

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TEORIA DA LITERATURA

RENATO VARGAS DA ROCHA

***CIDADES TENTACULARES: IMAGENS DA METRÓPOLE NA POESIA DE  
EMILE VERHAEREN***

PORTO ALEGRE

2016

RENATO VARGAS DA ROCHA

***CIDADES TENTACULARES: IMAGENS DA METRÓPOLE NA POESIA DE  
EMILE VERHAEREN***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Pedro Theobald

PORTO ALEGRE

2016

RENATO VARGAS DA ROCHA

***CIDADES TENTACULARES: IMAGENS DA METRÓPOLE NA POESIA DE  
EMILE VERHAEREN***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós- Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Pedro Theobald

---

Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello

---

Profa. Dra. Claudia Luiza Caimi

PORTO ALEGRE

2016

Dedico esta dissertação aos meus pais,  
que tanto apoiaram e incentivaram o  
meu crescimento profissional.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, Carlos Renato Rodrigues da Rocha e Terezinha de Fátima Vargas da Rocha, pelo suporte incondicional. Ao Professor Pedro Theobald, pela sua orientação, incentivo e oportunidades de aprendizado. Aos colegas de Mestrado, pelo companheirismo e a disponibilidade.

*This is the city.... and I am one of the citizens*  
(WHITMAN, 2008, p. 113).

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo geral analisar a poesia moderna das grandes metrópoles no livro *Cidades tentaculares* (*Les villes tentaculaires*, 1895), de Emile Verhaeren, partindo da comparação com outros poetas que abordaram essa temática, como Charles Baudelaire e Walt Whitman. Foram consideradas teorias de diferentes autores, especialmente Alfonso Berardinelli, Walter Benjamin e Gaston Bachelard. O objetivo específico é analisar o modo de representação das imagens das grandes cidades na poesia de Verhaeren.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia moderna. Cidade. Verhaeren. Imagens.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the modern poetry about large cities in the book *The tentacular cities (Les Villes tentaculaires, 1895)* by Emile Verhaeren, based on the comparison with other poets who have also addressed this theme, as for example Charles Baudelaire and Walt Whitman. Different theoretical theorists were considered, among them Alfonso Berardinelli, Walter Benjamin and Gaston Bachelard. The specific objective is to analyze the manner of representation of the images of big cities in Verhaeren's poetry.

**KEY WORDS:** Modern poetry. City. Verhaeren. Images.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 10  |
| <b>LÍRICA MODERNA E LÍRICA DA CIDADE</b> .....  | 13  |
| 1. A OBSCURIDADE DA LÍRICA MODERNA .....  | 13  |
| 2. DE BAUDELAIRE A VERHAEREN. DO CAMPO À CIDADE .....   | 28  |
| <b>DA LITERATURA BELGA A VERHAEREN</b> .....  | 41  |
| 1. ENTRE SANTOS E DEMÔNIOS .....  | 41  |
| 2. DE WHITMAN A VERHAEREN E ÀS ILUSTRAÇÕES DE FRANS MASEREEL .....                            | 49  |
| <b>AS FISIONOMIAS DAS <i>CIDADES TENTACULARES</i></b> .....                                   | 63  |
| 1. OS SONHOS DA METRÓPOLE TENTACULAR .....  | 63  |
| 2. AS IMAGENS DAS MULTIDÕES: POE, BAUDELAIRE E AS PROSTITUTAS NA<br>POESIA DE VERHAEREN. .... | 79  |
| <b>ESBOÇOS DE UMA FENOMENOLOGIA DAS <i>CIDADES TENTACULARES</i></b> .....                     | 91  |
| 1. BACHELARD E A IMAGEM POÉTICA .....   | 91  |
| 2. O FERREIRO DE VERHAEREN .....  | 97  |
| 3. “A REVOLTA” NA CIDADE TENTACULAR: APOCALIPSE NA METRÓPOLE ....                             | 104 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 111 |
| <b>ANEXO A</b> .....  | 116 |
| <b>ANEXO B</b> .....  | 119 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | 120 |

## INTRODUÇÃO

Emile Adolphe Gustave Verhaeren, poeta belga de expressão francesa, nasceu em 21 de maio 1855 na cidade de Sint-Amands, município pertencente ao distrito de Mechelen, província de Antuérpia, no território de Flandres. Advindo de uma família de classe média envolvida com o comércio, Verhaeren teve formação acadêmica em direito na universidade católica de Louvain, e além de ter produzido crítica literária, contos e peças teatrais, foi um dos precursores da revista literária *La Jeune Belgique*, fundada por Max Waller. Por volta da época de fundação da revista Verhaeren teve contato com a poesia de Charles Baudelaire, especialmente o livro *Flores do mal*, que seria influência importante para o poeta. Verhaeren, após formar-se em direito, começa a enveredar para o meio artístico, entrando em contato com artistas como o escritor Georges Rodenbach e o pintor James Ensor.

Verhaeren dá seus primeiros passos na crítica literária e artística por volta de 1882, todavia é em 1883, com a coletânea de poemas parnasianos chamada *Les flamandes*, que ele estreia na poesia, e a partir desse momento seguiria definitivamente a carreira de poeta. Em 1886 publica *Les moines*, conjunto de poemas místicos inspirados em um período de reclusão religiosa vivenciada três anos antes. Após uma pequena peregrinação por Inglaterra, Alemanha e Espanha entre outros países, Verhaeren abandona a *La Jeune Belgique* e funda outra revista literária, chamada *La Walloine*, juntamente com o poeta simbolista Albert Mockel.

Por volta desses anos Verhaeren sofre uma crise de loucura que o abala profundamente, mesmo assim consegue se recuperar e posteriormente publica o livro *Les soirs*, em 1887, *Le débauches* no ano seguinte, e três anos depois, em 1891, *Le flambeaux noir*, sequência de livros que foi batizada de a “trilogia negra”, e que são comumente associados à estética simbolista. No entanto, em 1893, com um livro chamado *Les campagnes hallucinées*, e especialmente com a obra que figurará como objeto central desta dissertação, um livro intitulado *Les villes tentaculaires*, primeiramente publicado em 1895, que Verhaeren muda o enfoque de suas obras poéticas. Essas duas obras marcam uma nova postura na poesia de Verhaeren, provavelmente consequência das transformações das grandes cidades industriais modernas que o autor observara e que o levaram a um engajamento em favor dos movimentos sociais.

Sobre as *Cidades Tentaculares*, único livro do poeta traduzido para o português, é uma obra composta por vinte poemas, e considerado o mais aclamado e conhecido livro do autor. Trata-se de uma representação das metrópoles da era industrial, tanto em suas virtudes como em suas injustiças. É um retrato condensado nas imagens das multidões que permeiam diferentes cenários desse grande palco das grandes cidades, seja na rua, no porto, nas fábricas etc. A obra, em poucas palavras, retrata um processo industrial que obriga o homem a uma migração do campo para a cidade, e descreve a criação de uma classe proletária relegada às periferias. Conta em seus detalhes sórdidos a sujeira e a degradação moral decorrentes do progresso doentio e frenético da modernidade, através dos fenômenos sociais da prostituição, do trabalho escravo nas usinas, da corrupção da sociedade religiosa, do vício do homem pelo jogo, e muito mais.

Além dos livros citados acima Emile Verhaeren ainda publicou posteriormente os seguintes livros de poesia: *Les villages illusoires*(1895), *Les heures claires* (1896), *Les visages de la vie* (1899), *Les forces tumultueuses* (1902), *Toute la Flandre* (1904-1911), *Les heures d'après-midi* (1905), *La multiple Splendeur* (1906), *Les rythmes souverains* (1910), *Les heures du soir* (1911), *Les ailes rouges de la guerre* (1916), *Les flammes hautes*, (1917) e *À la vie qui s'éloigne* (1923). Sobre crítica artística publicou *James Ensor, Rembrandt, Monet*. Na área do drama publicou *Le cloître* (drame en quatre actes), *Philippe II, Hélène de Sparte, Les Aubes*. E na prosa publicou *Le travailleur étrange, Recueil de nouvelles*, entre outras publicações esparsas, textos póstumos e correspondências. Verhaeren morreu atropelado por um trem em 27 de novembro de 1916, portanto neste ano completam-se cem anos de sua morte.

\*\*\*

O tema desta dissertação é o modo de representação das metrópoles na poesia moderna, analisando em especial a obra *Cidades tentaculares*, de Emile Verhaeren. A justificativa deste estudo é de que a obra em questão seria um dos grandes livros da interface poesia e cidade, e em hipótese um dos maiores livros de toda a chamada lírica moderna. Os objetivos do estudo são em primeiro lugar delimitar um recorte de análise para o livro de Verhaeren e, a partir dele, buscar uma interpretação do livro; em segundo lugar, discutir o modo de representação da obra, principalmente por meio de

uma análise e interpretação de suas imagens; e em terceiro lugar fazer uma comparação com as representações da metrópole em outros poetas.

Além da obra de Emile Verhaeren *Cidades tentaculares*, consideraremos pelo menos um poema do autor de fora da obra que é objeto central do estudo, e tentaremos aproximar poemas de Verhaeren em relação a poemas de dois outros poetas considerados aqui como precursores da lírica da cidade, e até de toda a poesia moderna: Charles Baudelaire e Walt Whitman. Além disso, será interessante uma aproximação com o artista belga Frans Masereel, contemporâneo de Verhaeren. Sobre o referencial teórico, entre outros autores, usaremos primeiramente a crítica de Alfonso Berardinelli contra o paradigma da poesia antirrealista moderna proposto por Hugo Friedrich. Posteriormente passaremos à teorização de Walter Benjamin e suas fisionomias das grandes cidades, e por último mostraremos uma pequena fenomenologia das *Cidades tentaculares*, bem como o conceito de imagens poéticas de Gaston Bachelard e algumas observações cruciais do autor sobre a poesia de Verhaeren.

## LÍRICA MODERNA E LÍRICA DA CIDADE

*Só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade.* (ADORNO, 1980, p. 194).

### 1. A OBSCURIDADE DA LÍRICA MODERNA

Primeiramente, antes de analisarmos objetivamente a poesia de Emile Verhaeren, é conveniente propor uma discussão do lugar da poesia da cidade na lírica moderna. Por isso, é necessário indicar que a lírica da metrópole surgiu na poesia moderna com Charles Baudelaire nos “Quadros parisienses” e nos “Pequenos poemas em prosa”, como tentaremos reafirmar, e, em hipótese, estabelecer aproximações com o nosso objeto de estudo principal, a obra *Cidades tentaculares*, de Emile Verhaeren. Antes, na tentativa de estabelecer o lugar de Baudelaire no espaço da poesia moderna, é possível tomar como ponto de partida a *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, visto que, previamente resumindo, na visão do autor dessa obra o espaço da poesia da cidade dentro da lírica moderna poderia ser interpretado como uma limitação na poética de Baudelaire. Friedrich parte de um conceito que encara a poesia da cidade em Baudelaire como um apêndice. Mesmo que ele descreva essa faceta do poeta com alguma maestria, acaba por colocar a vertente lírico-urbana como uma idiosincrasia da poética do autor de *As flores do mal*, e vai apontá-lo como um precursor incompleto da poética da *obscuridade*, que, segundo Friedrich, posteriormente é desenvolvida em sua maior plenitude por Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Todavia, Baudelaire aparece nas leituras de T. S. Eliot, no ensaio intitulado “Baudelaire”, e ocupa lugar privilegiado na teoria de Walter Benjamin, como por exemplo, em “Paris, capital do século XIX” e em “A Paris do segundo império em Baudelaire”, entre outros textos de Benjamin, visto através de perspectivas bem distintas das de Friedrich. O ponto central da questão é que, dentre várias limitações do arquétipo teórico de Friedrich, a maior delas seria a estética da poesia antirrealista na qual é baseada. Evidente que a obra de Friedrich foi publicada em um momento turbulento e complexo de renovação da lírica moderna, assim como *As três vozes da poesia moderna* de T. S. Eliot (ensaio de 1953, faz parte do livro *De poesia e poetas*), e o *Arco e a lira* de Octávio Paz (publicado em 1956), é uma tentativa fundamental de entender o fenômeno da poesia moderna, e que a *Estrutura da lírica moderna* (também publicada primeiramente em 1956), contém impressões valiosas sobre a poesia moderna, e ainda é vista como artefato teórico de peso; no entanto, de um

modo geral, o livro ignora a diversidade da lírica moderna, tentando organizá-la dentro de uma sistematização unívoca.

Alfonso Berardinelli, em seu livro intitulado *Da poesia à prosa*, propõe uma crítica à *Estrutura da lírica moderna* de Hugo Friedrich, que serve como ponto de partida para uma pequena discussão do espaço da lírica da cidade na poesia moderna. Berardinelli, no ensaio “As muitas vozes da poesia moderna”, faz sérias restrições à teoria de Friedrich, que, em suas palavras, tem o “inegável fascínio da simplificação e da síntese.” (BERARDINELLI, 2007, p. 17). Berardinelli descreve o sistema criado por Friedrich como uma lírica moderna que teria perdido vínculo com a realidade e o senso comum, negando-a como uma reconstrução da poesia moderna e afirmando-a mais como uma reformulação sistemática da poesia pura e do hermetismo. Parafraseando Berardinelli, Hugo Friedrich discutiria de maneira exaustiva um repertório analítico de procedimentos estilísticos muitas vezes dissociados do conjunto da obra de cada autor, e das relações com as evoluções formais e a autoconsciência histórico-cultural da poesia moderna, entre outros tópicos. Para Berardinelli,

A lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente. (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

Berardinelli afirma que Friedrich intenta expor uma solução, um caminho para o labirinto da lírica moderna. Ao invés de perder-se e deixar que o leitor se perca nas diferentes projeções da poesia moderna com o propósito de analisar cada poeta em sua singularidade, Friedrich aponta uma estrutura. Aludindo à *Estrutura da lírica moderna* como uma “uma verdadeira crítica da estética, da síntese formal e do estilo” (BERARDINELLI, 2007, p. 28), Berardinelli aponta que na lírica moderna não encontraríamos “apenas uma estetização prepotente e às vezes tirânica dos conteúdos, aniquilados pela potência do mecanismo estilístico” (BERARDINELLI, 2007, p. 28), e acaba inclusive subvertendo esse conceito, assegurando que essa descrição somente apareceria com força em autores bem singulares. Para o crítico italiano a lírica moderna poderia ser vista de maneira contrária, isto é, como um retorno à realidade, e, por outro

lado, a poesia moderna, de acordo com a proposição de Friedrich, apareceria com força em casos isolados.

A lírica moderna descrita por Friedrich, segundo Berardinelli, é uma poesia cosmopolita, abstrata, anti-histórica e antigeográfica. Não obstante, para o crítico italiano a única fuga da chamada província (campo) seria para uma representação da metrópole na lírica, e não para uma poesia dissociada do plano real, avessa à interpretação minimamente elucidativa, fechada sobre si mesma. Inclusive o autor faz uma divisão entre cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna. Chamando em um primeiro momento a lírica segundo Friedrich de modelo cosmopolita da poesia moderna, Berardinelli vai denominá-lo posteriormente de *jargão* da lírica moderna, padrão extraído por ele da obra de Friedrich e combatido em diferentes momentos dos ensaios de seu livro.

No ensaio “Quatro tipos de obscuridade”, Berardinelli sugere, como marco inicial de criação de um aparato teórico mais maleável para a análise da poesia moderna o ensaio “Poetas italianos do século XX” de Pier Vincenzo Mengaldo. Este, parafraseando Berardinelli, seguiria o caminho contrário ao do *jargão* da lírica moderna de unificação de estilos e tentaria trabalhar com as diferenças, dentro de características (herméticos, crepusculares), em momentos ou em épocas diferentes, até mesmo em um único autor. Em resumo, Berardinelli procura desarticular o gênero estilístico histórico denominado lírica moderna, e discutir os princípios da estética literária, propondo uma teorização mais elástica, que dê conta da heterogeneidade da poesia moderna, especialmente nos poetas mais *obscuros*. *Obscuridade* para Berardinelli seria o que Friedrich toma como característica matriz da lírica moderna. Por isso, o principal atributo da teoria de Friedrich que Berardinelli rechaça é o fato de considerar-se na *Estrutura da lírica moderna a obscuridade* como algo inerente à poesia moderna ou boa parte dela. Friedrich não apresenta a *obscuridade* como uma das singularidades da lírica, ele a *obscurece* por inteiro.

Berardinelli expõe um conjunto esquemático de limitações da lírica apresenta por Friedrich, e, além do paradigma da poesia antirrealista adotado pelo autor, outra das principais críticas é a exclusão de poetas que para Berardinelli seriam figuras fundamentais no processo de construção da chamada lírica moderna. Ou seja, o crítico italiano vai mencionar os nomes de uma série de poetas que ficaram fora da teoria de Friedrich, dentre eles o que mais nos interessa é o de Walt Whitman, que teve uma influência considerável sobre Emile Verhaeren. Até o próprio Verhaeren, como

veremos, seria um herdeiro importante da lírica moderna, especialmente pelas *Cidades tentaculares*, que seria um dos primeiros livros de poesia invariavelmente moderna.

Por enquanto é necessário pontuar que, ainda no ensaio “Quatro tipos de obscuridade”, Berardinelli aventa uma discussão partindo de uma experiência pessoal de ensino de língua italiana a um grupo de empregados e funcionários da Câmara de Comércio da Alemanha Oriental. Ele propõe a leitura de um poema de Bertolt Brecht chamado “A fumaça”, explicando resumidamente que a imagem do poema, de um fio de fumaça que flui do telhado de uma casa, seria uma alusão a um amor ou apego ao ser humano, que estaria representado pelos moradores desta casa. Todavia, para a perplexidade do teórico, o poema acaba não sendo compreendido nem de longe pelos alunos, mesmo que para ele fosse um poema relativamente simples:

#### A Fumaça

A pequena casa entre árvores no lago.  
Do telhado sobe fumaça  
Sem ela  
Quão tristes seriam  
Casa, árvores e lago.  
(BRECHT, 2012, p. 330).

Berardinelli se viu impossibilitado de explicar para os alunos o que o poema queria dizer, chegando à conclusão de que o ato de entendimento supõe uma aceitação implícita e que nenhuma clareza é definitiva. Esse depoimento serviria de suporte para relativizar o hermetismo da poesia moderna, fundamento medular do protótipo de cosmopolitismo da lírica moderna proposto por Friedrich. Esse relato implica, sob certo aspecto, que até o poema aparentemente mais singelo é passível de não entendimento, dependendo do leitor. Berardinelli, em síntese, discute a compreensibilidade da poesia, postulando que *clareza* e *obscuridade* são conceitos relativos e, valendo-se das teorias da recepção, alega que ambos podem variar, porque vão depender das competências literárias e expectativas de cada leitor. Além disso, o autor estabelece que parafraseando Berardinelli, a *obscuridade* da poesia moderna não é um atributo de textos e obras, e sim uma peculiaridade indiferenciada e atribuída do exterior das obras, impostas pelo público burguês e pela crítica literária acadêmica. Então, a solução proposta pelo crítico aventa uma possibilidade menos totalizadora e unificante, se comparada à de Friedrich. Um arquétipo teórico mais flexível, que acomodaria com mais tranquilidade o hibridismo da poesia moderna, nomeado pelo autor como hipótese dos *quatro tipos de*

*obscuridade*: são elas “solidão e singularidade”, “profundidade e mistério”, “provocação” e “jargão”, visto que para ele cada poeta tem a sua *obscuridade*.

\*\*\*

Não é o nosso propósito explicar com detalhes os quatro estágios que Berardinelli propõe para uma releitura da poesia moderna, no entanto é importante vermos brevemente esses tópicos, que nos possibilitam entender de maneira mais abrangente não só a lírica moderna, mas também a poesia de Verhaeren e a de outros poetas. É fundamental também ressaltar que a crítica de Berardinelli não tem caráter de teoria unificada, e também que seus preceitos teóricos derivam em parte do próprio texto de Friedrich, por exemplo, o conceito de *obscuridade* de que ele se apropria e desenvolve de maneira distinta. Mesmo assim se observa claramente uma linha que perpassa grande parte do conjunto de ensaios de Berardinelli, que tem seu núcleo justamente uma crítica ao modelo de Friedrich, pautado em uma estética antirrealista de poesia.

Em todo o caso em “Os quatro tipos de obscuridade”, no primeiro estágio, chamado *Solidão e singularidade*, Alfonso Berardinelli nos explica sobre um aprofundamento que pode causar diversos efeitos na linguagem poética. Dentre esses efeitos estaria a *obscuridade*, que segundo Berardinelli nasce da situação monológica da singularidade. Por isso ele sustenta que

Na linguagem do monólogo, a comunicação é secundária. O tipo de leitor idealmente subentendido é uma espécie de duplo do autor, um indivíduo a par dos pressupostos necessários para decifrar até a mais cifrada das mensagens. (BERARDINELLI, 2007, p. 135).

Apesar da mensagem cifrada, para Berardinelli o conteúdo poético ainda seria decifrável pelo duplo do autor, portanto talvez não tão hermética ainda. Embora em seguida o teórico cite em seu texto o poeta e ensaísta T. S. Eliot, referindo um ensaio chamado “As três vozes da poesia”, dizendo que em poucas palavras, a primeira voz apontada por Eliot, a do poeta, é a voz do monólogo – e ela quer “usar a linguagem sem nenhuma intenção comunicativa” (BERARDINELLI, 2007, p. 135). No entanto acima de tudo, o teórico italiano ressalta que a *obscuridade*

Não é um programa estilístico, uma opção estética, mas apenas a outra face de uma autenticidade expressiva próxima do diário, perseguida em solidão,

na distância objetiva do público e na recusa intencional de um público presente. (BERARDINELLI, 2007, p. 135).

Berardinelli descreve o estado de solidão do poeta, e vai citar como exemplo *O cancionero* de Francesco Petrarca, referindo-se à obra como um dos primeiros livros em que teria se manifestado o sentimento da solidão inevitável e em que “O eu não é abolido, mas está só diante de si mesmo” (BERARDINELLI, 2007, p. 134). Toda a lírica ocidental, a partir da grega, seria permeada pelo que Berardinelli denomina de princípios de particularização, particularidade e singularidade.

Já em *profundidade e mistério*, de acordo com Berardinelli, a superfície do fenômeno poético perde o significado para o poeta e que “O que todos conhecem não vale mais a pena ser dito” (BERARDINELLI, 2007, p. 137). Além disso, o filósofo italiano nos explica que o indivíduo pode propositadamente dirigir-se à profundidade e acidentalmente mergulhar no abismo. Para ele, esse “trampolim para o mergulho no ignoto” (BERARDINELLI, 2007, p. 137) necessita de uma linguagem distinta do usual, diferente da linguagem poética tradicional, visto que, neste estágio,

Se os objetos singulares sensíveis comparecem, e para remeter a outra coisa, à profundidade e ao mistério que se abrem às suas costas, criando efeitos de vertigem. Os objetos se tornam símbolos, epifanias, manifestações momentâneas, inesperadas e radiantes de uma realidade que está além, atrás ou mais adiante. (BERARDINELLI, 2007, p. 137).

Nesse momento a superfície do fenômeno poético parece perder importância para os poetas, segundo o autor, e a poesia fugiria do conhecido para aprofundar-se no incógnito. Tal fato já ocorreria, a título de exemplo, em poetas como Friedrich Hölderlin, Giacomo Leopardi e no T. S. Eliot de *Os quartetos*.

Em *Provocação*, Berardinelli vai apontar uma série de características que para ele aparecem em Baudelaire. Sintetizando, a tal *provocação* seria referente à maneira de ser e ao comportamento do poeta, que passaria de escandaloso a ultrajante, rebelde, e posteriormente revolucionário. Segundo o crítico italiano, a partir de Baudelaire o comportamento e o modo de ser do poeta passam a aparecer na linguagem poética, afirmando que

A estética do feio e o fascínio da corrupção, da deterioração, do horror, do vício, dos estados alterados e patológicos de consciência não criam, com Baudelaire, apenas a personagem do poeta como *dandy*, mas também determinam inteiramente o cenário de *Fleurs du mal*. (BERARDINELLI, 2007, p. 138).

Na opinião de Berardinelli o próprio título da obra de Baudelaire já é uma provocação, e chega a referir que no poeta francês “há um impulso para o escândalo, e para a blasfêmia” (BERARDINELLI, 2007, p. 138), pois, para o teórico italiano, Baudelaire não foi somente o mestre da perfeição formal, como afirma Friedrich, pois foi acima de tudo um mestre na provocação, e segundo o teórico italiano, “o que faz escola, são os choques estético-morais que ele inflige ao leitor hipócrita” (BERARDINELLI, 2007, p. 139).

E finalmente o *jargão*, que para o crítico italiano seria uma teorização objetiva, consequência da necessidade da adoção de sistemas culturais. Berardinelli contrapõe a *obscuridade* enquanto característica principal, generalizante e abstrata da poesia moderna como *jargão*, ou seja, um linguajar especializado que quando assimilado destruiria o radicalismo estético, e que a obra não mais escandalizaria nem acrescentaria conhecimento, e se refere ao *jargão* da modernidade como “o de uma modernidade não cansada de si mesma, isenta de autocrítica e ainda inteiramente confiante no progresso ininterrupto da inovação” (BERARDINELLI, 2007, p. 140).

\*\*\*

Em se tratando de Emile Verhaeren, uma teorização mais abrangente é necessária, como afirma A. Carneiro Leão na introdução de seu *Culto da ação em Verhaeren*, um estudo valioso que integra diferentes visões sobre a poesia do escritor belga. Leão assevera que o escritor teve diferentes fases, antes consequências da atmosfera literária em que o autor vivia, do que uma crença cega nos conceitos das escolas literárias. Assim, Verhaeren teve um período simbolista, momento em que o poeta teria mergulhado na abstração, que corrobora o estágio da *profundidade e mistério* descrito por Berardinelli, a tal “vertigem” a que ele alude, confirmando talvez a necessidade de um enquadramento teórico mais maleável para uma análise da poesia moderna. Apesar disso, Leão adverte:

Verhaeren era porém demasiado visual para perseverar nesse caminho, ele o abandona, definitivamente, sem renunciar ao símbolo que é exatamente o contrário de sua profissão de fé simbolista. (CARNEIRO, 1959, p. 16).

Levando em conta o excerto acima, a *cidade tentacular* de Verhaeren, em relação a seus elementos constitutivos, não seria um símbolo fechado, pelo contrário,

pois em hipótese suas imagens poéticas se renovariam com o passar do tempo (exceto talvez especificamente com relação ao conceito de *cidade tentacular* que poderia ser elevado quase ao caráter de símbolo). As *Cidades tentaculares*, seu modo de representação, os seus elementos internos constitutivos, seus ornamentos imagéticos, carregam invariavelmente uma simbologia. Ainda nas observações de A. Carneiro Leão, o estudioso acrescenta que as preocupações com as questões sociais, dentre outros fatores, sempre foram intensas no poeta, especialmente nas *Cidades tentaculares*. Outro fato relevante que Leão destaca são as tendências estéticas na poesia de Verhaeren: de realista a parnasiano, simbolista, romântico, lírico, e as duas últimas, que parecem atingir maior abrangência na obra em questão, o Verhaeren épico e revolucionário. Voltaremos posteriormente ao estudo de Carneiro Leão, porque ele traz argumentos fundamentais para o entendimento da poética de Verhaeren.

Em todo caso, retornando à discussão da lírica moderna e à poesia da metrópole, outro ponto central que aparece no ensaio “As muitas vozes da poesia moderna”, de Berardinelli, é a reflexão sobre a lírica moderna pautada no texto “Lírica e sociedade”, de Theodor Wilhelm Adorno. Se analisarmos o texto de Adorno, veremos que ele utiliza argumentos análogos aos propostos na ideia central da crítica de Berardinelli, principalmente o aspecto central de definição da poesia moderna, considerado como fulcral por Hugo Friedrich, referido pelo teórico italiano e por Adorno como tendência antirrealista da lírica moderna. Berardinelli proclama que “Adorno vê a máxima expressão da resistência da arte ao universo da reificação” (BERARDINELLI, 2007, p. 33) na poesia antirrealista moderna, e que “o conteúdo social da obra de arte e da própria lírica é inteiramente intrínseco à sua natureza e qualidade estética.” (BERARDINELLI, 2007, p. 34). Ele sintetiza Adorno quando comenta da reinserção do real na poesia moderna, ou melhor, de como na verdade a lírica seria indissociável da realidade, e de como a superação do indivíduo vem pela linguagem que “permite à lírica exprimir sua mensagem e a verdade não manipulada do seu conteúdo social” (BERARDINELLI, 2007, p. 35). Assim, se refletirmos sobre o discurso “Lírica e sociedade”, é possível observar que já nas primeiras palavras do texto de Adorno podemos interpretar que o autor advoga contra uma projeção arbitrária e totalizante de qualquer teoria sobre um objeto estético. Posto que Adorno objeta “de que combinações e relações bloqueiam a inspeção interna da verdade ou inverdade do próprio objeto.” (ADORNO, 1980, p. 193), então talvez desse fragmento seja possível interpretar que as tais “combinações” (se a tradução não distorce) estariam sendo organizadas de maneira

equivocada. Adorno desenvolve seu raciocínio referindo em outro pequeno excerto de seu texto que as discussões das condições nas quais “surgiram determinadas formações” (ADORNO, 1980, p. 193) estariam impedindo o entendimento de tais formações. Poderíamos inferir como “formações” a já referida poesia antirrealista, e que as tais “relações” seriam as feitas pela crítica literária perante o fenômeno complexo da lírica moderna. Parece configurar-se para Adorno que algo do efeito estético do objeto poético bloqueia o seu entendimento: já que não mais o vivenciamos, deduziríamos por uma impressão que temos dele, como se, bloqueados pelo efeito, não o atingíssemos em sua profundidade. Efeito esse que poderia ser atribuível a um falso juízo estético, que em síntese seria a favor da forma poética e em detrimento do conteúdo.

Aparentemente, o sistema proposto na lírica moderna de Friedrich, sob certo aspecto, parece bloquear o aprofundamento do significado da poesia moderna, evidenciando, por exemplo, o hermetismo, a impenetrabilidade, como qualidades, e conseqüentemente em detrimento de uma poesia que mimetizasse o real. Adorno, em outro momento de seu discurso, utiliza uma expressão extraída, segundo ele, de Hegel, chamada “intelecto formal”, e que para o teórico seria o ato de agir sobre o objeto estético “abarcando o Todo de cima, ficar acima de sua existência singular de que fala, isto é, simplesmente não vê-la e apenas etiquetá-la” (ADORNO, 1980, p. 193). Pode-se dizer, com alguma ressalva, que Friedrich obscurece a lírica moderna etiquetando-a como uma lírica de “idealidade vazia”, já que, para ele,

A poesia veio colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia. (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

Parafraseando Friedrich, a lírica está onde não está; para ele, o fator econômico é o impulso para a evasão de significado da lírica. Além do mais, segundo Friedrich, a lírica teria se inclinado sobre a originalidade do poeta, que produziria uma linguagem que giraria em torno de si mesma e não aspiraria a salvação alguma. O principal fundamento proposto por Friedrich no seu paradigma de poesia moderna poderia ser atribuído, em um contexto específico, à influência da teorização poética de Edgar Allan Poe, possivelmente extraída de dois ensaios do autor chamados “Princípio Poético” e “Da Filosofia da Composição”, ambos os ensaios citados por Friedrich, em síntese conjecturando que “Poe fundamenta a teoria poética moderna que se desenvolverá em torno do conceito da *poésie pure*.” (FRIEDRICH, 1978, p. 51). Portanto, uma poesia

que se afastaria da representação do mundo real. Para Friedrich, Poe coloca a forma poética anterior ao conteúdo dentro do processo de criação do poema, dando ênfase à sonoridade da língua, e que o conteúdo não seria a real substância do poema, e sim as vibrações e forças musicais que teriam adquirido superioridade em relação ao significado. Se considerássemos a influência de Poe no conceito central de descrição da lírica moderna proposta por Friedrich, poderíamos validar em parte o critério exposto na *Estrutura da lírica moderna*, especialmente na leitura que Friedrich faz de Baudelaire, possivelmente pela significativa influência dos textos de Poe nos ideais estéticos do poeta francês.

Sobre a relação de Baudelaire com Poe, Pamela Faber, tradutora espanhola, no ensaio “Charles Baudelaire e suas traduções de Edgar Allan Poe”<sup>1</sup>, garante que as traduções feitas por Baudelaire dos textos de Poe foram um capítulo à parte na história da tradução. Baudelaire traduziu quarenta e sete textos de Poe, e apesar de nem de longe contemplar a obra completa do escritor de Boston, de acordo com Faber, o poeta francês teria sido peça fundamental na recepção dos textos de Poe na França. Mesmo que uma boa parte da crítica tivesse restrições agudas sobre a obra de Poe, na visão de Faber, as traduções de Baudelaire foram sempre unânimes. Faber chega a postular que “Poe deu um novo Sistema de pensamento a Baudelaire, enquanto a dádiva de Baudelaire a Poe foi a imortalidade”<sup>2</sup> (FABER, 1989, p. 253). A autora ainda relata o fato de Poe nunca ter sido muito admirado pelos leitores ingleses, por uma série de motivos que não cabe aqui expor em detalhes. Apesar disso, Faber argumenta que “quando Poe é traduzido para o francês, a estrutura da língua-alvo funciona como um filtro que elimina muito do que os leitores ingleses criticam em sua escrita”<sup>3</sup> (FABER, 1989, p. 256). Por isso o Poe francês teria feito tanto sucesso, diferentemente da obra em seu idioma original. Em todo o caso, Faber enumera uma série de elementos que contribuíram para o sucesso das traduções de Poe por Baudelaire:

1. A traduzibilidade do estilo de Poe; 2. A falta de referências paradigmáticas na sua escrita; 3. A estrutura da língua-alvo que filtra o pior de Poe; 4. A proximidade cronológica do texto-escritor e tradutor; 5. A identificação do tradutor com o texto-escritor em todos os níveis.<sup>4</sup> (FABER, 1989, p. 257).

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire and his translations of Edgar Allan Poe.

<sup>2</sup> Poe gave a new system of thought to Baudelaire, while Baudelaire’s gift to Poe was that of immortality.

<sup>3</sup> When Poe is translated to French, the structure of the target language acts as a filter which eliminates much of what English readers criticize in his writing.

<sup>4</sup> The translatability of Poe’s style; 2. The lack of paradigmatic references in his writing; 3. The structure of the target language which filters out the worst of Poe; 4. The chronological proximity of the text-writer and translator; 5. The identification of the translator with the text-writer on all levels.

Do conjunto de fatores expostos por Faber, o que mais no interessa é o último, até porque em outro ensaio que comenta sobre essa relação entre os dois poetas chamado “Poe traduzido por Baudelaire: a reconstrução de uma identidade”<sup>5</sup>, Anne Garrait-Bourrier corrobora alguns aspectos expostos por Faber, por exemplo, quando declara na citação abaixo que

Poe e Baudelaire parecem ter desenvolvido o que poderia ser descrito como uma relação de pai-filho ou relação professor-aluno. O último devotou metade de sua vida para uma tradução em sua língua materna dos contos de Edgar Allan Poe, e a outra metade para a criação de poesia que foi inspirado, para dizer o mínimo, pelo escritor americano.<sup>6</sup> (BOURRIER, 2002, p. 2).

Até o próprio Baudelaire, segundo Bourrier, “abertamente admitiu que Poe teve um impacto perceptível sobre o seu próprio trabalho”<sup>7</sup> (BOURRIER, 2002, p. 2), por isso, Friedrich possivelmente teria se pautado, mesmo que não declaradamente, na influência que Baudelaire absorveu de Poe, e de como o poeta francês teria muito do ideal estético do poeta norte-americano, e esse fato poderia ter sido definitivo na ênfase do Baudelaire esteta e de seu suposto racionalismo arquitetônico do verso. Evocando Walter Benjamin novamente, talvez o maior entre os estudiosos de Baudelaire, o teórico alemão não deixa dúvidas sobre a relação entre Poe e Baudelaire. Se enfocarmos um comentário extraído do texto “O flâneur”, na segunda parte do ensaio “A Paris do segundo império em Baudelaire”, Benjamin é bem enfático, fazendo referência às traduções de Poe por Baudelaire quando argumenta que,

Ao traduzir esses textos modelares, Baudelaire adotou o gênero. A obra de Poe penetrou completamente em sua obra; e Baudelaire enfatiza esse estado de coisas ao se tornar solidário com o método em que coincidem todos os gêneros a que Poe se dedicou. Poe foi um dos maiores técnicos da nova literatura. (BENJAMIN, 1985, p. 71).

Essa atração de Baudelaire por Poe, em relação ao tipo de fundamentação da lírica antirrealista moderna proposta por Friedrich, que em um primeiro momento pareceria totalizante e arbitrária sobre a poesia, tornar-se-ia relativa com a aproximação entre os poetas. Não obstante, a concepção que Friedrich propõe seria contraditória, se retomássemos Adorno no texto referido anteriormente, visto que o teórico alega que só devemos estudar o objeto estético poético:

---

<sup>5</sup> Poe translated by Baudelaire: the reconstruction of an identity.

<sup>6</sup> Poe and Baudelaire seem to have developed what could be described as a father-son or teacher-student relationship. The latter devoted half of his life to the translation into his mother tongue of Edgar Allan Poe's tales, and the other half to the creation of poetry which was inspired, to say the least, by the American Writer.

<sup>7</sup> openly admitted that Poe had a discernible impact on his own work

Quando formações líricas não são tomadas abusivamente como objetos de demonstração de teses sociológicas, quando, ao contrário, sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. Essa referência não deve levar embora da obra de arte, mas levar mais fundo para dentro dela. (ADORNO, 1980, p. 193).

Se trocarmos “sociológicas” da citação acima por estético-formais, o comentário de Adorno serviria em parte como crítica ao sistema proposto para a poesia na *Estrutura da lírica moderna*, com um ou outro detalhe a retratar. Além disso, Adorno, no excerto acima, demonstra que para ele a ligação da lírica com a realidade é fator primordial, sendo um critério passível de aprofundamento, portanto rico, e que

O pensar da obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo conteúdo social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. (ADORNO, 1980, p. 194).

Adorno rechaça esse banimento do real na estética da poesia moderna e, entre outros aspectos, oferece uma possível solução para a contradição da poesia que se dissocia do social, que se afasta do real, autocentrada. Para o teórico parece quase impossível o total esvaziamento do real na poesia, e quando isso raramente ocorre, para o teórico implica “o protesto contra um estado social que todo o indivíduo experimenta como hostil, frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação da lírica” (ADORNO, 1980, p. 195). Apesar de desaprovar o distanciamento da lírica em relação ao real, ele parece resgatá-la pela sua função de protesto:

Em protesto contra ela o poema enuncia o sonho de um mundo em que seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre os homens que se difundiu desde a idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida. (ADORNO, 1980, p. 195).

Muita atenção para esse contexto histórico que Adorno denomina de “idade moderna”, momento da “coisificação do mundo”, que ele descreve no excerto acima, pois é a descrição de uma época que serve de cenário para o surgimento da poesia das metrópoles modernas. Antes é preciso pontuar que, apesar dessa justificativa de Adorno, contudo, em diversos momentos do seu discurso, ele critica a postura de um enquadramento arbitrário da lírica, que poderia ser vista de maneira análoga como uma crítica ao sistema proposto por Friedrich, guardadas as proporções. Por exemplo, quando Adorno alerta que o conteúdo de um objeto estético poético não é

exclusivamente individual, e conseqüentemente sempre adquiriria um caráter universal, e de que a individuação ainda aspiraria a tomar parte no universal, em suma, que a universalidade ainda seria essencialmente social, já que, para Adorno,

O mergulho no indivíduo eleva o poema lírico ou universal porque põe em cena algo de não desfigurado, de não captado, de ainda não subsumido, e desse modo anuncia, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universo postizo, ou seja, particular em suas raízes mais profundas, acorrente o outro, o universal humano. (ADORNO, 1989, p. 194).

Pelo caminho da individualidade Adorno aponta uma reinstuição do real na poesia, uma vez que, para o teórico, nada teria de legitimidade a obra que falhasse na comunicação do conteúdo poetado, e estabelece que o conceito de lírica devesse se voltar contra a esfera individualista. Para Adorno o eu que por vezes ganha voz na poesia moderna, que atua em oposição ao coletivo, e a objetividade não poderia invariavelmente manifestar-se sem mediação. Nas palavras de Adorno, referindo-se à lírica que teria perdido a capacidade de comunicação: “Ela a perdeu, por assim dizer, e empenha-se, pelo animismo, pelo mergulho no próprio eu, em restabelecê-la.” (ADORNO, 1989, p. 196). O que ele sustenta é que mesmo com a alienação da poesia subjetiva, por assim dizer, ela ainda sugeriria o real, o social, tanto que Adorno adverte sobre as manifestações líricas dizendo que “Sua pura subjetividade, aquilo que nelas sugere ausência de ruptura e harmonia, atesta ao contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a ela.” (ADORNO, 1989, p. 196). Para Adorno a beleza da poesia antirrealista é inseparável da representação de mundo. Parafraseando Adorno, o não social do poema lírico ainda é o seu social. Mais do que isso, Adorno demonstra como o social da obra em relação à função do crítico deveria ser:

Tem de estabelecer, muito mais, como o *Todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece, em que a ultrapassa. O procedimento tem que ser conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às formações líricas, mas ser hauridos da rigorosa intuição delas mesmas. (ADORNO, 1980, p. 194).

Adorno oferece uma ideia de metodologia de abordagem social das obras de arte no excerto acima, e é possível conjecturar a partir deste excerto que o crítico literário deveria extrair da obra um tipo de representação que não ocultasse as contradições da sociedade, e que a conceituação seria pautada pelo caráter do objeto estético poético, e

não projetada de fora. Além de tudo isso, ele alerta para o que ele chama “ideologias falsas”, que segundo ele

Se manifestam no malogro da obra de arte, no que esta tem em si de errado, e é alvo da crítica. Mas dizer de grandes obras de arte, que têm em sua essência no poder de configurar e, somente através desse poder, na capacidade de conciliação tendencial de contradições fecundas do real, que elas são ideologia, não é simplesmente fazer injustiça ao seu conteúdo próprio de verdade: é também falsificar o conceito de ideologia. (ADORNO, 1980, p. 194).

Adorno é enfático, e chega a retirar das ideologias que se apresentam como uma exegese do real a denominação de ideologia, pois em sua opinião a obra de arte ultrapassaria essas arbitrariedades teóricas e sempre mostraria (a grande obra de arte), aquilo que a ideologia falsa oculta, ou seja, que o objeto estético ultrapassaria a falsa consciência.

Em todo o caso, o cenário descrito por Adorno anteriormente de “dominação de mercadorias sobre o homem”, da revolução industrial, parece ser o momento do surgimento da poesia da cidade. Adorno fundamenta que Charles Baudelaire foi quem “escolheu para sua invectiva o moderno mesmo, como o puro e simplesmente antilírico, e, por força da linguagem heroicamente estilizada, extraiu dele as faíscas poéticas” (ADORNO, 1980, p. 199). Adorno estabelece a conexão entre Baudelaire e a modernidade, ambos coincidem com a época do surgimento das grandes metrópoles, especialmente Paris. E em outro momento vai afirmar que nos “poemas como as *Petites Vieilles* ou o da servente de grande coração, dos *Tableaux Parisiens*, foi mais fiel às massas, para as quais voltava sua máscara trágico-altiva, do que toda a poesia gente-pobre.” (ADORNO, 1980, p. 200). Objetivamente, poderíamos interpretar este argumento como um indício de que “Pequenos poemas em prosa”, e especialmente “Quadros parisienses”, poderiam sim ser vistos como os primeiros delineamentos de uma poesia da cidade.

Analisando a lírica moderna proposta por Hugo Friedrich com um pouco mais de cuidado, uma das objeções apontadas por Alfonso Berardinelli é o estabelecimento de Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud como os centros da poesia moderna. Em consequência, Baudelaire seria um precursor defeituoso, depreciado por ter formas alegórico-realistas, demoníacas e moralistas. Friedrich comenta sobre a modernidade em Baudelaire e obrigatoriamente passa pela poesia da metrópole criada pelo poeta. Não convém aqui analisar com detalhes toda a *Estrutura da lírica moderna*, entretanto é

essencial pelo menos comentar alguns aspectos do capítulo III, “Baudelaire”, no subcapítulo “O poeta da modernidade”, e mostrar um pouco da teorização de Friedrich. A título de exemplo, quando ele afirma que Baudelaire foi ligado ao conceito do *moderno* e que o poeta “tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores desta palavra” (FRIEDRICH, 1978, p. 35), e realça a capacidade do poeta

Para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também pressentir uma beleza misteriosa não descoberta até então. (FRIEDRICH, 1978, p. 35).

Friedrich vai mais longe e não se furta de analisar essa vertente lírica urbana de Baudelaire. Todavia, para ele, essa temática citadina do poeta é revestida de mistério e decadência, forçando uma conotação, de certa forma, sobre essa faceta do poeta, em razão de Friedrich argumentar que

Baudelaire perscruta um mistério no lixo da metrópole: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente. A isto se acresce que ele aprova toda atuação que exclua a natureza para fundar o reino absoluto do artificial. Porque as massas cúbicas de pedras das cidades são sem natureza, elas pertencem – embora construindo o lugar do mal – à liberdade do espírito, são paisagens inorgânicas do espírito puro. (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

Friedrich descreve a relação de Baudelaire com a metrópole, todavia vai revesti-lo de categorias negativas, como artificialidade, mistério, maldade, e vai apontá-lo como vítima, dizendo de Baudelaire que “Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 37). Hugo Friedrich começa por envolvê-lo em definições que o atiram para o paradigma que ele prioriza, ou seja, da *obscuridade*, visto que as imagens que Friedrich descreve em Baudelaire são “dissonantes”:

Nele próprio, as imagens dissonantes de metrópoles são de extrema intensidade. Estas imagens conseguem juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheias de alegria e de lamentação e, por sua vez, contrastam com amplas curvas vibrantes de seus versos. (...) Janelas poeirentas com vestígio de chuva, fachadas das casas, cinzas e gastas, a ferrugem dos metais, a aurora como mancha suja, como sono animalesco de prostitutas, estrepitoso rodar de ônibus, vultos sem lábios, anciãs, música de ferro em folha, pupila dos olhos embebida em fel, perfumes distantes. (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

A descrição é perfeita, se não fosse cristalizada pela dissonância. E posteriormente Friedrich vai postular que Baudelaire tem “asco pelo real”, ou seja, da postura do poeta perante a realidade, ou mais especificamente em relação à paisagem da metrópole. Para Friedrich a qualidade fundamental de Baudelaire não é sua ligação com o real ou sua capacidade de representação da sociedade através da paisagem da

metrópole, e sim sua “disciplina espiritual e a clareza de sua consciência artística” (FRIEDRICH, 1978, p. 36). Friedrich vai definir Baudelaire como o precursor do que ele denomina como *despersonalização*, e, em uma frase, expõe que entre outras características o poeta seria “este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico” (FRIEDRICH, 1978, p. 37), e vai enfatizar o Baudelaire esteta, aquele em que “o ato poético que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua” (FRIEDRICH, 1978, p. 39). O que fica bem claro é a menção à poesia pura, já referida aqui sobre o espectro de Poe, dissociada da sociedade, conseqüentemente da cidade. Supostamente Hugo Friedrich poderia ter se pautado não somente nos ensaios de Poe, mas também na relação entre Baudelaire e Poe, que tentamos expor brevemente.

Em suma, para Friedrich “Este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica”. (FRIEDRICH, 1978, p. 35). O teórico vê essa vertente urbana em Baudelaire como um defeito, uma idiossincrasia da poética de *As flores do mal*. Não enfatiza seu compromisso com a realidade urbana de sua época, e vai mostrá-lo como precursor incompleto, visto que não se dissociou em definitivo de uma representação do real dentro de sua poesia, e é mais lisonjeado pela sua perfeição estética, preterido pela sua suposta evasão da realidade, mais do que a experiência e descrição da própria realidade.

## 2. DE BAUDELAIRE A VERHAEREN. DO CAMPO À CIDADE

*O campo, triste, morre, - e a cidade o devora.*  
(VERHAEREN, 1999, p. 11).

T.S. Eliot, em seu ensaio intitulado “Baudelaire”, fornece uma explicação de por que provavelmente o poeta não tenha tido o reconhecimento devido. Baudelaire, segundo Eliot, tinha um ponto de vista à frente de sua época, embora “tivesse muitíssimo que ver com ela e houvesse participado intensamente de seus limitados méritos, falhas e modismos” (ELIOT, 1989, p. 207), e certifica que o poeta francês teve papel fundamental na geração de poetas posteriores, e que, mesmo com a limitação de “modismos”, que de acordo com Eliot o próprio Baudelaire ajudou a concretizar, conseguiu ser universal. Logo, para Eliot,

Baudelaire entrou na moda quando “a arte pela arte” era um dogma. O cuidado que tinha com seus poemas é o fato que, contrariamente à

abundância de sua época, tanto na França quanto na Inglaterra, se tenha limitado a esse único volume de poemas estimulou a opinião de que Baudelaire era um artista da arte pela arte. (ELIOT, 1989, p. 209).

Neste excerto, se retomarmos a visão exposta anteriormente sobre a lírica moderna na proposição de Friedrich, pautada em um suposto conceito de poesia pura –, é possível interpretar que Eliot enfatiza esse conceito. Eliot elucida que a chamada poesia da arte pela arte era uma contingência da época em que o poeta viveu, e apesar disso reitera mais de uma vez em seu ensaio que Baudelaire possuía o “sentido da época”, embora estivesse atrelado fielmente às suas convenções formais. Eliot corrobora Paul Valéry no ensaio “A posição de Baudelaire”, citando-o no referente à importância do escritor ter sido o único poeta moderno francês a ser lido amplamente no exterior, e que isso se deve em parte à “maestria técnica que dificilmente pode ser superestimada e que faz de seu verso uma inesgotável fonte de estudos para os poetas que lhe sucederam, e não apenas os de sua própria língua” (ELIOT, 1989, p. 214). Para Eliot, Baudelaire surgiria com força tanto pelo conteúdo quanto pela forma, tanto que o teórico e poeta sintetiza em outro momento de seu texto que

Baudelaire é, na verdade, o maior exemplar da poesia moderna em qualquer idioma, pois seu verso e sua linguagem são o que há de mais próximo de uma total renovação que jamais experimentamos. (ELIOT, 1989, p. 216).

Eliot comenta, no excerto acima, sobre o verso e a linguagem, a maneira de expressão e representação da poesia de Baudelaire, e a capacidade de reinvenção de seu estilo. E em outro momento de seu texto completa dizendo que Baudelaire teve a capacidade de proporcionar novas possibilidades à poesia referente ao “novo espectro de imagens da vida contemporânea” (ELIOT, 1989, p. 215). As questões de imagens parecem ser diretamente ligadas ao modo de representação (especialmente da metrópole), que Baudelaire instituiu. Eliot vai mais longe e sustenta com convicção que Baudelaire introduziu algo de novo e universal na vida moderna, e comenta sobre as imagens da metrópole no poeta:

Não é somente no uso da imagística da vida comum, nem apenas no uso da imagística da sórdida existência de uma grande metrópole, mas na elevação dessa imagística à mais elementar intensidade – apresentando-a como ela é – que Baudelaire criou um estilo de libertação e expressão para outros homens. (ELIOT, 1989, p. 216).

Eliot parece argumentar que não é exatamente a forma nem o conteúdo, mas a fusão de ambos que parece abranger a tal “imagística” a que ele alude, dado que a

libertação parece envolver o conteúdo, enquanto a expressão poderia ser mais relacionável com o caráter formal da obra. Representar a realidade “como ela é” denota o realismo da poesia de Baudelaire, especialmente em suas imagens da metrópole, que aparecerá com mais força ainda, esse realismo da cidade, nas *Cidades tentaculares*.

Ainda sobre o ensaio de Eliot, outro obstáculo apontado pelo poeta e ensaísta é o fato de se considerar o poeta em questão apenas como o autor de *As flores do mal*, então, vai ressaltar a importância da prosa do autor, pois para ele seria indispensável o estudo da prosa de Baudelaire como maneira de elucidar a sua poesia. Alguns dos textos dos “Pequenos poemas em prosa”, em hipótese, poderiam ser equiparados com alguns poemas dos “Quadros parisienses”, e como veremos até mesmo a poesia de Émile Verhaeren permitiria tecer alguns comentários em paralelo à prosa de Baudelaire. Todavia, por ora deixemos de lado a prosa e analisemos alguns poemas de Baudelaire nos “Quadros parisienses”, que em hipótese nos remetem à poesia da *cidade tentacular* de Verhaeren.

Uma interpretação passível de ser demonstrada na poesia de Charles Baudelaire em relação às *Cidades tentaculares* de Emile Verhaeren são as imagens do campo e da cidade. Essa recordação de imagens aparece em pelo menos três poemas dos “Quadros parisienses”: em “Paisagem”, em “O sol” e especialmente em “O cisne”, como uma paisagem na lembrança do eu lírico do poeta. Convém a análise da poesia de Baudelaire nesse aspecto específico de relação campo-cidade, principalmente porque a alternância aparecerá com força no poema de abertura da obra de Emile Verhaeren chamado “O campo”, e como veremos está altamente ligada ao conceito de *cidade tentacular* de Verhaeren, expresso no poema “La ville”, do livro *Les campagnes hallucinées*. Por enquanto, é preciso demonstrar que no poema intitulado “Paisagem” de Baudelaire o eu lírico proporciona ao leitor uma recordação através do sonho, e nele intenta ocupar um lugar nas alturas, que disponha de uma visão mais privilegiada para descrever a tal paisagem, comparando-se aos astrólogos. Ele sonha estar em um campanário, lugar onde vai ouvir os “Solenes cânticos que o vento vai levando”:

Quero, para compor meus castos monólogos,  
Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,  
E, junto aos campanários, escutar sonhando  
Solenes cânticos que o vento vai levando.  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 277).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Je veux, pour composer chastement mes églogues,/ Coucher auprès du ciel, comme les astrologues./ Et, voisin des clochers, écouter en rêvant,/ Leur hymnes solennels emportés par le vent.

Na continuação do excerto, a visão aérea mais ampla do campanário possibilita uma espécie de isolamento nas alturas, possivelmente por uma necessidade de fuga do espaço da metrópole. Não obstante, o eu lírico não consegue, e acaba por descrever esse cenário, começando numa perspectiva perante um rio, e posteriormente se voltando para as torres e chaminés das fábricas, visto que ele não enxerga os barcos, e sim os mastros, por isso sua visão parece ter um grau de elevação, pois ele olha quase sempre em direção ao céu:

As mãos sobre o queixo, só, na água-furtada,  
Verei a fábrica em azáfama engolfada;  
Torres e chaminés, os mastros da cidade,  
E os vastos céus a recordar eternidade.  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 277)<sup>9</sup>

Esse sujeito contemplativo em sua solidão poderia ser comparado ao eu lírico do poema intitulado “O porto” de Verhaeren, principalmente pela visão dos mastros, já que ambos contemplam esse espaço específico da cidade, contudo Verhaeren, generalizando, teria uma visão crítica mais explícita que a de Baudelaire, que em hipótese tem uma linguagem mais complexa do que a de Verhaeren. É possível objetivar que a imagem porto, a julgar pela referência aos mastros da cidade, é uma imagem da poesia de Baudelaire que reincide de maneira mais desenvolvida nas *Cidades tentaculares* de Emile Verhaeren, mesmo que sutilmente. No poema “O porto”, o eu lírico descreve essa imagem, um elemento de representação da poesia de Verhaeren que, portanto, já é pelo menos citado por Baudelaire. Antes de comentarmos sobre a imagem do porto no poema de Verhaeren, se usássemos o argumento de Eliot, de basear-nos na prosa de Baudelaire com o intuito de elucidar sua poesia, veremos que nos “Pequenos poemas em prosa” Baudelaire vislumbra com clareza a necessidade de uma contemplação poética desse espaço específico da cidade, expondo essa visão no pequeno texto intitulado “O porto”, reproduzido aqui na íntegra:

O porto é uma estância encantadora para a alma fatigada pelas lutas da vida. A amplitude do céu, a movediça arquitetura das nuvens, as colorações cambiantes do mar, a cintilação dos faróis, constituem um prisma singularmente adequado a recrear os olhos sem nunca os entediar. As formações esbeltas dos navios, de complicadas enxárcias, aos quais o marulho imprime oscilações harmoniosas, servem para entreter na alma o gosto do ritmo e da beleza. E, sobretudo, há uma espécie de prazer misterioso e aristocrático, para aquele a quem já não resta curiosidade nem ambição, em contemplar, esquecidamente, deitado no miradouro ou debruçado no quebra-mar, todos os movimentos dos que partem e dos que voltam, dos que ainda

---

<sup>9</sup> Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde./ Je verrai l’atelier qui chante et qui bavarde;/ Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité/ Et les grands ciels qui font rêver d’éternité.

têm a força de querer, o desejo de viagens ou de riquezas. (BAUDELAIRE, 1995, p. 327-328).

Baudelaire defende uma contemplação do porto, sua visão das nuvens nos remete ao olhar mais elevado, uma distração divertida aos olhos do observador, carregada de encanto, contudo o que mais interessa é a alusão aos “movimentos dos que partem e dos que voltam”, os marinheiros do porto, que, por assim dizer, poderiam ser interpretados como as almas fatigadas “pelas lutas da vida”. Se pensarmos em “O porto” de Verhaeren, veremos que o poeta belga tinha uma consciência social que na linguagem poética de Baudelaire não é tão explícita, até porque, mesmo em um poema tão contemplativo no sentido que Baudelaire sugeriria se pensarmos em algumas estrofes de “O porto” em que o eu lírico de Verhaeren descreve as imagens do porto e do mar alternadamente, mesmo assim, nas sutilezas de alguns de seus versos manifesta-se quase um engajamento do poeta; por exemplo, em um verso do poema “O porto” o eu lírico clama pelo olhar do leitor: “Vejam! As docas cheias até o teto” (VERHAEREN, 1999, p. 47)<sup>10</sup>, verso que faz um eco no final da mesma estrofe quando o eu lírico retoma aos brados “Depois, vejam os mortos, os mortos, os mortos/ Que foram o preço das conquistas.”<sup>11</sup> (VERHAEREN, 1999, p. 47). Esses pequenos excertos mostram um pouco do discernimento crítico engajado do poeta, relatando as mortes em nome do lucro desumano e mesquinho do sistema das cidades modernas através da imagem poética do porto. Portanto, a construção imagética do porto de Verhaeren é contemplativa no sentido que Baudelaire sugere no excerto de sua prosa que mostramos acima, e se utiliza de referências imagéticas que o poeta francês invariavelmente percebeu como a visão do mar e o movimento dos navios, em seus desejos de viagens e riquezas, não obstante se valendo de uma composição poética menos complexa de símbolos, metáforas ou alegorias, ou fundamentalmente, como tentaremos propor aqui, com imagens. Embora analisando superficialmente, se valha em diferentes intensidades desses recursos linguísticos estilísticos, Verhaeren consegue propor um olhar mais crítico em relação ao cenário da cidade moderna, valendo-se de uma linguagem poética não tão simbólica quanto a de Baudelaire.

Em todo o caso, argumentando ainda sobre o poema de Baudelaire em questão, no início da segunda estrofe existe uma alusão a uma visão perante uma janela, que

---

<sup>10</sup> Dites! les docks bondés jusques au faite

<sup>11</sup> Et puis, dites! Les morts, les morts, les morts/ Qu'il a fallu pour ces conquêtes.

posteriormente se reforça em dois outros versos na sequência da composição, mas mesmo assim é difícil definir o lugar de enunciação do eu lírico do poema:

É doce ver, em meio à bruma que nos vela,  
Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela  
Rios de carvão a galgar o firmamento  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 277).<sup>12</sup>

A bruma é reincidente na paisagem das cidades, consequência da fumaça das fábricas, enquanto os rios de carvão poder-se-iam interpretar como a poluição dos recursos hídricos, embora Baudelaire seja alegórico, o que dificulta em parte a interpretação mais precisa de suas imagens. Sua paisagem é projetada da visão de onde ele observa a multidão. Ainda em Baudelaire, na continuação do poema, a segunda estrofe se desenvolve com o eu lírico mencionando a respeito dos astros, e depois as aves, as estações do ano, já sugerindo mesmo que sutilmente uma paisagem natural no sonho:

Hei de sonhar então com azulados astros,  
Jardins onde a água chora em meio aos alabastros,  
Beijos, aves que cantam de manhã e à tarde,  
(...)  
O tumulto golpeando minha vidraça,  
Não me fará mover a fronte ao que se passa,  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 277).<sup>13</sup>

Os elementos do sonho de Baudelaire quase revivem uma paisagem do campo, a julgar pelos jardins, a água, as aves. O conjunto de elementos do poema parece sugerir, mesmo que ainda sutilmente, uma lembrança do campo. O tempo do poema é o tempo da metrópole, da visão das fábricas, do porto e da poluição, contudo, o espectador do poema se mantém absorto em seu sonho mesmo que os tentáculos da cidade golpeiem a janela. Em resumo, o contraste campo-cidade já é sugerido na lembrança do eu lírico, porém, ainda de forma bem reduzida. No entanto, no poema “O sol”, reforça-se um pouco a alternância campo-cidade. É possível dividir a primeira estrofe do poema em dois momentos: nos primeiros quatro versos o eu lírico começa descrevendo o sol iluminando os subúrbios, lugar típico da metrópole, e menciona a distinção entre os dois ambientes, campo e cidade, no quarto verso da estrofe:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros

---

<sup>12</sup> Il est doux, à travers les brumes, de voir naître/ L'étoile dans l'ázur, la lampe à la fenêtre./ Les fleuves de charbon monter au firmement

<sup>13</sup> Alors je rêverai des horizons bleuâtres./ Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres, / Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin, (...) L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre./ Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;

Persianas acobertam beijos sorrateiros,  
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais  
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,  
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,  
Buscando em cada canto os acasos da rima,  
Tropeçando em palavras como em calçadas,  
Topando imagens desde há muito já sonhadas.  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 279).<sup>14</sup>

No segundo momento da primeira estrofe, os quatro versos que se seguem apresentam ao leitor a figura esgrimista, que funciona como a metáfora da representação do poeta. A menção à rima nos remete ao ofício do poeta, da mesma maneira as calçadas em relação à paisagem da cidade, cenário onde ele tropeça em suas imagens. Embora se evidencie aqui a lembrança por assim dizer do campo, fica evidente que o tempo do poema ainda é o tempo da metrópole, e se o campo ainda existe, fica afastado da visão do poeta, contido apenas no sonho ou na lembrança. É na metrópole que Baudelaire exerce sua esgrima, em todo caso, o campo ainda ressurgue:

Este pai generoso, avesso à tez morbosa,  
No campo acorda tanto o verme quanto a rosa;  
Ele dissolve a inquietação no azul do céu,  
E cada cérebro ou colmeia enche de mel.  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 279).<sup>15</sup>

O eu lírico nos fala dos raios de sol sobre o campo, propondo um antagonismo entre o feio e o belo, o verme e a rosa, recurso típico em Baudelaire, que poderíamos interpretar como um dos efeitos poéticos que Berardinelli chama de *provocação*. No excerto acima é possível sentir um sussurro da paisagem campesina, tanto que o céu é visível, não fica escondido no cinza brumoso tomado de nuvens de fumaça das fábricas da cidade; o mel, a flor, tirando o verme quase tudo é doce, embora insinue, deixe implícito, algo de morto no sentido do poema como um todo; contudo, se coberto pela luz do sol, rejuvenesce, absolve e perdoa tudo aquilo que é ruim. O sol do poema de Baudelaire redime, recobre de vida:

Quando às cidades ele vai, tal como o poeta,  
Eis que redime até a coisa mais abjeta,  
E adentra como um rei, sem bulha ou serviçais,  
Quer palácios quer tristes hospitais.  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 279).<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures/ Les persiennes, abri des secrètes luxures./ Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés/ Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés./ Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime./ Flairant dans tous les coins les hasards de la rime./ Trébuchant sur les mots comme sur les pavés./ Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

<sup>15</sup> Ce père nourricier, ennemi des chloroses./ Eveille dans les champs les vers comme les roses;/ Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel./ Et remplit les cerveaux et les ruches le miel.

<sup>16</sup> Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes./ Il ennoblit le sort des choses les plus viles./ Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets./ Dans le tous les hôpitaux et dans tous le palais.

Os versos são do exato final do poema e retratam o retorno à cidade onde a figura do sol é comparada com a do poeta. Se o sol redime tudo que há de mais nojento e asqueroso tanto na metrópole quanto no campo, o poeta faria algo similar, pois redime em seus versos tanto o verme quanto a rosa, pois poetiza sobre ambos, seria uma ideia passível de interpretação desse excerto do poema.

Finalmente, passamos para o poema “O cisne”, de Baudelaire, composição em que aparece mais nitidamente a dialética entre campo e cidade; contudo, além da alegoria do cisne que dá nome ao poema, outros elementos merecem no mínimo ser mencionados, como o helenismo revivido através de mitos (Andrômaca, Simeonte) que estão na lembrança do eu lírico, todavia aqui não interessa tanto, o mais importante é que o eu lírico rememora essas imagens antigas enquanto passeia pela cidade:

Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.  
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história  
Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,  
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,  
A relva, os pedregulhos com musgos nas fendas,  
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.  
(...)  
Um cisne que escapara enfim ao cativoiro  
E, nas ásperas lajes os pés ferindo,  
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.  
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as asas cheias de aflição,  
E dizia, a evocar o lago natal:  
“Água, quando cairás? Quando soarás, trovão?”  
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 287).<sup>17</sup>

É flagrante a perplexidade do eu lírico no começo da citação perante a mudança frenética do espetáculo do espaço da modernidade, a paisagem da cidade; o que mais interessa no momento, ele revive a memória do campo na segunda estrofe da citação, especialmente no primeiro verso. Sobre a alegoria do cisne, difícil estabelecer com precisão, no entanto, o cisne do poema de Baudelaire poderia ser interpretado como uma alegoria do homem do campo que invariavelmente vai à cidade. O cisne de Baudelaire está exilado na cidade. A metrópole é seu cativoiro. No início da segunda

---

<sup>17</sup> Comme je traversais le nouveau Carrousel./ Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel); // Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques, /Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, / Les herbes, les gros blocs verdîs par l'eau des flaques./ Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.// (...) Un cygne qui s'était évadé de sa cage./ Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec./ Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage./ Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec// Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre./ Et disait, le coeur plein de son beau lac natal:/ «Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?»/ Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

parte do poema reaparece a imagem da cidade descrita através de seus subúrbios. A alegoria e a lembrança também estão presentes:

Paris muda! Mas nada em minha nostalgia  
Mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos,  
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,  
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.  
(...)  
E penso nessa negra, enferma e emagrecida,  
Pés sob a lama, procurando, olhar febril,  
Os velhos coqueirais de uma África esquecida  
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;  
(...)  
Assim, a alma exilada a sombra de uma faia,  
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 287-289).<sup>18</sup>

As lajes, andaimes, lajedos, sugerem a paisagem da cidade, para depois reviver a imagem do cisne exilado na metrópole, procurando um resquício de natureza perante os grandes muros e a névoa que cobre a metrópole, que nesta parte do poema parece ser mais evidente. Não é propósito aqui dissertar sobre todo o poema de Baudelaire exaustivamente, somente evidenciar essas imagens do campo e da cidade, desenvolvidas pelos poetas de maneiras distintas, ora mais, ora menos intensas. O cisne exilado de Baudelaire parece querer escapar do exílio da metrópole pela lembrança do eu lírico – na faculdade da memória e da recordação ocorreria essa liberdade do cisne baudelairiano.

Finalmente, chegando ao poema de abertura das *Cidades tentaculares* de Emile Verhaeren intitulado “O campo”, logo no início do poema é proposta uma reflexão do campo, através da recordação, assim como em Baudelaire. O poema de Verhaeren carrega o duplo enfoque, apesar do título, uma vez que há versos que falam de maneira bem explícita sobre a degradação do ambiente do campo em decorrência da exploração acelerada do espaço da metrópole; entretanto, também há versos que descrevem as usinas e a destruição provocada por elas, que aparecem com ênfase central na obra *Cidades tentaculares* no poema “As usinas”, que poderiam ser comparadas em algum grau com a visão, mesmo que em detalhes específicos com a Paris descrita nos poemas de Baudelaire. Ambos os poetas compartilham as mesmas visões em pontos de vista diferentes: a mesma metrópole decadente, vista por diferentes imagens selecionadas pelos poetas e construídos em aspectos que os aproximam e outros que os afastam. Em

---

<sup>18</sup> Paris change! mais rien dans ma mélancolie/ N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs./ Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie./ Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.// (...)Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique./ Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard./ Les cocotiers absents de la superbe Afrique/ Derrière la muraille immense du brouillard; (...) // Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile./Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!

todo o caso, o grande núcleo do poema “O campo”, de Verhaeren, gira em torno de uma paisagem natural extinta, e o eu lírico disserta sobre ela, comentando a respeito de um ciclo que começa com a destruição da paisagem campestre pela extensão da cidade, que parece ser muito sugestivo em relação ao conceito *tentacular*. Trata-se de uma descrição em contornos nostálgicos, a antítese dos tentáculos estendidos da metrópole sobre o que no passado era o campo, como neste excerto retirado do exato início do poema:

O campo de hoje é triste, e em suas granjas afora  
E cercados, fazendas, só o cansaço impera,  
O campo, triste, esvai-se, e nada mais espera,  
O campo, triste, morre, - e a cidade o devora.  
(VERHAEREN, 1999, p. 11).<sup>19</sup>

Aqui aparece com nitidez o conceito *tentacular* que dá nome à obra de Verhaeren, especialmente no último verso do quarteto, através da imagem da cidade devorando o campo. No caso desse excerto, falando especificamente da situação da falência do campo, já vemos o eu lírico evocar um primeiro conflito dentro do poema, porque o “bom semeador melancólico”, personagem evocado no decorrer do poema pelo eu lírico, que antes vivia uma vida campestre, acaba de perder o seu lugar. Seu espaço de vivência é profanado, por assim dizer, e de uma maneira ou de outra esse personagem vai incorporar o espírito do maquinário de sua época. O homem que é observado e narrado pelo eu lírico do poema de Verhaeren é como o cisne exilado de Baudelaire, que perdeu seu espaço campesino e agora é obrigado a viver no cativoiro cidade:

Formidáveis e criminosos,  
A máquina e seus braços diabólicos,  
Ceifando os trigos evangélicos,  
Vem assustando o bom semeador melancólico  
Cujos gestos os céus recebiam ditosos.  
(VERHAEREN, 1999, p. 11).<sup>20</sup>

No campo o homem era livre, na cidade ele é escravo da máquina. Na obra de Verhaeren há um tom de profanação que aparece diluído nesse poema, causado pelo sistema religioso corrompido da cidade, mais especificamente a metrópole industrial, representada pela metáfora da “máquina”, que aparece posteriormente na obra, com seus braços “diabólicos”, esta última conotação corroborando outra atmosfera que se reforçará durante o livro, de uma *cidade profanada*. A “máquina” é uma metáfora do

<sup>19</sup> La plaine est morne, avec ses clos, avec ses granges/ Et ses fermes dont les pignons sont vermoulus./ La plaine est morne et lasse et ne se défend plus./ La plaine est morne et morte – et la ville la mange.

<sup>20</sup> Formidables et criminels./ Les bras des machines diaboliques./ fauchant les blés évangelique/ Ont effrayé le vieux semeur mélancolique/ Dont le geste semblait d'accord avec le ciel.

sistema industrial que coloca o ser humano como uma engrenagem dessa estrutura decadente da metrópole, e a exposição mais enfática da metáfora da “máquina” dentro do livro de Verhaeren é descrita no poema “As usinas”.

Ainda falando de “O campo”, a tal máquina é incorporada pelos viventes da metrópole, que vivem em função da organização mesquinha e destruidora imposta pela estrutura das grandes cidades. A ideologia da metrópole moderna perpassa impositivamente o olhar dos habitantes:

Tornaram-se, seus olhos, os olhos da mesquinha  
Máquina; e o corpo: fronte, omoplatas, espinha,  
Dobra-se ao ritmo regular do ferro e do aço;  
Em que os fusos de fio, aos centos, vão girando;  
- As mãos e os dedos se imolando  
(VERHAEREN, 1999, p. 13).<sup>21</sup>

Neste outro excerto, as pessoas, moradores da metrópole, acabam se incorporando à situação vigente e, por assim dizer, olhando com os olhos da “máquina” industrial, pois mesmo com todo o maquinário a presença humana ainda é indispensável, por isso o cidadão vive pelo ritmo da cidade mecanizada.

Dentro do conjunto de poemas das *Cidades tentaculares*, pelo menos dois poemas em especial evocam a figura da prostituta, “O espetáculo” e o “O balcão”. Nesse primeiro ela parece ser a grande protagonista, que comentaremos mais adiante. Por enquanto é conveniente registrar que o tal “semeador melancólico” do passado, do campo extinto descrito no poema “O campo”, poderia ser interpretado como o sujeito que é descrito pelo eu lírico no poema “O espetáculo”. Esse cidadão, outrora uma espécie de pastor das ramagens, agora é um homem corrompido da metrópole que aparece no palco da cidade, e no poema é rememorada sua condição de habitante do campo, e posteriormente aparece o contraste do sujeito corrompido transmutando-se em multidão:

Outrora, andava nu, heroico mas prudente,  
As mãos frescas, o cérebro luzente,  
O vento e o sol dançando em seus cabelos;  
(...)  
Rebelde; e a fonte pura e as árvores e poentes  
E o verde roçador das ramagens atentas  
(VERHAEREN, 1999, p. 53)<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Leurs yeux sont devenus les yeux de la machine;/ Leur corps entier: front, col, épaules, échine;/ Se plie aux jeux réglés du fer et de l'acier ;

<sup>22</sup> Jadis, il marchait nu, héroïque et placide;/ Les mains fraîches, le front lucide;/ Le vent et le soleil dansaient dans ses cheveux;/ toute la vie harmonique et divine/ Se réchauffait dans sa poitrine; Il la respirait fruste et l'expirait plus belle;/ Il ignorait la loit qui l'eût dressé: rebelle;/ Et l'aube et les caouchants et les sources naïves/ Et le frôlement vert des branches attentives/ Par à travers sa chair donnaient à son âme profonde/ L'universel baiser qui fait s'aimer les mondes.

A paisagem campestre reaparece, fonte, árvores, verde, ramagens etc. dão um colorido todo natural ao fragmento, especialmente pela nudez e as “mãos frescas”, que como vimos no presente do poema eram descritas anteriormente no poema “O campo” como mãos e dedos imolados pelo trabalho nas engrenagens das indústrias. Na continuação do poema acontece o encontro com a multidão, onde esse *flâneur* se entrega aos desejos da prostituta no meio da massa:

E ei-lo, no fundo, em palácios cinzentos  
Cujos vitrais lançam aos ventos  
A inquietação  
E ei-lo, de súbito, a mudar-se em multidão.  
(VERHAEREN, 1999, p. 55).<sup>23</sup>

A imagem da multidão é representação não só na poesia da *cidade tentacular* de Verhaeren, mas também em Baudelaire e Walt Whitman, visto que em hipótese seria a imagem quase central na fisionomia das metrópoles na poesia moderna. Antes, partindo do início da obra de Verhaeren, evidencia-se essa mudança entre campo e cidade, que marca um momento de transição da vida campestre para a vida urbana. O que denota um ciclo é a presença de alguns poemas; se considerarmos o poema de encerramento intitulado “Rumo ao futuro”, o ciclo se fecha, com a esperança mesmo que titubeante da possibilidade do retorno da vida campesina:

Renascerão um dia, os campos enfim salvos  
De tanto horror, de tantos erros, da loucura;  
Jardins para o esforço e o ímpeto cansados,  
Taças de claridade e de saúde cheias?

Renovarão, com o mesmo sol antigo e bom,  
E mais o vento, e a chuva, e os animais servis,  
Em horas livres de temor e sobressaltos,  
Um mundo salvo enfim do domínio das urbes?  
(VERHAEREN, 1999, p. 141).<sup>24</sup>

Embora o tom de questionamento, de dúvida, nesse excerto do poema “Rumo ao futuro”, esse sentimento de incerteza sobre o retorno da paisagem do campo destruída, que bela imagem de rememoração da vida campestre, que reunião de elementos vigorosos que tira o leitor da urbe por alguns momentos!

---

<sup>23</sup> Et le voici au fond de palais monstrueux/ Dont les vitraux dardent aux cieus/ L'inquiétude./ Et le voici, soudain, qui se transforme en multitude.

<sup>24</sup> Renâitre-ils, les champs, un jour, exorcisés/ De leurs erreurs, de leurs affres, de leur folie;/ Jardins pour les efforts et les labeurs lassés./ Coupe de clarté vierge et de santé remplies?// Referont-ils, avec l'ancien et bon soleil./ Avec le vent, la pluie et les bêtes serviles./ En des heures de sursaut libre et de réveil./ Un monde enfin suavé de l'émprise des villes?

Enfim, para reconhecer o lugar da poesia da cidade na lírica moderna é preciso desconsiderar o paradigma da poesia antirrealista, só então podemos analisar com tranquilidade as primeiras imagens de representação da metrópole que aparecem na poesia de Charles Baudelaire. Em Baudelaire aparecem temas de representação, como o contraste entre campo e cidade, entre outros, que são recorrentes na obra *Cidades tentaculares*, assim como as imagens das prostitutas e da multidão, que veremos através da teoria de Walter Benjamin; contudo, antes é necessário expor um pequeno esboço de Émile Verhaeren no contexto da literatura belga, bem como a origem e o conceito de *tentacular*. É o que veremos a seguir.

## DA LITERATURA BELGA A VERHAEREN

*A multidão é o seu domínio, tal como o ar é o domínio do pássaro, e a água, o do peixe. A sua paixão e sua profissão é a de desposar a multidão.*  
(BAUDELAIRE, 1993, p. 17-18).

*Sou vasto.... contendo multidões.*  
(WHITMAN, 2008, p. 129).<sup>25</sup>

### 1. ENTRE SANTOS E DEMÔNIOS

Na parte a seguir veremos a reinserção de Walt Whitman como um dos grandes poetas da cidade e até de toda a poesia moderna, todavia antes é preciso comentar rapidamente sobre o cenário da literatura belga, pois, no ensaio de Otto Maria Carpeaux chamado “Literatura belga – à memória dos meus amigos belgas” o autor afirma que “é preciso ter audácia para escrever sobre um assunto que não existe” (CARPEAUX, 1999, p. 133), uma vez que, para ele, não existe literatura belga, se pensarmos nos moldes de uma poesia nacionalista como foi a de Walt Whitman para a América, a título de exemplo. Evidente que não é o propósito aqui expor toda a literatura belga detalhadamente, nem muito menos propor algum panorama da história da Europa, apenas registrar que, parafraseando Carpeaux, devido ao fato de a Bélgica ter se constituído pela divisão de dois povos que falam línguas diferentes, os valões, que falam francês, e os flamengos, que falam holandês, logo, não existiria uma literatura belga unificada, e sim uma literatura francesa e uma holandesa, ambas regionalizadas. A explicação, ainda de acordo com Carpeaux, seria em virtude de a Bélgica ser um reino de surgimento recente e artificial fundado por grandes potências numa conferência diplomática em 1830. Por isso, Carpeaux sustenta que a questão central é a da língua, dividindo-a enquanto fenômeno psicológico e fisiológico:

A língua é a um tempo fenômeno psicológico e fisiológico; se provém das condições raciais e exteriores, provém também, por outro lado, das disposições espirituais e suprafisiológicas de um povo, impregnada como ela é de sua história e de sua civilização, a última das quais se forma no seio maternal da língua. A língua fisiológica une os povos, conforme conceitos raciais, independentemente dos seus antecedentes históricos; a língua psicológica os separa, conforme o passado, para reuni-los depois na grande história da Europa. Segundo a concepção da língua, afirma-se ou nega-se a história. Ora, a Europa nada é sem a sua história. Sem a diversidade na unidade, a civilização europeia não sobreviverá. (CARPEAUX, 1999, p. 134).

---

<sup>25</sup> I am large .... I contain multitudes.

Se a civilização se forma no âmago da língua, no caso da nação belga existe cisão provocada pelas guerras, e conseqüentemente atinge a língua, e justificaria a inexistência de uma literatura belga mais unificada, embora Carpeaux ressalte a importância da dissociação na formação das línguas, em busca da “diversidade na unidade” a que ele alude; portanto, comentando sobre a diversidade das línguas da nação belga recente, ele argumenta que, por isso, existiria outro tipo de literatura belga, independente e heterogênea em si. Voltando ao livro de A. Carneiro Leão, citando Henri Charriaut, que corrobora de certa maneira a exposição de Carpeaux, salientando que “A Bélgica foi o campo de batalha da Europa” (LEÃO, 1959, p. 20), provavelmente em virtude disso, a cisão da língua referida por Carpeaux. Assim, a Bélgica jamais teria se constituído como uma nação unificada, e Verhaeren teria tido plena consciência de que seu país tinha sofrido as piores invasões nos séculos XVII e XVIII, e todas as misérias e desgraças decorrentes dessa condição. Carneiro nos conta que no final do século XIX e na primeira década do século XX, de uma maneira geral, Verhaeren carregava ideais de renovação, ainda assim, ele acabaria assolado pelo barbarismo da guerra que deixou sua Bélgica reduzida a escombros, e em uma espécie de peregrinação por diferentes países e cidades, integrando-se a núcleos culturais distintos, Verhaeren teria aguçado sua sensibilidade de artista e de cidadão, e sobre o contexto histórico belga, em poucas palavras, Carneiro chega a mencionar que “a Bélgica foi sem contestação, um laboratório social inestimável, para a edificação do mundo.” (LEÃO, 1959, p. 21).

É nesse contexto que surge a poesia de Emile Verhaeren. Especificamente sobre a obra *Cidades tentaculares*, voltando aos comentários de Carpeaux, o poeta carregaria o entusiasmo da cidade moderna e teria sido

Grandíssimo poeta de outra época e de outro estilo – também filho da grande cidade, cantando com os pormenores do realismo poético as usinas, o porto, a Bolsa, a *rua em rouge*, fica no entanto nas generalidades enfáticas: sua *ville tentaculaire* poderia ser qualquer umas das metrópoles modernas. (CARPEAUX, 2005, p. 208-209).

Se aceitássemos o argumento de Carpeaux, de que as *Cidades tentaculares* poderiam ser uma representação de qualquer das inúmeras metrópoles modernas, porventura seja devido ao modo de representação poético que reúne elementos em comum com qualquer cidade moderna, e que funcionariam como extrato de várias áreas como a religião, arquitetura, economia, e muito mais. A *cidade tentacular* parece evidenciar uma estrutura que seria comparável a qualquer cidade grande ainda hoje, devido à generalização de elementos de representação que ainda mantêm a obra atual.

Ainda comentando sobre Carpeaux, em sua *História da literatura ocidental*, volume IV, o autor considera que Verhaeren foi um poeta que se dissociou de sua geração anterior e decadente conseguindo “salvar-se”, ou seja, instituir-se como um grande poeta que incorporou diferentes estilos, e mais do que isso ele expõe que

A vida poética de Verhaeren é um grande drama: começa como numa planície deserta, noturna, um homem solitário contra fantasmas terríveis que pretendem devorá-lo; e no fim do horizonte a luz vermelha das fábricas e chaminés ilumina as velhas cidades agonizantes. (CARPEAUX, 2011, p. 2240-2241).

O excerto acima nos remete novamente ao estágio de *solidão* e *singularidade* referido por Berardinelli, a julgar pelas alusões à noite, à solidão e aos fantasmas. Nesse caso, Verhaeren teria se jogado no ignoto, na *obscuridade* da lírica como entendem Berardinelli e Friedrich, e que Carpeaux definirá em um excerto de logo a seguir como “misticismo noturno”; Verhaeren teria ressurgido da escuridão para retomar o caminho da poesia realista, que tem a sua maior glória na representação da metrópole moderna das *Cidades tentaculares*; em vista disso, o Verhaeren que procuramos é o tardio, que se debruça sobre as “cidades agonizantes”, depois de ter ressurgido do abismo da *obscuridade*. De qualquer maneira, outro aspecto que Carpeaux ressalta é que Verhaeren teria passado por uma crise mental grave, e segundo ele, por isso em Verhaeren “O misticismo flamengo transforma-se em satanismo baudelairiano” (CARPEAUX, 2011, p. 2241). Outro argumento que corrobora a aproximação ao poeta francês, e em hipótese, poderia ser uma explicação para o caráter profano, diabólico e até cristão (a julgar, por exemplo, pelo Cristo que aparece no final do poema “A alma da cidade”, que inclusive é citado por Benjamin em contraste com a poesia de Baudelaire). Esses comentários trazem à tona tons que invariavelmente aparecem na *cidade tentacular*. Carpeaux acrescenta que, assim como Baudelaire, Verhaeren exprimiu em versos cada vez mais clássicos a alma romântica e completa que,

Com o realismo próprio da sua raça, Verhaeren resistiu à tentação de transformar aquelas visões apocalípticas em realidades metafísicas de um misticismo noturno. (CARPEAUX, p. 2241, 2011).

Com segurança podemos afirmar que o poeta belga não envereda para qualquer misticismo metafísico obscuro, pelo menos não nos poemas das *Cidades tentaculares*, e se Verhaeren não transformou suas visões apocalípticas, como Carpeaux argumenta,

abre um precedente para entendermos também a *cidade tentacular* como uma metrópole apocalíptica. Se retomarmos Alfonso Berardinelli no ensaio “Quatro tipos de obscuridade”, veremos que o teórico italiano nos explica um cenário fundamental para entendermos todo o processo que Emile Verhaeren tenta instituir nas *Cidades tentaculares*, que é justamente o fato de haver um grande apocalipse na cidade, que é narrado no poema “A revolta”, que em resumo descreve a destruição da cidade em uma grande catástrofe de fogo e sangue.

Além disso, voltando às palavras de Carpeaux, Verhaeren teria identificado na modernidade suas exteriorizações de um fenômeno social terrível: “a grande cidade que devora os campos e as aldeias” (CARPEAUX, 2011, p. 2241), quase uma síntese do próprio sentido do termo *tentacular* do livro de Verhaeren, e que tem o seu maior expoente de representação urbana na poesia, provavelmente não só da obra de Verhaeren, mas possivelmente de toda a lírica urbana moderna; ou seja, o poeta atinge um estágio de sua poesia, depois de ter experimentado tendências estéticas distintas, em que incorpora uma representação crítica da metrópole, apontando as mazelas da sociedade em meio ao cenário da modernidade, que possivelmente foi sendo aprimorada durante a carreira do poeta, adquirindo contornos revolucionários e apocalípticos.

Evidente que não é possível aqui analisar toda a poesia de Verhaeren, contudo, é possível considerar que o poema “La ville” da obra *Les campagnes hallucinées* carrega uma proporção considerável de imagens que reaparecem nas *Cidades tentaculares*, que são possivelmente pequenos esboços que depois foram desenvolvidos no livro do poeta, e ao mesmo tempo serviria de exemplo para ilustrar com pelo menos um poema de fora do livro, que em hipótese carrega embrionariamente o conceito de *cidade tentacular* que tomaremos como um dos principais fundamentos do livro de Verhaeren.

Carpeaux oferece muitos outros argumentos pertinentes para o estudo de Verhaeren, não obstante, por hora ele tece algumas afirmações que servem como justificativa central para este estudo, objetivamente quando ele ratifica que *Les villes tentaculaires* não foi somente um dos maiores livros da poesia moderna, todavia foi também o primeiro livro de poesia radicalmente moderna, e que nada perdeu de atualidade, mesmo depois de quase cem anos, se levado em conta poemas como “As usinas”. Mesmo que ele declare sobre Verhaeren que “A sua aceitação integral dos fenômenos da vida moderna tornou-se suspeita” (CARPEAUX, 2011, p. 2242), Carpeaux postula, em contrapartida, que o poeta e suas *Cidades tentaculares* não são lembrados nas discussões sobre os meios e os fins da poesia moderna. Carpeaux vai

mais longe, obtemperando sobre dois fatores importantes para o entendimento da construção poética da *cidade tentacular* de Verhaeren, que são a liberdade métrica e a eloquência torrencial de “seu hino à vida moderna” (CARPEAUX, 2011, p. 2244), à técnica e a democracia. Para Carpeaux, esses dois atributos que estariam visivelmente manifestos na *cidade tentacular* de Verhaeren, que envolvem a tal libertação do verso e o viés democrático, são devido à influência do poeta norte-americano Walt Whitman. Carpeaux vai citar alguns versos de Whitman que para ele sintetizam a arte de Verhaeren, no sentido de que Whitman profetizaria o surgimento de discípulos de seu canto épico moderno da democracia, que não cabe aqui reproduzir. O que mais interessa para nosso estudo é que ele divide a influência de Whitman em fases, sendo a primeira correspondente ao primeiro decênio do século XX, fase restrita, sobretudo à descoberta do verso livre em Paris em reação ao decadentismo, que provavelmente seria uma das épocas em que Verhaeren teria entrado em contato com a poesia de Whitman. Sintetizando, é possível sugerir que Verhaeren teria absorvido de Whitman pelo menos duas características, de maneira geral: a libertação métrica e a adoção do ímpeto do canto épico whitmaniano.

A. Carneiro Leão, já citado na introdução de seu livro, agora no capítulo I de seu estudo intitulado “Cantor da terra natal e dos antepassados”, comenta a influência do poeta norte-americano, chegando a exclamar “como este belga se parece com Walt Whitman”! (LEÃO, 1959, p. 32). Resumidamente, para Carneiro, realidade e idealismo, teoria e ação, são fatores da poética de Whitman que “são elementos diretivos na estética de Verhaeren” (LEÃO, 1959, p. 33). Principalmente pela ação, atributo central apontado por Carneiro na poesia de Verhaeren, que não cabe aqui discutir. O que mais importa no momento, resumindo, é que Carneiro postula que Walt Whitman

É essa paixão pela terra dos antepassados, esse encanto pela energia, pela obra dos ancestrais intrépidos e esse flagrante da vida e do movimento dos seres e dos elementos cósmicos, que constituem os aspectos mais vivos e mais característicos da obra de Verhaeren. (LEÃO, 1959, p. 35).

Para Carneiro Leão, Verhaeren está altamente ligado a Whitman, e esse resgate do poeta norte-americano não seria fundamental apenas para o entendimento da poética urbana de Verhaeren, envolve toda a edificação e o destino da lírica moderna. Isso porque, voltando a Alfonso Berardinelli, agora em seu ensaio “Cidades visíveis da poesia moderna”, ele vai inserir Walt Whitman no centro do cânone da lírica moderna e apontá-lo juntamente com Charles Baudelaire como os “dois heróis lendários da poesia

moderna” (BERARDINELLI, 2007, p. 143). Mais do que isso, Berardinelli vai chamar Baudelaire e Whitman de “santos diabólicos da poesia moderna” (BERARDINELLI, 2007, p. 144), e nesse caso ele coloca no centro do florescimento da poesia moderna da cidade não somente Baudelaire e *As flores do mal*, publicado em 1857, mas também *Folhas de relva*, de Whitman (publicado dois anos antes), e nesse contexto Nova York estaria para Whitman, assim como Paris estaria para Baudelaire. Sobre Whitman, é preciso ressaltar que nele, como diz Berardinelli,

A modernidade é seu órgão social é técnico, a cidade, são o desenvolvimento da natureza e a coroação de sua obra. A filantropia de Whitman é ilimitada. O bardo da democracia adora a multidão, multiplica seu eu por mil, acolhe cada um em si mesmo. O banho de multidão faz dele um titã imenso, uma subjetividade polimórfica. (BERARDINELLI, 2007, p. 147).

Berardinelli afirma com convicção que Whitman, dentre suas outras inúmeras facetas, é também um poeta da cidade, e o que faz dele um mártir da democracia é principalmente o fato de colocar em evidência o cidadão comum da grande cidade como objeto de sua poesia. Um dos poemas de *Leaves of grass* (1855) que mais descreve essa imagem da multidão é o poema de abertura da obra chamado “Song of myself”; é a composição mais longa do livro, ocupando mais ou menos metade da obra, e em muitos momentos o eu da poesia de Whitman descreve o cenário da cidade através de seus cidadãos:

Da multidão o atirador dá um passo à frente e se posiciona e levanta sua peça;  
Grupos de imigrantes recém-chegados lotam o cais ou as docas,  
Os carapinhas capinam o canal, o capataz os observa de sua sela,  
O sinal ecoa no salão, cavalheiros correm em busca de parceiras, dançarinos inclinam-se um pro outro;  
O jovem está acordado e deitado sobre o telhado de cedro do sótão ouvindo música da chuva.  
O nativo de Michigan põe armadilhas no riacho que ajuda a encher o Huron,  
O reformista sobe no palanque, tagarela com sua boca e nariz,  
A companhia volta da excursão, o preto mostra o traseiro, um alvo bem lanhado,  
A índia enrolada em seu manto de bainha amarela vende mocassins e sacos de miçanga,  
O especialista analisa a galeria de arte de olhos semicerrados e cabeça inclinada,  
Os marujos amarram o vapor, estendem a prancha pros passageiros descerem,  
A caçula segura o fio, a mais velha o enovela e às vezes para pra desfazer os nós,  
A recém-casada se recupera, feliz, semana passada deu a luz ao primeiro filho,  
A jovem ianque de cabelos limpos trabalha com sua máquina de costura, na fábrica ou na fiação,  
A grávida de nove meses está na sala de parto, sua fraqueza e dores aumentando,

O calceteiro se apoia em seu pilão – o lápis do repórter passa voando sobre o bloco de notas – o cartazista usa vermelho e dourado em seu letreiro,  
O menino-do-canal trota pelo caminho de sirga – o livreiro faz as contas em sua mesa – o sapateiro encera a linha,  
O regente marca o compasso da banda e é seguido por todos os músicos,  
O bebê é batizado – convertido faz sua primeira profissão de fé,  
A regata se dispersa na baía... como brilham as velas brancas!  
O vaqueiro conduz a manada, grita chamando os animais perdidos,  
O camelô sua com o peso que carrega nas costas – o comprador pechincha até o último centavo,  
A câmera e a chapa estão prontas, a dona deve sentar pra ser fotografada,  
A noiva plissa as dobras do vestido, o ponteiro dos minutos custa a se mover,  
O comedor de ópio se reclina de cabeça rígida e lábios entreabertos,  
A prostituta arrasta seu xale, seu boné bambeia no pescoço cheio de perebas,  
A multidão ri de seus palavrões, os homens zombam dela e piscam entre si,  
(Desgraçados! Eu não rio de seus palavrões e nem fico zombando de vocês),  
(WHITMAN, 2005, p. 63).<sup>26</sup>

Aqui um fragmento em que nos defrontamos com a tal “subjetividade polimórfica”, o espírito de democracia, e através de um turbilhão de imagens ocorre o banho de multidão da poesia de Whitman. Este excerto começa e termina com menção à imagem da multidão, que se forma do começo ao fim e é permeado por inúmeras descrições feitas pelo eu lírico de Whitman dos cidadãos da metrópole, por isso a fisionomia da cidade não é tão visível em seus poemas. Das imagens citadas, chama atenção a das docas e dos cais logo no segundo verso, que se reafirma com outro verso que aparece posteriormente falando dos marujos; ou seja, algumas imagens condensadas de Whitman poderiam ser aproximadas de “O porto”, de Verhaeren, ou até de imagens similares que aparecem na poesia de Baudelaire. O nativo de Michigan e o vaqueiro mencionado acima nos remetem ao ambiente do campo, e na poesia de Whitman também aparece o contraste já trabalhado entre campo e cidade. O eu lírico de Whitman chega a mencionar, logo no começo de “Song of myself”, que “Delícia de estar só ou no agito das ruas, e pelos campos e encostas de colinas,” (WHITMAN, 2005, p. 45), ou em outro excerto o eu lírico comenta também “A cidade dorme e o campo dorme” (WHITMAN, 2005, p. 45); Whitman menciona, em outro verso, ainda de “Song of myself”, “Pelas casas quadrangulares da cidade... nas cabanas de troncos, acompanhando os lenhadores,” (WHITMAN, 2005, p. 89); ou seja, resumindo, parece que Whitman nos remete às imagens anteriormente delineadas, a imagem do campo que aparece em alguns momentos e a descrição da metrópole somem dentro do banho de multidão.

---

<sup>26</sup> Original em Anexo 2, p. 118.

A imagem da multidão, que é uma das mais recorrentes e importantes na poesia de Verhaeren nas *Cidades tentaculares*, e imagens como a da prostituta, que são citadas em meio às inúmeras descrições imbricadas dentro de uma imagem coletiva maior que é a das massas, transparecem também na poesia de Baudelaire. Em relação ao nosso estudo, ficamos restritos a imagens desta natureza, porque a cidade e sua fisionomia desaparecem do olhar do poeta, consequência de sua intenção (expressa no prefácio da obra) de colocar justamente o cidadão comum no enfoque de sua poesia, e não a arquitetura, paisagem da cidade, estrutura, ou qualquer outro elemento. Whitman acaba se valendo do recurso de enumeração caótica para produzir uma série de imagens menores desses tipos de habitantes da metrópole, como vimos acima, e imagens de dezenas de temáticas, em que cada uma renderia sem dúvida um estudo à parte. Berardinelli oferece uma síntese em relação ao eu lírico de Whitman e como ele incorpora cada cidadão da metrópole, que elucida bem a vertente do excerto de sua poesia que escolhemos:

É impossível imaginar Whitman como um indivíduo de contornos definidos, que atravessa uma rua de Manhattan ou no Brooklyn e encontra outros indivíduos singulares. Pode-se dizer que, antes de encontrar cada membro específico dessa multidão (americana e universal, cidadina e camponesa: dá no mesmo), antes de encontrá-lo realmente numa rua, Whitman já o tenha encontrado naquele Antes e naquele Depois sem fronteiras de espaço e tempo que é o seu Eu absoluto. O eu humilde, que é cidadão como todos os outros, que é alma imortal e componente singular de uma comunidade livre e soberana, é também seu eu titânico: o fundamento da sociedade. (BERARDINELLI, 2007, p. 147-148).

Whitman, além de poeta da democracia, foi também, talvez acima de tudo, o poeta da América, sem deixar de ser universal. Não é o propósito discutir os fundamentos da literatura norte-americana, não obstante, vale a pena dizer que antes de Whitman a literatura americana ainda era muito subordinada à literatura inglesa, e por isso Whitman carregaria o brado da literatura norte-americana consigo em seu livro *Leaves of grass* (1855). A julgar pelo prefácio, a obra poderia ser definido como uma verdadeira declaração de independência da literatura americana.

## 2. DE WHITMAN A VERHAEREN E ÀS ILUSTRAÇÕES DE FRANS MASEREEL

*Apressado com a multidão moderna, ansioso e volúvel como qualquer pessoa;* (WHITMAN, 2008, p. 93).<sup>27</sup>

Vimos essa imagem da multidão que aparece na poesia de Walt Whitman, que aparece em Baudelaire, e é claro no próprio Verhaeren, porém, antes é preciso comentar a respeito do artigo de um teórico chamado Juan Soros e seu ensaio intitulado “La ciudad tentacular en dos poemas de Émile Verhaeren y una ilustración de Frans Masereel”. Nesse artigo o autor reitera a importância da obra de Verhaeren, ajudando também a justificar nosso objeto de estudo. Parafraseando Soros, Verhaeren foi o autor de um dos tratamentos urbanos mais importantes das letras contemporâneas. Além disso, Soros atesta que a *cidade tentacular* tem sua origem no processo de industrialização que o poeta invariavelmente testemunhou, ou seja, em hipótese é uma obra que carrega um realismo que remete a um período histórico específico, o da modernidade. Juan Soros comenta sobre Walter Benjamin citando Emile Verhaeren em seu ensaio “A Paris do segundo império em Baudelaire”. Nesse ensaio, Benjamin diferencia Baudelaire de Verhaeren, citando os últimos versos do poema “A alma da cidade”, segundo poema da obra *Cidades tentaculares*. Sobre o comentário de Benjamin, Soros corrobora a impressão geral de que realmente este excerto do texto de Benjamin não nos diz muito sobre esse contraste que ele estabelece entre Baudelaire e Verhaeren, menos ainda sobre as *Cidades tentaculares*. Segundo Soros, os versos de Verhaeren servem para dizer apenas que Baudelaire não tinha ou não conhecia uma visão similar à do poeta belga, e só. Difícil ir além dessa interpretação, em razão de Benjamin não especificar nada mais em relação a Verhaeren, pelo menos neste texto, pois que Juan Soros sustenta que Benjamin

está concentrado em identificar Baudelaire em um dos textos-chave para canonizá-lo como o pai da modernidade, mas, ao mesmo tempo, suas palavras servem para esclarecer que as questões urbanas, a partir de meados do século XIX, são um fenômeno complexo e dificilmente sintetizável em sua origem em uma única obra literária, apesar da importância axial do poeta de *As Flores do mal*. (SOROS, 2011, p. 280)<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Hurrying with the modern crowd, as eager and fickle as any.

<sup>28</sup> Está concentrado en individualizar a Baudelaire en uno de los textos clave para canonizarlo como el padre de la modernidad, pero, al mismo tiempo, sus palabras sirven para matizar que la temática urbana, desde mediados del siglo XIX, es un fenómeno complejo y dificilmente sintetizable en un origen único y literario a pesar de la importancia axial del poeta de *Les Fleurs du Mal*.

Ou seja, Baudelaire seja coroado como um dos primeiros poetas da metrópole por Benjamin por, Verhaeren e suas cidades serviriam como exemplo de uma grande obra poética de representação urbana diferente em vários aspectos da concepção de metrópole descrita nos poemas de Baudelaire, porém, similar em muitos outros. As similaridades possíveis abrem um precedente para que entendamos a *cidade tentacular* de Verhaeren inserida em uma tradição de representação da cidade moderna na poesia, e uma das primeiras obras da literatura que tomou para si a empreitada de criar uma imagem poética da cidade moderna de uma maneira tão completa e complexa em um único livro. Vários aspectos validam a aproximação de Baudelaire com Verhaeren, visto que suas diferenças são tão relevantes quanto suas semelhanças, e se Baudelaire tem mesmo tanto em comum com Verhaeren, não seria tão ousado analisarmos Verhaeren sob o olhar de Benjamin.

Antes, é preciso expor o assunto central do ensaio de Soros, sua comparação da obra de Verhaeren e as ilustrações do artista belga Franz Masereel. Juan Soros disserta em seu ensaio que Franz Masereel ilustrou diferentes livros, contudo, destaca somente uma ilustração do artista, de um livro chamado *La ville* (1925), e segundo Soros a arte de Masereel consiste de

narrativas visuais que se desenvolvem de forma linear com personagens que seguem através de uma fábula sem palavras e estão na origem do que hoje é conhecido como novela gráfica. (SOROS, 2011, p. 280).<sup>29</sup>

Tirando a questão da linearidade, que não nos parece tão evidente, o mais importante do excerto acima é a afirmação de Masereel como um dos precursores da novela gráfica. Masereel criou um contraste em suas ilustrações somente em preto e branco feitas com a técnica da xilogravura, e que, segundo Soros, foi um dos estilos característicos do expressionismo, e que inclusive os poetas expressionistas consideravam Verhaeren um dos seus precursores. Soros destaca a ilustração que abre o livro de Masereel *The city*, sugerindo um paralelismo da obra do artista em relação à poesia de Verhaeren. Na ilustração temos um homem sentado em uma colina, em meio ao campo e observando a cidade, que se apresenta em um cenário de chaminés e fumaças e um trem cruzando a cidade:

---

<sup>29</sup> Constituyen narrativas visuales que se desarrollan de manera lineal con personajes a los que seguimos a través de una fábula sin palabras y que están en el origen de lo que actualmente se conoce como novela gráfica.



Ilustração do livro *The city*, de Frans Masereel.

Soros compara a figura do observador da ilustração de Masereel com o eu lírico na poesia de Verhaeren, que para ele não é nem apocalíptico nem engajado, contudo, não parece querer se referir às *Cidades tentaculares*, e sim, provavelmente, ao poema “La ville”, de Verhaeren, que segundo Soros carregaria o conceito de *tentacular* da cidade em condição embrionária. Antes, é preciso registrar Soros expando que

Na poesia de Verhaeren o movimento, e, especialmente, o avanço das planícies, é tentacular, no entanto, o “formigueiro” da cidade, na sua ambigüidade, é visto de forma positiva, com um claro componente político, o aparecimento da “massa” ou povo. (SOROS, 2011, p. 282).<sup>30</sup>

A ação ou movimento *tentacular* da cidade sobre o campo é enfatizado; não obstante, o que mais chama atenção novamente, assim como Benjamin vai discutir, é a imagem da multidão, elevada agora por Soros como elemento político. Vale a pena citar que Soros critica Verhaeren, especialmente sobre a ingenuidade de suas rimas e seus vínculos com o simbolismo:

---

<sup>30</sup> En la poesía de Verhaeren el movimiento, y sobre todo el avance sobre las llanuras, es tentacular, sin embargo, el “hormigueo” de la ciudad, en su ambigüedad, es visto positivamente, con un claro componente político, por la aparición de “la massa” o pueblo.

Se os poemas de Verhaeren podem ser criticados por sua rima ingênua, e sua ligação com modelos simbolistas causa polêmica, ele certamente deixou sua marca na literatura francesa e na imaginação coletiva moderna pela imagem da “cidade tentacular” rizomática e viscosa e, no plano horizontal, em oposição aos “ângulos retos” dos telhados no eixo vertical. (SOROS, 2011, p. 282).<sup>31</sup>

Todavia, mesmo com algumas restrições da rima e do simbolismo, Soros ressalta a importância da imagem da *cidade tentacular* no imaginário da poesia moderna, e reitera outros fatores indispensáveis, como a relevância de Verhaeren para a poesia francesa, e sua mimetização em relação à geometria da cidade, referindo-se à horizontalidade, que seria o próprio movimento *tentacular* da cidade, e à verticalidade da metrópole, citando caso análogo, se considerarmos a visão das agulhas das fábricas ou os mastros dos navios, imagens que aparecem na poesia moderna da cidade e fizeram com que poetas como Baudelaire e Verhaeren voltassem seus olhares em direção ao firmamento.

De qualquer forma, voltando à questão central do ensaio de Juan Soros, sua comparação com as ilustrações do artista belga Frans Masereel, não cabe aqui debater toda a obra do artista. Contudo, em uma pequena introdução de *Passionate Journey* de Masereel, escrita por David A. Beronä, nos conta detalhes convenientes de revelarmos, por exemplo, a ligação de Masereel com a literatura. Ele era conhecido por escritores como Hermann Hesse e Thomas Mann, e este último, quando perguntado sobre um filme que teria lhe causado grande impressão, acaba citando uma obra de ficção de Masereel chamada *Mon livre d'heures*. Segundo Beronä, Masereel cunhou o termo “woodcut novels”, dessa forma foi o primeiro a usar fotos preto e branco impressas de com xilogravuras sem diálogos dispostas em forma de livro. Não é nosso propósito revisar a biografia de Masereel, todavia, vale a pena dispor de algumas informações básicas, que nos ajudam a entender a essência da obra do artista. O pai do ilustrador teria morrido quando ele tinha apenas três anos de idade, então, sua mãe se casa com um doutor que tinha uma forte convicção socialista, portanto, o jovem Masereel ficou exposto a inúmeras demonstrações contra injustiças sociais, que exerceram grande influência nas suas obras. Beronä revela outro fato importantíssimo, que Masereel tornou-se amigo de Leon Bazalgette, primeiro tradutor francês e biógrafo de Walt Whitman. Consequentemente, Masereel também entrou em contato com a poesia de

---

<sup>31</sup> Si los poemas de Verhaeren pueden ser criticados por su rima ingênua y su vínculo con modelos simbolistas es causa de controversia, es indudable que há dejado su impronta en las letras francesas y en el imaginario colectivo moderno mediante la imagen de la ‘ciudad tentacular’, viscosa y rizomática, en el plano horizontal, en oposición a los “ángulos rectos” de los tejados en el eje vertical.

Whitman, assim como Verhaeren, absorveu muito das visões democráticas e humanistas do poeta norte-americano. Nesse caso, Masereel carregaria, em algumas de suas obras, no mínimo dois fundamentos em comum com a *cidade tentacular* de Verhaeren, além das visões socialistas vindas muito provavelmente de seu padrao: a visão democrática extraída da poesia de Whitman, somada à reação impulsiva contra a cultura industrializada, entre outros aspectos. O que aproxima mais ainda Masereel de Verhaeren é que o artista chegou até a ilustrar um livro do poeta chamado *Quinze Poémes*, que continha 57 xilogravuras de Masereel. Nesse trabalho, na visão de Beronä, Masereel esteve altamente envolvido no método de composição, tentando inovar suas técnicas em relação a tons e sombra, entretanto, posteriormente voltando a um estilo mais simplificado. Em todo o caso, o livro de Verhaeren ilustrado por Masereel foi um trabalho importante na carreira do ilustrador, uma vez que este suposto “laboratório” de *Quinze poémes* iria reverberar, segundo Beronä, em trabalhos posteriores do artista e ilustrador belga.

Comentaremos rapidamente algumas novelas de Masereel, não todas evidentemente, considerando as três novelas publicadas no mesmo livro, *The sun, The idea, Story without words*. *Story without words*, é a história de um homem que tenta ganhar o amor de uma mulher, contada em sessenta imagens xilogravadas. Em *The sun*, Masereel conta em sessenta e três xilogravuras a história de um homem que obsessivamente tenta alcançar o sol, revivendo o mito de Ícaro. Em *The idea*, Masereel descreve uma mulher saindo da cabeça (ou da imaginação) de um homem, que logo no início é colocada em um envelope, posteriormente aberto em público, de onde a mulher sai e passa por diversos constrangimentos e mal entendidos, até retornar ao seu criador. Sobre pelo menos duas dessas histórias é possível dizer, não em relação à *Story without words*, porém, em relação às outras duas novelas de Masereel citadas acima, que ambas se passam no cenário da cidade, tendência que veremos bem mais desenvolvida em *Passionate journey*. Esse estilo de representação na obra do autor alcançará seu ápice, pelo menos em relação a uma representação da metrópole, nas ilustrações de Frans Masereel em *The city*. *Passionate journey* é uma novela gráfica, contada em cento e sessenta e sete xilogravuras, e em resumo é a história que descreve as experiências de um jovem entrando na metrópole. Todavia, é em *The city* que se manifesta uma das mais criativas e realísticas representações da metrópole moderna, tanto em seus progressos, quanto em seus colapsos. *The city* de Masereel contém lâminas que

poderiam ser comparadas com excertos específicos das *Cidades tentaculares*, que se exploradas exerceriam um paralelismo significativo.

### 3. “LA VILLE” E OS TENTÁCULOS DA CIDADE

*No enrugado perfil das velhas capitais,  
Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 295).<sup>32</sup>*

O poema “La ville”, de Emile Verhaeren, composição de abertura do livro *Les campagnes hallucinées*, poderia ser considerado dentro de contextos específicos, como portador de pequenos esboços de imagens que sequencialmente apareceriam de forma desenvolvida nas *Cidades tentaculares*. Nesse poema estaria exposta a ideia de *tentacular*, que seria desenvolvida posteriormente na obra *Cidades tentaculares*, porém um detalhe curioso que Juan Soros aventa no ensaio anteriormente referido, é o fato de não serem mencionados os termos *tentaculares* ou *tentacular* em nenhum dos poemas das *Cidades tentaculares*, exceto no próprio título, embora a obra como um todo carregue esse conceito. A *cidade tentacular* é aquela que, em um período histórico determinado (em resumo, poderia ser o período definido por Benjamin como a “modernidade”, da revolução industrial), estende seus *tentáculos* sobre o campo. Juan Soros estabelece o contraste campo-cidade, ou seja, o avanço desordenado da cidade sobre o espaço do campo, como fator fundamental no conceito de *tentacular* e acrescenta sobre o que entendemos aqui como modo de representação da cidade na poesia de Verhaeren, que para ele se constitui principalmente da enumeração de elementos urbanos.

O poema “La ville”, de Verhaeren, , é possível observar uma descrição ampla da cidade, em que o eu lírico é o observador do poema que, por assim dizer, apresenta a *cidade tentacular* ao leitor: “Tous les chemins vont vers la ville.” (VERHAEREN, 1981, p. 21) é o verso isolado de abertura do poema, que poderia ser interpretado como a eminência do domínio da cidade sobre o campo, conseqüentemente, a destruição desse campo e a imposição de uma migração do homem do campo para a metrópole. Na construção imaginária do poema é possível perceber uma personificação da metrópole, bem como um tom de grandiosidade arquetônica na construção da imagem da metrópole moderna. Neste poema o observador descreve a cidade através de diferentes

---

<sup>32</sup> Dans les plis sinueux vieille capitales, /Où tout, même l’horreur, tourne aux enchantements,

elementos, tons, características, que seria impossível generalizar, no entanto, contribuem para definir o conceito *tentacular* da cidade. No primeiro quarteto do poema começa a apresentação da cidade pelo eu lírico que vai descrevendo-a como se estivesse mostrando-a ao leitor de uma visão mais afastada, descortinando-a, brumosa e coberta de fumaça. Além disso, o poema é revestido com uma grandiosidade arquitetônica já referida, especialmente pelas “pontes de músculos de ferro” e por “seus blocos e colunas”, citados na segunda estrofe, no segundo e quarto verso do excerto abaixo, respectivamente:

Do fundo das brumas,  
Com todos seus estágios em viagem  
Mesmo ao céu, vai a mais altos estágios,  
Como de um sonho, ela se exuma.

Lá,  
Estas são pontes de músculos de ferro,  
Lançadas, de salto, através do ar;  
Estes são seus blocos e colunas  
Decorados por esfinges e górgonas;  
Estas são suas torres nas periferias,  
Estes seus milhares de telhados,  
Elevando ao céu seus ângulos retos:  
É a cidade tentacular,  
De pé,  
Ao final das planícies e campos.  
(VERHAEREN, 1982. p. 21).<sup>33</sup>

O eu lírico descreve uma visão, similar ao observador sentado na colina contemplando a cidade do livro *The city*, de Masereel, visto que, no começo da segunda estrofe, ele indica com a expressão “Là” que possivelmente estaria em um lugar mais afastado descrevendo a cidade, em cima de uma colina talvez, justamente como o observador da ilustração de Masereel, até porque ele precisa de uma visão mais ampla para enxergar essa arquitetura monstruosa de ângulos retos a que ele alude, e para perceber esse movimento *tentacular* da cidade que se alastra sobre o campo. O observador de Verhaeren descreve uma cidade barulhenta e caótica, tão brumosa e esfumaçada que de lá não é possível nem mesmo ao meio dia enxergar o sol:

De luzes vermelhas  
Que movimentam  
Sobre postes e grandes mastros,  
Mesmo ao meio-dia, queimando também

---

<sup>33</sup> Du fond des brumes,/ avec tous ses étages en voyage/ Jusques au ciel, vers de plus hauts étages./ Comme d'un rêve, elle s'exhume./ Là-bas,/ Ce sont des ponts musclés de fer/ Lancés, par bonds, à travers l'air;/ Ce sont des blocs et des colonnes/ Que décorent Sphinx et Gorgones;/ Ce sont des tours sur des faubourgs./ Ce sont des millions de toits./ Dressant au ciel leurs angles droits./ C'est la ville tentaculaire,/ Debout,/ Au bout des plaines et des domaines.

Como ovos púrpuras e d'ouro,  
O pico do sol não pode ser visto:  
Boca da iluminação, fechada  
Pelo carvão e a fumaça.  
(VERHAEREN, 1981, p. 22).<sup>34</sup>

No terceiro verso desta estrofe outra referência a uma imagem que poderíamos considerar como elemento de representação das *Cidades tentaculares* que nos remete ao poema “O porto”, de Verhaeren, principalmente pelo terceiro verso, “Sobre postes e grandes mastros,”, pois nas *Cidades tentaculares*, em “O porto” o eu lírico de Verhaeren se debruça especificamente sobre esta parte da cidade, através, por exemplo, de um dístico de “O porto” que descreve: “Seu porto é confusão de barcos a rugir,/ Que fumegam, ao fim da noite, sem ser vistos.” (VERHAEREN, 1999, p. 45)<sup>35</sup>, e se observarmos os primeiros delineamentos da imagem do porto em “La ville”, veremos muito em comum :

Um rio de nafta e breu  
Bate no dique de pedra e nos pontões de madeira;  
Os assobios crus de navios que passam  
Uivam de medo ao nevoeiro:  
O farol verde é a sua mirada  
Vê o oceano e os espaços.  
(VERHAEREN, 1982, p. 22).<sup>36</sup>

A imagem do porto que vemos acima está em um estado embrionário se compararmos com o poema do porto de Verhaeren das *Cidades tentaculares*. Contudo já é possível observar bem essa imagem, mesmo que o poema “O porto” seja mais robusto em termos de construção imagética desse local da cidade; existem várias similaridades no poema “La ville”, que depois são visivelmente desenvolvidas em diferentes poemas da obra de Verhaeren *Cidades tentaculares*; pois, se todos os caminhos levam à cidade, como no primeiro verso de “La ville”, o primeiro verso de “O porto” da *cidade tentacular* é “Todo o mar vai para a cidade” (VERHAEREN, 1999, p. 45),<sup>37</sup> composição poética em que o eu lírico se debruça especificamente sobre a imagem do porto. Essa imagem poderia ser comparado com alguns excertos específicos que vimos acima em “La ville”. Se evocarmos alguns versos, por exemplo, o dístico da quinta estrofe de “O porto”, em que o eu lírico descreve uma fisionomia desse cenário

---

<sup>34</sup> Des clartés rouges/ Qui bougent/ Sur des poteaux et des grands mâts./ Même à midi, brûlent encor/ Comme des œufs de pourpre et d'or./ Le haut soleil ne se voit pas:/ Bouche de lumière, fermée/ Par le charbon et la fumée.

<sup>35</sup> Son port est ameuté de steamers noirs qui fument/ Et mugissent, au fond du soir, sans qu'on les voie.

<sup>36</sup> Un fleuve de naphte et de poix/ Bat les môles de pierre et les pontons de bois;/ Les sifflets crus des navires qui passent/ Hurlent la peur dans le brouillard;/ Un fanal vert est leur regard/ Vers l'océan et les espaces.

<sup>37</sup> Toute la mer va vers la ville!

específico da cidade, veremos que eles são perfeitamente comparáveis a alguns versos de “La ville”, como no dístico de “O porto”, em que o eu lírico profere: “Seu porto é fervilhante e musculoso/ perdido na espiral de um dédalos de amarras” (VERHAEREN, 1999, p. 45). Nesse excerto que já é demonstrado no primeiro verso o caráter caótico da multidão no porto, e em outro momento, no dístico da terceira estrofe do mesmo poema, o observador-eu lírico comenta: “Seu porto vê chover fuligem em meio às brumas,/ Onde, olho colossal e vermelho, o sol chora” (VERHAEREN, 1999, p. 45), que poderíamos comparar com o sol encoberto pela bruma e fumaça do excerto citado acima do poema “La ville”.

Na estrofe seguinte de “La ville”, a imagem que continua sendo descrita é o cais, muitas vezes se utilizando também de imagens sonoras, como o choque dos furgões e o movimento dos gonzos das dobradiças:

Dos cais sonoram ao choque de furgões de peso;  
Das dobradiças rangentes como gonzos;  
Dos balanços do ferro fazem cair cubos de sombra  
E de repente deslizam em subsolos de fogo;  
Suas pontes abrem pela metade,  
Entre os mastros espessos das forcas sombrias  
E com letras de cobre escrevem o universo,  
Imensamente, por meio dos  
Telhados, as lajes e as muralhas,  
Face a face, como em batalha.  
(VERHAEREN, 1982, p. 22).

De toda essa continuação da descrição do porto, é preciso destacar a primeira menção ao homem no terceiro verso, “cubos de sombra”, pois nas *Cidades tentaculares* os homens são referidos como “sombas”, tanto é que o eu lírico de “A alma da cidade” comenta sobre a grande balbúrdia das multidões na quarta estrofe do poema dizendo “Sobre o fundo de brumas cruas/ Só sombras, ai! Só sombras.” (VERHAEREN, 1999, p. 19);<sup>38</sup> e no excerto acima são descritos atrelados à imagem do ferro, uma das matérias-primas que aparecem nas *Cidades tentaculares*. Por agora, o importante é apenas enumerar diferentes elementos de representação da cidade, junto com a interpretação do poema “La ville”, mostrar como alguns elementos de representação da cidade moderna no poema e outros aspectos carregam uma aproximação muito intensa com algumas imagens desenvolvidas posteriormente na obra *Cidades tentaculares*. Em “La ville”, no decorrer do poema, o observador vai passando do porto para outra parte

---

<sup>38</sup> Sur des écrans de brumes cruas/ Des ombres et des ombres.

da cidade, a rua, que vai convergir na sequência do poema para a imagem da multidão. Antes ele descreve a imagem do trem, que pode ser considerada como um elemento de representação da metrópole na poesia de Verhaeren:

E por todos os lados, passam cavalos e rodas,  
Correm os trens, voltam em esforço,  
Até estações, levantando, como proas  
Imóveis, de milha a milha, um frontão dourado.  
Trilhos ramificados abaixo da terra  
Como os de poços e de crateras  
Para reaparecer ao longe em redes claras relampejantes  
No estrondo e na poeira.  
É a cidade tentacular.  
(VERHAEREN, 1982, p. 22).<sup>39</sup>

A imagem do trem é umas das inúmeras imagens que também aparecem nas *Cidades tentaculares*, e é citada mais de duas vezes, por exemplo, no terceto da segunda estrofe de “A alma da cidade”:

A curva de um viaduto enorme  
Costeia as plataformas tristes e uniformes;  
Um trem avança, imenso e lasso.  
(VERHAEREN, 1999, p. 19).

Ou, por exemplo, no poema “As catedrais”, que comentaremos adiante, aparecem alguns versos em que o eu lírico menciona o “som de um trem distante a troar na cidade” (VERHAEREN, 1999, p. 39)<sup>40</sup>. De qualquer maneira, voltando à sequência do poema “La ville”, o eu lírico vai se voltar especificamente para a rua, descrevendo o ritmo feroz e atarefado da grande metrópole, além de mencionar a questão econômica através dos bancos, que são referidos no final da estrofe:

A rua – e seus redemoinhos como dos cabos  
Atada ao redor dos monumentos -  
Foge e retorna em longos abraços;  
E suas multidões inextricáveis  
As mãos tolas, não febris,  
O ódio em seus olhos,  
Arrebata os dentes do tempo que lhe avança.  
Ao amanhecer, à tarde, à noite,  
Na pressa, o tumulto, o ruído,  
Eles jogam o amargo antes da semente  
De seu trabalho que a hora leva.  
E os contadores sombrios e negros  
E escritórios conchas falsos  
E os bancos batem as portas  
Aos golpes de vento da demência.

<sup>39</sup> Et tout là-bas, passent chevaux et roues./ Filent les trains, vole l'effort./ Jusqu'aux gares, dressant, telles des poues/ Immobiles, de mille en mille, un fronton d'or./ Des rails ramifiés y descendent sous terre/ Comme en de puits et des cratères/ Pour reparaître au loin en réseaux clairs d'éclairs/ Dans le vacarme et la poussière.

<sup>40</sup> Au bruit d'un train lointain qui roule sur la ville.

(VERHAEREN, 1982, p. 23).<sup>41</sup>

Um aspecto fundamental que aparece no trecho acima é o dos monumentos, pelo fato de nas *Cidades tentaculares* quatro poemas levarem o título de “A estátua”, sem contar o caráter de monumentalização que aparece não só nestes poemas como em muitos outros. Em todo o caso, se ficarmos restritos a este excerto, fica mais enfatizada a questão do tempo que regula trabalhadores das usinas do poema “As usinas”. E, além disso, a estrofe termina com a imagem dos bancos, “Aos golpes de vento da demência”, que poderia nos remeter ao poema “A bolsa”, onde nestes dois versos eles são mencionados também: “Os bancos abrem cedo e seus balcões,/ Onde o ouro é pesado aos milhões,” (VERHAEREN, 1999, p. 77)<sup>42</sup>. As estrofes tentamos aproximar acima são exemplos de como Emile Verhaeren já vislumbrava no poema “La ville” uma concepção de metrópole moderna muito consistente, que depois seria desenvolvida com mais intensidade, e a imagem que se desenvolverá como uma das principais da *cidade tentacular* é a das multidões, que é citada e descrita como arrebatadora e tumultuosa, com “O ódio em seus olhos”.

Não é necessário propor uma análise exaustiva do poema, apenas reafirmar, com Juan Soros, que o poema “La ville”, de Verhaeren, tem muito a nos ensinar sobre os elementos de representação da metrópole que serão desenvolvidos posteriormente nas *Cidades tentaculares*. No poema “As usinas” há uma imagem da rua fermentada a álcool, e vale a pena lembrar uma grande estrofe de “As usinas” que podemos comparar logo após com o poema “La ville”:

Nas esquinas, portas abertas, os bares:  
Estanhos, cobres, espelhos sombrios  
Prateleiras de ébano, frascos loucos  
Cujo álcool exala  
O seu clarão sobre as calçadas.  
Canecas que de repente rebrilham  
Sobre o balcão, em pirâmides de coroas;  
E homens ébrios, de pé,  
Em grandes goles sorvem, sem falar,  
A cerveja loura e o uísque cor de topázio  
(VERHAEREN, 1999, p. 69-71).<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> La rue – et ses remous comme des câbles/ Noués autour des monuments –/ Fuit et revient en longs enlacements;/ Et ses foules inextricables./ Les mains folles, les pas fiévreux./ La haine aux yeux./ Happent des dents le temps qui les devance./ A l'aube, au soir, la nuit./ Dans la hâte, le tumulte, le bruit./ Elles jettent vers le hasard l'âpre semence/ De leur labeur que l'heure emporte./ Et les comptoirs mornes et noirs/ Et les bureaux louches et faux/ Et les banques battent des portes/ Aux coups de vent de leur démente.

<sup>42</sup> Des banques s'ouvrent tôt et leurs guichets./ Où l'or se pèse au trébuchet,

<sup>43</sup> Aux carrefours, porte ouverte, les bars:/ Étais, cuivres, miroirs hagards,/ Dressoirs d'ébène et flacons fols/ D'où luit l'alcool/ Et sa lueur vers les trottoirs./ Et des pintes qui tout à coup rayonnent./ Sur le comptoir, en pyramides de couronnes/ Et des gens souls, debout/ Dont les larges langues lapent,/ sans phrases./ Les ailes d'or et le whisky, couleur topaze.

Essa estrofe descreve o cenário de bares onde os operários das fábricas se embriagam, e mesmo que a tensão da estrofe seja no momento do grito ou clamor no verso “E então, como um grande grito lançado”, na continuação do poema, no verso de enumeração “Praças, bazares, estações ferroviárias, mercados,” que nos remete ao ambiente urbano de forma bem direta, já podemos observar também a rua fermentada de álcool e os bares:

Ao longo do rio, uma luz acolchoada,  
Problemas em rubro, como um trapo em chamas,  
De poste em poste retrocede.  
A rua, com fluir d'álcool é fermentada.  
Os bares abertos sobre as calçadas  
Seus tabernáculos de espelhos  
Onde contempla-se embriaguez e a batalha;  
Um cego se apoia na muralha  
E vende a luz em caixas de um centavo;  
A devassidão e a fome o acompanham em seus buracos;  
A névoa imensa e vermelha  
Às vezes até do mar recua e se redobra  
E então, como um grande grito lançado  
Para o sol e sua clareza:  
Praças, bazares, estações ferroviárias, mercados,  
Exasperam tão forte sua vasta turbulência  
Que moribundos buscam em vão o momento  
Que faz falta aos olhos para cerrarem-se.  
[Silêncio  
(VERHAEREN, 1983, p. 23).<sup>44</sup>

Mesmo descrevendo imagens que oscilam entre crítica social e deslumbramento diante desse novo modelo de cidade, nos parece que no poema ainda se sobrepõe o caráter crítico-social, a julgar, por exemplo, pelo cego (talvez pudéssemos inferi-lo como um mendigo) que vende luz em caixas de um centavo. A turbulência da metrópole, que não deixa nem mesmo os moribundos partirem em paz, também reafirma esse sentido de perturbação do homem no ambiente da cidade grande; a partir desses dois versos e do poema como um todo, difícil dizer que Verhaeren já em “La ville” não toma um posicionamento crítico em relação à metrópole. Se a *cidade tentacular* é grandiosa e inebriante, se o eu lírico de Verhaeren em “La ville” descreve um cenário de modernidade da metrópole com um deslumbramento evidente, por outro lado, nos parece que quase sempre o eu lírico mostra o lado trágico e injusto do modelo de cidade que ele mimetiza. Enfim, sobre o poema em questão, a última estrofe propõe

---

<sup>44</sup> Le long du fleuve, une lumière ouatée./ Trouble et lourde, comme un haillon qui brûle./ De réverbère en réverbère se recule./ La vie avec des flots d'alcool est fermentée./ Les bars ouvrent sur les trottoirs/ Leurs tabernacles de miroirs/ Où se mirent l'ivresse et la bataille./ Une aveugle s'appuie à la muraille/ Et vend de la lumière, en des boîtes d'un sou./ La débauche et la faim s'accouplent en leur trou./ La brume immense et rousse/ Parfois jusqu'à la mer recule et se retrouse/ Et c'esr alors comme un grande cri jeté/ Vers le soleil et sa clarté./ Places, bazars, gares, marchés./ Exaspérant si fort leur vaste turbulence/ Que les mourants cherchent en vain le moment de/ Qu'il faut aux yeux pour se fermer./ [silence

um fechamento, quase uma síntese para a composição, em que muitos elementos que já tinham sido demonstrados no decorrer do poema, voltam na estrofe final:

Como o dia – no entanto, quando as tardes  
Esculpem o firmamento, de seus martelos de ébano,  
A cidade ao longe se estende e domina a planície  
Com uma noturna e colossal esperança;  
Ela surge: desejo, esplendor, obsessão;  
Sua clareza se projeta em brilho até o céu,  
Seu gás milenar de arbustos d'ouro se alimenta,  
Seus trilhos são caminhos audaciosos  
Levam a felicidade falaciosa  
Que a fortuna e a força acompanham;  
Seus muros emergindo parecem uma armada  
E o que vem dela de bruma e de fumaça  
Vem em chamadas claras para os campos.

Esta é a cidade tentacular,  
O polvo ardente e usurário  
E sua carcaça solene.

E os caminhos daqui até o infinito  
Para ela.  
(VERHAEREN, 1982, p. 24).<sup>45</sup>

Na estrofe final o eu lírico sintetiza o surgimento da cidade, que se diferencia do que posteriormente foi desenvolvido nas *Cidades tentaculares*, dado que o eu lírico de Verhaeren no poema acima usa um tom muito mais neutro que oscila entre a visão crítica e a engajada, talvez o poema também carregue, dependendo do ponto de vista, alguma neutralidade e deslumbramento. No entanto, se o analisarmos sob o viés da *cidade tentacular* que foi desenvolvida posteriormente, o caráter de crítica social à pobreza e à miséria geradas pelo sistema injusto da cidade grande moderna que são retratadas no livro do poeta, que tomamos como objeto central deste trabalho, fica visível o engajamento do eu lírico na composição de “La ville”. À luz das *Cidades tentaculares*, se considerarmos essas imagens coincidentes, elas ficam mais ampliadas no sentido dos poemas. Por isso alguns tons, temáticas, e principalmente uma série de elementos de representação que já tinham sido desenvolvidos no poema, aparecerão novamente nas *Cidades tentaculares*, ora com menos, ora com mais intensidade. Esses elementos de referência urbana são mencionados novamente na estrofe final do poema, como o trem, os muros, a bruma e a fumaça, e finalmente retomando o caráter

---

<sup>45</sup> Telle, le jour – pourtant, lorsque les soirs/ Sculptent le firmament, de leurs marteaux d'ébène./La ville au loin s'étale et domine la plaine/ Come un nocturne et colossal espoir;/ Elle surgit : désir, splendeur, hantise;/ Sa clarté se projette en lueurs jusqu'aux cieux./ Son gaz myriadaire en buissons d'or s'attise./ Se rails sont de chemins audacieux/ Vers le bonheur fallacieux/ Que la fortune et la force accompagnent;/ Ses murs se dessinent pareils á une armée/ Et ce qui vient d'elle encor de brume et de fumée/ Arrive en appels clairs vers les campagnes.// C'est la ville tentaculaire./ La pieuvre ardente et l'ossuaire/ Et la carcasse solennelle.// Et les chemis d'ici s'en vont à l'infini/ Vers elle.

*tentacular* no final da penúltima estrofe. Na estrofe final o eu lírico chega a chamar a metrópole de “polvo ardente e usurário”, ou seja, um ser orgânico personificado, que estende seus tentáculos e suga os valores financeiros e morais do homem, deixando só a carcaça, como o eu lírico afirma no final do poema. Além disso, o poema também sugere no final um caráter de eternidade e infinidade da cidade, que poderíamos interpretar como a perpetuidade da metrópole desde seu surgimento até os dias de hoje. Então passemos agora às fisionomias da metrópole moderna, bem como à face da *cidade tentacular*, dentro dos parâmetros estabelecidos pela sociologia das metrópoles modernas de Walter Benjamin.

## AS FISIONOMIAS DAS CIDADES TENTACULARES

### 1. OS SONHOS DA METRÓPOLE TENTACULAR

*Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde  
O Espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante!*  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 291).<sup>46</sup>

Neste capítulo, após alguns comentários sobre o contexto da obra de Walter Benjamin, primeiramente tentaremos debater diferentes aspectos da teoria do autor, desde a concepção de sonho, passando pelas galerias e os panoramas, e por último as imagens da prostituta e da multidão, todos esses elementos em relação aos poemas das *Cidades tentaculares*, dentre outras observações. Willi Bolle, em *Fisiognomia da metrópole moderna*, propõe uma leitura cujo objeto central ele denomina de a “grande cidade contemporânea pós-revolução industrial” (BOLLE, 1994, p. 17), vista pelo prisma do crítico da cultura, teórico e escritor Walter Benjamin. Segundo Bolle, seu estudo é constituído a partir de comentários em relação aos textos de Benjamin que descrevem o fenômeno da metrópole moderna. Antes de utilizarmos o prisma teórico de Benjamin em relação à poesia de Emile Verhaeren é preciso elucidar, parafraseando Bolle no capítulo intitulado “Walter Benjamin – fisiognomista da metrópole moderna”, que os termos referentes ao que ele denomina de “fisionomias” da cidade e ao olhar dos “fisionomistas” nos remetem a uma técnica de leitura do cultural e do social que tem sua origem em uma tradição criada por Johann Caspar Lavater<sup>47</sup>. Bolle nos revela que mesmo adotando pressupostos um tanto ingênuos, Lavater, que teria vivido o choque entre o nascimento das grandes cidades e a cultura tradicional do campo, teria elaborado uma verdadeira bíblia para quem intentasse adentrar as grandes cidades, e de acordo com Bolle, essa técnica consistia em identificar o caráter dos passeantes desconhecidos a partir da leitura de suas características exteriores; posteriormente, a obra de Lavater teria suscitado interesse pelo seu valor empírico, tendo influenciado áreas como a psicologia social, a antropologia e a criminalística. Bolle sugere que Lavater teria influenciado escritores diversos, em especial Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, os surrealistas e, é claro, o próprio Benjamin, visto que o próprio autor ressalta no texto “O flâneur”:

---

<sup>46</sup> Fourmillante cité, cité pleine de rêves,/ Où le spectre, en plein jour, raccroche le passant!

<sup>47</sup> Estudioso suíço, 1741-1801.

Em Lavater ou em Gall entrava em jogo um autêntico empirismo junto com a especulação e a extravagância. As fisiologias viviam de seu crédito, sem nada dar de si. Asseguravam que qualquer um seria capaz de, sem ser perturbado, decifrar – por conhecimento de causa – a profissão, o caráter, a origem, e modo de viver dos transeuntes. Neles esse dom se apresenta como um talento que as fadas conferiram de berço aos habitantes da grande cidade. (BENJAMIN, 1985, p. 68).

Esse excerto de Benjamin ajuda a elucidar as limitações das fisiologias de Lavater; em contrapartida, parafraseando Bolle, apesar de uma rigidez na classificação e do exagero de elementos teológicos e fantasiosos, a obra de Lavater, chamada *Fragmentos fisiognômicos para o fomento do conhecimento e do amor entre os homens*, ainda seria uma grande ilustração de como fundamentar uma fisionomia científica, e, além disso, fundamental no aspecto de formação dos fisionomistas. É nessa tradição, de acordo com Bolle, que Benjamin está inserido e que, nas *Passagens* parisienses, seria um dos principais objetivos do teórico alemão descrever uma fisionomia da cidade moderna. Em outras palavras, Bolle sintetiza que Benjamin descreve uma época com o máximo de nitidez para configurar a face da modernidade. Na visão de Bolle, Benjamin descreveu uma fisionomia da multidão, que, além de ser baseada no fundador da fisionomia moderna, Johann Caspar Lavater, foi montada a partir de textos de Edgar Allan Poe, Friedrich Engels, Honoré de Balzac, Victor Hugo, e talvez acima de tudo pautada na poesia de Baudelaire.

Não obstante este estudo não abranger objetivamente a obra das *Passagens*, apenas os textos de Benjamin “Paris, capital do século XIX” e “A Paris do segundo império em Baudelaire”, é preciso comentar resumidamente que a obra *Passagens*, como observa Bolle em seu livro, no capítulo intitulado “A metrópole como espaço imagético – A construção do olhar sobre a cidade na obra das *Passagens*”, é extensa, hermética, incompleta e fragmentária. Não só pelo ponto de vista de Willi Bolle, também Paulo Sérgio Rouanet, que comentaremos ainda logo mais, ambos nos mostram uma tendência invariável de releitura dos textos de Benjamin já conhecidos à luz do livro das *Passagens*, livro publicado postumamente. Sobre os textos aqui considerados, dentro da organização que Bolle propõe, “Paris, capital do século XIX” é um ensaio mais simples de ser situado, porque em resumo seria um projeto em seis partes pautado na época moderna de Baudelaire, mesclando personagens dessa época com descrições urbano-arquitetônicas, provavelmente um grande prólogo do que posteriormente seria desenvolvido em parte no grande trabalho das *Passagens* ou até mesmo em “A Paris do segundo império em Baudelaire”, texto que evoca com mais detalhes alguns aspectos do

ensaio introdutório de Benjamin, e que é um pouco mais complexo de inserir no contexto das *Passagens*. Parafraseando Willi Bolle, o grande livro inacabado de Benjamin seria intitulado “Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo”; essa obra seria subdividida em três partes: “Baudelaire, poeta alegórico”, “A Paris do segundo império em Baudelaire” (que é subdividido em três partes: “A boêmia”, “O flâneur” e “A modernidade”), e “A mercadoria como objeto poético”. Portanto, o texto que consideraremos seria para Bolle a parte central (única concluída) de um livro maior. Antes de partir definitivamente para os textos de Benjamin e a poesia de Emile Verhaeren, vale a pena ressaltar que Bolle avança uma tendência em relação ao projeto das *Passagens*, de que no transcorrer do processo de construção do texto Benjamin viu insurgir-se no centro de sua teoria a figura de Baudelaire, e que o trabalho das *Passagens* ganhou impulsos significativos no sentido de tornar-se um livro sobre o poeta. Não é objetivo entrar em detalhes nesse aspecto, contudo somente o fato do já notado protagonismo de Baudelaire em textos já conhecidos de Benjamin, e, mais do que isso, ver aventada pelo estudioso a figura de Baudelaire como peça central no suposto grande projeto do teórico alemão, realça ainda mais a importância do poeta francês.

Partindo ainda do ponto de vista de Willi Bolle, no capítulo “Imagem dialética”, o teórico comenta, em resumo, que de acordo com Benjamin a função do historiador seria a de criar uma maneira de “despertar” do sonho coletivo da Modernidade. Segundo o autor, o que diferencia os surrealistas de Benjamin em relação à concepção de sonho, é o fato de que enquanto os primeiros escolheram o sonho para expressar a mitologia da época, o historiador segundo Benjamin procura uma forma de elaborar um “despertar”, no intuito de traduzir a linguagem do inconsciente para um consciente cognoscível, uma vez que, para Bolle,

O historiador aparece aí no papel do detetive, prestes a investigar os rastros de um crime, que são feitos pela burguesia. Seu instrumento para desfazer o efeito do narcótico e fazer surgir rastros é a análise dos sonhos e a fabricação de imagens dialéticas. (BOLLE, 1994, p. 64).

O caráter detetivesco, o crime e a burguesia ficam em segundo plano por enquanto, o que mais interessa é a necessidade de anular o “efeito narcótico” e buscar os “rastros” que se manifestam nas imagens dialéticas do sonho, imagens as quais o historiador tentará tornar visíveis, cognoscíveis; nesse caso a importância do sonho é de abranger dentro de si todas as imagens dialéticas, que teriam as suas manifestações

sensíveis representadas por imagens de diferentes naturezas. Em relação à esfera onírica da teoria de Benjamin de uma maneira geral, é fato que já em seu texto introdutório, “Paris, capital do século XIX”, ele comenta a questão do sonho da modernidade, descrevendo-o em “Fourier ou as passagens”, subcapítulo em que disserta sobre as imagens do sonho moderno, afirmando que

nessas imagens desiderativas aparece a enfática aspiração de se distinguir do antiquado – mas isto quer dizer: do passado recente. Tais tendências fazem retroagir até o passado remoto a fantasia imagética impulsionada pelo novo. No sonho, em que ante os olhos de cada época aparece em imagens aquela que a seguirá, esta última comparece conjugada a elementos de uma sociedade sem classes. Depositadas no inconsciente da coletividade, tais experiências, interpenetradas pelo novo, geram a utopia que deixa o seu rastro em mil configurações de vida, desde construções duradouras e até fugazes. (BENJAMIN, 1985, p. 32).

Nesse excerto, Benjamin expõe seu conceito do sonho da modernidade, que tem a sua manifestação sensível através de imagens do moderno, que para Benjamin manifestam-se pelo novo travestido de antigo, e quanto à utopia ficaria por conta do intento de uma sociedade sem classes. Paulo Sérgio Rouanet, em *As razões do iluminismo*, no capítulo intitulado “As galerias do sonho”, explica que para Benjamin o fato de cada época sonhar a época seguinte através de imagens, impregnando-se do novo, e que gerando a tal utopia, seria uma maneira de interpretar as projeções de imagens de categorias variadas, motivo pelo qual o sonho é definido como

a forma pela qual a humanidade trabalha os novos objetos produzidos pelo progresso técnico: transfigurando em imagens do desejo, alimentadas pelo mito pré-histórico da sociedade sem classes e que se objetivam em configurações materiais, como o vestuário, os interiores e a arquitetura. (ROUANET, 1992, p. 117).

Rouanet explica que no sonho a imagem manifestar-se-ia de diferentes maneiras, como no interior burguês, nas exposições, nos cassinos, nos museus, e chega até a afirmar que “O capitalismo, em geral, é assimilado ao sonho” (ROUANET, 1992, p.118). Rouanet diz também, em outras palavras, que o cenário da cidade seria a grande tela de pintura das imagens modernas, e que a imagem central é a das *passagens*, que para ele seriam “por excelência o ponto de cruzamento de todos esses sonhos” (ROUANET, 1992, p. 118). Rouanet vai mais longe, sustentando que para Benjamin “a passagem é casa de sonho onde moram os outros sonhos” (ROUANET, 1992, p. 118). Não é possível comentar amplamente o conceito do onírico na teoria de Benjamin, por isso, resumindo, Rouanet oferece uma hipótese bem plausível para a função do sonho,

que para ele não seria uma simples metáfora do capitalismo do século XIX, pois ele explica que esse sonho

tem um valor de modelo. É um artifício heurístico, destinado a facilitar a descrição do século XIX e a precisar o papel do historiador. Se o século XIX é descrito sobre o modelo do sonho, torna-se possível (1) dar conta das ambiguidades espaço-temporais desse período e suas criações, (2) mostrar a interpenetração dos seus elementos materiais e espirituais e (3) explicar como o século, ainda envolto no mito, chega à consciência de si e qual o papel do intérprete nesse processo. (ROUANET, 1992, p. 119).

Se aceitarmos a esfera do sonho, já podemos nos debruçar sobre o que Rouanet denomina de as “instâncias despertar”, e que para ele não poderia ser confundido com um falso despertar que seria atribuído ao conceito da teoria de Sigmund Freud, que em uma frase sustenta que este falso despertar seria aquele que o “sonhador para não ter que acordar sonha que já acordou” (ROUANET, 1992, p. 122), e que o verdadeiro despertar, segundo ele,

está na fronteira entre dois estados: a onírica e a desperta. O despertar assegura o trânsito da primeira para a segunda, de tal modo que a consciência onírica não seja cancelada, e sim transcendida dialeticamente. (ROUANET, 1992, p. 122).

Rouanet explica que esse momento intermediário entre o sono e o despertar tem em Benjamin um significado de despertar, o momento em que o passado é apreendido e salvo. Fazendo a analogia da figura do sonhador e do historiador abstraída de Benjamin, Rouanet explica:

Benjamin estabelece uma homologia explícita entre o sujeito histórico, capaz de captar, numa fulguração instantânea, o passado que lhe é sincrônico, e o sujeito do sonho, capaz de captar, no momento que desperta, os conteúdos verdadeiros que pulsam na trama onírica. (ROUANET, 1992, p. 122).

O despertar da teoria de Benjamin, para Rouanet, estaria vinculado à categoria básica de toda a história do século XIX, o que Benjamin teria tentado expor nas *Passagens*. Em resumo, voltando a Willi Bolle, parafraseando o autor no capítulo das “Imagens dialéticas”, as imagens oníricas (que segundo Bolle parecem fazer uma fusão com o conceito das imagens dialéticas) tonar-se-iam perceptíveis no presente concebido como despertar dentro da teoria de Benjamin. Ainda falando do texto “Paris, capital do século XIX”, especificamente no subcapítulo “Hausmann e as barricadas”, resumindo o pensamento do autor: Benjamin faz algumas afirmações fundamentais em relação à esfera onírica de sua teoria que tentaremos tratar aqui; por exemplo, no final do ensaio,

ele evoca imagens como as passagens, interiores, salões de exposições e panoramas, conceituando-as como “reminiscências de um mundo onírico”:

A avaliação dos elementos oníricos à hora do despertar é um caso modelar de raciocínio dialético. Por isso é que o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época não apenas sonha a seguinte, mas, sonhando, se encaminha para o despertar. (BENJAMIN, 1985, p. 43).

O excerto acima deixa bem atrelado à exposição teórica de Benjamin o conceito de “despertar”, e o parâmetro dialético de sua teoria aparece ademais atrelado ao despertar, assim, em resumo, sendo o sonho da época a que ele alude teria invariavelmente seu fim no despertar.

De posse deste pequeno esboço dos sonhos da modernidade na teoria de Walter Benjamin, se o relacionarmos à poesia de Emile Verhaeren veremos que nas *Cidades tentaculares* as imagens do sonho estão presentes, e em hipótese a *cidade tentacular*, assim como a metrópole moderna, na concepção de Benjamin, estaria envolvida em uma atmosfera de sonho. Não me refiro a alusões metafóricas mais discretas na poesia de Verhaeren, a título de exemplo, no poema “O balcão”, em que o eu lírico descreve os aprendizes de marinheiros aos montes deitados nos mastros e “baixados ou nas cordas esticadas,/ Todos sonham e evocam essas noites” (VERHAEREN, 1999, p. 93)<sup>48</sup>; embora os grumetes estejam em bando ainda nos remete mais a um sonho individual de desejo em relação às prostitutas, do que ao sonho da modernidade de Benjamin, que parece ser mais coletivizado. Não poderia ser a representação do sonho do burguês, no poema “A estátua” do burguês, em que o eu lírico menciona o personagem descrito “Em seu sonho de um Estado estrito geométrico” (VERHAEREN, 1999, p. 65)<sup>49</sup>; ainda que evoque um coletivo, parece referir-se a uma classe minoritária, que faz contraste com as multidões esfomeadas que aparecem mais de uma vez nas cidades de Verhaeren. O sonho do burguês parece ser antes político e até arquitetônico, a julgar pelo geometrismo, do que um sonho de uma época que Benjamin postula. No poema “A bolsa”, de Verhaeren, o eu lírico chega a mencionar “Vir acordar o ardor que a vida lhe ilumina./ quantos sonhos, qual rubros vinhos” (VERHAEREN, 1999, p. 77)<sup>50</sup>, porém, pelo contexto do poema é mais passível de o considerarmos como um sonho inebriante dos jogos e das apostas, atrelado ao sonho de riqueza, do que o grande sonho da modernidade. Uma pista complexa é dada no poema “As caminhantes”, que veremos de

<sup>48</sup> À des mâts abaissés ou des cordes tendues./ Tous en rêvent et l'évoquent, tels soirs ;

<sup>49</sup> Où son rêve d'État stic et géométrique

<sup>50</sup> Pour réveiller l'ardeur dont sa vie est étroite./ Tant de rêves, tels des feux roux

maneira mais desenvolvida sob o espectro das *galerias* e dos *panoramas*, e nesse poema o sonho é vislumbrado num quarteto que merece ser revisto na íntegra. Na penúltima estrofe da composição o eu lírico descreve:

Quando os sonhos, à noite, isolam-se,  
E elas sentem em sua mão  
A sorte vil de um ser humano,  
Elas sabem bem o que querem.  
(VERHAEREN, 1999, p. 62-63).<sup>51</sup>

Esse excerto se refere às personagens, por assim dizer do poema, que após o escoamento da multidão da cidade ao anoitecer ficam desprotegidas, imunes no seu ato de caminhada, e o mais é relevante no momento é a citação do sonho, que ao anoitecer, com o retorno da população da cidade às suas moradias, esses sonhos se dividem, transmutando-se em sonhos individuais, e posteriormente, com o ajuntamento das massas, os sonhos se interpõem, colocando os habitantes uns contra os outros, ao invés de pensarmos num sonho coletivo, nesse caso.

O sonho da modernidade nas *Cidades tentaculares*, ou pelo menos as menções mais explícitas, as que mais se aproximam do sonho da teoria de Benjamin, estariam contidas, em hipótese, primeiramente no poema “A alma da cidade”, que não cabe descrever em detalhes; por isso, resumidamente, diremos que se trata de uma descrição da cidade, passando pelo caráter religioso e posteriormente o sentimento embrionário de revolução (despertar). Além disso, o poema, permeado pelo caráter de secularidade da cidade, é proposto numa atmosfera de febre e loucura. No poema de Verhaeren em questão, o sonho aparece proposto da seguinte maneira:

O sonho antigo é morto e um novo se levanta;  
Ele se forja nas cabeças e no suor  
Dos braços no trabalho e frentes cheias de clarões;  
Vê-o a cidade a vir do fundo das gargantas  
Dos que o acalentam como o seu  
E que o querem gritar e soluçar aos céus.  
(VERHAEREN, 1999, p. 25).<sup>52</sup>

O sonho da modernidade no poema de Verhaeren é descrito pelo eu lírico como uma ilusão, que faz com que a população seja oprimida e trabalhe em prol desse sonho. É um sonho reificado através do tempo feito do trabalho e suor dos operários das *Cidades tentaculares*. O sonho é mencionado duas vezes em “A alma da cidade”, fato

---

<sup>51</sup> Quand leurs rêves, la nuit, s'essellent/ Et qu'elles tiennent dans la main/ Le sort banal d'un être humain/ Elles savent ce qu'elles veulent.

<sup>52</sup> Le rêve ancien est mort et le nouveau se forge./ Il est fumant dans la pensée et la sueur/ Des bras fiers de travail, des fronts fiers de lueurs./ Et la ville l'entend monter du fond des gorges/ De ceux qui le portent en eux/ Et le veulent crier et sangloter aux cieux.

que realça a importância do elemento onírico no poema, assumindo uma função significativa dentro da composição, e na parte final da penúltima estrofe o eu lírico menciona o sonho novamente:

O sonho! Ele é mais alto do que as fumaradas  
Que ela despeja, envenenadas,  
Em torno a si, rumo à amplidão;  
Mesmo no medo, mesmo na rotina,  
Ele está, na noite, que domina  
E é como profusão  
De estrelas de ouro e de negras coroas  
Que se acendem, na tarde, entoando loas.  
(VERHAEREN, 1999, p. 27).<sup>53</sup>

Nesse outro excerto o eu lírico de Verhaeren descreve o sonho como algo grandioso, a julgar pelo primeiro verso e até mesmo pela menção à amplidão, e no final do excerto a ascensão às estrelas, assim como em vários outros poemas da obra reincide esse caráter hiperbólico e grandiloquente da cidade. O destaque maior fica por conta do sonho “que domina”, ou seja, parece existir encanto, uma ilusão que coordena o pensamento da época, mesmo com uma possível ambiguidade do verso em relação à noite. O ouro e as coroas poderiam, com alguma restrição, ser interpretados como alegorias ou referências a uma possível ascensão dessa multidão pobre e trabalhadora à riqueza, a tal utopia da igualdade de classes; outro exemplo similar é a ostentação das igrejas, e acima de tudo, talvez, em relação à figura do burguês rico retratado no poema “A estátua”, do burguês “de ventre rico, queixada ardente e barba rija;” (VERHAEREN, 1999, p. 65), e que defende “Seu pedestal maciço qual seu cofre forte” (VERHAEREN, 1999, p. 67). A existência do sonho é reforçada em “A revolta”, poema das *Cidades tentaculares* que narra o rompimento da hierarquia do sistema vigente opressor da cidade em vários aspectos, como veremos, em todo o caso, o sonho se desfaz e a ilusão acaba perante a revolta que destrói a cidade por inteiro:

Tudo o que foi sonhado outrora;  
Tudo o que as fronteiras mais ousadas  
Para o futuro planejaram;  
O que as almas têm empunhado,  
O que os olhos têm implorado,  
Tudo aquilo que a seiva humana  
Silenciosamente escondeu,  
Desabrocha, nos mil braços armados,  
Das multidões, movendo as vagas com seus ódios.  
(VERHAEREN, 1999, p. 103).<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Le rêve! Il est plus haut que les fumées/ Qu'elle renvoie envenimées/ Autor d'elle, vers l'horizon ; Même dans la peur ou dans l'enui./ Il est là bas, qui domine, les nuits./ Pareil à ces buissons/ D'étoiles d'or et de couronnes noires./ Qui s'allument, le soir, évocatoires.

Embora nesse excerto “as fronteiras mais ousadas” que o “futuro planejaram” pareçam se referir ao sonho do burguês, por outro lado, pelo rompimento da ilusão perante as multidões, insinua que pode ser entendido ainda como o sonho coletivo do moderno, que no despertar deixa cair sua máscara. O sonho escondido vem à tona e se desfaz no despertar através da revolução das massas narrada no poema.

Enfim, a partir do arquétipo do sonho, é possível partir para as imagens do mesmo que aparecem na paisagem das cidades de Verhaeren, demonstrar mais algumas aproximações com os poemas das *Cidades tentaculares* para entendermos a real função de ruptura no poema “A revolta”, porém antes é necessário percorrer alguns caminhos teóricos que Benjamin propõe e que ajudam a descrever a poesia de Verhaeren.

O primeiro aspecto da teoria de Walter Benjamin a ser explorado que parece ser uma das peças fundamentais na teoria do autor é a descrição das *galerias*. Parafraseando Benjamin em “Fourier ou as passagens”, essas *galerias* surgiram a partir da alta do comércio têxtil e concomitantemente com os *magasins de nouveautés*, que, de acordo com Benjamin, foram precursores das casas comerciais. Sobre as *galerias* Benjamin afirma que são “os centros comerciais de mercadorias de luxo. Em sua decoração, a arte põe-se a serviço do comerciante.” (BENJAMIN, 1985, p. 31). E em seguida ele adverte que as *galerias* foram “o cenário das primeiras iluminações a gás” (BENJAMIN, 1985, p. 31), e completa que o “surgimento delas é dado pelos primórdios da construção com ferro” (BENJAMIN, 1985, p. 31), um metal assim como ferro, que aparece com destaque na composição das matérias-primas das *Cidades tentaculares*. Sobre as tais *galerias* a que Benjamin se refere, elas se assemelham em algum grau com o cenário descrito em “As caminhantes”, de Emile Verhaeren, a julgar pelo exato início do poema:

Nas galerias que se abrem para a noite  
- Balcões de flor, rampas de fogo –  
Mulheres enlutadas por sua alma  
Cruzam seus passos em silêncio.

O trabalho da urbe esgota-se e se aquieta:  
Uma atmosfera química e brilhante  
Estendendo ao longe seus eflúvios sobre o ouro  
Inumerável de um cenário panorâmico.  
(VERHAEREN, 1999, p. 59).<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Tout ce qui fut rêve jadis; Ce que les fronts les plus hardis/ Vers l'avenir ont instauré;/ Ce que les âmes ont brandi./ Ce que les yeux ont imploré./ Ce que toute la sève humaine/ Silencieuse a renfermé./ S'épanouit, aux brassant leur houle avec leurs haines.

<sup>55</sup> Au long de promenoirs qui s'ouvrent sur la nuit/ - Balcons de fleurs, rampes de flammes -/ Des femmes en deuil de leur âme/ Entrecroisent leurs pas sans bruit./ Le travail de la ville et s'épuise et s'endort./ Une atmosphère éclatante et chimique/ étende au loin ses effluves sur l'or/ Myriadaire d'un grand décor panoramique.

O caminhar dessas mulheres de luto parece bem similar ao do *flâneur* de Benjamin, grande protagonista no palco da metrópole. O *flâneur* e as caminhantes de Verhaeren exercem suas caminhadas em um espaço da cidade muito parecido, ambas as imagens compartilham do mesmo cenário, e se considerássemos Benjamin, em “O flâneur”, mencionando que “Sem as passagens, dificilmente a *flânerie* poderia ter alcançado sua relevância” (BENJAMIN, 1985, p. 66), por analogia o mesmo caberia em relação às “viúvas” de Verhaeren. Em relação ao último verso da segunda estrofe acima, Benjamin teoriza sobre o “cenário panorâmico”, o que, poderíamos considerar, tem no mínimo um parentesco longínquo com os *panoramas* da construção teórica de exposta por Walter Benjamin em “Paris, capital do século XIX”, e posteriormente desenvolvida no texto “O flâneur”. Benjamin estende o conceito dos panoramas para uma literatura panorâmica, pois, a título de exemplo, na citação abaixo, ele estabelece:

Tendo uma vez posto o pé no mercado, o escritor ficava olhando ao redor como num panorama. Um gênero literário próprio guardou suas primeiras tentativas de orientação. É uma literatura panorâmica. (BENJAMIN, 1985, p. 65).

Não só no poema das caminhantes, em muitos outros poemas da obra de Verhaeren, ora menos, ora mais acentuada, aparece essa visão do eu lírico observador que descreve as cidades (nos poemas mais descritivos), de certa maneira, incorporando uma visão panorâmica. Muitos espaços da metrópole se erguem em *panorama* para o eu lírico que descreve a *cidade tentacular*. Benjamin discorre de maneira bem significativa sobre os *panoramas*, e, parafraseando o teórico, seriam vários esboços de figuras situadas no primeiro plano desses *panoramas*, em que o fundo seria constituído de cenários pintados. Benjamin expõe:

Os panoramas anunciam uma revolução no relacionamento da arte com a técnica e são, ao mesmo tempo, a expressão de um novo sentimento de vida. O morador da cidade, cuja supremacia política sobre o morador do campo tantas vezes se manifesta ao longo do século, tenta trazer o campo para a cidade. Nos panoramas, a cidade se abre em paisagem, como mais tarde o fará, de maneira ainda mais sutil, para o flâneur. (BENJAMIN, 1985, p. 34).

Além disso, Benjamin explica que os *panoramas* coincidem com o surgimento das *galerias*, e que, concomitantemente ao surgimento de ambos, aparece uma literatura panorâmica, que chega a ser considerada pelo autor como gênero. “As caminhantes”, de

---

Verhaeren, além de carregarem resquícios de uma *literatura panorâmica*, parecem ser permeadas pelo princípio de caminhada similar à do *flâneur*. As caminhantes do poema de Verhaeren são imbricadas entre a multidão, e, além disso, são cobertas pelo signo da noite, atmosfera que se repete nas cidades de Verhaeren:

A urbe é colossal e reluz como o mar  
De luz maravilhosa e de elétricas ondas,  
E seus muitos caminhos de lojas e bares  
Encontram, de repente, os passeios de ferro  
Onde essas mulheres – opala e nácar,  
Cetim noturno e cabelo ruiva -,  
Trazendo às mãos flores silvestres,  
A passos largos, pisam tapetes macios.  
Elas são as lentas andarilhas solenes  
Que se cruzam, nessas noites inquietantes,  
E se sabem – há quanto tempo? –  
Dolorosas e semelhantes.  
(VERHAEREN, 1999, p. 59).<sup>56</sup>

“As caminhantes” são observadas e identificadas pelo observador eu lírico e trazidas ao primeiro plano do *panorama* do poema, representadas como mulheres enlutadas que carregam flores, por isso o balcão de flores citado na primeira estrofe completa o sentido do sétimo verso do excerto, com a imagem de mulheres carregando flores silvestres. O eu lírico descreve esse cenário da cidade por onde caminham essas mulheres enlutadas a passos de ferro, envernizadas pela dor e pela tristeza, pois estão

Sempre a chorar, em luto vão,  
Seus olhos baços e ferozes  
Contemplam um destino renovado, atroz,  
Tal como cravos num caixão.  
(VERHAEREN, 1999, p. 61).<sup>57</sup>

Chama muito a atenção o tom fúnebre que vai se reiterando durante todo o poema, dessas mulheres que estão destinadas a uma caminhada funesta e representadas como invariavelmente aprisionadas a esse destino. O eu lírico em determinado momento chega a atestar: “Conheço algumas cujas vestes fúnebres” (VERHAEREN, 1999, p. 61)<sup>58</sup>, e posteriormente as descreve: “E vejo-as: são viúvas de si mesmas/ Que se choram como um amante.”<sup>59</sup> (VERHAEREN, 1999, p. 61). No encerramento do poema em duas estrofes, na primeira o eu lírico afirma que mesmo nessa condição de

<sup>56</sup> La ville est colossale et luit comme une mer/ De phares merveilleux et d'ondes électriques./ Et ses mille chemins de bars et de boutiques/ Aboutissent, soudain, aux promenoirs de fer./ Où ces femmes – opale et nacre./ Satin nocturne et cheveux roux –/ Avec en main de fleurs de macre./ À long pas clairs, foulent des tapis mous./ Ce sont de très marcheuses solennelles/ Qui se croisent, sous les minuits inquiétants./ Et se savent – depuis quels temps? –/ Douloureuses et mutuelles.

<sup>57</sup> En pleurs encor d'un trop grand deuil./ Tels yeux obstinés et hagards/ Dans un nouveau destin ont rivé leurs regards./ Comme des clous dans un cercueil.

<sup>58</sup> J'en sais dont les robes funèbres

<sup>59</sup> J'en vois: des veuves d'elles-mêmes/ Qui se pleurent, comme un amant.

viuvez triste e desconsolada, o cessar dessa condição as entristeceria mais ainda, e uma interpretação é que mesmo no sofrimento intenso elas são alguém, elas existem dentro do conjunto de habitantes da cidade, têm um significado e uma função dentro da metrópole e sua representação é altamente rica de tons que variam do preto, ao silêncio, à languidez. E quem são elas? Quem são essas personagens descritas no poema? Elas são “As damas do sofrido amor.”, e se não fossem, quem seriam?

Se um dia houver de cessar sua dor,  
Isso as fará talvez mais tristes;  
Já não serão, inconsolavelmente,  
As damas do sofrido amor.

Nas galerias tristes que à noite dominam,  
Mulheres lentas,  
Em luto imenso por suas almas,  
Cruzam seus passos em silêncio  
(VERHAEREN, 1999, p. 63).<sup>60</sup>

O poema encerra na última estrofe acima com o reforço do espaço do poema, que se não nos reencaminha exatamente a um cenário de *galerias* e *passagens* a que Benjamin se referia, pelo menos lembra ambos sob certo aspecto, todavia, quem são essas viúvas? Uma interpretação possível é que elas são mesmo as viúvas dos moradores da cidade que acabam morrendo envolvidos no processo maciço de competição e aniquilamento dentro do sistema da metrópole, e que se estende sobre diferentes níveis. O religioso seria um deles, até porque o poema de Verhaeren das *Cidades tentaculares* que mais abrange esse parâmetro intitulado “As catedrais” é uma composição dividida em dois grandes blocos, em que o primeiro descreve as riquezas exacerbadas das catedrais em contraste com a população de pobres e miseráveis que é descrita na segunda parte do poema, e dentre as diferentes fisionomias descritas na segunda parte referida aparece uma descrição da figura das viúvas sintetizada nesse quarteto:

Eis os corpos feridos, os peitos fendidos,  
Os corações lamentosos das viúvas  
Em cujo rosto as lágrimas são chuva,  
Continuamente, há tantos anos.  
(VERHAEREN, 1999, p. 35).<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Se leur peine devait finir un jour;/ Elles en seraient plus tristes peut-être/ Celles du taciturne amour.// Au long de promenoirs qui dominant la nuit./ De lentes femmes./ En deuil immense de leur âme./ Entrecroisent leurs pas sans bruit.

<sup>61</sup> Voici les corps usés, voici les coeurs fendus./ Voici les coeurs lamentables des veuves/ En qui les larmes pleuvent, Continûment, depuis des ans.

As viúvas são personagens da *metrópole tentacular* sintetizadas em imagem poética, assim como muitas outras imagens descritas de uma maneira mais condensada, e em outros momentos mais desenvolvida, dado que na segunda parte o poema “As catedrais” apresenta imagens que oscilam, pois o eu lírico aponta ora para uma visão mais coletivizada dos moradores pobres das metrópoles, em “Ei-los, os miseráveis das tristes ruelas” (VERHAEREN, 1999, p. 35)<sup>62</sup>, ora para uma classe mais singularizada, um pouco mais específica, como em “Eis os grumetes e os marinheiros dos portos” (VERHAEREN, 1999, p. 35)<sup>63</sup>. Sobre as viúvas como uma imagem de representação do livro de Verhaeren, possivelmente não há mais nenhuma outra alusão mais significativa na obra que ajude a elucidar a identidade das caminhantes tristes que vestem preto; não obstante, se nos voltássemos a Baudelaire, veríamos que nos “Pequenos poemas em prosa” ele descreve detalhadamente a figura das mulheres enlutadas no fragmento intitulado “As viúvas”:

Diz Vauvenargues que há nos jardins públicos alamedas frequentadas sobretudo pela ambição desiludida, pelos inventores infelizes, pelas glórias malogradas, pelos corações dilacerados, por todas essas almas tumultuosas e fechadas que ainda murmuram os últimos suspiros de uma tormenta, e que recuam para longe do olhar insolente dos alegres e dos ociosos. Estes recantos sombrios são o ponto de reunião dos mutilados da vida. (BAUDELAIRE, 1995, p. 290).

Baudelaire nos explica que as viúvas são parte de uma massa maior, constituída pelos “mutilados da vida”, dos desgraçados da sociedade, que por motivos distintos, mais globalmente em consequência da opressão do modo de vida da metrópole, não prosperaram. Baudelaire afirma que o poeta e o filósofo têm interesse singular pelo espaço onde perambulam essas pessoas, e posteriormente descreve as viúvas em outro excerto com características que remetem às viúvas de Verhaeren:

Um olhar experimentado nunca se engana com essa gente. Naqueles traços rígidos ou deprimidos, naqueles olhos cavos ou embaciados, ou cintilantes dos últimos lampejos da luta, naquelas rugas profundas e numerosas, naqueles andares tão lentos ou tão sacudidos, ele adivinha, de relance, as inumeráveis lendas do amor enganado, da dedicação anônima, dos esforços sem recompensas, da fome e do frio silenciosa e humildemente suportados. (BAUDELAIRE, 1995, p. 290).

É possível a partir do excerto acima destacar três fundamentos imagéticos concomitantes com a poesia de Verhaeren: a lentidão, o amor desenganado e o silêncio, fora toda a atmosfera de tristeza e sofrimento que corrobora de uma maneira mais

---

<sup>62</sup> Voici les pauvres gens des blafardes ruelles,

<sup>63</sup> Voici les mousses et les marins du port

ampla. Talvez um detalhe que se diferencia dentro dessa imagem é que enquanto as viúvas da prosa de Baudelaire são pobres, por exemplo, em outro fragmento de “As viúvas” ele demonstra isso:

Já tivestes ocasião de encontrar viúvas nesses bancos solitários, viúvas pobres? Estejam de luto, ou não, é fácil reconhecê-las. Aliás, há sempre no luto do pobre alguma coisa que falta, uma ausência de harmonia que o torna mais pungente. O pobre é constringido a regatear a sua dor. O rico exhibe por inteiro a sua. (BAUDELAIRE, 1995, p. 290).

Baudelaire diferencia a dor do rico e a do pobre, visto que, para ele, enquanto o rico a exhibe, o pobre se constringe em demonstrá-la, então o que diferencia as viúvas de ambos os poetas é que em Verhaeren as personagens “Ocultam pálidas sandálias de ouro” (VERHAEREN, 1999, p. 61)<sup>64</sup>, que mesmo sendo uma referência mais isolada, se considerarmos dentro do contexto da *cidade tentacular*, o ouro é um signo de riqueza bem consolidado para podermos ignorá-lo, por isso provavelmente as viúvas que o eu lírico de Verhaeren aponta são mais bem estabelecidas financeiramente do que as viúvas pobres descritas pelo narrador de Baudelaire; e em “As caminhanças”, mesmo que de maneira bem implícita parece haver outra alusão de riqueza, no começo da terceira estrofe, “Tal como cravos, o gás fixa seus diamantes” (VERHAEREN, 1999, p. 59)<sup>65</sup>, contudo é um verso que dentro do contexto do poema não é tão claro a ponto de afirmarmos com rigor esse contraste entre viúvas ricas e pobres, mas sem dúvida os diamantes na simbologia da *cidade tentacular*, assim como o ouro, representam riqueza e ostentação, isso porque no poema “As catedrais” o eu lírico menciona que o esplendor de riqueza das igrejas se insurge representado “- Em ouro, em prata, em diamante e cristal-” (VERHAEREN, 1999, p. 33)<sup>66</sup>, e aliás, nesse poema fica bem especificado o contraste de riqueza das organizações religiosas com a população pobre, e os dois primeiros versos da estrofe sugerem isso, visto que o eu lírico descreve a ostentação:

E a igreja, um palácio de mármore e de estrelas,  
Onde cofres de prata e sombras  
Abrem os olhos entre alfombras,  
Ao claro elã das colunas exulta  
E levanta, com seus arcos e aduelas,  
Até o alto, a eternidade do culto.  
(VERHAEREN, 1999, p. 33).<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Voilent de pâles souliers d’or

<sup>65</sup> Comme des clous, les gaz fixe ses diamants

<sup>66</sup> - Or, argent, diamante, cristal -

<sup>67</sup> Et l’église, comme un palais de marbres noirs./ Oû des châsses d’argent et d’ombre/ Ouvrent leurs yeux de joyaux sombres./ Par l’élan clair de ses colonnes exulte/ Et dresse avec ses arcs et ses voussours/ Jusqu’au faite, l’éternité du culte.

O poema das catedrais de Verhaeren acompanha a estética da grandiosidade, essas igrejas das *idades tentaculares* são apresentadas como monumentos que se destacam pela fisionomia de riqueza imbricada em seus detalhes arquitetônicos, e até com riquezas guardadas em cofres. Sobre a *imagem do cofre* não é o intuito antecipar a *fenomenologia das imagens poéticas* de Gaston Bachelard, no entanto cabe demonstrar que no capítulo III, intitulado “A gaveta, os cofres e os armários”, do livro *A poética do espaço*, parafraseando o autor, ele nos explica que a *imagem do cofre* estaria relacionada com a *necessidade de segredos*, e sugere entre outras observações que os poetas nos oferecem seus cofres para que os leiamos. Mais do que isso, Bachelard inevitavelmente afirma o cofre como um símbolo que guarda valores e nos apresenta a *imagem do cofre*, dizendo sobre o poeta:

Ei-lo que abre os cofres, que condensa riquezas cósmicas num pequeno cofre.  
Se nele houver joias e pedrarias, é um passado, um longo passado, um  
passado que atravessa gerações que o poeta vai romancear.  
(BACHELARD, 2012, p. 97).

Então o excerto acima elucidada que a riqueza escondida nos cofres do poema de Verhaeren vem sendo acumulada durante séculos, em contraste com a segunda parte do poema, que descreve a população pobre das “idades da danação”, que pela fé não ousa ainda tocar nas imagens sagradas que são os pulmões das igrejas ornadas:

Ao longo dos grandes vitrais  
Que são pulmões das catedrais  
E as turbas que mantêm ileso,  
Por refletir o céu, o espelho de sua fé,  
Juntam-se àquele apelo e a fé proclamam  
Ante os ostensórios em chamas  
(VERHAEREN, 1999, p. 35)<sup>68</sup>

Não pretendemos apresentar grandes explicações sobre cada poema de Verhaeren e sim demonstrar diferentes fundamentos de construção da representação da cidade através da escolha de seus elementos, suas imagens; Uma interpretação geral passível no caso do poema “As catedrais” deve levar em consideração que existem indícios que sugerem uma ideia de dominação da igreja pela fé, por isso as populações miseráveis respeitam os vitrais, e se usarmos desse argumento, de tentarmos aproximar descrições de imagens de poemas diferentes, veremos que no poema “A alma da cidade” é abordada a questão da opressão religiosa de maneira tão explícita quanto no próprio poema das catedrais, traçando um patamar desde os primórdios da vida pastoril

---

<sup>68</sup> Des larges glas qui sont les râles/ Et les sursauts des cathédrales./ Et les foules qui tiennent droits./ Pour refléter le ciel, les miroirs de leur foi./ Réunissent, à ces appels, leurs âmes./ Autour des ostensoirs de flamme.

até as igrejas das grandes cidades, como ilustra a estrofe do segundo poema das *Cidades tentaculares*:

Só cabanas primeiro, e alguns pastores:  
Na igreja, asilo; nos vitrais, as cores  
Filtrando as luzes dos dogmas seguros,  
E sua singeleza em cérebros obscuros.  
Torres, palácios, claustros bárbaros, pesados;  
Cruzes papais a assustar os coitados;  
Monges, abades, barões, e o povinho;  
(VERHAEREN, 1999, p. 21).<sup>69</sup>

A imagem dos vitrais já é apresentada anteriormente no livro, e é descrita metaforicamente uma segurança do poder legitimado pela função religiosa, e nos dois últimos versos do excerto acima, especialmente “pelas cruzes papais a assustar os coitados”, a ideia da dominação e legitimação de poder pela esfera religiosa fica mais acentuada. No final do poema “As catedrais”, depois da enumeração de alguns elementos de classes distintas, como os grumetes e marinheiros, os operários, e outros vilões dessa forma de hierarquia da cidade, como o tesoureiro ou o burguês, o poema encerra com algumas alusões que sugerem que essa condição da igreja vai ser desfeita, novamente a figura do Cristo reaparece, a exemplo do final do poema “A alma da cidade”:

Diante do Cristo – com seus papas sem idade  
E seus mártires e heróis – parecem tremer  
Ao som de um trem distante a troar na cidade.  
(VEHAEREN, 1999, p. 39).<sup>70</sup>

O barulho do trem é o que identifica a cidade, que faz a instituição religiosa tremer, e esse parâmetro religioso parece ser um dos grandes pilares da obra. Não prolongando em demasiado, o que importa realmente, se retornássemos ao poema das *Cidades tentaculares* “A revolta”, veríamos que não somente as igrejas, como também qualquer imagem relacionada ao fator religioso é completamente destruída pela multidão ensandecida se considerarmos em particular uma única estrofe do poema:

Nos conventos, nas capelas e nas igrejas,  
Grandes vitrais, nos quais os mártires se sentam,  
Juncam o solo de fragmentos como palha;  
Tal um fantasma, um Cristo, exangue e longo  
É lacerado e pende, qual andrajo de madeira,

<sup>69</sup> Quelques huttes d’abord et quelques prêtres:/ L’asile à tous, l’église et ses fenêtres/ Laissant filtrer la lumière du dogma sûr/ Et sa naïveté vers les cerveaux obscurs./ Donjons dent, palais massifs, cloître barbares;/ Croix des papes dont le monde s’effare;/ Moines, abbés, barons, serfs et villains;

<sup>70</sup> Devant le Christ – avec leurs papas immobiles/ Et leurs martyrs et leurs héros – semblent trembler/ Au bruit d’un train lointain qui roule sur la ville.

No último cravo que ainda prende o ouro da cruz;  
O tabernáculo, tão puro, com seus óleos,  
É atacado, e chovem golpes e blasfêmias;  
Santos junto ao altar são esbofeteados  
E na grandiosa nave, entre um extremo ao outro,  
- Flocos de neve – são espalhadas as hóstias,  
Para que sejam, sob os saltos, aviltadas.  
(VERHAEREN, 1999, p. 105-106).<sup>71</sup>

Nesse excerto de “A revolta” fica evidente que a destruição da cidade narrada no poema é descrita no âmbito religioso, e a insurreição se dirige ao acúmulo de riquezas em contraste com as populações pobres desassistidas. Essas grandes massas aparecem representadas em vários poemas da obra de Verhaeren, e foi muito descrita e estudada por Benjamin, especialmente no ensaio “O flâneur”, por isso vejamos algumas proposições desse texto e a partir daí poderemos ver também a fisionomia da multidão na *cidade tentacular* de Verhaeren.

## 2. AS IMAGENS DAS MULTIDÕES: POE, BAUDELAIRE E AS PROSTITUTAS NA POESIA DE VERHAEREN.

*O conteúdo social e originário da história de detetive é o apagar as pegadas do indivíduo na multidão da cidade grande.* (BENJAMIN, 1985, p. 72).

*Nos fanados divãs das prostitutas velhas,  
Os cílios de azeviche, o olhar meigo e fatal,  
Cheias de tique, e que fazem das orelhas  
Cair um tilintar de pedra e de metal.*  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 311).<sup>72</sup>

Se partirmos do texto introdutório de Walter Benjamin “Paris, capital do século XIX”, especificamente do subcapítulo V, “Baudelaire e as ruas de Paris”, podemos afirmar que a imagem da multidão é primeiramente observada na teoria de Benjamin a partir da poesia de Baudelaire. Visto que, logo no exato início do texto o teórico estabelece alguns elementos da poesia do autor francês, como, por exemplo, a alegoria, mas acima de tudo o destaque para a imagem de Paris, que vai culminar na imagem da multidão, se considerarmos o seguinte excerto:

---

<sup>71</sup> Dans les couvent, les chapelles et les églises./ Les verrières, où les martyres sont assises./ Jonchent le sol et s’émiettent comme du chaume./ Un Christ, exsangue et long comme un fantôme./ Est lacéré et pend, tel un haillon de bois/ Au dernier clou qui perce encor l’or de sa croix ./ Le tabernacle, ardent et pur, où sont les chrêmes./ Est attaqué, à coups de poings et de blasphèmes./ On soufflette les Saints près des autels debout/ Et dans la grande nef, de l’un à l’autre bout./ - Telle une neige – on disémine les hosties/ pour qu’elles soient, sous les talons, anéanties.

<sup>72</sup> Dans de fauteuils fanés des courtisanes vieilles./ Pâles, le sourcil peint, l’oeil câlin et fatal./ Minaudant, et faisant de leurs maigres oreilles/ Tomber un cliquetis de pierre et de métal.

O engenho de Baudelaire, nutrindo-se da melancolia, é alegórico. Pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna objeto da poesia lírica. Essa poesia não é nenhuma arte nacional e familiar; pelo contrário, o olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar do estranhamento. É o olhar do flâneur, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande. O flâneur ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Ele busca seu asilo na multidão. Em Poe e Engels encontram-se as primeiras contribuições para a fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao flâneur enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor. (BENJAMIN, 1985, p. 39).

A partir do excerto acima é possível traçar um caminho dentro da teoria de Benjamin que nos conduz a uma fisionomia da cidade moderna. Além disso, o teórico atesta que Baudelaire foi (junto com Whitman, como vimos), um dos primeiros poetas a colocar a cidade como objeto de sua lírica. Benjamin cita o caráter alegórico da poesia de Baudelaire e posteriormente vai identificá-lo com a figura do *flâneur*. Todavia antes, Benjamin descreve a fisionomia da multidão, partindo de obras de diferentes autores como Friedrich Engels, Charles Dickens, Victor Hugo, ele disserta sobre a relação dos textos desses autores com as massas das grandes cidades e sua representação na literatura; mas é sobre Edgar Allan Poe, no conto “The mystery of Marie Roget”, e especialmente em “The man of the crowd”, que Benjamin vai se debruçar em boa parte de seu ensaio sobre o *flâneur* no intuito de descrever os princípios do conto de Poe e da sua fisionomia da multidão das grandes metrópoles, texto que para ele seria também uma grande “radiografia” das histórias de detetive, e tudo isso aparece bem desenvolvido no texto do *flâneur*.

No texto “O flâneur”, podemos encontrar uma verdadeira fisionomia da multidão das metrópoles modernas que invariavelmente estará ligada à figura do *flâneur*. Parafrazeando Benjamin, o *flâneur* se sente em casa nas ruas das grandes cidades, assim como o burguês no seu domicílio. O que liga a figura do *flâneur* com a imagem da multidão é a atribuição da qualidade de detetive ao personagem central das grandes cidades, a julgar pelo seguinte excerto:

Se, desse modo, o flâneur chega a ser um detetive contra a sua própria vontade, trata-se de algo que socialmente lhe cai muito bem. Legítima sua vagabundagem. A sua indolência é apenas aparente. Atrás dela se esconde a vigilância de um observador que não perde o malfeitor de vista. Assim, o detetive vê se abrirem vastos campos à sua sensibilidade. Ele constitui formas de reação adequada ao ritmo da cidade grande. (BENJAMIN, 1985, p. 70).

Se o *flâneur* é o perseguidor dos criminosos, a massa é o véu do anonimato que protege esses malfeitores, então a função do *flâneur* como detetive é perseguir esse

criminoso acompanhando-o por entre as multidões para desvendar o seu segredo. Qualquer pista deixada no antro da metrópole pode ser um indício, que sob o olhar do *flâneur* o conduzirá a um crime, visto que, nas palavras de Benjamin,

Qualquer que seja o rastro que o flâneur venha a seguir, cada um deles há de conduzir a um crime. Com isso se indicia como a história de detetive, caso não se leve em conta o seu frio calculismo, coopera na fantasmagoria da vida parisiense. Ela ainda não glorifica o criminoso, mas glorifica o seu antagonista e, sobretudo, os motivos da caçada em que eles se envolvem. (BENJAMIN, 1985, p. 70).

Se o historiador, como sugeria Benjamin, é um detetive da história que desvende as reminiscências do mundo onírico através de imagens das cidades modernas, o *flâneur* é o detetive da metrópole. Benjamin disserta dentro desse estratagema do gênero detetivesco que ele identifica, e chega a citar exemplos como Hugo, Balzac, mas é nos contos de Edgar Allan Poe que Benjamin vai encontrar um farto material literário de análise para a explanação a respeito do gênero detetivesco. Parafraseando o teórico alemão, o surgimento das histórias de detetive na França veio com as traduções dos contos de Poe por Baudelaire, especialmente nos contos “A carta roubada”, “Os crimes na Rua Morgue” e o “O segredo de Marie Roget”, visto que Benjamin sustenta que “A história de detetive é a mais exitosa das criações técnicas de Poe, pertencia a uma escritura que atendia ao postulado baudelairiano” (BENJAMIN, 1985, p. 72), excerto que liga Poe e Baudelaire na teoria de Benjamin em definitivo. Em outras palavras, Benjamin afirma que embora poemas como “Um mártir”, “O vinho do assassino” e “O crepúsculo vespertino”, três composições de *As flores do mal*, apresentem alguns elementos do gênero detetivesco, a vítima e o local do crime, o assassino e a massa, respectivamente, para Benjamin, parafraseando o autor, Baudelaire não teria escrito nenhuma história desse gênero, porque o seu instinto impedia-o de identificar-se com a figura do detetive, pois o cálculo e a construção da poesia de Baudelaire estariam vinculados ao elemento associal.

Em todo caso, voltando a Poe e seus contos na visão de Benjamin, “O conteúdo social e originário da história de detetive é o apagar as pegadas do indivíduo na multidão da cidade grande.” (BENJAMIN, 1985, p. 72). A partir dessa reflexão Benjamin cita um excerto do conto de Poe retirado de “O mistério de Marie Roget”, que para ele é um “protótipo de aproveitamento de informações jornalísticas no desvendamento de crimes” (BENJAMIN, 1985, p.72); pois esse excerto do conto de

Poe parece ser a parte que o narrador comenta de forma mais intensa sobre a função das grandes massas no conto de Poe. A multidão seria potencialmente o refúgio de um criminoso. O conto é modelar em termos de gênero detetivesco, de acordo com Benjamin, e, além disso, se relembarmos o conto de Poe, em dois momentos o narrador tangencia alguns comentários referentes à multidão das grandes cidades; dado que esse narrador da história, que por vezes relata a sua opinião dos fatos, por outro lado fica encarregado de contar ao leitor as observações feitas pelo detetive chamado Dupin, investigador contratado pelo delegado da cidade para ajudar na solução do assassinato de uma moça. Tanto Dupin quanto o narrador partem para uma análise das informações jornalísticas do assassinato da moça, rebatendo todas as incongruências escritas pelos jornalistas a respeito do caso, e o relato de um dos jornais que podemos aproveitar aqui é o do 'Le Commercial'; mais especificamente quando o narrador reconta na história de Poe o relato de jornal da cidade, de que destacaremos este pequeno excerto: “impossível que uma pessoa tão bem conhecida por milhares de pessoas, como a jovem em apreço era, tenha passado por três quarteirões sem que ninguém a tenha visto.” (POE, 1987, p. 87). Então, embora posteriormente o narrador do conto de Poe responda a essa ideia escrita pelo jornal, afirmando que ela só serviria para um homem público e conhecido que sempre frequentava os mesmos lugares, e sustenta que quando a vítima sai de casa, por volta das nove da manhã de domingo as ruas comumente estão vazias, e que ela poderia ter tomado qualquer caminho, mesmo assim esse excerto ainda serviria para ilustrar a dialética entre exposição e esconderijo que a multidão carregaria, pois depois, em outro momento do conto, ele reforça que em um dia de semana comum, nos horários de grande movimento, a vítima poderia sim ter saído às ruas sem ser vista por pessoa alguma que a conhecesse.

Benjamin, mesmo admitindo que de um modo “retorcido e deslocado”, acaba ligando Poe novamente a Baudelaire, argumentando que no soneto “A uma passante” “não apresenta a massa como asilo do criminoso, mas como de refúgio de amor ao poeta” (BENJAMIN, 1985, p.74), conjecturando que a função da massa nesse poema de Baudelaire estaria vinculada não ao crime, mas ao erótico.

Mas sobre o conto de Poe “O homem da multidão” que Benjamin vai se debruçar com ênfase detalhada. Não cabe aqui recontar essa história de Poe, bastante conhecida e deveras reproduzida, todavia chamar a atenção sobre Benjamin, por exemplo, quando ele afirma:

A famosa novela de Poe, *O homem da multidão*, é como uma radiografia de história de detetive. Nele desaparece o material de enchimento que configura o crime. Só resta a armação: o perseguidor, a multidão e um desconhecido que organiza o seu percurso através de Londres de tal modo que ele está sempre no meio dela. Esse desconhecido é o *flâneur*. (BENAJMIN, 1985, p. 76).

É fundamental essa identificação do *flâneur* por parte de Benjamin no conto de Poe porque, em resumo, o observador do conto de Poe persegue esse *flâneur* pelo interior da multidão, e Benjamin disserta sobre a representação da massa e a relação que o narrador tem com ela, quando comenta sobre o personagem de Poe dizendo que

O autor não reivindica o interesse do leitor tão-somente para este homem; ele se apega, pelo menos no mesmo grau, à descrição da multidão. E isso tanto por motivos documentais quanto artísticos. Ele a enfatiza em ambos os aspectos. O que primeiro chama a atenção é quão apaixonadamente o narrador acompanha a multidão. (BENJAMIN, 1985, p. 76).

O que Benjamin talvez queira dizer é que, embora o conto de Poe seja constituído de dois personagens, pelo narrador e pelo homem perseguido pelo mesmo, essa descrição da multidão é tão intensa que talvez possa ser elevada até a altura de personagem e não somente como cenário da narrativa. Em outro momento de seu ensaio, o teórico alemão estipula em um excerto uma pequena síntese desses dois personagens em relação à multidão:

De um lado, alguém que vive de rendas: ele está sentado na sacada como no balcão de um teatro; ao querer dar uma olhada mais acurada no mercado, ele tem a mão um binóculo de ópera. Do outro lado, o consumidor, o anônimo, que entra no café e, em seguida, sai dele, atraído pelo ímã da multidão, pelo qual ele sempre se sente cativado. Por um lado, todo um sortimento de pequenos quadros de costumes que, em conjunto, constituem um álbum de coloridos esboços; por outro lado, um perfil capaz de inspirar um grande gravurista: uma multidão infinda, em que ninguém é bem nítido e claro para o outro e ninguém é completamente indevassável para o outro. (BENJAMIN, 1985, p. 77).

Esse “alguém” que vive de rendas é o burguês, enquanto o consumidor anônimo é o narrador e observador do conto de Poe, similar ao eu lírico de Baudelaire atrás de uma vidraça de um café qualquer de Paris, que vai buscar entretenimento na multidão que quase tudo oculta, porém nenhum segredo é perpétuo, e é dentro desse “álbum colorido de esboços” que Poe ambienta o seu conto, que tudo leva a crer que Baudelaire também tenha assimilado. Tanto é que Benjamin chega a postular que “Baudelaire amava a solidão; mas ele a queria bem no meio da multidão”. (BENJAMIN, 1985, p. 77); e mais do que isso, pois Benjamin chega a estabelecer que “O *flâneur* é um

abandonado na multidão.” (BENJAMIN, 1985, p. 82). Se a multidão no conto de Poe, e em Baudelaire, for ora cenário, ora representação do erótico efêmero, na poesia de Emile Verhaeren ela é o véu que disfarça o ofício da prostituição, mas também acima de tudo é a população de miseráveis habitantes da metrópole, que depois transformar-se-á na força de potência de destruição contra o sistema vigente das *ciudades tentaculares*.

Existe uma imagem da metrópole que ganha um protagonismo bem significativo em alguns poemas de Baudelaire e de Verhaeren, assim como a imagem da multidão: é a imagem da prostituta, pois segundo o próprio Benjamin “O típico da poesia de Baudelaire é que as imagens da mulher e da morte se interpenetram numa terceira, a de Paris.” (BENJAMIN, 1985, p. 39). Nesse pequeno excerto, Benjamin entrelaça a imagem da mulher com a da morte e a da cidade, que dentro da poesia de Baudelaire é representada em muitos momentos pela figura da prostituta. Por isso, extraindo essa personagem da camada urbana através da fisionomia de Paris na poesia de Baudelaire, se retomássemos o conceito das imagens dialéticas do sonho que o autor conjectura, para ele a imagem da prostituta tem um fundamento similar ao das *galerias*, que são ao mesmo tempo casa e rua (a dialética da imagem), da mesma maneira, a multidão tem seu caráter dialético, visto que ora é paisagem, ora ninho acolhedor, como vimos no excerto anteriormente. Por isso tudo, seguindo o raciocínio de Benjamin sobre as imagens dialéticas, “Tal imagem é presentificada pela prostituta, que, em hipostática união, é vendedora e mercadoria.” (BENJAMIN, 1985, p. 40); então, a prostituta também seria um bom exemplo de imagem dialética que aparece na descrição das grandes cidades que Benjamin oferece. E se passássemos definitivamente para o texto “O flâneur”, nos aspectos que aqui mais nos interessam, veríamos que o autor alemão se debruça sobre o poema “Crepúsculo vespertino”, de Baudelaire, composição da qual ele extrai alguns versos e exemplifica a relação da prostituta com a massa, que não cabe aqui reproduzir, mas a ideia fundamental a ser evidenciada é uma das conclusões que ele postula, dizendo que

Só a massa dos habitantes é que possibilita à prostituição espalhar-se por extensas partes das cidades. É só a massa é que possibilita ao objeto sexual embriagar-se nos cem atrativos que ele, por sua vez, exerce.  
(BENJAMIN, 1985, p. 84).

Por causa disso, é possível dizer que a imagem da prostituta está altamente imbricada com a das massas, e sem a proteção da multidão a prostituta perde a sua camuflagem. Sem o véu da massa a prostituta fica desnudada, a multidão garante o

anonimato dela e de seu cliente no jogo obsceno da metrópole. Nas *metrópoles tentaculares* de Emile Verhaeren a prostituta aparece com destaque em dois poemas, primeiro em “O balcão” e posteriormente em “O espetáculo”.

Começando pelo poema do balcão, em poucas palavras descreve-se o cenário que compreende os arredores do porto. Poderíamos comparar a área com uma grande quadra situada entre o porto e a cidade, até porque no começo do poema o eu lírico nos mostra essa imagem que vai das quadras às descrições das prostitutas misturadas com a imagem das massas. Nesse poema, ambas as imagens, tanto a da multidão quanto a da prostituta, aparecem, todavia o grande foco do poema parece ser a relação da prostituta e seus clientes, ou seja, o próprio ato sexual, que aparece bem sugerido no poema. Mas vejamos as duas primeiras estrofes de “O balcão”, que já nos remetem ao sentido global do poema:

Ao sol poente, quando a vibração  
Da vida trepidante e repasse refluí,  
Sob um céu baixo e quente em que a sombra se espessa,  
O quarteirão escuro a sua roupa veste  
De carne, e sangue, e vício, e ouro.

Blocos de carne farta e cansada, as comadres  
Interpelam, em frente às portas baixas,  
Os transeuntes;  
(VERHAEREN, 1999, p. 91).<sup>73</sup>

O quinto verso da primeira estrofe citada sintetiza em parte o imaginário do poema, é todavia impossível estabelecer uma interpretação fixa da representação do sangue e do vício nos poemas de Verhaeren, ou de qualquer elemento imagético de seus poemas, e da própria poesia em geral. Dito isso, o vício poderia ser interpretado como uma alusão imagética ao jogo, mas no excerto acima, se considerarmos outras referências dentro do próprio poema, veremos que ele especificamente se refere ao ato da prostituição. É claro que a simbologia de algumas imagens que o poeta oferece renderia pequenos estudos à parte, pois sua provisão dessas imagens é variadíssima, e, além disso, Verhaeren domina com desenvoltura esse inventário de imagens da metrópole. Entretanto, algumas imagens têm um significado mais estável, e em virtude disso podemos afirmar com mais segurança que a imagética do ouro está subordinada a uma representação de riqueza. No excerto, a prostituta é descrita na apresentação do poema assediando os transeuntes, e representada como pedaços de carne. O poema “O

---

<sup>73</sup> Au soir tombant, lorsque déjà l'essor/ De la vie agitée et repace s'affaïsse./ Le quartier fauve et noir dresse son vieux décor/ De chair, de sang, de vice et d'or./ Decommères, blocs de viande tassée et lasse./ Interpellent, du seuil de portes basses./ Les gens qui passent;

balcão” se inicia, como vimos acima, com a descrição do espaço desse balcão ao entardecer, hora do dia em que parece iniciar-se a maior movimentação, talvez pela chegada dos marinheiros e dos homens de negócios, no fim de uma jornada de trabalho – ambos são descritos posteriormente no poema. A composição procura nos situar dentro desse espaço da cidade, pois o leitor é envolvido e colocado no interior desse espaço da metrópole. Pela visão desse narrador eu lírico vamos conhecendo a cidade, e a multidão invariavelmente vem à tona:

O porto é logo ali. À esquerda, em frente às ruas,  
A confusão de mastros e de vergas quase  
Rouba a visão do céu;  
À direita, ruelas fervilhantes, disformes  
Vêm da cidade – e as multidões obscuras  
Nelas se apressam rumo a seus destinos de miséria.

Este é o balcão enorme e lasso da luxúria  
Erguido – há quanto tempo? – nos limites  
Da cidade e do mar.  
(VERHAEREN, 1999, p. 91).<sup>74</sup>

Os três primeiros versos do poema lembram Baudelaire, essa visão do firmamento furtada pelos mastros das embarcações, e mais ainda o poema do porto de Verhaeren. O balcão fica exatamente entre a cidade e o mar, portanto ainda não é o grande núcleo da multidão como imagem na poesia de Verhaeren, que vai aparecer no poema “O espetáculo”, contudo desse lugar o eu lírico enxerga a cidade e as multidões e “seus destinos de miséria”, verso esse último que denota a preocupação social através da representação da condição dos habitantes da metrópole. No poema do balcão, além de tangenciar a imagem da prostituta e do espaço da cidade onde elas encenam, o eu lírico, pelo fato de o poema se passar no limite da cidade e do mar, esses prostíbulos têm como cenário a rua nos arredores do porto, e são muito frequentados pelos marinheiros que inevitavelmente vão aparecer na descrição, todavia o mais importante é reproduzir a estrofe em que o eu lírico nos mostra a enumeração dos clientes, que ele define como “Calculistas, escribas, mercadores duros”, citados assim:

E os que aqui estão, nos escritórios e bazares,  
Calculistas, escribas, mercadores duros,  
Frontes dobradas, cérebros e mãos vendidos,  
Quando as chaves da caixa à parede são postas,  
Sentem o mesmo cio a morder-lhes o corpo;

<sup>74</sup> Le port est proche. À gauche, au bout des rues,/ L’emmêlement des mâts et des vergues obstrue/ Un pan de ciel énorme;/À droite, un tas grouillant de ruelles difformes/ Choit de la ville – et les foules obscures/ S’y dépêchent vers leurs destins de pourriture./ C’est l’étal flasque et monstrueux de la luxure/ Dressé, depuis toujours, sur les frontières/ De la cité et de la mer.

E os ouvimos descer em negros bandos,  
Escorraçados cães, do fundo do crepúsculo,  
E neles o deboche é tão forte que altera  
Sua avareza e sua prudência habitual  
E colericamente os usa e os arruína.  
(VERHAEREN, 1999, p. 93).<sup>75</sup>

Esse excerto apresenta os homens gananciosos e luxuriosos, ao final do dia, descendo uma rua qualquer da *cidade tentacular* rumo ao bairro das prostitutas do porto, homens esses que, apesar da avareza e da ganância, gastam seus lucros sem pestanejar pelo prazer carnal. Nesse excerto o desejo vence a avareza. Na continuação da composição poética de Verhaeren, vemos a primeira grande descrição da prostituta, que aparece primeiramente roçando os seios em um bêbado que dorme em um banco qualquer:

Um bêbado dormita estendido num banco,  
Mulheres vêm a ele e, se inclinando,  
Roçam com o seio enorme os seus olhos fechados

As companheiras, cansadas, dormentes,  
Sobre os sofás, sobre os divãs se empilham,  
A carne triste por ter sido usada  
Por quem chegou mais cedo a esta vinha banal.  
Uma delas põe ouro debaixo da meia,  
Outra boceja, se espreguiça, outras ainda  
- Tochas extintas, dardos usados das bacanais -,  
Sentindo a idade e o fim bafejar suas narinas,  
De olhos fixos, a pele acariciam  
Com mãos lentas e matinais.  
(VERHAEREN, 1999, p. 95).<sup>76</sup>

Quando o eu lírico menciona a prostituta como um pedaço de carne usada novamente, e depois a descreve colocando ouro debaixo da meia, vemos a dialética da imagem a que Benjamin se referia, a prostituta como vendedora e mercadoria. Essa estrofe tem, condensado, todo o drama da prostituta que precisa do seu corpo como forma de sustento, todavia com a chegada da velhice ele perde o seu valor de mercadoria. O eu lírico do poema do balcão de Verhaeren tem um parentesco mesmo que longínquo com o *flâneur* de Benjamin, pois a visão que ele descreve parece a de um pedestre que adentra o bairro, e na sequência do poema parece focalizar uma rua. Não

---

<sup>75</sup> Et ceux d'ici, ceux des bureaux et des bazars,/ Chiffreurs têtus, marchands précis, scribes hagards,/ Fronts assouplis, cerveaux loués et mains vendues./ Quand les clefs de la caisse au mur sont appendues,/ Sentent le même rut mordre leur corps, tels soirs;/ On les entend descendre en troupeaux noir, /Comme des chiens chassés, du fond du crépuscule,/ Et la débauche en eux si fortement/ bouscule/ Leur avarice et leur prudence routinière/ Qu'elle les use et les ruine, avec colère.

<sup>76</sup> Un ivrogne sommeille étend sur un banc,/ Et des femmes viennent à lui et se penchant/ Rôlent ses yeux fermés, avec leurs seins énormes./ Leurs compagnes, reins fatigués, croupes qui dorment,/ Sur des fauteils et des divans sont empilées./ La chair morne déjà d'avoir été foulée/ Par les premiers passants de la vigne banale./ L'une d'elles coule en son bas un morceau d'or, /Une autre bâille et s'étire, d'autres encor/ - Flambeaux défunts, thyrses usés des bacchantes -/ Sentant l'âge et la fin les flairer du museau, Les yeux fixes, se caressent la peau,/ D'une main lente et machinale.

cabe aqui analisar todo o poema de Verhaeren em detalhes, todavia na penúltima estrofe ele descreve uma cena que já representa, mesmo que não de maneira tão intensa, uma imagem da multidão na poesia de Verhaeren:

E fermenta de cantos, gritos e alvoroço :  
De janela em janela, e de um andar a outro,  
As fachadas dardejам, de alto a baixo,  
O vício – e até ao fundo dos casebres  
Bradam ardores, se acasalam fúrias.  
E no salão a que os marujos chegam,  
À sua frente trazendo algum bufão das ruas  
Que se desdobra em mímicas obscenas,  
Vinhos de espuma e de ouro explodem das garrafas;  
Os embriagados gritam como loucos,  
Fêmeas se entregam; de repente,  
Cios flamejam, braços se enlaçam, corpos se esfregam  
E só se vêem instintos a morder-se,  
Seios oferecidos, ventres tomados e o fogo  
De olhos selvagens em sarçais de carne ansiosa.  
(VERHAEREN, 1999, p. 97).<sup>77</sup>

No começo do excerto aparece uma alusão rápida às fachadas das casas de prostituição, que agora é reiterada como um vício do homem, contudo a estrofe toma um rumo mais descritivo narrativo e vai enumerando essas imagens, dos marujos, do bufão até o ápice na descrição das meretrizes a julgar pelos quatro últimos versos da estrofe citada, que vai mostrá-la novamente como um pedaço de “carne ansiosa” a ser consumido pela multidão de homens embriagados. Antes de passar definitivamente para o poema “O espetáculo”, de Verhaeren, é preciso dizer que a visão do eu lírico do poema do balcão, ao contrário do que se poderia pensar, não é tão distanciada, pelo contrário, pois para construir a descrição da multidão, é como se o eu lírico invariavelmente também tivesse que mergulhar nela.

Enfim, passando para o poema de Verhaeren chamado “O espetáculo”, nele podemos ver uma das grandes representações da multidão da metrópole moderna na poesia. O poema começa com a afirmação da noite, pois no quarto verso da primeira estrofe o eu lírico profere: “À noite, às vezes, se desvelam orientes” (VERHAEREN, 1999, p. 51)<sup>78</sup>, portanto, a noite, além do tempo do poema, também carrega consigo toda a simbologia do noturno, das brumas, por isso as luzes dos postes: “Os grandes sóis

---

<sup>77</sup> Il fermente de chants hurlés et de tapages:/ Fênetre par fenêtre, étage par étage./ Ses façades dardent, de haut en bas./ Le vice – et jusqu’au fond des galetas./ Brame l’ardeur et s’accouplent les rages./ Dans la grand’salle, où les marins affluent./ Poussant au-devant d’eux quelque bouffon des rues/ Qui se convulse en mimiques obscènes./ Les vins d’écume et d’or bondissent de leur gaine./ Les hommes saouls braillent comme des fous./ Les femmes se livrent – et, tout à coup./ Les ruts flambent, les bras se nouent, les corps se tordent./ On ne voit plus que des instincts qui s’entremordent./ Des seins offerts, des ventres pris et l’incendie/ Des yeax hagards en des buissons de chair brandie.

<sup>78</sup> Parfois, le soir, on déballe les Orientes.

de strass brilham de quando em quando” (VERHAEREN, 1999, p. 51)<sup>79</sup>. Resumindo, o poema “O espetáculo” de Emile Verhaeren é um grande *ballet* no palco da metrópole, e as prostitutas são as dançarinas e protagonistas centrais desse grande show:

Abre-se a cortina: ruídos, clarões, raiva, trompaços,  
Esplendor! E os valsistas e os seus róseos pares  
Aparecem, fazendo e desfazendo esgares,  
Qual selva móvel de passos e gestos.

Bandos de dançarinas evoluem,  
Formigam sobre as rampas, sob os arcos;  
Pernas, ancas, colos, faixas, saias e telas,  
Em parselhas de cio, às quais, em pares pálidos,  
Seios contidos, mas frementes, se unem,  
Passam, cheios de suor, brancos de cal.  
(VERHAEREN, 1999, p. 51).<sup>80</sup>

O eu lírico de Verhaeren abre a cortina do espetáculo como um mestre de cerimônia apresenta um verdadeiro show no palco da cidade. O barulho e as luzes nos conduzem à atmosfera da multidão, que descreve o auge a partir das imagens do terceiro verso da segunda estrofe citada, que focaliza o corpo das mulheres, pois, como vimos aquela prostituta que esfrega o seus seios no rosto de um bêbado qualquer, vemos novamente o eu lírico descrever essa parte do corpo das mulheres como erótica e sensualizada. Se o *flâneur* é o grande protagonista do palco da metrópole, a prostituta, no poema de Verhaeren, assume esse protagonismo, na estrofe abaixo, que narra o encontro dela com a multidão:

Uma palhaça, a perna alvar,  
Explode a obscenidade no ar;  
Uma outra ainda, os olhos fixos na ralé,  
Se crispa, como animal sem ação;  
Logo a rampa a ilumina e empurra, até  
Que toda a luxúria da multidão  
De repente se eleva e a ovaciona, de pé.  
(VERHAEREN, 1999, p. 51-53).<sup>81</sup>

A prostituta de Verhaeren, embora colocada como palhaça, na sequência da estrofe, é iluminada no palco da metrópole e aplaudida de pé pela multidão-plateia. A prostituta e a multidão são duas grandes imagens das *Cidades tentaculares* que têm uma relação bem estreita dentro da construção do poema. “A cena que brilha, como um

<sup>79</sup> De gros soleils en strass brillent, de loin en loin;

<sup>80</sup> Le rideau s'ouvre; et bruit, clarté, rage, fracas./ Splendeur! Quand les valseurs et les valseurs roses/ Apparaissent, mêlant et démelant leurs poses./ En un taillis bougeant de gestes et de pas./ Des bataillons de danseuses en marche/ Grouillent, sur des rampes ou sous des arches./ Jambes, hanches, gorges, maillots, jupes, dentelles/ - Attelages de rut, ou par couples blafards/ Des seins bridés mais bondissants s'attellent,-/ Passent, crus de sueur ou blancs de fard.

<sup>81</sup> Une clownesse, la jambé au clair./ Raidit l'obscénité dans l'air./ Une autre encor, les yeux noyés et les flancs fous./ Se crispe, ainsi qu'une bête qu'on foule./ Et la rampe l'éclaire et bout par en dessous/ Et toute la luxure de la foule/ Se soulève soudain et l'acclame, debout

leque,” (VERHAEREN, 1999, p. 55)<sup>82</sup>, continua a ser descrita nestes fragmentos selecionados da penúltima estrofe do poema:

Em ritmo agora lento, e súbito violento,  
Roçando os seios, beijos recolhendo,  
Se encontram as bailadeiras;  
(...)  
E eis afinal, para a suprema apoteose,  
Louca corrida a transbordar nas pranchas,  
Uma sucessão de ouro, de colos e ancas,  
Feitas de abrações tensos e terríveis poses  
E de torsos abertos e roupas fendidas  
E de cachos de vícios entre flores pendidas  
E a orquestra morre, ou, brusca, se lamenta  
(VERHAEREN, 1999, p. 55-57).<sup>83</sup>

No excerto acima se reforçam vários tons de representação dessa imagem da prostituta, como, por exemplo, a identificação dela como dançarina, a julgar pela menção da orquestra, e, se não fosse pela ausência do canto, o espetáculo da metrópole é elevado quase a uma ópera e termina com o escoamento da multidão e a imagem final das prostitutas na última estrofe:

E soa a meia-noite e a multidão se esco  
- O átrio fechado – nas calçadas negras;  
E sob as pendentes lanternas,  
Rubras, na bruma, como carnes frescas,  
As mulheres esperam.  
(VERHAEREN, 1999, p. 57).<sup>84</sup>

A noite, o negro, o rubro das lanternas são imagens que não tiram o realismo do poema, encontra-se o destaque novamente no penúltimo verso da estrofe acima, em que as prostitutas são referidas como carne outra vez, retomando essa conotação que veio se construindo dentro dos dois poemas. Então, pelas inúmeras alusões referentes às imagens que já fizemos, passemos à última parte deste estudo, que trata mais especificamente de pelo menos um conceito de imagem que tentaremos expor a seguir.

---

<sup>82</sup> La scène brille, ainsi qu'un éventail,

<sup>83</sup> En rythmes lents d'abord, mais violents soudain./ Se cueillant des baisers et se frôlant les sins/ Se rencontrent les Bayadères

<sup>84</sup> Et minuit sonne et la foule s'écoule/ -Le hall fermé- parmi les trottoirs noirs;/ Et sous les lanternes qui pendent/ Rouges, dans la brume, ainsi que des viandes./ Ce sont des filles qui attendent.

## ESBOÇOS DE UMA FENOMENOLOGIA DAS CIDADES TENTACULARES

*Sou o que segue com a suave e crescente noite;  
Chamo a terra e o mar semi-abraçados pela noite.*  
(WHITMAN, 2008, p. 73).<sup>85</sup>

*Eis a noite sutil, amiga do assassino;  
Ela vem como um cúmplice, a passo lupino;  
Qual grande alcova o céu se fecha lentamente,  
E uma besta fera torna-se o homem impaciente.*  
(BAUDELAIRE, 2015, p. 307).

### 1. BACHELARD E A IMAGEM POÉTICA

*O poema é um cacho de imagens.* (BACHELARD, 2013, p. 6).

A partir deste capítulo, primeiramente tentaremos delinear pelo menos um conceito de imagem, visto que aludimos ao termo imagem durante todo o trabalho. só depois disso poderemos descrever algumas imagens da poesia de Verhaeren como o ferreiro e operário no poema “As usinas” e tecer alguns comentários sobre o poema “A revolta”, que completam o estudo que estamos construindo. Então, se considerássemos Gaston Bachelard em seu livro *O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*, na primeira parte da conclusão do livro intitulada “A imagem literária”, o teórico argumenta que “Edgar Poe, no conto o *Homem da multidão*, sonha com a noite caindo diante da multidão de uma grande cidade.” (BACHELARD, 1990, p. 261); e, além disso, parafraseando o fenomenologista, ele sustenta que quanto mais a noite se intensifica no conto de Poe, mais a multidão se torna criminosa. É uma leitura fenomenológica de uma imagem do conto de Poe feita por Bachelard que nos interessa; no entanto, antes é preciso relatar que a noite é igualmente uma imagem recorrente nas *Cidades tentaculares*. A noite é um cenário, uma atmosfera que aparece ora de maneira mais enfática em alguns poemas, ora menos em outros. A título de exemplo: no poema de Verhaeren “O campo”, na parte em que o eu lírico menciona o lixo produzido pelas indústrias, no final de uma das estrofes ele comenta que “Nesses fossos e valos cheios de velhice/ Erguem, à noite, monumentos de imundície.” (VERHAEREN, 1999, p. 13).<sup>86</sup> Ou no poema “A alma da cidade”, o eu lírico comenta o surgimento da cidade: “E a claridade, em focos de ouro, a noite trilha,/ E chega até astros ignotos!”

<sup>85</sup> I am he that walks with the tender and growing night;/ I call to the earth and sea half-held by the night

<sup>86</sup> Au long de vieux fosses et de berges obscures/ L'évent, le soir, des monuments de pourriture.

(VERHAEREN, 1999, p. 23);<sup>87</sup> até o poema “O espetáculo”, como vimos, começa com uma menção à noite em que se “desvelam Orientes” e termina com as prostitutas esperando depois do escoamento da multidão à meia-noite. Não é o intuito descrever com detalhes todas as referências à atmosfera noturna, apenas estabelecer que em uma relação com outras imagens dos poemas de Emile Verhaeren, a noite as envolve. Também no verso de “A alma da cidade”, que mencionamos acima, já é possível perceber o contraste entre o negro e o dourado em “focos de ouro, a noite trilha”, que Bachelard rememora especificamente, analisando a poesia de Verhaeren no livro *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, texto no qual o autor disserta sobre a *imagem do carvalho* na poesia de Verhaeren, passando em seguida ao contraste entre o negro e o dourado. Por último, dentro do que nos interessa mais neste estudo, à *imagem do ferreiro*, que Bachelard desenvolve em um capítulo intitulado “O lirismo dinâmico do ferreiro”. Essa imagem aparece mais de uma vez no livro de Verhaeren, representando o que o teórico denomina de *lirismo do martelo e da bigorna*, que apareceria em hipótese no poema “As usinas”.

Antes disso, concluindo sobre o conto de Poe comentado em *O ar e os sonhos*, Bachelard chama a atenção para a *imagem* das massas que aparece no conto “O homem da multidão”, referente à escuridão da massa, excerto em que o narrador relata que “tudo era negro, mas cintilante – como esse ébano com o qual se comparou o estilo de Tertuliano.” (BACHELARD, 1990, p. 261). Nesse excerto, que segundo o fenomenólogo ficaria mais evidente se confrontado com os poemas de Poe, que sugeririam, parafraseando o teórico, que o ébano teria para o poeta uma forte ligação com a água melancólica, pesada e negra, e posteriormente desenvolve outros comentários referentes à imagem do estilo de Tertuliano. Em resumo, para Bachelard, pautado no excerto acima do conto, sustenta que essa *imagem* teria um triplo “sentido”: noite, ébano e estilo. O poema “O bazar”, de Verhaeren, resumidamente, é uma composição que descreve esse marco localizado nos subúrbios da *cidade tentacular*. Esse monumento de “vitrines ascendentes”, e em que fora dele o “Tumulto e gritos, gestos vivos e nervosos/ E letras de ouro que se movem rápidas,” (VERHAEREN, 1999, p. 85),<sup>88</sup> vemos que no primeiro verso poderíamos enxergar novamente uma das inúmeras *imagens* da multidão. Enquanto as letras de ouro são imagens da riqueza e ostentação, mas que nesse caso atuam como ornamentos imagéticos, portanto atendem à

---

<sup>87</sup> E la clarté que font ses feux d’or dans la nuit/ Rayonne au loin, jusqu’aux planètes!

<sup>88</sup> Tumulte et cris jétés, gestes vifs et bourrus/ Et lettres d’or, qui soudain bougent,

*imagética do ouro*. Nesse poema aparece a imagem da multidão de Verhaeren, veremos que ela é descrita, assim como no conto de Poe, sob o signo do negro:

Letras até o céu, letras de ouro móvel,  
Este é um bazar nos confins dos subúrbios rubros  
A multidão em ondas negras,  
Se atropela junto aos balcões;  
A multidão – seus desejos multiplicados  
Por centenas e por milhares! –  
(VERHAEREN, 1999, p. 87).<sup>89</sup>

Além da multidão descrita, ondas negras, o ouro e o rubro são as outras tonalidades que aparecem no excerto, não só neste poema, quiçá em toda a obra. É o contraste entre o negro e o dourado na obra de Verhaeren. E quanto à imagem da multidão, ela vai perpassando uma série de poemas de Verhaeren, e as imagens do fogo e da noite aparecem, talvez mais como ornamentos em muitos casos, mas também imagens bem míticas, que reviveriam grandes devaneios da *matéria imaginada* a que Bachelard tanto alude.

Sobre a *fenomenologia das imagens poéticas* de Gaston Bachelard, antes de passarmos em definitivo para os aspectos que mais nos aproximam de Verhaeren, é preciso contextualizá-la. No artigo “A poética de Bachelard”, de Maria Alice de Oliveira Faria, a autora nos oferece algumas afirmações básicas sobre a cronologia da produção teórica de Bachelard. Ela nos conta que o teórico teve duas fases distintas em sua produção teórica, explicando, entre outros detalhes, que em seus primeiros livros poderíamos defini-lo como um filósofo da ciência; todavia, posteriormente ele rompe com a doutrina ortodoxa racionalista cientificista referida por ele mesmo no livro *A psicanálise do fogo* como “objetividade científica” e vai ao encontro dos sonhos e devaneios da matéria e dos quatro elementos, em síntese, uma verdadeira filosofia da poesia. Maria Alice atesta que em *La formation de l'esprit scientifique*, Bachelard, em poucas palavras, teria rechaçado a imaginação da inteligência do homem, tudo em favor da aquisição da verdade através da razão. Em síntese, seria um livro que procurava discutir e superar os chamados “obstáculos epistemológicos” das ciências, e um deles seria a imaginação.

No entanto, ainda segundo o texto de Maria Alice de Oliveira Faria, Gaston Bachelard surpreendentemente abandona o racionalismo científico e passa a uma nova fase em sua teorização, que se desenvolverá com a chamada *fenomenologia das*

---

<sup>89</sup> Lettres jusques au ciel, lettres en or qui bouge./ C'est un bazar au bout des faubourgs rouges!/ La foule et ses flots noirs/ S'y bousculent près des comptoirs./ La foule – oh se désirs multipliés./ Par centaines et par milliers!

*imagens poéticas*, em que a *imaginação*, antes rechaçada, transforma-se em um dos centros irradiantes de sua então nova teoria. Não é nossa intenção, aqui, debater a relação da teoria de Bachelard e os estudos psicanalíticos com que o teórico dialoga, primeiro em relação a Freud e posteriormente Jung, todavia é preciso mencionar que sua fenomenologia carrega um forte debate de aproximação e rejeição às teorias psicanalíticas, e cabe apontar que essa discussão e tendência em relação ao plano psicanalítico é uma das marcas de seu discurso de formação do que aludimos como *fenomenologia das imagens poéticas*. Além disso, de uma maneira geral, poderíamos dizer que não há um grande livro teórico que estabeleça com detalhes os conceitos da teoria fenomenológica, o que poderia ser uma crítica, todavia por outro lado era de se esperar que nesse novo embasamento de ideias Bachelard não buscasse um racionalismo teórico muito rígido em qualquer aspecto, pois ele parece se insurgir justamente com essa rigidez epistemológica em benefício de sua *fenomenologia das imagens*.

É nesse contexto teórico pessoal de Bachelard que nasce a sua *fenomenologia da poesia*, e o primeiro livro dessa nova fase, *A psicanálise do fogo*, é tido por Maria Alice Faria como um livro de transição, em que segundo a estudiosa o teórico pretendia “purificar o pensamento científico de todos os erros provenientes dos devaneios em que o homem mergulha quando contempla ou estuda o fogo” (FARIA, 1980, p. 123). Além disso, se analisarmos diretamente o livro, veremos que já na primeira página do prefácio da obra o autor é bem enfático com relação à mudança de seu modelo teórico:

De fato, a objetividade científica só é possível se inicialmente rompemos com o objeto imediato, se recusamos a sedução da primeira escolha, se detemos e refutamos os pensamentos que nascem da primeira observação. (BACHELARD, 2012, p. 1).

Sem essa recusa do pensamento científico pré-estabelecido como verdade absoluta seria impossível todo o desenvolvimento da imaginação poética que o autor vai propor posteriormente em outras obras. Nas palavras de Bachelard é possível observar esse antagonismo entre o poético e o científico, como ele estabelece a seguir nesse outro excerto de *A psicanálise do fogo*:

Os eixos da poesia e da ciência são princípios inversos. Tudo o que a filosofia pode esperar é tornar a poesia e a ciência complementares, uni-las como dois contrários bem-feitos. É preciso, portanto opor ao espírito poético expansivo o espírito científico taciturno. (BACHELARD, 2012, p. 2).

Além disso, nessa obra, Bachelard edifica alguns dos principais fundamentos de sua teoria, dentre outros aspectos o autor vai vaticinar a primazia do fogo, todavia contrariando a mitologia científica do fogo como filho da madeira. Ele sugere algumas possibilidades para o surgimento do fogo - um incêndio causado por um raio ou um vulcão em erupção poderiam ser as situações nas quais teria surgido o fogo pela primeira vez - todavia relativiza, especulando sobre o momento em que o homem teria conservado esse fogo e o que faria para reacendê-lo depois de extinto. Em seu livro, passando da introdução para o capítulo II, “Fogo e devaneio. O complexo de Empédocles”, o autor argumenta que “o fenômeno em seu aspecto natural jamais foi observado” (BACHELARD, 2012, p. 35); ou seja, Bachelard começa a construção de sua nova fenomenologia questionando um saber científico dado como consolidado, abrindo espaço para novas soluções e interpretações, que vão brotar justamente da *imaginação* do homem. No capítulo “O fogo sexualizado”, Bachelard chega a advertir que a psicanálise do conhecimento objetivo “Deve reconhecer que o fogo é o primeiro fator do fenômeno.” (BACHELARD, 2012, p. 85), e ao longo do livro faz inúmeras observações que justificariam o fogo como elemento fundamental, portanto num plano superior na origem em relação à água, terra e ar, elementos que o autor iria explorar nos livros posteriores. É claro que no livro inacabado póstumo do autor chamado *Fragmentos de uma poética do fogo* ele revoga em parte esse pensamento, chegando a afirmar que poderia partir de qualquer um dos elementos para seu estudo da *fenomenologia das imagens*. Aliás, essa é outra marca da teoria de Bachelard: além da discussão sistemática em paralelo à psicanálise, Bachelard revê vários conceitos já pré-estabelecidos de livro em livro, acrescentando teorias de estudo em estudo, que nos serão úteis para analisar a poesia de Emile Verhaeren ou de qualquer poeta.

Por isso, no livro *A água e os sonhos*, mais especificamente logo no início da obra, em uma introdução intitulada “Imaginação e matéria”, Bachelard faz uma distinção fulcral entre *imaginação formal* e *imaginação material*. Nesse prólogo, parafraseando o autor, existiriam essas duas *forças imaginantes*, das quais a primeira seria impulsionada pelo novo, pela variedade e imprevisibilidade da *imagem*, enquanto a segunda escavaria “o fundo do ser” em busca do primitivismo e da eternidade das *imagens*. Para ele, em resumo, as *imagens da forma* são aquelas utilizadas pelos psicólogos, então, o autor estabelece que seu estudo trate primordialmente as *imagens da matéria*, mais especificamente sobre as *imagens diretas da matéria*. É preciso dizer que Bachelard alerta que essas “duas forças imaginantes atuam juntas. É mesmo

impossível separá-las completamente” (BACHELARD, 2013, p. 2). Por isso, para ele, é necessário partir de uma análise da *imaginação material* para buscar a *raiz da força imaginante*, e segundo o autor a matéria “se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso.” (BACHELARD, 2013, p. 3). Essa introdução fica marcada acima de tudo pelo estabelecimento da *lei dos quatro elementos*, que classificaria as diferentes *imaginações materiais* de acordo com a maneira em que elas se associam ao fogo, ao ar, à água ou à terra, e acaba por postular que “os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais” (BACHELARD, 2013, p. 4).

Continuando a discussão ainda pautada no livro *O ar e os sonhos*, veremos que o autor desenvolve mais algumas diretrizes sobre as *imagens* poéticas, dizendo que a *imaginação*, para ele, não seria somente a faculdade de *formar imagens*; mais do que isso, para o fenomenologista a *imagem* “é antes faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens” (BACHELARD, 1990, p.1), pois sem essa imprevisibilidade da mudança das *imagens* não haveria o que ele nomeia de *ação imaginante*. Em outras palavras, Bachelard discute que a *imagem presente* suscitaria invariavelmente um leque de *imagens*. Além disso, Bachelard explica no seguinte excerto que “O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*” (BACHELARD, 1990, p. 1); portanto, a *imagem* nunca viria sozinha, ela carregaria consigo *imagens* menores que, juntas, formariam o *imaginário* de um poema. Parafraseando Bachelard em *O ar e os sonhos*, dentre outros aspectos, a *imagem*, a grande *imagem poética*, carregaria uma originalidade em que a palavra ganharia um novo significado.

Na introdução de outro livro de Gaston Bachelard chamado *A poética do espaço*, o autor segue dando ênfase ao estudo dos fundamentos da imagem poética. Segundo ele, haveria um grande duelo entre a *imagem poética* nova e seu *arquétipo* adormecido, até porque ele nos explica no excerto abaixo que

É necessário estar presente, presente a imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. (BACHELARD, 2012, p. 1).

Para ele não existe uma “base” no conceito da imagem, pois o importante seria a novidade psíquica do poema, por isso, para Bachelard, a imagem poética “Não é o eco de um passado” (VERHAEREN, 1999, p. 2). Parafraseando-o no livro em questão, existe *um início da imagem*, no entanto, a mesma carregaria invariavelmente um caráter *variacional* e não *constitutivo*. Pelo menos nesse livro Bachelard já alude ao problema da *composição* do poema como um agrupamento múltiplo de *imagens*. Para ele, existe uma batalha infinita entre a *presentificação* da imagem e seu *primitivismo*. Muitos outros conceitos da teoria fenomenológica de Gaston Bachelard seriam passíveis de debate, contudo passemos às imagens da *terra* e da *dureza*, que condizem mais com nosso objeto de estudo, especialmente quando o teórico reflete especificamente sobre a poesia de Verhaeren.

## 2. O FERREIRO DE VERHAEREN

*Ferreiros de peito pixaim e sujos de fuligem em volta da bigorna,  
Cada um com seu malho... Todos exaustos... um calor tremendo escapa do  
fogo.* (WHITMAN, 2005, p. 59).<sup>90</sup>

De posse dessa pequena introdução fenomenológica é possível passarmos ao livro de Bachelard chamado *A terra e os devaneios da vontade*. Nessa obra o autor vai estudar as *imagens da terra*, referentes ao metal, pedra, madeira entre outras manifestações da *matéria sólida*. É claro que nesse estudo o autor vai retomar diversos conceitos, em especial o de *imagem poética*, visto que, na introdução que tem como título “Prefácio para dois livros”, e subtítulo “A imaginação material e imaginação falada”, ele afirma categoricamente que “Não se terá mérito nenhum em repetir uma imagem literária” (BACHELARD, 2013, p. 5). E, além do mais, Bachelard é taxativo quando sustenta que “reanimar uma linguagem criando novas imagens, esta é a função da literatura e da poesia” (BACHELARD, 2013, p.5). Então, parafraseando o teórico, a poesia só tem sentido quando se ramifica em imagens, e conseqüentemente se institui numa *atmosfera de imagens*. Passando ao capítulo II, “A vontade incisiva e as matérias duras. O caráter agressivo das ferramentas”, alguns argumentos reforçam o que o teórico já havia comentado na introdução sobre o manuseio das matérias duras e de como “sentimo-las nas mãos” e que a matéria obedeceria ao “esforço criador de nossos

---

<sup>90</sup> Blacksmiths with grimed and hairy chests environ the anvil./ Each has his main-sledge.... they are all out.... there is a great heat in the fire.

dedos”, pois no excerto abaixo ele comenta sobre a *mão* e a *ferramenta*, referindo-se a esta como um “apetrecho”:

O apetrecho confere um futuro à agressão. (...) A mão apetrechada *recalca* todas as violências da mão nua. A mão bem apetrechada torna *ridícula* a mão mal apetrechada. A boa ferramenta manejada desajeitadamente provoca o riso de toda uma oficina. Uma ferramenta tem um coeficiente de valentia e um coeficiente de inteligência. É um valor para um operário valoroso. Os verdadeiros devaneios da vontade são então devaneios apetrechados, devaneios que projetam tarefas sucessivas, tarefas bem ordenadas. (BACHELARD, 2013, p. 30).

O principal destaque fica por conta da referência à figura do operário, pois Bachelard vai se debruçar sobre o que ele entende como *gesto operário*, e entre outros aspectos vai culminar na ligação da ferramenta com o seu *complemento de matéria*, que seria a disputa entre a *dinâmica do impulso* e a *resistência material*, já que para o teórico “Esse *quadro material* fala ao ser dinâmico que é o operário.” (BACHELARD, 2013, p. 43). Por isso, evocando Verhaeren, é fundamental o dístico de “As catedrais” em que o eu lírico convoca em seu verso: “Eis os operários que a dor irmana/ Nas seis batidas cruéis dos dias da semana.” (VERHAEREN, 1999, p. 37)<sup>91</sup>. Nesse dístico existe uma densidade que evoca toda uma classe operária e sua jornada de trabalho que é retratada no poema das usinas, e se une ao resto da população como força de potência para a revolução no poema “A revolta”.

Passando ao capítulo III, “As metáforas da dureza”, que se inicia com uma epígrafe de Verhaeren do poema “Avril”, do livro *Les douze mois*, Bachelard expõe seus primeiros comentários sobre o poeta, centrando-os em um primeiro momento na imagem do carvalho:

O carvalho de Verhaeren é um ser da montanha, surgido em solo de granito, entre as rochas. Ele se retorce em seu colo para sair da terra; enlaça-se para se apoiar, não mais num húmus rico e fraco, mas para se apoiar em si, nessa reserva de dureza que é um tronco nodoso. (BACHELARD, 2013, p. 53).

Essa explanação é seguida da primeira citação referente ao estudo de Charles Baudouin retirado de uma obra chamada *Le symbole chez Verhaeren*, excerto do qual Bachelard extrai a seguinte frase: “esse combate do ser duro contra si mesmo, tão característico na evolução psíquica do poeta” (BACHELARD, 2013, p. 53). E, ainda de acordo com Bachelard, Baudouin revela uma ação denominada de *sublimação da dureza imanente* na imagem do carvalho envelhecido de Verhaeren, e completa citando

---

<sup>91</sup> Voici les travailleurs cassés de peine./ Aux six coups de marteaux des jours de la semaine.

o autor referente à definição do carvalho como “um dos símbolos do instinto bruto”. Bachelard chega a afirmar sobre o poeta, por exemplo, que “As árvores vão, a partir daí [na obra poética de Verhaeren], aparecer nodosas e retorcidas.” (BACHELARD, 2013, p. 53). Se lembrarmos de alguns poemas das *Cidades tentaculares*, vemos que realmente as árvores aparecem dessa maneira, como em “O campo”, embora o eu lírico mencione os “Vergéis dourados e árvores de toda sorte” (VERHAEREN, 1999, p. 11)<sup>92</sup>, verso retirado de uma das estrofes em que o eu lírico relembra a imagem do campo. Nesse mesmo poema posteriormente ele retrata “As árvores, como esfoladas vivas,/ Torcem seu braços convulsivos” (VERHAEREN, 1999, p. 13)<sup>93</sup>.

Finalmente chegamos ao capítulo VI, “O lirismo dinâmico do ferreiro”, momento em que Gaston Bachelard se aproxima mais da poesia de Emile Verhaeren. Nesse capítulo o teórico inicialmente nos situa no que ele denomina de *lirismo do ferro* e na *poética do ferreiro*:

A maior conquista moral jamais feita pelo homem é o martelo operário. Pelo martelo operário, a violência que destrói é transformada em potência criadora. Da clava que mata ao malho que forja, há todo um trajeto de instintos para a maior moralidade. A clava e o malho formam um par do mal e do bem. Todas as durezas da idade do ferro não devem nos fazer esquecer que a idade do ferro é a *idade do ferreiro*. (...). Eis que chegou o grande martelo com o grande cabo – um cabo que se segura com as duas mãos, dedicando-se de todo o coração ao trabalho. (BACHELARD, 2013, p. 107).

No excerto acima, Bachelard reúne uma série de elementos que farão parte de seu estudo sobre a *poética do ferro*, e seu instinto de imaginação se bifurca entre os personagens do ferreiro e do operário. O ferreiro é entendido como uma *lenda*, pois posteriormente o teórico traz um apanhado razoável sobre as imagens do *mito* do ferreiro. Enquanto o operário é mais ligado ao trabalho, não só como relação de significado, mas também como imagem do trabalho contra a *massa da matéria imaginada*. Parafraseando Bachelard, o ferreiro é motivado por uma *vontade de destruir*, já que na constatação do teórico “Parece não haver caos plácido, e o poeta quer sempre, de martelo na mão, triturar-lhe os pedaços, esmagar a matéria” (BACHELARD, 2013, p. 110). Outra observação que nos será útil é a sonoridade que Bachelard evidencia na figura do ferreiro, e o teórico aos poucos vai montando em suas descrições desse *arquetipo* da imagem, passando invariavelmente para as *imagens sonoras*, visto que, segundo ele, “Por vezes a seco, para preparar a mão e o ouvido, o ferreiro faz o

---

<sup>92</sup> Et les vergers et les arbres parsemés d’or,

<sup>93</sup> Un supplice d’arbres écorchés vifs/ Se tord, bras convulsifs,

martelo soar sobre a bigorna; começa a sua jornada de trabalho pelos arpejos de sua força profunda.” (BACHELARD, 2013, p. 110). Não cabe aqui expor os exemplos que Bachelard utiliza para ilustrar a *imagem do ferreiro*, pois os momentos que mais nos interessam são justamente aqueles em que o autor comenta especificamente sobre a poesia de Verhaeren, que poderíamos associar ao que Bachelard refere como *lembranças do ouvido*:

Não é surpreendente que um dos grandes poetas das cidades ferreiras, Verhaeren, tenha passado por uma crise em que experimentava qualquer barulho – mesmo o som mais leve – como uma martelada?  
(BACHELARD, 2013, p. 112).

No poema “As usinas”, do eu lírico de Verhaeren provêm imagens dessa natureza em dois momentos: primeiro no final da sexta estrofe, “Ouvem-se, ao fundo dos terrenos, sempre,/ Os arquejantes batimentos surdos” (VERHAEREN, 1999, p. 71),<sup>94</sup> das usinas que ele descreve. Posteriormente, no final da penúltima estrofe ele retoma essa imagem como nestes dois versos que se referem ao barulho das “fábricas simétricas”, em que o eu lírico afirma que ouve o momento em que “Ressoam os contínuos batimentos surdos,/ lá nos subúrbios,” (VERHAEREN, 1999, p. 75)<sup>95</sup>. Isso parece condizer com as observações que Bachelard oferece.

Sobre o ferreiro como *lenda*, Bachelard sustenta que existe uma *necessidade de lenda*, e que para atingi-la teríamos que nos entregar aos *devaneios primordiais*, que poderíamos interpretar como um caminho para acharmos o que ele posteriormente menciona como *imagem princeps*. É preciso elucidar que o teórico faz uma investigação sobre o *mito do ferreiro*, que teria uma de suas referências mais antigas na lenda de *Véland, o ferreiro*. Bachelard vai propor, entre outras análises, uma leitura da lenda do ferreiro Véland na narrativa de Walter Scott chamada *Kenilworth*, que seria uma versão do mito de um ferreiro “invisível e subterrâneo”:

Se ao passar por um lugar deserto assombrado por esse fantasma da terra, um cavaleiro necessita mandar ferrar o seu cavalo, deve amarrá-lo a uma grande pedra que todo mundo conhece na aldeia vizinha. Em cima da pedra, deve colocar dinheiro que pagará o ferrador. Que ele se afaste agora, se esconda, sobretudo não tente ver o ferreiro misterioso, sem o que o sortilégio não se realizará. Logo o cavaleiro ouvira o barulho do martelo sobre a bigorna. O martelo malhará o ferro durante o tempo necessário para forjar as quatro ferraduras. Quando retornado o silêncio, o dinheiro não estará mais sobre a pedra, mas o cavalo terá ferraduras novas. (BACHELARD, 2013, p. 71).

<sup>94</sup> Grondent, au fond des cours, toujours,/ Les halentants battemants sourds

<sup>95</sup> Ronflent les continus battemants sourds,/ Dans les faubourgs,

Essa lenda contada por Bachelard serviria como exemplo de uma *diminuição da lenda*. Isso porque, para o fenomenólogo, esse mistério que rondava o personagem é desqualificado pelo autor, uma vez que ele desvenda o enigma. Para Bachelard, Walter Scott *rebaixa a lenda* quando racionaliza de maneira pobre essa história do ferreiro, mostrando-o como apenas um operário miserável que não podia trabalhar na ferraria da aldeia. Por isso ele vai contrapor outros exemplos da lenda do ferreiro em que existiria uma aproximação maior com o *fundo da lenda*, casos em que a lenda “segue um sonho de potência substancial íntima, um sonho da intimidade do ferro, um sonho de *ferridade*” (BACHELARD, 2013, p. 133).

Em todo caso, passamos a outro momento em que Bachelard se debruça sobre a poesia de Verhaeren, pautado ainda no estudo de Charles Baudouin e mais centrado nas *imagens da forja*, que segundo ele é um *devaneio da ferramenta*. De acordo com Bachelard, a *forja* é um *quadro literário* que

Fornece a oportunidade de uma *composição francesa*, tanto mais facilmente composta por ter um *centro*: o ferro malhado na bigorna. Esse centro de cores é também um centro de ação. A forja aparece-nos assim como uma unidade de trabalho que, no belo drama da atividade cotidiana, deve ser comparada com as exigências da tradicional *unidade de ação*. Portanto a forja pode nos servir para determinar a noção de *quadro literário*. (BACHELARD, 2013, p. 123).

Para Bachelard o *quadro literário*, parafraseando o teórico, é rabiscado com a paleta na mão do escritor, que desenha com substantivos e pinta com adjetivos, e que, para ele, o escritor possui apenas alguns substantivos nítidos que seriam pouco para exprimir o conjunto de cores e ruídos de uma *imagem* como a do *ferreiro-operário*. Sobre Verhaeren, segundo Bachelard, existiria em sua poesia, “Na forja, o diálogo das cores simples... entre o negro e o ouro” (BACHELARD, 2013, p. 123), e vai apontar o estudo de Charles Baudouin novamente, que de acordo com Bachelard “mostrou a frequência da oposição entre o negro e o ouro na obra do poeta. Salientou a beleza das imagens que jogam com esse contraste.” (BACHELARD, 2013, p. 123). Em resumo, parafraseando Bachelard, em muitos dos poemas de Verhaeren, existiria o choque do “ébanos *contra* o ouro, pelo martelo negro *contra* o ferro brilhante” (BACHELARD, 2013, p. 123).

De posse desse esboço da *lenda do ferreiro*, e dessas poucas e valiosas observações esparsas de Bachelard sobre Verhaeren, podemos partir em definitivo para a poesia de Emile Verhaeren nas *Cidades tentaculares*, especificamente no poema “As

usinas”, que nos oferece material poético ilustrativo do *lirismo do ferreiro*, pois além da descrição das indústrias o eu lírico do poema descreve a *imagem do operário*:

Minuciosos, automáticos,  
Operários silenciosos  
Regulam o movimento  
De tique e taque universal  
Que fermenta de febre e de loucura  
E despedaça, com seus dentes obstinados,  
A palavra humana abolida.  
(VERHAEREN, 1999, p. 73).<sup>96</sup>

Esse operário das indústrias de Verhaeren é o grande ferreiro da composição da obra. Aliás, se considerarmos os comentários de Bachelard chamando as representações da metrópole de Verhaeren de “cidades ferreiras”, já teremos uma ideia bem concreta, e até poderíamos acrescentar também o epíteto de *cidades metálicas*, pois as *imagens poéticas* de Verhaeren se estendem do ferro ao aço, e principalmente ao ouro. Sobre o ferro, no poema das usinas o eu lírico chega a mencionar na segunda estrofe do poema que “Sobre os telhados, entre brumas e as agulhas/ De ferros e de pára-raios,” (VERHAEREN, 1999, p. 69). Na *cidade tentacular* até os quarteirões são “enferrujados pela chuva”. Voltando à estrofe citada anteriormente, sobre o silêncio do operariado, poderíamos interpreta-lo como o de um trabalhador emudecido e injustiçado, que não tem voz para reivindicar seus direitos, e ao mesmo tempo não precisa se comunicar durante o serviço, pois está por assim dizer subordinado ao maquinário da metrópole. O operário é um funcionário autômato das indústrias modernas, sujeitado às piores condições, não só de trabalho, mas de vida de um modo geral. No poema “As usinas”, além dos operários, são descritas as famílias em condição de miséria:

Através dos subúrbios abafados  
E da miséria e dor desses subúrbios,  
E das turvas e tristes vizinhanças,  
Das disputas cruéis entre pessoas  
E entre as famílias,  
Do roubo mesmo entre indigentes,  
(VERHAEREN, 2013, p. 71).<sup>97</sup>

No poema das usinas existe um tom de denúncia da miséria em que vivem os habitantes dos subúrbios onde estão instaladas as fábricas, e da condição precária em que vivem esses operários, como no excerto abaixo, em que o eu lírico descreve o

---

<sup>96</sup> Automatiques et minutieux./ Des ouvriers silencieux/ Règlent le mouvement/ D’universel tictaquement/ Qui fermente de dièvre et de folie/ Et déchiquette, avec ses dents d’entêtement./ La parole abolie.

<sup>97</sup> Par à travers les faubourgs lourds/ Et la misère en pleurs de ces faubourgs./ Et les troubles et mornes voisinages./ Et les haines s’entrecroisant de gens à gens/ Et de ménages à ménages./ Et le vol même entre indigents,

ambiente castigado de imagens referentes ao lirismo das matérias duras. Se pensarmos em Bachelard, em virtude desse cenário de malhos, bigornas, aço e fogo,

Aqui, sob os tetos de vidro cintilante,  
O vapor se condensa em força prisioneira:  
Mandíbulas de aço mordem e fumegam;  
Grandes malhos monumentais  
Moem blocos dourados nas bigornas,  
E, a um canto, se iluminam os cadinhos,  
Com chamas loucas, logo dominadas.  
(VERHAEREN, 1999, p. 71).<sup>98</sup>

Os elementos da poética do ferreiro começam a aparecer com mais clareza, a julgar o *malho* e a *bigorna*, além do aço, que junto com o ferro e outras matérias duras como o ouro, acaba concretizando esse *quadro de dureza da matéria* em boa parte dos poemas do livro de Verhaeren. Não vamos aqui retomar Walter Benjamin em profundidade, todavia o crítico já alertava que “Com o ferro aparece, pela primeira vez na história da arquitetura, um material artificial.” (BENJAMIN, 1985, p. 31), e mais do que isso, parafraseando Benjamin, o trilho se constitui como uma das utilidades do ferro, e seus usos são ampliados às galerias, salas de exposições, estações de trem, por isso o imaginário dos poemas de Verhaeren absorve a realidade do ferro e das matérias duras. Mesmo que de maneira mais discreta, Verhaeren flerta com a imagem dos trens cruzando a cidade, como vimos desde o poema “La ville”. A *imagem* descrita acima, referente ao *mito do ferreiro*, reaparece no final do poema das usinas, portanto, a *imagem* seria mais forte do que um simples ornamento. A figura do operário ou ferreiro de Verhaeren poderia ser aproximada com umas das ilustrações do livro de Frans Masereel *The City*, ilustração que mostra um operário apetrechado com uma ferramenta na mão:

---

<sup>98</sup> Ici, sous de grands toits où scintille le verre./ La vapeur se condense en force prisonnière./ Des mâchoires d’acier mordent et fument./ De grands marteaux monumentaux/ Broient des blocs d’or sur des enclumes./ Et, dans un coin, s’illuminat les fontes/ En brasiers tors et effrénés qu’on dompte.



Ilustração do livro *The city*, de Frans Masereel.

A imagem mostra uma espécie de operário enxugando o suor da face com uma das mãos, e com a outra segurando uma picareta. Não chega a ser o martelo, que seria a ferramenta característica do ferreiro, no entanto, ainda é um elemento de ferro, acoplado a um cabo, e o trabalhador está frente a um muro de tijolos sendo construído. A figura mostra o operário como um gigante dentro da proporção da metrópole, por tudo isso a imagem do trabalhador operário é engrandecida. Em Masereel, contudo, temos uma variação diferente da imagem, é uma imagem *deformada*, porque a ilustração de Masereel ganhou força de imaginação e modificou-se de um martelo para uma picareta.

### 3. “A REVOLTA” NA CIDADE TENTACULAR: APOCALIPSE NA METRÓPOLE

Se voltarmos a Verhaeren, o ferreiro-operário é uma *imagem de potência* dentro do poema “A revolta”, porque juntamente com o restante das massas das populações miseráveis ele aparece no poema participando da destruição da cidade. Esse sentimento de revolta dos habitantes da *cidade tentacular* já é demonstrado em outros poemas como, por exemplo, em “A alma da cidade”. Nesse poema estão sugeridas algumas forças que intentam derrubar essa hierarquia da metrópole através de uma grande revolta popular que é narrada no poema da revolta, mas antes o prelúdio da revolução, no excerto abaixo:

Depois o esboço, lento a surgir, da cidade:  
Forças que se quer fundar na igualdade;  
Unhas do povo e queixadas reais;  
Duras faces na sombra e subterrâneos ais  
Em busca de ideais nas nuvens escondidos;  
Sinos a urdir, à noite, ódios desconhecidos;  
Tochas de liberdade e salvação se alçando  
No ar enorme onde a revolta vai se alastrando;  
Livros cuja as folhas, compreensíveis agora,  
Ardem de verdade, como Bíblias de outrora;  
Homens divinos, quais monumentos dourados  
De onde os fatos provêm, poderosos e armados;  
Vontades novas, sãs, renovada consciência  
E uma esperança em todos, e paciência,  
Malgrado as forcas vis, os lares destruídos,  
E cabeças em sangue, em punhos, alto, erguidas.  
(VERHAEREN, 1999, p. 23).<sup>99</sup>

Esse excerto de “A alma da cidade”, além de ser um grande presságio da revolução, imagetivamente já contém diferentes *imagens* reincidentes em diversos poemas da obra de Verhaeren, especialmente se considerarmos o poema da revolta. Na citação acima há uma menção rápida à noite no sexto verso, enquanto as “tochas de liberdade” nos remetem às imagens do fogo, que poderíamos associar ao sangue do último verso, pois, em hipótese, fogo se associaria imagetivamente a tudo que é vermelho. O rubro é o fogo na obra de Verhaeren.

Então, se passarmos finalmente para o poema “A revolta”, veremos que já nos dois últimos versos da primeira estrofe a revolta começa pela rua, a rua da cidade é o cenário do primeiro *close* do eu lírico, que vai retratar como em um filme a grande revolta da população das *Cidades tentaculares* partindo do seguinte excerto do exato início do poema:

A rua, uma esteira de passos,  
De costas e de torsos de onde saem braços  
Selvagemmente orientados pra loucura,  
Passa como voando;  
Aos ódios, aos apelos e à esperança;  
A rua de ouro,  
A rua rubra ao fim ao fim das tardes.  
(VERHAEREN, 1999, p. 101).<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Puis, l' ébauche, lente à naître, de la cité:/ Forces qu'on veut dans le droite seul planter:/ Ongles du peuple et mâchoires de rois:/ Mufles crispés dans l'ombre et souterrains abois/ Vers on ne sait quel idéal au fond des nues:/ Tocsins brassant, le soir, des rages inconnues:/ Flambeaux de délivrance et de salut, debout/ Dans l'atmosphère énorme où la révolte bout:/ Livres dont les pages, soundain intelligibles./ Brûlent de vérité, comme jadis les bibles:/ Hommes divins et clairs, tels des monuments d'or/ D'où le événements sortent armés et forts; Voloirs nets et nouveaux, consciences nouvelles/ Et l'espoir fou, dans toutes les cervelles./ Malgré les échafauds, malgré les incendies/ Et les têtes en sang au bout des poings brandies.

<sup>100</sup> La rue, en un remou de pas./ De torsos et de dos d'où sont tendus des bras/ Sauvagement ramifiés vers la folie./ Semble passer volante:/ Et ses sureurs, au même instant, s'allient/ À des haines, à des appels, à des espoirs ;/ La rue en or./ La rue en rouge, au fond des soirs.

A esperança de uma revolução já aparece desde “A alma da cidade”, e dentre as *imagens de cores* podemos destacar além do negro e do dourado, que também já vimos, o vermelho ou rubro, do fogo, do sangue, na obra do poeta. O poema de Verhaeren narra, em poucas palavras, a maneira como a *cidade tentacular* foi destruída pelas multidões esfomeadas, que foram oprimidas pela classe burguesa e pelo clero religioso:

Inteira, a morte  
Em torres sonoras se eleva;  
A morte, que surgiu em sonhos,  
Com as foices e com as espadas  
E cabeças atrozmente cortadas.

A tosse dos canhões,  
Os clamores dos canhões surdos  
Medem sozinhos os choros e as dores da hora.  
Os mostradores dos relógios públicos,  
Como olhos sob as pálpebras,  
São destroçados a pedradas:  
O tempo, antes normal, não mais existe  
Para os corações loucos, resolutos  
Das multidões esfomeadas.  
(VERHAEREN, 1999, p. 101).<sup>101</sup>

No poema das *Cidades tentaculares* intitulado “A morte”, o eu lírico propõe retratá-la como um ritual e não o ato em si, por isso não trataremos dele aqui. O verdadeiro poema da morte na obra de Verhaeren é o poema “A revolta”, que, como vimos acima, já começa com “cabeças atrozmente cortadas”. Essa quebra dos relógios descrita acima é bem significativa pelo tempo que regula a jornada de trabalho dos operários das fábricas. “A revolta” é o poema da indignação em fogo que corre nas artérias pela vingança, da raiva, do ódio a todas as injustiças e às condições miseráveis a que foram submetidas as populações pobres das grandes metrópoles industriais:

A raiva salpicou de terra  
As calçadas cinzentas;  
A raiva imensa, com seus gritos  
E muito fogo nas artérias;  
A cólera explodiu  
Arquejante e feroz  
E tão terrivelmente  
Que um momento de ela por si só vale o tempo  
Que em século despende a gravitar  
Em torno de seus cem anos de espera.  
(VERHAEREN, 1999, p. 101-103).<sup>102</sup>

<sup>101</sup> Tout la mort/ En des beffois tonnans se lève;/ Toute la mort, surgie en rêves./ Avec des faulx et des épées/ Et des têtes atrocement coupées./ La toux des canons lourds./ Les lourds hoquetes des canons sourds/ Mesurent seuls les pleurs et les abois de l'heure./ Les hauts cadrans des horloges publiques./ Comme des yeux en de paupières./ Sont défoncés à coups de pierre./ Le temps normal n'existant plus/ Pour les coeurs fous et résolus/ Des multitudes faméliques.

<sup>102</sup> La rage, elle a bondi de terre/ Sur un monceau de pavés gris;/ La rage immense, avec des cris./ Avec du feu dans ses artères;/ La rage, elle a bondi/ Féroce et haletante/ Et si terriblement/ Que son moment d'élan vaut à lui seul le temps/ Que met un siècle en gravitant/ Autour de ses cent ans d'attente.

Esse século de espera nos remete ao ciclo de dominação pela hierarquia opressora do sistema da cidade, tanto é que no poema “A alma da cidade” mais de uma vez o eu lírico exclama: “Oh! os séculos e séculos sobre esta cidade” (VERHAEREN, 1999, p. 25). Séculos de dominação opressora das populações pobres, que representam um ciclo, que vão dessa opressão dos sistemas autoritários até a revolução popular maciça. E posteriormente a derrubada desses dominadores da cidade em nome de melhores condições de vida para os habitantes, solução final exposta em um dístico retirado da última estrofe do poema da revolta, que proclama: “Matar, para criar e rejuvenescer;/ Para cair, para morrer, que importa!” (VERHAEREN, 1999, p.107)<sup>103</sup>, então, no poema é sustentada uma convicção da necessidade da morte, por isso no poema da revolta são narradas diversas mortes, como neste outro excerto:

Esta é a festa do sangue que se espalha  
 No meio do terror, em pavilhões de gozo:  
 Passam homens vermelhos e ébrios;  
 Passam homens sobre homens mortos;  
 Com capacetes de cobre, soldados claros,  
 Sem saber distinguir entre o certo e o errado,  
 Cansados já de obedecer,  
 A multidão veemente atacam  
 Que quer ter afinal sobre a cabeça,  
 Brilhando, o ouro sangrento e violento da conquista.  
 (VERHAEREN, 1999, p. 103).<sup>104</sup>

Essa é uma das estrofes mais sangrentas de toda a obra de Verhaeren, e fala dos homens de uma maneira geral, contudo, acaba se focando na figura do soldado que aparece meio desnorteadado, golpeando a multidão para buscar fama e reconhecimento. Na sequência o eu lírico narra a destruição das docas e do porto:

Lá estão as docas e as casas ardendo,  
 Com as fachadas em sangue, ao fundo negro do crepúsculo;  
 Na água dos canais se reflete o esplendor fumarento,  
 De cima a baixo, até nas profundezas;  
 Torres enormes, oblíquas, douradas  
 Fecham a urbe, ao longe, com sombras imensas;  
 Braços de fogo, abrindo as mãos funéreas,  
 Espalham labaredas de ouro sobre a treva;  
 E dos telhados saltam as brasas selvagens,  
 Fora de si até as nuvens.  
 (VERHAEREN, 1999, p. 103-105).<sup>105</sup>

<sup>103</sup> - Teur, pour rejeunir et pour créer;/ Ou pour tomber et pour mourir, qu'importe!

<sup>104</sup> C'est la fête du sang qui se déploie;/ À travers la terreur, en étendards de joie;/ Des gens passent rouges et livres;/ Des gens passent sur des gens morts;/ Les soldats clairs, casqués de cuivre;/ Ne sachant plus où sont les droits, où sont les torts;/ Las d'obéir, chagent, mollement, Le peuple énorme et véhément/ Qui veut enfin que sur sa tête/ Luisent les ors sanglants et violents de la conquête.

<sup>105</sup> Voici des docks et des maisons qui brûlent;/ En façades de sang, sur le fond noir du crépuscule;/ L'eau des canaux en réfléchit les fumantes splendeurs;/ De haut en bas, jusqu'en ses profondeurs;/ D'énormes tours obliquement dorées/ Barrent la ville au loin

Na sequência do poema “A revolta”, o eu lírico narra a destruição do porto, e poderíamos inferir que poderia ter sido pelas mãos dos marinheiros e grumetes que aparecem em alguns poemas, especialmente em “O porto”. Do ponto de vista imagético as “casas ardendo”, o “esplendor fumarento”, os “braços de fogo”, e até as “labaredas de ouro sobre as trevas” (mais um exemplo do contraste de cores entre o negro e o dourado na obra de Verhaeren), tudo nos remete a um grande incêndio que toma a cidade por inteiro. O poema “A revolta” narra uma grande reunião dos habitantes das metrópoles em prol da destruição, não só das igrejas, como vimos, mas também das instituições públicas:

Nos palácios públicos, de onde os magistrados  
Dominavam outrora a urbe, e repeliam  
A ameaça e o furor das multidões em cio,  
O povo entra, forçando e martelando as portas;  
As chaves saltam, cedem gozos e ferrolhos;  
E os armários de ferro abrem vastos espaços  
Onde se empilham montes de leis e discursos;  
Uma súbita chama os lambe com a sua língua,  
E o seu passado negro evola-se e se espalha,  
Enquanto nos celeiros e adegas se pilha  
E se jogam nos fossos do velho baluarte  
Mortos a bracejar no vazio do espaço  
(VERHAEREN, 1999, p. 105).<sup>106</sup>

No excerto acima vemos que os palácios públicos são invadidos e destruídos, dado que não há mais uma ilusão ou sonho, a tomada de consciência das massas vem junto com a revolta, e a multidão parte para a destruição, e eis que surge o martelo operário, símbolo do ferreiro, martelando as portas junto com a população. Essa imagem do povo martelando as portas lembra um impulso épico de potência destruidora de Walt Whitman em ‘Song of myself’, por exemplo, em “Arranquem os trincos das portas!/ Arranquem as próprias portas dos batentes!” (WHITMAN, 2008, p. 77)<sup>107</sup>. Em Verhaeren também temos essa força destruidora. A chama lambendo os papéis é mais uma imagem do fogo que vai aos poucos se consolidando não só no poema, mas em

---

d'ombres démesurées;/ Les bras des feaux, ouvrant leurs mains funèbres;/ Éparpillent des lambeaux d'or par les ténèbres;/ Et les brasiers des toits sautent en bonds sauvages,  
Hors d'eux-mêmes, jusqu'aux nuages.

<sup>106</sup> Aux vieux palais publics, d'où les échevins d'or/ Jadis domptaient la ville et refoulaient l'effort/ Et la marée en rut des multitudes fortes./ On pénètre, cognant et martelant les portes;/ Les clefs sautent, les gonds cèdent et les verrous;/ Des armoires de fer ouvrent des larges trous/ Où s'empilent par tas les lis et les harangues;/ Une torche soudain les lèche avec sa langue./ Et tout leur passé noir s'enveloppe et s'éparpille./ Tandis que dans la cave et les fossés du vieux rempart/ Des morts coupant le vide avec leurs bras épars.

<sup>107</sup> Unscrew the locks from the doors!/ Unscrew the doors themselves from their jambs!

toda a obra. Na penúltima estrofe do poema, aparecem as joias que representam as riquezas acumuladas principalmente pelas igrejas:

As joias do homicídio e dos desastres  
Sob os olhos dos astros já cintilam;  
A urbe inteira brilha  
E, em campo de ouro todo em chamas e escarlates,  
Sob o vento noturno, aos férvidos confins  
Lança a própria coroa enormemente em fogo;  
E toda a cólera e toda a loucura  
Cobrem a vida com sua escória,  
Tão forte que, por instantes, o solo parece tremer,  
E o espaço todo arder  
E todo o fumo e seu furor se desenfrear e se abalar  
E os grandes céus frios varrer.  
(VERHAEREN, 1999, p. 107).<sup>108</sup>

As joias que antes eram guardadas em cofres, agora estão na rua, aos olhos das estrelas. O “vento noturno” que lança uma coroa de fogo, na visão do eu lírico, constitui uma *imagem* que se consolida em toda a obra. E, como podemos ver acima, o poema termina com esse grande incêndio na cidade: pelo volume de *imagens* do fogo, do sangue e do rubro, é possível afirmar que além do contraste entre o negro e o dourado, temos o rubro e o vermelho, que pode ser associado ao sangue ou ao sol, e primordialmente ao fogo. Esse incêndio poderia ser interpretado como um grande apocalipse na *cidade tentacular*, e se retomarmos o estágio de poesia que Berardinelli denomina de *provocação*, uma das ideias que ele propõe condiz muito com essa destruição da cidade, porque em dado momento do texto ele acaba argumentando:

No caso da provocação, a obscuridade toma a forma da linguagem inaceitável, do insulto ao público, da agressão e recusa da sociedade presente – e, quem sabe, da profecia ameaçadora de uma outra sociedade por vir. Para preparar o advento dessa sociedade, serão necessárias transformações sociais catastróficas, redefinições daquilo que é o humano, interrupções do curso histórico. (BERARDINELLI, 2007, p. 139).

Fica claro pelo que vimos através de excertos da poesia de Verhaeren extraídos do poema “A revolta” que existe uma insatisfação de uma grande parte da população das *idades tentaculares* pela condição de miséria imposta pelo sistema de lucro hostil e de trabalho quase escravo na metrópole. Em vista disso ocorre a grande revolução narrada no poema “A revolta”, que visa a destruir essa hierarquia injusta da sociedade.

---

<sup>108</sup> Tous les bijoux du meurtre et des désastres/ Étincellent ainsi, sous l’oeil des astres;/ La ville entière éclate/ En pays d’or coiffé de flammes écarlates;/ La ville, au vent des soirs, vers les lointains houleux/ Tend sa propre couronne énormément en feu;/ Toute la rage et toute la folie/ Brassent la vie avec leur lie,/ Et le space brûler/ Et la fumée et ses fureur sécheveler et s’envolver/ Et balayer les grands cieus froids.

“A revolta” é o poema da quebra no curso da história das cidades, poema em que a *cidade tentacular* tem a coluna vertebral quebrada depois de séculos e séculos de dominação sobre ela.

Enfim, depois de uma rápida contextualização da *imagem poética* de Gaston Bachelard e sua fenomenologia, tentamos expor algumas observações teóricas, primeiro algumas diretrizes da poética das matérias duras proposta pelo autor, e posteriormente passando a algumas discussões em que Bachelard cita diretamente Verhaeren, e tentamos comentar de maneira mais enfática sobre o poema “As usinas”, de onde extraímos a poética do ferreiro, e posteriormente tentamos mostrar como Verhaeren poetiza a grande revolta das populações, a que aludimos durante este estudo várias vezes, culminando na imagem da multidão no poema “A revolta”, que para nós é o poema da *ruptura* e da *potência*. Ruptura, visto que nesse poema a cidade é destruída por um grande incêndio causado pela própria população pobre oprimida da cidade, que é representada pela imagem coletiva das massas. Potência, pelo fato de ocorrer uma grande destruição narrada no poema. De posse desse contexto fenomenológico das *imagens*, e de tudo que vimos até então, encerramos este capítulo e passamos a algumas considerações finais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, a partir da crítica de Alfonso Berardinelli argumentamos a necessidade de mudança do paradigma da poesia antirrealista proposto por Hugo Friedrich. Isso porque, o que discutimos em relação à lírica da cidade, de acordo com o modelo de *jargão* da poesia moderna, impossibilitaria o debate da poesia da metrópole pelo fato de poemas como os das *Cidades tentaculares* ou dos “Quadros parisienses”, por exemplo, retratarem, mesmo que através de imagens às vezes um tanto intrincadas como as de Verhaeren ou como as alegorias de Baudelaire, uma mimese da metrópole moderna revestida de um realismo que seria quase impossível de descrever dentro do modelo centrado no hermetismo da lírica. Em segundo lugar, Charles Baudelaire foi mesmo o grande precursor dos primeiros lampejos brilhantes e inigualáveis de uma poesia da cidade dentro da lírica moderna, portanto se o objetivo é prover um estudo sobre a lírica moderna da cidade seria temerário excluir Baudelaire de fato. Baudelaire, possivelmente não só pela excelência formal e pelo conteúdo revolucionário e escandalizador de sua poesia, mas talvez acima de tudo, Baudelaire e sua poesia nasceram na era da modernidade, uma época de miséria e progresso, síntese da grande antítese do cenário das grandes metrópoles industriais que inspiraram não somente a ele, mas como vimos o próprio Verhaeren e sua *metrópole tentacular*. Baudelaire teve uma relação estreita com Edgar Allan Poe, todavia mesmo essa aproximação ainda não justifica a adoção de um parâmetro de poesia antirrealista. Isso porque Theodor Adorno, que visitamos, serviu de base para a crítica de Berardinelli, e serviria também como negativa ao modelo teórico de poesia referido por Friedrich. De Baudelaire a Émile Verhaeren, vimos que o poema do campo, além de carregar aspectos em comum com poemas de Baudelaire, é o poema que carrega um dos conceitos centrais da obra de Verhaeren, o de *cidade tentacular*, pois que o poema gira em torno dessa ambivalência entre o campo e a cidade. T.S. Eliot nos revela um detalhe fundamental da necessidade de considerarmos a prosa de Baudelaire como um meio de elucidar sua poesia, e a partir dessa constatação aproximamos alguns enxertos da prosa de Baudelaire com a poesia de Verhaeren, e vimos que ambos, embora as diferenças tenham muito em comum, sugerem um parentesco significativo na tradição não só da poesia das cidades e até de toda a lírica moderna.

Sobre Emile Verhaeren, o poeta se institui em um cenário de guerras dentro de sua pátria, por isso não existia uma literatura belga una, e é nesse contexto que surge o

poeta e suas *Cidades tentaculares*. É possível dizer que essa obra foi um dos maiores e mais bem produzidos objetos estéticos de poesia, possivelmente não só da poesia da cidade, mas de toda a lírica moderna, pela riqueza de sua linguagem poética, que por meio de imagens mimetiza a era da modernidade e das grandes metrópoles industriais. Verhaeren, de acordo com o que vimos, tende em direção à obscuridade da lírica, no entanto nas *Cidades tentaculares* ele retoma o eixo da poesia realista e produz, muito provavelmente, o primeiro grande livro de poesia moderna das cidades. Se Baudelaire foi o poeta a delinear os primeiros esboços de uma poesia da cidade, Verhaeren foi o primeiro poeta a edificar um livro que retratasse exclusivamente o cotidiano e a fisionomia das metrópoles industriais.

Se Baudelaire foi um grande pela capacidade que teve de influenciar uma geração inteira de poetas, Walt Whitman pelo menos foi tão grande quanto o poeta francês, portanto não há exagero em colocar Whitman ao lado de Baudelaire como os arquitetos não só da lírica da cidade, mas de toda a poesia moderna, sem dúvida. Um bom exemplo da influência de Whitman é a própria poesia de Verhaeren, que tem muito em comum com a do poeta norte-americano, em vários aspectos, todavia especialmente em relação à imagem das multidões das metrópoles, que aparece com grande potência na poesia de Whitman, e que podemos perceber em Verhaeren principalmente no poema “A revolta”. Todavia essa imagem aparece diluída por toda a obra. Whitman teve uma influência difícil de ser mensurada, e até fora da literatura, nos campos das artes visuais o poeta norte-americano foi importante, tanto é que o ilustrador belga Frans Mesereel inspirou-se muito em Whitman. Além disso, de uma maneira geral, Masereel teve uma relação bem próxima com Verhaeren e sua poesia, no entanto, a obra de Masereel que mais seria passível de comparação com as *Cidades tentaculares* é o livro *The City*, que tangenciamos aqui com poucas imagens, não obstante essa obra *The City* de Masereel poderia ser chamada de uma *cidade tentacular* e possivelmente rendesse uma comparação mais extensa.

Sobre o conceito de “*tentaculares*” ou “*tentacular*”, da cidade de Verhaeren, analisamos o poema “La ville”, do livro *Les campagnes hallucinées*, observando que é pelo menos um dos poemas que alude à cidade como um grande polvo usurário, que estende seus tentáculos sobre o campo. Nesse poema dispomos de várias imagens que tentamos aproximar com outras imagens de diferentes poemas da *cidade tentacular*, e a partir dessas comparações podemos afirmar que no poema “La ville” aparece uma série de imagens que depois são desenvolvidas na grande obra de poesia da cidade de

Verhaeren. Embora em “La ville” possamos observar ainda um caráter de deslumbramento pela época moderna, em contrapartida sempre encontraremos atrelado a esse progresso moderno as mazelas da metrópole, e se levássemos em consideração a *cidade tentacular* de Verhaeren, o engajamento do poeta fica mais visível ainda, pois quanto mais conhecemos da obra de um poeta, mais aumentamos a nossa bagagem imaginária, e a cada verso temos a possibilidade de entender mais da concepção do imaginário do artista; então, resolvemos trabalhar com “La ville”, principalmente por conter o conceito de *tentacular* da cidade no poema, e pela oportunidade de utilizar um poema de Verhaeren fora da obra como em uma comparação no intuito de iluminar a metrópole do poeta, e, resumindo, é possível afirmar que em algum grau o poema carrega imagens que posteriormente são desenvolvidas nas *Cidades tentaculares*.

No capítulo que trata da poesia de Verhaeren sob o viés teórico de Walter Benjamin, o primeiro aspecto a destacar é a tradição de fisionomista da metrópole moderna na qual Benjamin está inserido: talvez um dos poucos aspectos que abrangem a maioria dos teóricos e poetas que comentamos aqui é justamente esse olhar de fisionomista da metrópole, em que estão Whitman, Baudelaire, Verhaeren, Poe, Benjamin e até mesmo nós, pois no plano teórico que tentamos edificar aqui para analisar a poesia de Verhaeren exercemos um papel de fisionomista da *cidade tentacular*.

Sobre o sonho da modernidade extraído da teoria de Benjamin, é um sonho utópico, e a *cidade tentacular* estaria imersa em um sonho *similar*; contudo, a imagem ou conceito de sonho aparece várias vezes e de maneiras distintas na poesia de Verhaeren, e ao interpretá-las causaríamos discordância com facilidade. Ainda sim é possível dizer que no poema “A revolta” parece existir uma espécie de despertar, uma grande tomada de consciência das populações pobres oprimidas dentro da obra visando à destruição do sistema vigente das grandes cidades. Sobre os parâmetros teóricos de Benjamin e a poesia de Emile Verhaeren, dentro da concepção de sonho da modernidade, tentamos evidenciar que o modelo onírico que mais se aproxima do que Benjamin postula em sua teoria estaria contido no poema “A alma da cidade”, de Verhaeren; e, além disso, mostramos como invariavelmente na teoria de Benjamin o sonho teria seu fim no despertar, no momento do reconhecimento e interpretação das imagens dialéticas da cidade, muitas das quais Benjamin extraiu de Baudelaire, e que tentamos haurir de Verhaeren, como as *galerias*, os *panoramas*, a figura do *flâneur* em paralelo com o poema “As caminhantes”, de Verhaeren. Outro poema que enfatizamos

das *Cidades tentaculares* foi “As catedrais”, e mostramos que o poema descreve uma grande riqueza acumulada durante séculos em cofres pela instituição, em contraste com as grandes populações miseráveis que se acumulavam nas grandes metrópoles. Vimos que essa temática religiosa perpassa vários poemas como “A alma da cidade”, o próprio poema das igrejas, e culmina com a destruição das catedrais relatada no poema da revolta.

Sobre a imagem das multidões, tentamos em diversos momentos deste estudo apontá-la, além da tradição de fisionomista, que pode ser percebida em Baudelaire, Whitman, Verhaeren, Poe, Benjamin, autores em que procuramos enfatizar aqui justamente a imagem da multidão das grandes cidades. No caso de Benjamin, foi fundamental o seu reconhecimento de apontá-la não somente em Baudelaire, mas especialmente em Poe, no conto “O homem da multidão”. Sobre a multidão de Verhaeren, vimos que ela ora é citada de maneira discreta, ora é explorada com grande intensidade, como no poema “O espetáculo”, no entanto é em “A revolta” que acontece a grande revolução das *Cidades tentaculares*. Outra imagem central das grandes metrópoles é a da prostituta, que se mistura com a imagem das massas. A multidão é como Benjamin sugere, ora acolhedora, ora hostil, e a prostituta também tem seu caráter dialético, sendo por um lado comerciante, e por outro mercadoria. A prostituta é descrita sob o fator econômico em seu jogo de carne e ouro, e em “O espetáculo” ela é ovacionada de pé pela plateia das multidões das massas da grande *metrópole tentacular*. Toda essa fisionomia da multidão é advinda de Benjamin, que por sua vez identificou essa imagem da multidão nos contos de Poe, que nos leva novamente a visitar contos traduzidos por Baudelaire que já havíamos comentado, e constatar que, segundo Benjamin, Poe foi um dos grandes arquitetos da literatura moderna, mesmo sem nem mencionarmos se quer um verso de sua poesia.

Em nossa pequena explanação bachelardiana de imagens da poesia de Verhaeren, primeiramente é preciso considerar que a imagem poética é fundamental para elucidarmos o que sugerimos como modo de representação das cidades modernas na poesia. Aludimos ao conceito de imagem durante todo nosso estudo através de teóricos como Hugo Friedrich, T. S. Eliot, Walter Benjamin, e mesmo assim não é o intuito chegar a uma definição única, e sim mostrar diferentes conceitos de imagens que nos levam a construir uma maneira consistente de analisarmos tais imagens. Se Benjamin nos proporciona fantasmagorias da modernidade e permite pontos de aproximação em suas teorias, Bachelard nos traz a força do imaginário das imagens

poéticas, e seus pequenos comentários são capazes de fomentar a imaginação e aguçar o olhar para elementos estéticos da poesia moderna que antes dele jamais suscitáramos.

Walter Benjamin e sua sociologia das cidades modernas nos dão referências do *real*, e a partir dessas descrições nos possibilita argumentarmos como essas referências se manifestam nas imagens que os poetas criam, enquanto a fenomenologia de imagens poéticas de Gaston Bachelard nos eleva ao contrário do real, a imaginação. Walter Benjamin nos brinda com alguns comentários do ferro como uma das matérias-primas da modernidade, enquanto Bachelard não mostra o imaginário do ferro, de uma verdadeira poética das matérias duras. E a partir dessa condição mergulhamos o olhar na imagem do ferreiro e operário das grandes metrópoles modernas, e vimos também que além do negro e do dourado, contraste que Bachelard postula, acima de tudo, se considerarmos a ambivalência de imagens, esse duelo entre dois elementos da matéria onde um sempre vence. A *cidade tentacular* é terra, a julgar pelas matérias duras que são filhas da terra como o aço, ferro, ouro, prata, bronze, mármore etc., num grande duelo contra o fogo. A *cidade tentacular* é toda rubra e avermelhada, e por vezes sangrenta, de fato, e nesse duelo, no poema da revolução pelo menos, o fogo vence e queima a cidade por inteiro, mostrando a sua supremacia. Sobre o ferreiro das usinas de Verhaeren tentamos extrair sua fisionomia através do imaginário, e contestar como se deforma essa imagem do operário em Verhaeren, dado que o devaneio do ferreiro e operário é uma imagem primordial que se deforma no ferreiro passivo e trabalhador, operário da matéria, para um ferreiro rancoroso, que aparece enfurecido, martelando as portas das instituições públicas no poema da revolta.

Enfim, o legado que tentamos deixar aqui, além de um ponto de partida de discussão entre lírica da metrópole e poesia moderna, é propor uma discussão da obra *Cidades tentaculares*, de Emile Verhaeren, que trata da interface poesia e cidade, em comparação com a tradição poética na poesia dessa temática em Charles Baudelaire e Walt Whitman, e a partir daí trazer essa força material de mimese e organização da obra, bem como a correspondência entre os poemas, com o intuito de evidenciar não uma linearidade, todavia uma coerência de estética de representação através de imagens que pudessem ajudar a enxergarmos com mais cuidado essa vertente da lírica moderna não só nesses poetas mas em muitos outros, como *Pauliceia Desvairada* de Mario de Andrade e *25 Rua do Templo-Palavra Paris*, de Diego Grando, obras que visivelmente tratam dessa que foi uma das mais ricas e interessantes bifurcações da chamada lírica moderna.

## ANEXO A

Emile Verhaeren, *Les campagnes hallucinées* (Tradução: Renato Vargas da Rocha)

### La Ville

Tous les chemins vont vers la ville.

Du fond des brumes,  
avec tous ses étages en voyage  
Jusques au ciel, vers de plus hauts étages,  
Comme d'un rêve, elle s'exhume.

Là-bas,  
Ce sont des ponts musclés de fer,  
Lancés, par bonds, à travers l'air;  
Ce sont des blocs et des colonnes  
Que décorent Sphinx et Gorgones;  
Ce sont des tours sur des faubourgs;  
Ce sont des millions de toits,  
Dressant au ciel leurs angles droits:  
C'est la ville tentaculaire,  
Debout,  
Au bout des plaines et des domaines.

Des clartés rouges  
Qui bougent  
Sur des poteaux et des grands mâts,  
Même à midi, brûlent encor  
Comme des œufs de pourpre et d'or ;  
Le haut soleil ne se voit pas:  
Bouche de lumière, fermée  
Par le charbon et la fumée.

Un fleuve de naphte et de poix  
Bat les môles de pierre et les pontons de bois;  
Les sifflets crus des navires qui passent  
Hurlent la peur dans le brouillard;  
Un fanal vert est leur regard  
Vers l'océan et les espaces.

Des quais sonnent aux chocs de leurs fourgons;  
Des tombereaux grincent comme des gonds;  
Des balances de fer font choir des cubes d'ombre  
Et les glissent soudain en des sous-sols de feu;  
Des ponts s'ouvrant par le milieu,  
Entre les mâts touffus dressent des gibets sombres  
Et des lettres de cuivre inscrivent l'univers,  
Immensément, par à travers  
Les toits, les corniches et les murailles,  
Face à face, comme en bataille.

### A Cidade

Todos os caminhos levam à cidade.

Do fundo das brumas,  
Com todos seus estágios em viagem  
Mesmo ao céu, vai a mais altos estágios,  
Como de um sonho, ela se exuma.

Lá,  
Estas são pontes de músculos de ferro,  
Lançadas, de salto, através do ar;  
Estes são seus blocos e colunas  
Decorados por esfinges e górgonas;  
Estas são suas torres nas periferias,  
Estes, seus milhares de telhados,  
Elevando ao céu seus ângulos retos:  
É a cidade tentacular,  
De pé,  
Ao final das planícies e campos.

Luzes vermelhas  
Que se movimentam  
Sobre postes e grandes mastros,  
Mesmo ao meio-dia, queimando ainda  
Como ovos de púrpura e ouro  
O pico do sol não pode ser visto:  
Boca da iluminação, fechada  
Pelo carvão e a fumaça.

Um rio de nafta e breu  
Bate no dique de pedra e nos pontões de madeira;  
Os assobios crus de navios que passam  
Uivam de medo ao nevoeiro:  
O farol verde é a sua mirada  
Para o oceano e os espaços.

Os moles soam ao choque de furgões de peso;  
As dobradiças rangentes como gonzos;  
Os balanços do ferro fazem cair cubos de sombra  
E de repente deslizam em subsolos de fogo;  
Suas pontes se abrem pela metade,  
Entre os mastros espessos das forcas sombrias  
E com letras de cobre inscrevem o universo,  
Imensamente, por entre os  
Telhados, as lajes e as muralhas,  
Face a face, como em batalha.

Et tout là-bas, passent chevaux et roues,  
Filent les trains, vole l'effort,  
Jusqu'aux gares, dressant, telles des proues  
Immobiles, de mille en mille, un fronton d'or.  
Des rails ramifiés y descendent sous terre  
Comme en de puits et des cratères  
Pour reparaître au loin en réseaux clairs d'éclairs  
Dans le vacarme et la poussière.

C'est la ville tentaculaire.

La rue – et ses remous comme des câbles  
Noués autour des monuments –  
Fuit et revient en longs enlacements;  
Et ses foules inextricables,  
Les mains folles, les pas fiévreux,  
La haine aux yeux,  
Happent des dents le temps qui les devance.  
A l'aube, au soir, la nuit,  
Dans la hâte, le tumulte, le bruit,  
Elles jettent vers le hasard l'âpre semence  
De leur labeur que l'heure emporte.  
Et les comptoirs mornes et noirs  
Et les bureaux louches et faux  
Et les banques battent des portes  
Aux coups de vent de leur démente.

Le long du fleuve, une lumière ouatée,  
Trouble et lourde, comme un haillon qui brûle,  
De réverbère en réverbère se recule.  
La vie avec des flots d'alcool est fermentée.  
Les bars ouvrent sur les trottoirs  
Leurs tabernacles de miroirs  
Où se mirent l'ivresse et la bataille;  
Une aveugle s'appuie à la muraille  
Et vend de la lumière, en des boîtes d'un sou;  
La débauche et la faim s'accouplent en leur trou;  
La brume imense et rousse  
Parfois jusqu'à la mer recule et se retrousse  
Et c'est alors comme un grand cri jeté  
Vers le soleil et sa clarté:  
Places, bazars, gares, marchés,  
Exaspérant si fort leur vaste turbulence  
Que les mourants cherchent en vain le moment de  
Qu'il faut aux yeux pour se fermer. [silence

E por todos os lados, passam cavalos e rodas,  
Correm os trens, voam em esforço,  
Até as estações, levantando, como proas  
Imóveis, de milha em milha, um frontão dourado.  
Trilhos ramificados abaixo da terra  
Como os de poços e de crateras  
Reaparecem ao longe em redes claras relampejantes  
No estrondo e na poeira.

É a cidade tentacular.

A rua – e seus redemoinhos como cabos  
Atados ao redor dos monumentos –  
Foge e retorna em longos abraços;  
E suas multidões inextricáveis,  
As mãos loucas, os passos febris,  
O ódio em seus olhos,  
Arrebatam com os dentes o tempo que se adianta.  
Ao amanhecer, à tarde, à noite,  
Na pressa, o tumulto, o ruído,  
Eles lançam ao acaso amarga semente  
De seu trabalho que a hora leva.  
E os contadores sombrios e negros  
E os escritórios turvos e falsos  
E os bancos batem as portas  
Aos golpes de vento da demência.

Ao longo do rio, uma luz acolchoada,  
Turva e pesada, como um trapo em chamas,  
De poste em poste retrocede.  
A rua, com fluir d'alcool é fermentada.  
Os bares abertos sobre as calçadas  
Seus tabernáculos de espelhos  
Onde se contemplam a embriaguez e a batalha;  
Um cego se apoia na muralha  
E vende luz em caixas de um centavo;  
A devassidão e a fome o acompanham em seus buracos;  
A névoa imensa e vermelha  
Às vezes até o mar recua e se redobra  
E então, como um grande grito lançado  
Para o sol e sua claridade:  
Praças, bazares, estações ferroviárias, mercados,  
Exasperam tanto sua vasta turbulência  
Que moribundos buscam em vão o momento  
Que fez falta aos olhos para cerrarem-se. [de silêncio

Telle, le jour – pourtant, lorsque les soirs  
Sculptent le firmament, de leurs marteaux d'ébène,  
La ville au loin s'étale et domine la plaine  
Come un nocturne et colossal espoir;  
Elle surgit : désir, splendeur, hantise;  
Sa clarté se projette en lueurs jusqu'aux cieux,  
Son gaz myriadaire en buissons d'or s'attise,  
Se rails sont de chemins audacieux  
Vers le bonheur fallacieux  
Que la fortune et la force accompagnent;  
Ses murs se dessinent pareils á une armée  
Et ce qui vient d'elle encor de brume et de fumée  
Arrive en appels clairs vers les campagnes.

C'est la ville tentaculaire,  
La pieuvre ardente et l'ossuaire  
Et la carcasse solennelle.

Et les chemins d'ici s'en vont à l'infini  
Vers elle.

Como o dia – no entanto, quando as tardes  
Esculpem o firmamento, de seus martelos de ébano,  
A cidade ao longe se estende e domina a planície  
Com uma noturna e colossal esperança;  
Ela surge: desejo, esplendor, obsessão;  
Sua claridade se projeta em brilho até o céu,  
Seu gás milenar de arbustos d'ouro se alimenta,  
Seus trilhos são caminhos audaciosos  
Levam à felicidade falaciosa  
Que a fortuna e a força acompanham;  
Seus muros emergindo parecem uma armada  
E o que vem dela de bruma e de fumaça  
Vem em chamadas claras para os campos.

Esta é a cidade tentacular,  
O polvo ardente e usurário  
E sua carcaça solene.

E os caminhos daqui vão até o infinito  
Para ela.

## ANEXO B

Citação de “Song of myself”, de *Leaves of grass*, de Walt Whitman,

Out from the crowd steps the marksman and takes his position, levels his piece;  
The groups of newly-come immigrants cover the wharf or levee,  
As the woollypates hoe in the sugarfield, the overseer views them from his saddle;  
The bugle calls in the ballroom, the gentlemen run for their partners, the dancers bow to each other;

The youth lies awake in the cedar-roofed garret and harks to the musical rain,  
The Wolverine sets traps on the creek that helps fill the Huron,  
The reformer ascends the plataform, he darkey brings up the rear and bears the well-riddled target,

The squaw wrapt in her yellow-hemmed cloth is offering moccasins and bead-bags for sale,

The connoisseur peers along the exhibition-gallery with half-shut eyes bent sideways,  
The deckhands make fast the steamboat, the plank is thrown for the shore-going passengers,

The young sister holds out the skein, the elder sister winds it off in a ball, and stops now and then for the knots,

The one-year wife is recovering and happy having a week ago borne her first child,  
The cleanhaired Yankee girl works with her sewing-machine or in the factory or mill,  
The nine months' gone is in the parturition chamber, her faintness and pains are advancing;

The pavingman leans on his two-handed rammer – the reporter's lead flies swiftly over the notebook – the signpainter is lettering with red and gold,

The canal boy trots on the towpath – the bookkeeper counts at his desk – the shoemaker waxes his thread,

The conductor beats time for the band and all the performers follow him,

The child is baptized – the convert is making his first professions,

The regatta is spread on the bay.... how the white sails sparkle!

The drover watching his drove, he sings out to them that would stray,

The pedlar sweats with his pack on his back – the purchaser higgles about the odd cent,

The camera and the plate are prepared, the lady must sit for her daguerreotype,

The bride unrumpled her white dress, the minutehand of the clock moves slowly,

The opium-eater reclines with rigid head and just-opened lips,

The prostitute draggles her shawl, her bonnet bobs on her tipsy and pimpled neck,

The crowd laugh at her blackguard oaths, the men jeer and wink to each other,

(Miserable! I do not laugh at your oaths nor jeer you,)

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. Trad. Luiz J. Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- ANDRADE, Mário. *1893-1945 Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *Fragmentos para uma poética do fogo*. Trad. Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense 1989.
- BENJAMIN, Walter. *The arcades project*. Trad. Howard Eiland e Kevin Mclaughlin. Londres: Harvard University Press, 1999.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BOURRIER, Anne Garrait. Poe Translated by Baudelaire: The Reconstruction of an Identity. *Comparative Literature and Culture* 4.3, 2002.

- BRECHT, Bertolt. *Poemas*. 1913-1956. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2012.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental 1900-1978*, Volume IV. São Paulo: Leya, 2011.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos 1942 -1978*, Volume I. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 1999.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos 1946-1971*, Volume II. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2011.
- ELIOT, T.S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FABER, Pamela. Charles Baudelaire and his translation of Edgar Allan Poe. *Translators' Journal*, v. 34, n. 2, p. 253-259, 1989.
- FARIA, Maria Alice de Oliveira. A poética de Gaston Bachelard. *Revista Let*, São Paulo, n. 20, p. 123-137, 1980.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GRANDO, Diego. *25 Rua do Templo - Palavra Paris*. Porto Alegre: Não Editora, 2010.
- LEÃO, A. Carneiro. *O culto da ação em Verhaeren*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.
- MASEREEL, Frans. *Passionate journey*. New York: Dover, 2007.
- MASEREEL, Frans. *The city*. New York: Dover, 2006.
- MASEREEL, Frans. *The sun, The idea & Story without words*. New York: Dover, 2009.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.
- POE, Edgar Allan. *The collected works of Edgar Allan Poe*. London: Wordsworth, 2009.
- ROUANET, Paulo Sérgio. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOROS, Juan. La ciudad tentacular en dos poemas de Émile Verhaeren y una ilustración de Frans Masereel. *Ángulo Recto, Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. Madrid, v. 3, n. 2, p. 279- 291, 2011.

VERHAEREN, Émile. *Cidades tentaculares*. Trad. José Jerônimo Rivera. Brasília: Thesaurus, 1999.

VERHAEREN, Émile. *Les campagnes hallucinées & Les villes tentaculaires*. Paris: Gallimard, 1982.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WHITMAN, Walt. *Leaves of grass: the first (1855) edition*. New York: Penguin, 2005.