nos espelhos dos seus canais, acaba também ela por se "ofelizar". Ora, canta o poeta, « Ophélie est trop morte, elle se liquéfie... » ("Aquarium mental", III, *V.E.*), tal como a cidade embrulhada num véu feito de nevoeiro e chuva. "La ville est morte, morte irréparablement!" ("Du silence", XXV, *R.S.*), e isso, devido ao mar, que a abandonou:

"Toute la belle histoire est finie  
L'ancien faste et la mer baignant le pied des tours  
La mer est partie..."

(*Les Femmes en mante*"; XVII, *M.C.N.*)

Agora é a sua água, a dos canais, a do nevoeiro que a envolve. Canais, nevoeiro, fumo transformados em "longs crêpes tissés" que mumificam Ofélia-cidade morta:

"Les canaux, pareils à des étoffes tramées  
[...]  
Et le frêle tissu des flottantes fumées  
S'enroulent en formant des bandelettes d'eau  
Et de brouillard, autour de la pâle endormie [...]"

("Du silence", XXV, R.S.)

São as "bandelettes d'eau" as que melhor saberão preservá-la, pois a água é o elemento que dissolve, mas que regenera e restitui a vida. São ainda os processos de solidificação/dissolução, som que se transforma em pedra e em água, pedra que se liquefaz.

Relativamente ao poeta açoreano Roberto de Mesquita, Vitorino Nemésio referiu o "perfil difuso e abúlico da açoreanidade". No entender de Jacinto do Prado Coelho, e no quadro do parnasianismo e "sobretudo do simbolismo português", trata-se de "um dos mais altos expoentes, logo a seguir a Camilo Pessanha/.../, sem o brilho, o virtuosismo de Eugénio de Castro/.../, mas, em contrapartida, mais autêntico, mais literariamente sincero"<sup>5</sup>.

Jacinto do Prado Coelho refere ainda a "singeleza dos versos", que se coadunaria com a "modéstia do meio" (a vila, o campo, o cerco do mar); fala em "simbolismo natural" e considera que Mesquita se integrara perfeitamente no "clima" do simbolismo francês, acrescentando ainda "como se não saísse de casa".

A crítica tem efectivamente sido unânime em apontar como uma das influências mais directas Verlaine, sobretudo o das *Fêtes galantes* (cf. a "festa galante", as "elegâncias idas", do poema de Mesquita intitulado "Relicários-IV") e Baudelaire (cf. o "*spleen* mortal do poema a que Mesquita assumidamente deu o título de "Spleen").

Todavia, parece-nos existir mais convergências com os poetas simbolistas belgas desse fim-de-século, sobretudo com Georges Rodenbach. Em Roberto de Mesquita, é de facto o poeta igualmente "auscultador do silêncio", o poeta "visionário" que vai para além da superfície das coisas, que nos interessa:

"Enquanto se detém o vosso olhar  
À tona dos aspectos, impotente  
No âmago de tudo, claramente,  
Eu descubro um espírito a cismar"

afirma o sujeito lírico em "Universalidade II".

O poeta convicto da sua superioridade ("Só eu, só eu, entendo a vossa voz, pinhais!"), entende o "mudo adeus das cousas". Alma das árvores, das pedras, que já vinha de Antero e suas "almas cativas" (cf. soneto "Redenção-I", dos *Sonetos* de Antero de Quental), mas ainda a vida dos móveis, das casas, das janelas, equacionados com os temas decadentes da doença (refira-se, por exemplo, "bilioso acordar"; "mórbido cansaço"; "tarde enferma"; "tarde combalida"; "anémica tristeza", etc.), da morte, da ruína.

Recordemos a este propósito os títulos que Rodenbach atribuiu a alguns ciclos de poemas: "La vie des chambres" (*Le Règne du Silence*, 1891); ou "Le soir dans les vitres", "Les malades aux fenêtres" (*Les Vies Encloses*, 1896). Tal como Rodenbach, Roberto de Mesquita adere plenamente a essa sensibilidade decadente, e mais do que "compreender a língua estranha das cousas" de que

falava Antero, parece haver uma identificação simbolista e alegórica com elas (expressa pelo verbo "ser"):

"Eu sou um tenebroso e vetusto solar  
Onde divagam, onde se ouvem suspirar  
Almas penadas de remotos ancestrais...

afirma o sujeito lírico em "Almas penadas-I".

Evidentemente não esquecemos o tema "aquático" de que partimos. Se G. Rodenbach tentou eliminar o "mar" da sua obra, porque enquanto elemento vivo não interessava ao seu universo imaginário, já no poeta açoreano, a inevitável presença "real" do mar cercado a ilha, assume outras implicações.

Num poema de 1890, "O último olhar", (publicado no *Diário de Ponta Delgada*, sob o pseudónimo de Raul Montanha), o mar aparece conotado positivamente (serenidade, transparência), enquanto o "barco" que se perde na "tétrica amplidão sem fim do mar...", é visto como "um monstro silencioso", todavia "deslizando", "saltitando", numa interessante "hibridez", termo um pouco estranho no contexto, mas que o próprio poeta escolhe. Podemos assim ler nas primeiras quadras:

"Linda tarde de estio. O mar infindo  
É um sereno lago transparente,  
Um enorme vapor que vai saindo  
Vomita negro fumo ansiosamente,

E sobre as planas águas deslizando  
Um silvo solta, como adeus choroso...  
À terra vai fugindo e saltitando,  
Como híbrido monstro silencioso/.../"

Ora é precisamente esta "hibridez" que é significativa e nos interessa. Esse mar total, tão "real" vai desaparecendo, aos poucos, da poesia de Mesquita. Todavia o elemento aquático, nos seus múltiplos aspectos, vai de alguma forma como em G. Rodenbach tomando conta da paisagem. Sobretudo sob a forma omnipresente da chuva e do nevoeiro.

Com efeito, pode ler-se no poema "Spleen", num registo bem mais próximo de Rodenbach que de Baudelaire:

"O véu cinzento e denso que se espalha  
Lá por fora, empanando as perspectivas,  
Dir-se-á também que as almas amortalha  
E afoga as suas vibrações mais vivas"

A indefinição, a **dissolução** do real são ainda reforçadas pelas "eflúvias emanações", pelas "essências subtis" que pairam na poesia de Mesquita.

Houve um tempo em que a sua "alma bebia essa saudade avulsa/Que dimana da noite assim como o relento" ("Idílio-IV") e em que aludia à "vaga nostalgia/Que enche como um perfume este apagar do dia" ("Vesperal"). Mas tudo acaba finalmente por contribuir para o "afogamento das vibrações mais vivas".

Por outro lado, se por vezes são referidas "flavas manhãs" e "frouxos tons de pérolas e de opalas", depressa os céus se tornam "baços", e de "chumbo".

O instável e o esfumado transmutou-se assim em opacidade e estagnação ("Nessa solene estagnação", pode ler-se em "Relicários-I"), numa aspiração que o sujeito lírico expressa no poema "Nocturno":

"Se se estagnasse esta inefável noite,  
Envolvendo a minha alma combalida  
E nunca mais a fustigasse a vida  
Esse brutal, esse temido açoite!"

Quanto ao mar, também ele se opacizou, se solidificou, tornando-se um "mar entorpecido" ("Tarde sonhadora"), que "dorme espelhado", transformado num "mar de aço polido" (soneto "Olhando os longes"). Processos de **dissolução** e de **solidificação**, tal como encontramos na poesia de Rodenbach.

Em 1893, Roberto de Mesquita publicou um poema intitulado "Em Outubro" na revista *Os Novos* de Coimbra. Na segunda quadra podemos ler:

"É uma mágoa sem fim, uma tristeza doentia,  
Uma saudade do quer que é, remoto, ausente...  
Uma nostalgia *d'au-delà*, uma nostalgia  
Dum País esfumado ao longe vagamente..."

O adeus à beira-mar, sendo o mais literário, é sem dúvida o mais terrível dos adeuses ("O mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!", diz o célebre verso de Baudelaire) e a sombra de Caronte, o inevitável barqueiro ou capitão, subjaz sempre inevitavelmente a essas partidas.

Na poesia de Mesquita, aquilo (o País) a que o sujeito aspira é "esfumado", é "longínquo", é "vagamente"... E o meio para o atingir (o mar) é "baço", é "opaco". Conjugação dos dois processos para uma estagnação e imobilização totais, envolvendo o próprio sujeito lírico, que acaba por desistir da viagem.

Podemos ainda ler noutro poema, a que Roberto de Mesquita deu o título significativo de "Eu":

"O que me importa a pátria, a terra, tudo enfim  
/.../  
Se me vou extinguir e o Eu que vibra em mim  
Não será mais a alma /.../"

Senhor, porque fizeste a Vida fragmentada,  
Em vidas dum momento - enxame miserável?  
Não ser a natureza inteira unificada  
Numa alma como Tu omnipotente, estável!"

É assim a recusa da viagem, através de "um mar de aço polido", que constitui a última tentativa desesperada de firmar ou reter o essencial, evitando a tal "fragmentação" do sujeito, que seria o tópico primordial da poesia do século seguinte e que Roberto de Mesquita, tal como Georges Rodenbach, poeticamente intuiu.

## Notas

\* Comunicação apresentada ao IVº Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (Évora, Maio de 2001).

<sup>1</sup> MAETERLINCK, Maurice, *Le "Cahier Bleu"*, Bruxelles, Editions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977, fº 35, p.138 (sublinhado nosso).

<sup>2</sup> FAVRE, Yves-Alain, "L´univers de G. Rodenbach », in *La Licorne*, nº 12, 1986, p.64.

<sup>3</sup> BACHELARD, Gaston, *L´Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p.55.

<sup>4</sup> DURAND, Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de l´Imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p.107.

<sup>5</sup> COELHO, Jacinto do Prado, "R.de Mesquita e o simbolismo", Prefácio a *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, Lisboa, Ática, 1973, p.9.

## Bibliografia

MESQUITA, Roberto de, *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, Lisboa, Ática, 1973.

RODENBACH, Georges, *La Jeunesse Blanche*, Paris, Fasquelle, 1913.

*Le Miroir du Ciel Natal*, Paris, Charpentier, 1898.

*Le Règne du Silence*, Paris, Fasquelle, 1891.

*Les Vies Encloses*, Paris, Charpentier, 1896.