

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

LILIAN YURI YOSHIMOTO

TRISTAN CORBIÈRE: o sujeito poético e a busca por
uma identidade



ARARAQUARA – S.P.
2012

LILIAN YURI YOSHIMOTO

TRISTAN CORBIÈRE: o sujeito poético e a busca por uma identidade

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em abril de 2012.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientadora: Silvana Vieira da Silva

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2012

LILIAN YURI YOSHIMOTO

TRISTAN CORBIÈRE: o sujeito poético e a busca por uma identidade

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientadora: Silvana Vieira da Silva

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 28/05/12

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a Dra Silvana Vieira da Silva

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/ Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof^a Dra Guacira Marcondes Machado Leite

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/ Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof^a Dra Norma Domingos

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/ Campus de Assis

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, Braz e Elisa, os primeiros pesquisadores que conheci.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Braz, que sempre me ensinou o valor da dedicação e do esforço.

À minha mãe, Elisa, em quem sempre me inspirei para seguir a carreira docente.

À minha orientadora, Silvana, cujos conselhos nunca se restringiram somente ao âmbito profissional, me fazendo perceber que o horizonte é uma fronteira relativa.

À professora Guacira, que esteve presente em todos os momentos da realização deste trabalho.

À professora Andressa, pela leitura atenciosa deste trabalho.

À professora Norma, pelos conselhos com relação à elaboração final desta pesquisa.

Às minhas amigas, que sempre me apoiaram durante a minha, ainda curta, carreira acadêmica.

À CAPES pelo apoio financeiro que tornou possível a realização desta pesquisa.

Oiseaux migrateurs –
Depuis longtemps,
Je me surnomme comme eux.

Herikou Kobayashi (2011, p.75)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo caracterizar a obra *Les amours jaunes*, de Tristan Corbière, a partir de teorias sobre a modernidade estética *fin de siècle*. Os movimentos que encerram em si os questionamentos basilares para a formação do pensamento identitário do sujeito poético moderno, como Romantismo, Decadentismo e Simbolismo foram abordados à medida que contribuíam para a compreensão dos textos corbierianos. Buscamos estudar os motivos recorrentes e a linguagem coloquial que demonstram uma preocupação em repensar o papel da lírica em tempos de acentuado progresso material. Esses questionamentos com relação à poesia assumem uma conotação mais individualizante e terminam por revelar uma inquietação quanto à própria concepção do sujeito lírico. O niilismo característico da época não esconde a possibilidade de estabelecer uma razão de existência através da arte, e assim, o diletantismo e o esteticismo revelam uma nova acepção de identidade, comum no século XX, mas que vinha sendo pensada desde o século anterior. A busca por uma identidade contrapõe-se à inviabilidade do estabelecimento de verdades unas, logo, o sujeito poético moderno permanece sempre com um aspecto fragmentário, entretanto, perceptível através de seus textos.

Palavras-chave: Tristan Corbière; identidade; modernidade; Decadentismo; Simbolismo.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif de caractériser l'oeuvre *Les amours jaunes*, de Tristan Corbière, à partir de théories sur la modernité esthétique *fin de siècle*. Les mouvements qui enchaînent les questionnements de base pour la formation de la pensée identitaire du sujet poétique moderne, comme le Romantisme, le Décadentisme et le Symbolisme ont été abordés à mesure qu'ils concourent pour la compréhension des textes corbiériens. Nous avons cherché à étudier les motifs récurrents et le langage courant qui montrent la préoccupation de repenser le rôle du genre lyrique en tant que progrès matériel accentué, et ces questionnements par rapport à la poésie assument une connotation plus individualiste et finissent par révéler une inquiétude relativement à la conception du sujet lyrique elle-même. Le nihilisme caractéristique de l'époque ne cache pas la possibilité d'établir une raison d'existence à travers l'art, car le dilettantisme et l'esthétisme révèlent une nouvelle acception de l'identité, ordinaire au XXe siècle, mais qui avait été pensée depuis le siècle antérieur. La quête d'une identité s'oppose à l'impossibilité de la formulation des vérités uniques, ainsi le sujet poétique moderne garde toujours avec une allure fragmentaire, quand même perceptible à travers ses textes.

Mots-clés: Tristan Corbière; identité, modernité; Décadentisme; Symbolisme.

SUMÁRIO

1	Introdução.....	10
2	Tristan Corbière.....	14
2.1	Alguns dados biográficos	15
2.2	A atmosfera fim-de-século	18
2.2.1	O ideal simbolista e seu viés romântico	23
3	Os amores de Tristan Corbière	29
3.1	A modernidade segundo Corbière	34
3.2	As sete faces de um sujeito sem identidade.....	40
3.2.1	De “Ça?” ao epitáfio de um poeta perdido em Paris	42
3.2.2	Os sentimentos transitórios de “Les amours jaunes”	45
3.2.3	Os amores espanhóis em “Sérénade des sérénades”	52
3.2.4	“Raccros” ou o governo do acaso	56
3.2.5	“Armor” ou a terra dos sonhos	62
3.2.6	“Gens de mer” ou a terra real	68
3.2.7	A morte que acalenta o poeta em “Rondels pour après”	73
4	A busca por uma identidade	78
4.1	A femme fatale corbieriana	78
4.2	O desdobramento do eu-lírico em outras personagens.....	85
4.3	A nulidade da existência.....	90
4.4	Os preceitos surrealistas	97
5	Conclusão	105
	REFERÊNCIAS	108

1 Introdução

A poesia do final do século XIX é estudada como um marco na história literária: os movimentos estéticos localizados nessa época pregavam uma renovação artística mais contundente do que se vira até então. O rigor formal dos versos neoclássicos, aliado a um certo romantismo piegas da primeira metade do século, foi suplantado por ideais ditos modernos, ou seja, que almejavam o novo antes de mais nada.

O Romantismo tardio de Gérard de Nerval (1808-1855) e, sobretudo, de Charles Baudelaire (1821-1867), foi o principal alicerce sobre o qual se instauraram as estéticas consideradas como vertentes fundamentais da lírica *fin de siècle*: Decadentismo e Simbolismo. A esses dois ideais ainda podemos aliar o próprio conceito de “modernidade”, pois os três termos fundem-se de maneira tão visceral, nesse contexto histórico-literário, que se torna dispensável separá-los.

A classificação dos escritores em movimentos estéticos foi inviabilizada pela diversidade de ideais poéticos, revelando uma aspiração em desconstruir os padrões artísticos tradicionais, sem necessariamente substituí-los. Contrariamente ao que se vira nos séculos precedentes e na primeira metade do XIX, os artistas não se agruparam em movimentos unificados, mas postularam suas teorias de forma mais individualizante. Entretanto, podemos apontar algumas características que se faziam presentes em todos os poetas do período, tais como: liberdade formal (versificatória) e temática, niilismo, obsessão pelos grandes centros urbanos, releitura da tradição, diletantismo e coloquialidade discursiva. Tudo isso foi permeado por uma vasta e insistente teorização dos princípios artísticos, visando instigar a renovação literária.

O nome de Tristan Corbière (1845-1875) figurou primeiramente entre os *Poètes maudits* (1884) de Paul Verlaine (1844-1896), embora sua única obra não tenha sido muito melhor conhecida desde então. O poeta publicou *Les amours jaunes* em 1873, na mesma época em que vieram a lume também escritos do próprio Verlaine, de Arthur Rimbaud (1854-1891) e de Stéphane Mallarmé (1842-1898). A posteridade consagrou esses três escritores, relegando a obra de Corbière a um segundo plano. Sem questionar tal disposição, pretendemos, neste trabalho, estudar os versos do poeta a partir do ponto de vista da conformidade ou não com os ideais vigentes na época.

No segundo capítulo, resumimos os dados biográficos mais significativos para a análise da obra de Corbière: a saúde debilitada do poeta, responsável por sua obsessão pela

morte; a influência dos pais e a presença frequente dos lugares visitados e/ou nos quais passou uma temporada, tendo como destaque a Bretanha, sua região natal. Procuramos sintetizar as principais características do contexto histórico-literário em que *Les amours jaunes* foram publicados, não somente em termos artísticos, mas sociológicos, uma vez que a literatura é sempre reflexo de mudanças ocorridas nos planos político e econômico. Tocamos na questão da despersonalização aparente da lírica moderna como uma das muitas contradições do período, destacando, por fim, como tal processo é consequência deste.

A figura do dândi, que ilustra a postura arrogante do artista moderno, é estudada à medida que representa um ideal de existência frente aos percalços da vida moderna: lidando com uma sociedade indiferente, o artista contra-ataca através de uma atitude igualmente indiferente, revelando uma apologia à autossuficiência artística. Resumimos, ainda, os movimentos decadente e simbolista a fim de destacar os ideais presentes entre os contemporâneos do poeta, ideias que constam em toda a sua obra, desde a liberdade versificatória até a *femme fatale* e o niilismo extremo. A dificuldade de se estabelecer a filiação dos poetas a uma determinada estética impossibilita a classificação de Corbière, entretanto, alguns estudos sobre o Simbolismo, como os realizados pelos críticos norte-americanos Edmund Wilson e Anna Balakian, norteiam a nossa pesquisa. Assim, analisamos dois conceitos de “simbolismo”, almejando enquadrar o poeta em um deles, embora não sem as ressalvas necessárias ao tratar de uma obra do *fin de siècle*.

O terceiro capítulo aborda a forma como os paradigmas da lírica *fin de siècle* se manifestam na poética corbieriana, e posteriormente, elenca as diferenças formais e temáticas existentes nos sete capítulos do livro. Destaca-se o esquema circular da obra, evidenciado pela escolha do poema-epígrafe “*Le Poète & la Cigale*”, o qual é retomado pelo poema-epílogo “*La Cigale & le Poète*”. Visamos salientar a preponderância da mulher, figurativizada no título desses dois poemas como “*cigale*”, e personificação de infidelidade, indiferença e arrogância; vícios que o poeta buscava combater.

A linguagem coloquial também é um aspecto importante quando se analisa o viés moderno da poética corbieriana: adiantando o que os poetas do século XX almejarão mais tarde, Corbière faz uso de expressões populares com vistas a conceder um tom de poeticidade à linguagem cotidiana. A dessacralização da linguagem poética busca aproximar a lírica de aspectos da realidade imediata, a arte moderna passa a ter uma finalidade diversa no século XIX, demonstrando ser um consolo com relação à insuficiência das experiências empíricas. Os poetas passam a existir a partir do que escrevem, em um esteticismo cada vez mais marcante,

e, com isso, a arte começa a apresentar um tom mais realista, negando gradativamente o caráter idealizador tradicional.

A insatisfação perante a realidade imediata materializa-se em uma expressão irônica e crítica. Por isso, estudamos brevemente esse conceito retórico tão apreciado em todas as épocas. A ironia ressalta a importância do leitor, pois só existe segundo uma interpretação feita *a posteriori*, e demonstra uma tentativa de afastamento do “eu” com relação aos textos, já que aponta para uma postura de questionamento. A alternância entre subjetividade e objetividade é estudada através dos ambientes abordados em cada divisão do livro; estes vão desde o cosmopolitismo parisiense até o regionalismo bretão.

O primeiro capítulo de *Les amours jaunes*, “Ça”, é uma espécie de introdução à obra, apresentando-a juntamente com o seu autor, ironicamente a partir de um epitáfio. O segundo capítulo, que possui o mesmo título do livro, inicia apresentando a *femme fatale*, muitas vezes metáfora para a poesia e para a efemeridade do amor. Percebemos desde já o estilo elíptico de sua escrita, o qual será mais próprio das vanguardas, e visava tornar o texto mais confuso e hermético. Em seguida, estudamos as diversas interpretações suscitadas pela escolha da cor amarela como forma de caracterizar os “amores”; pretendemos assim, compreender melhor o título controverso da obra.

O terceiro capítulo, “*Sérénade des sérénades*”, destaca-se pela crítica paródica ao amor passionai e ao amor não correspondido, tendo como pano-de-fundo a ambientação inspirada em temas espanhóis. O acaso dá as cartas no quarto capítulo, “*Raccrocs*”, em que percebemos nitidamente a influência de temas italianos, tais como a viagem iniciática dos artistas à Roma, metaforizando o percurso poético. O ambiente onírico de “*Armor*”, a quinta divisão, com suas lendas mórbidas e seu misticismo religioso e regional, resume-se nas crenças provincianas, em que o tom realista de algumas descrições, mescla-se a um caráter narrativo de cunho expressionista.

O capítulo “*Gens de mer*” mostra o ambiente próprio dos marinheiros, com um toque mais acentuado de realismo. É uma crítica à representação idealizada dos marujos no teatro e na literatura, e visa divulgar hábitos e linguajares típicos dos corsários bretões. O tom de canção de ninar do último capítulo, “*Rondels pour après*”, demonstra uma atmosfera onírica em que o poeta procura a infância perdida com uma melancolia tipicamente romântica.

Por fim, na terceira parte do nosso trabalho, unificamos a obra pelo viés temático da busca por uma identidade poética, realizada através de diferentes motivos: o relacionamento amoroso representado pela abordagem da mulher como musa distante e inacessível, por vezes, sádica: o amor estaria, assim, inevitavelmente ligado ao vício, como amor maldito descrito

segundo um poeta maldito. O desdobramento do eu-lírico em outras personagens é o segundo aspecto: consequência da fragmentação do pensamento moderno. Em Corbière, vemos o uso paradoxal de máscaras que metaforizam outras personalidades a fim de encontrar a sua própria, e as personagens do imaginário coletivo estão sempre presentes porque transcendem o seu significado imediato, para ganhar outras interpretações. A metamorfose em animais e a transfiguração para o ambiente onírico da infância também aparecem como forma de marcar um niilismo existencial patente.

O expatriamento poético é a terceira característica estudada nessa parte do trabalho; como um pária da sociedade que sustenta a alcunha de maldito, o eu-lírico busca por si mesmo em uma identificação com personagens consideradas párias da sociedade: cegos, surdos, mendigos, etc. A religião em decadência é citada e o sofrimento é colocado como forma de redenção. As técnicas surrealistas são a última etapa da formação identitária do sujeito poético, pois a vazão do inconsciente psíquico foi uma outra tentativa de se definir como uno: buscando abandonar definitivamente a racionalidade tradicional, o poeta instaura construções que se aproximam daquelas propostas pelos adeptos das vanguardas do século XX, tais como: erotismo, fusão de elementos díspares e vislumbre do universo interior do poeta.

O objetivo do presente trabalho é estudar cada um dos motivos utilizados como mecanismo para o questionamento identitário de uma voz poética, bem como as características vanguardistas presentes em alguns poemas de Corbière, relacionando-as, certamente, aos movimentos *fin de siècle* e ao tema principal da obra. A fim de facilitar a compreensão dos possíveis leitores, acrescentamos em anexo os poemas mais detidamente analisados neste trabalho.

2 Tristan Corbière

Tristan Corbière (1845-1875), ao escrever um único livro, *Les amours jaunes* (1873), passou pela Paris de fins do século XIX praticamente despercebido. Somente os ensaios do poeta Paul Verlaine (1844-1896), reunidos sob o título de *Poètes maudits* (1884), buscaram dar realce – se bem que dez anos após a sua morte – a esse poeta tão avesso ao convívio social: “*Corbière fut traité de fou, son livre passa pour immoral et on l’oublia, jusqu’au moment de l’apparition des Poètes maudits.*” (MARTINEAU, 1904, p.78). Ainda segundo Martineau, a biografia de Corbière, traçada por Verlaine, é um tanto superficial, entretanto, a escolha dos poemas citados foi bastante perspicaz.

O desinteresse pelo agrupamento em um movimento com finalidades comuns, talvez herança do individualismo romântico, torna as estéticas do *fin de siècle* um tanto dispersas, e seu estudo acaba por considerar cada poética a partir de uma certa autonomia. Entretanto, Verlaine conseguiu unificar alguns dos principais anseios de seus “poetas malditos”:

Grâce à Verlaine, les Poètes Maudits se trouvent ainsi unis dans une même révolte, non seulement contre l’étroit naturalisme du jour, mais contre la gravité des sots, contre le règne despotique de l’éloquence et de la logique. Poètes Maudits, Poètes Absolus: hommes libres. Voilà de quoi ébranler une société chancelante. (MICHAUD, 1966, p.250).

Corbière não frequentou os *cabarets*, nem os *mardis à la rue de Rome* oferecidos por Stéphane Mallarmé (1842-1898), os quais reuniam os principais intelectuais da época: esse poeta maldito encarava sua aversão à sociedade de forma bastante literal. Suas indagações, contudo, não diferem em absoluto dos anseios presentes nos textos de seus contemporâneos. A insatisfação perante a artificialidade das relações sociais, a perspectiva tecnicista e materialista da industrialização recente, e a mercantilização da arte fornecem amplo repertório para a sátira do poeta que, talvez, nunca tenha podido alcançar o objetivo primordial de sua poética: estabelecer a sua própria identidade.

Nous n’insisterons jamais assez sur la complexité psychologique de Corbière qui, d’une part, ressentait plus qu’un autre le besoin d’exister, face à son père, face à l’amour, face à l’océan, face à la légende, et qui, d’autre part, ne pouvait se réaliser que dans le rôle de l’antimodèle, du mutilateur de son propre sillage. (DANSEL, 1985, p.92).

Corbière sempre fora um excêntrico, um antecedente da personagem que mais marcaria a concepção de dândi no século XIX: a semelhança com Des Esseintes, o anti-herói emblemático do livro *À rebours* (1884), de J.-K. Huysmans (1848-1907), é mais que natural, é previsível, pois o poeta, a despeito de sua misantropia aparente, sempre esteve a par dos acontecimentos literários de sua época: “*Je reviendrai sur ce Corbière parisien qui, en dehors des peintres de la pension Le Gad: Lafenestre, Dufour, Degenne, etc., semble n’avoir fréquenté personne, mais regardé et écouté très attentivement vivre la capitale.*” (ROUSSELOT, 1951, p.68). É curioso notar, ainda, que Des Esseintes possuía um exemplar de *Les amours jaunes* em sua biblioteca, assim, podemos acrescentar que:

[...] l’auteur des Amours jaunes nous a donné un ouvrage qui est à la fois un journal de voyage; une autobiographie – lorsqu’il parle de ses réactions personnelles à ce qui l’entoure; une critique de la société du temps; une description phénoménologique de certaines difficultés inhérentes à la condition humaine. On trouve donc dans les poèmes de Corbière, des éléments biographiques, historiques et critiques. (BURCH, 1970, p.159).

Além disso, nas palavras do próprio Des Esseintes, constatamos a perspectiva de Huysmans (1997, p.306) a respeito dos versos corbierianos: “[...] *dans ce style rocailleux, sec, décharné à plaisir, hérissé de vocables inusités, de néologismes inattendus, fulguraient des trouvailles d’expression, des vers nomades amputés de leur rime, superbes [...].*” O aspecto coloquial dos poemas de *Les amours jaunes* apresentava-se bem ao gosto rebelde do dândi decadente.

2.1 Alguns dados biográficos

Édouard-Joachim Corbière, ou Tristan Corbière, nasceu perto de Morlaix, na Bretanha, região provinciana na qual realizou os primeiros estudos, e onde viria a falecer, dois anos após a publicação de seu livro. Por razões de saúde, viu-se obrigado, desde cedo, a mudar-se assiduamente, passando por lugares como: Nantes, Provença e Roscoff, os dois últimos em busca de um clima mais ameno. Não se sabe ao certo qual era o mal de que padecia, entretanto, os biógrafos costumam defini-lo como reumatismo articulatorio ou tuberculose. O fato é que a saúde debilitada, e a conseqüente deformidade física, tiveram grande influência em sua obra poética, cuja metapoesia irônica e sarcástica reflete também a respeito do eu empírico do poeta.

A morte é, talvez, o motivo principal da maior parte de seus poemas; representada diretamente ou como “pano de fundo”, o fato é que ela inicialmente parte de seu cotidiano imediato, e termina por perpassar toda a existência poética: “*La maigreur de Corbière était si épouvantable que les Roscovites l’avaient surnommé ‘An lancou’ ce qui, en breton, veut dire exactement ‘le spectre de la mort’.*” (MARTINEAU, 1904, p.50,51).

A vida desregrada de dândi advinda da convivência com artistas boêmios em Roscoff, fora cultivada também em Paris, para onde o poeta se mudara em 1872, após permanecer uma temporada na Itália. Os ambientes pelos quais Corbière passou costumam ser retratados em seus textos, mas não como um mero estudo poeticamente geográfico, já que o livro é uma espécie de aprendizagem perante a vida e as experiências poéticas de um modo geral, traçando uma espécie de “amadurecimento” do poeta perante suas inquietudes: “*Les Amours jaunes sont l’histoire de Tristan. On peut suivre dans ce livre toutes les phases de son existence.*” (MARTINEAU, 1904, p.78). Portanto, o livro retrata o íntimo do poeta, não estabelecendo, salvo em raras exceções, uma relação diretamente objetiva com a realidade circundante (histórica ou política): “*Tristan vit toujours ‘à blanc’, à peu près indifférent à la guerre, à la défaite, lui toujours en guerre, toujours défait.*” (ROUSSELOT, 1951, p.58).

O ano de 1871 marcou o encontro de Corbière com o conde Rodolphe de Battine e sua amante, a atriz italiana Armida-Josephina Cuchiani, mais conhecida como Herminie. Os dois passaram diversas temporadas na pensão de Le Gad, um conhecido de Corbière. Através do *cabaretier* o casal travou conhecimento com o poeta, o qual se juntara aos dois, quando estes regressaram a Paris. Alguns críticos costumam identificar Marcelle, a musa corbieriana, a Armida-Josephina, por quem o poeta teria nutrido uma paixão platônica.

Segundo diversos críticos, os dois pilares da formação original de Corbière encontram-se nos pais, Marie-Angelique Puyo (1826-1891) e Édouard Corbière (1793-1875). Ambos proporcionaram a dupla formação – religiosa e clássica – do poeta, duas vertentes tão antitéticas e, ao mesmo tempo, tão complementares. A sua mãe, católica devota, introduziu-o aos cultos clericais, enquanto o pai, tradutor de poetas gregos e latinos, incutiu no poeta o interesse pela arte da antiguidade.

Na realidade, Édouard Corbière exerceu sobre seu primogênito uma influência que ultrapassa o âmbito literário. Além de tradutor de poetas clássicos, aquele fora um rebelde político, romancista marítimo, jornalista e marinheiro de fato. O jovem Corbière admirava o pai, encarando-o mesmo como uma espécie de herói, devido as suas aventuras marítimas. As experiências vividas no mar fizeram com que Édouard criticasse a idelização romântica dos corsários nas obras literárias, censura herdada por Tristan. O desprezo com relação ao

sentimentalismo tipicamente lamartiniano, por exemplo, aparece tanto nas obras do pai, quanto na do filho.

Édouard Corbière, criador do romance marítimo, ao contrário de Tristan, fora consagrado ainda em vida, o que só fez aumentar a admiração do filho pela sua figura: “*Il [Tristan] dédie son oeuvre unique à son père, ainsi que le nom de l’un de ses bateaux.*” (ROUSSELOT, 1951, p.12). A carreira de seu pai, sempre extremamente bem-sucedida, passou de escritor célebre a presidente da Câmara do Comércio, proporcionando-lhe uma vida burguesa e confortável, segundo Martineau (1904).

Ainda é interessante notar que a preocupação com os marinheiros pobres e deslocados na sociedade, frequente em diversos poemas de Tristan Corbière, já estava presente em Édouard: “*Devenu riche, il consacra une bonne partie de sa fortune aux pauvres. Il va sans dire que ses préférés, parmi ces pauvres, étaient les marins.*” (MARTINEAU, 1904, p.36). A realidade que ambos retrataram possuía raízes comuns, embora tenha se manifestado de formas um tanto quanto diversas.

Assim, a relação da lírica corbieriana com a prosa marítima de Édouard Corbière é bastante evidente: “*Il faut répéter ici que l’intérêt de Tristan pour la littérature était causé par le désir d’imiter son père [...].*” (SONNENFELD, 1960, p.28). É razoável afirmar que as características particularizantes de *Les amours jaunes* advêm da influência paterna, pois: “[...] *Corbière a hérité de son père non seulement un vocabulaire mais encore un don de chroniqueur populaire, avec l’art de placer des dialogues simples entre gens simples [...].*” (DANSEL, 1985, p.199,200).

Entretanto, alguns estudiosos, entre eles Jean Rousselot (1951, p.22,23), costumam relacionar a opção pelo uso de um pseudônimo à vontade de romper com o elo paterno. O nome “Tristan” revela suas predisposições iniciais: “*Pourquoi Tristan? Parce qu’on a seize ans, que l’on est romantique, que l’on est marin, que l’on est Breton. Quel patron lui conviendra mieux que ce Tristan de Léonois, héros désenchanté, ‘la première et la plus illustre victime des fatalités de la passion?’.*”

A despeito da idealização aparente da descrição de Verlaine, podemos perceber como o caráter extravagante da personalidade de Corbière se fez sempre presente: “*Tristan Corbière fut un breton, un marin, et le dédaigneux par excellence [...]. Breton sans guère de pratique catholique, mais croyant en diable; marin ni militaire, ni surtout marchand, mais amoureux furieux de la mer qu’il ne montait que dans la tempête, excessivement fougueux sur ces plus fougueux des chevaux.*” (VERLAINE, 1972, p.637). A impetuosidade com que enfrentava a

vida cotidiana era transposta para seus versos, em uma desconstrução por vezes insolente da tradição poética.

A literatura significava para Corbière uma espécie de “morada” ou “abrigo”; frente a um mundo que não aceitava seu comportamento impertinente e debochado, só restava a possibilidade de se evadir pela poesia, um novo universo construído segundo seus próprios critérios. A morte aos trinta anos impediu que o poeta tivesse experiências reais a relatar, como o fizera seu pai, e a misantropia era uma de suas idiossincrasias: “*Tristan ne quitte guère Roscoff. Un tour à Morlaix, une pointe jusqu’à Coatcongarr, sont ses seules évasions. Il ne se sent chez lui que dans son bateau ou chez Le Gad, le cabaretier ami.*” (ROUSSELOT, 1951, p.33).

A obra que parte primeiramente das experiências vividas por Corbière demonstra a relevância de se conhecer algo sobre sua biografia, contudo, não se pode deixar de levar em consideração a racionalidade que perpassa os capítulos e sobrepõe-se ao aspecto meramente pessoal. O questionamento sobre a identidade empírica assume, assim, dimensões literárias.

2.2 A atmosfera fim-de-século

O período que abrange, *grosso modo*, a segunda metade do século XIX e o início do século XX, é caracterizado por diversas mudanças ocorridas em todos os âmbitos do conhecimento humano, desde a ciência e as artes, passando pela política, até a economia. No que concerne à literatura, é importante salientar que: “Uma boa razão para interessar-se pelo *fin de siècle* é que muitos movimentos literários e artísticos significativos na nossa época tiveram suas raízes no último quarto do século XIX.” (WEBER, 1988, p.12).

Os avanços científicos advindos da Revolução Industrial, a superpopulação dos centros metropolitanos, as guerras civis contribuíram para a formação da instável mentalidade do homem moderno, pautada pela crença no novo em todas as suas vertentes:

‘Tudo o que é sólido’ – das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas. (BERMAN, 1986, p.97).

A situação desconfortável vivida pelo indivíduo moderno é acentuada, ainda, porque os benefícios das mudanças parecem esconder, em seu cerne, apenas novos infortúnios:

Até as mudanças benéficas podem ser perturbadoras: acesso a uma melhor alimentação talvez desperte saudades da antiga e rústica comida familiar; os telefones invadem a privacidade; meios de transporte mais rápidos e mais baratos assustam e poluem; menos horas de trabalho predizem ócio. (WEBER, 1988, p.10).

A obsessão pelo progresso material a todo custo relega às manifestações artísticas um papel obsoleto, pois tudo aquilo que não oferece respostas e soluções unívocas é, imediatamente, descartado pela sociedade moderna. Eis o ambiente no qual o poeta *fin de siècle* está fadado a habitar e a (tentar) transformar em moradia “razoável” para si mesmo.

A poesia moderna tende a ser encarada como atemporal e não referencial, principalmente sob o respaldo de uma das obras mais significativas para o estudo desse período: *Estrutura da lírica moderna* (1978), de Hugo Friedrich. O crítico alemão estabelece, segundo o título, um determinado sistema para a poesia *fin de siècle*:

[...] traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. (FRIEDRICH, 1978, p.16).

E complementa: “A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica [...]”. Friedrich elenca adequadamente todas as características, mas precisamos fazer a ressalva de que, embora os poetas tivessem em mente um projeto para algo que transcendesse as fronteiras de sua própria realidade, tornando-se universal, certas particularidades de sua arte ainda podem nos remeter a esse – e somente esse – contexto histórico.

Estudiosos da atualidade relutam em classificar a lírica moderna como despersonalizada de fato; Berardinelli (2007, p.21) tece uma crítica aguda a Friedrich:

Após os três extensos capítulos dedicados a Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé (capítulos em que os dados biográficos e históricos são quase de todo ausentes), seria possível dizer que essa poesia se apresenta em seu conjunto como uma criação sem sujeito, uma obra sem autores. Como um sonho ou um labirinto dentro do qual os autores aprenderam a morar e de onde não podem sair.

A situação do artista em uma sociedade obcecada pelo progresso e pouco disposta a apreciar uma obra de arte – ou pior, que encara a obra como mera mercadoria – transforma o diletantismo na pedra de toque das estéticas *fin de siècle*. Assim, nada mais razoável que alguns estudiosos tenham destacado exatamente o caráter atemporal e não geográfico da lírica moderna, mediante o conhecido axioma da “arte pela arte”. A única restrição indispensável é a de que há uma “tensão” – para usar uma designação de Michael Hamburger (2007) –, entre o que os poetas almejavam e aquilo que de fato conseguiram.

A autonomia da arte sustenta-se através de uma sociedade sem propósitos determinados: “[...] numa época em que poucas pessoas estão de acordo sobre quais são os fins verdadeiros da atividade humana, a arte, a ciência e o ofício, que certa vez foram considerados meios, tendem a assumir o caráter e a importância de um fim definitivo.” (HAMBURGUER, 2007, p.15).

Os valores tradicionais passam a ser questionados, não se pode definir nada a partir de critérios universais. Visando exemplificar a angústia do homem moderno, Berman (1986, p.17) cita as palavras de Saint-Preux, herói do livro *Júlia ou a nova Heloísa* (1761), do romântico Jean-Jacques Rousseau (1712-1778): “Este é um mundo em que ‘o bom, o mau, o belo, o feio, a verdade, a virtude, a existência apenas local e limitada’.”

A nova flexibilidade adquirida pelos valores ocasiona uma crise na instituição mais bem consolidada até então: a Igreja.

Para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna são dialéticas: os ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração à verdade levaram a implodir o próprio Cristianismo. O resultado constituiu os eventos que Nietzsche chamou de ‘a morte de Deus’ e o ‘advento do niilismo’. A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades. (BERMAN, 1986, p.21).

Anna Balakian (1987, p.20) destaca o misticismo que substituiu a religião desde o início do século XIX. As mitologias greco-latina e germânica assumiram papel crucial no imaginário do homem moderno, buscando o mundo irreal no mais recôndito da consciência, para que sua harmonia subjacente pudesse rivalizar com o caos angustiante e – ao mesmo tempo, e paradoxalmente –, entediante do mundo cotidiano. De acordo com Nietzsche (apud BERMAN, 1986, p.22): “Nós só atingimos nossa bem-aventurança quando estamos realmente em perigo. O único estímulo que realmente nos comove é o infinito, o incomensurável.”

A arte, que há pouco tempo atrás possuía um caráter sobretudo utilitário, agora deixa o foco incidir sobre si mesma, pois a finalidade de educar torna-se contraditória quando a própria ética é questionada:

[...] ‘tudo o que é sagrado é profanado’; ninguém é intocável, a vida se torna totalmente dessantificada. De vários modos, [...] homens e mulheres modernos podem muito bem ser levados ao nada, carentes de qualquer sentimento de respeito que os detenha; livres de medos e temores, estão livres para atropelar qualquer um em seu caminho, se os interesses imediatos assim o determinarem. (BERMAN, 1986, p.112).

A temática inovadora acompanha uma forma igualmente inédita: a linguagem coloquial, promovida por conteúdos circunstanciais, concede um tom mais realista e humano à lírica. Não há mais restrições quanto ao conteúdo dos poemas, pois a ordenação das palavras – sejam quais forem elas – na estrutura do texto, é o que determina a sua poeticidade:

[...] é a lei segundo a qual a poesia não pode afastar-se muito da língua cotidiana que nós mesmos falamos e ouvimos falar. A poesia – seja ela quantitativa ou silábica, rimada ou não rimada – não pode perder o contato com a linguagem cambiante das ordinárias relações humanas. (ELIOT apud BERARDINELLI, 2007, p.27).

Alguns poetas modernos, para fazer frente à indiferença generalizada da sociedade quanto à arte, apelaram para uma linguagem que ironiza a si mesma, a tradição poética é escorraçada visando desconstruir a poesia, a fim de reerguê-la posteriormente:

Essa voz ressoa ao mesmo tempo como autodescoberta e autotripúdio, como auto-satisfação e auto-incerteza. É uma voz que conhece a dor e o terror, mas acredita na sua capacidade de ser bem-sucedida. [...] Irônica e contraditória, polifônica e dialética, essa voz denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou, na esperança – não raro desesperançada – de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que afligem o homem e a mulher modernos de hoje. (BERMAN, 1986, p.22,23).

Visando questionar e negar o próprio *status* da arte como instituição, os vanguardistas estabeleceram novas formas de comunicação que, na realidade, deixavam entrever a aura desmistificada da obra de arte. A posição desconfortável da lírica, posição esta que se estende até os nossos dias, define a faceta trágica do indivíduo que tenta sobreviver num mundo sem valores e sem o culto dos poetas:

É como uma pessoa entre a vida e a morte: tudo o que havia de parecer comumente sério a ela agora parece uma piada trágica. Esse nervosismo [...]

é agravado pelo fato de que na nova síntese dos valores – até mesmo no sistema que ele está tentando elaborar para si mesmo – o poeta modernista preocupado com a história não tem certeza sobre se há alguma desculpa para a existência de poetas. Ele se encontra numa posição defensiva [...]. (RIDING; GRAVES apud HAMBURGUER, 2007, p.118).

A “posição defensiva”, citada acima, gerou o que denominamos comumente de hermetismo da lírica moderna, já que os poetas inviabilizam ao máximo as possibilidades de compreensão fornecidas pelo texto. Assim, a poesia moderna distingue-se por ser, talvez, demasiadamente complexa, os textos são intrincados e de interpretação, por vezes, controversa. Logo, sua definição não poderia ser simples e unívoca, mas podemos ter em mente o seguinte:

Seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia de caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista. (HELLER apud BERARDINELLI, 2007, p.30,31).

A poesia é um universo recôndito que toma forma nos versos, uma proposta de harmonia perante a descrença absoluta do indivíduo *fin de siècle*, por isso, se quer atemporal e universal, sua voz buscando ecoar aquilo que todos sentem perante um século desgastante e inóspito, sem perspectivas reconfortantes:

Não é preciso que a mensagem de uma poesia lírica seja uma realidade que todos percebem imediatamente em si mesmos. Sua universalidade não é *volonté de tous* nem pura e simplesmente comunicação daquilo que todos experimentam sem, no entanto, ter a capacidade de exprimir. O que leva a poesia lírica ao universal é a imersão em uma realidade individualizada. De fato, somente assim emergirá algo de autêntico, de não ainda controlado ou subsumido em esquemas [...]. A figuração lírica busca atingir o universal por meio de uma individuação implacável. [...] A lírica moderna não dispõe de nenhum poder que lhe dê a certeza de não sucumbir na casualidade de mera existência lacerada. (ADORNO apud BERARDINELLI, 2007, p.34).

A individualidade exigida pelo grau de subjetividade lírica não impede que cada poeta pertença a seu tempo, que seus anseios reflitam uma determinada época e que seu alcance, mesmo assim, transcenda de muito esse aspecto pontual.

Toute littérature qui vaut n'est-elle pas un signe des temps? Sans affirmer que la situation politique, économique et sociale détermine les superstructures artistiques, on doit tenir compte de ce lien subtil mais

incassable, indiscernable mais nécessaire, qui unit l'oeuvre à son époque. [...] il me paraît certain que l'art apporte toujours, qu'il s'y engage ou qu'il la fuie, réponse à cette forêt de points d'interrogation que constitue la vie sociale – une réponse personnelle, voire individuelle, à une question commune à presque tous. (REBOUL, 1960, p.8, 9, grifo do autor).

O objetivo deste estudo é caracterizar a poética de Tristan Corbière, inserindo-a no contexto histórico-literário das estéticas *fin de siècle*. O tema fundamental do livro *Les amours jaunes* é a busca pela identidade do sujeito lírico moderno, anseio traduzido literariamente como a busca por uma arte poética. Em meio a uma existência pautada pela instabilidade das instituições e crenças, outrora inabaláveis, Corbière propõe um niilismo irônico antes de entrever aquilo que almejou durante o percurso de consolidação de sua única obra: o pleno conhecimento de si mesmo.

2.2.1 O ideal simbolista e seu viés romântico

Os movimentos em voga, na época da publicação do livro *Les amours jaunes*, eram o Romantismo tardio e o Decadentismo/Simbolismo; assim, propomos uma breve retomada desses ideais, a fim de melhor compreender como o poeta conciliou e propagou algumas facetas da poesia moderna.

O início do Simbolismo como escola literária data da publicação do “Manifesto simbolista” de Jean Moréas (1856-1910) no jornal *Le Figaro littéraire* em 1886. Porém, tal publicação nada mais fez que sintetizar ideias já em voga desde o surgimento de *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire.

Dans le champ de la poésie, quatre poètes constituent les véritables “phares” du Symbolisme: il s’agit de Baudelaire, de Rimbaud, de Verlaine et de Mallarmé. Tous quatre sont antérieurs, d’une à deux générations, à la génération de 1885 [...]; mais, par diverses voies, tous quatre préfigurent une rupture avec l’esthétique parnassienne, dont les répercussions sont la véritable origine du mouvement symboliste. (ILLOUZ, 2004, p.22,23).

As inovações linguísticas também constam no itinerário da poesia simbolista, e entre os nomes dos precursores do Simbolismo acima citados, podemos acrescentar o de Tristan Corbière. O apreço pela racionalidade pura advinda do século XVIII, crescente a partir da Revolução Industrial, caracterizava a burguesia emergente cujo materialismo os poetas românticos, bem como os simbolistas, posteriormente, procuraram combater. Antes de ser

uma prática poética alienada, como querem muitos críticos, o Simbolismo propunha uma nova forma de encarar a existência humana em tempos de crise do lirismo estético.

Os poemas em prosa das *Illuminations* de Arthur Rimbaud (publicados em 1886 pela revista *La Vogue*, mas escritos anos antes) prescindem do rigor versificatório para ir mais além na liberdade formal, já adiantada pelos versos livres praticados no poema “*Mouvement*” (do mesmo volume), cuja primeira estrofe possui versos que vão desde dezesseis até três sílabas métricas, imitando a própria irregularidade das vagas do mar: “*Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve,/ Le gouffre à l’étambot,/ La célérité de la rampe,/ L’énorme passade du courant,/ Mènent par les lumières inouïes/ Et la nouveauté chimique/ Les voyageurs entourés des trombes du val/ Et du strom.*” (RIMBAUD, 1998, p.278).

O nome de Stéphane Mallarmé é frequentemente relacionado à “crise do verso”, pois o poeta, conhecido pela linguagem hermética, teorizou sobre a musicalidade da poesia de forma mais densa se em comparação com as ideias dos simbolistas tradicionais (Geração de 1885): “*Le vers compose alors un ‘mot total’, dit Mallarmé, où le sens est en quelque sorte désoriginé: il ne procède pas d’un ‘sujet’ qui existera antérieurement à sa parole; mais il résulte de ‘l’initiative laissée aux mots’, qui pallie dans le vers ‘la disparition élocutoire du poète’.*” (ILLOUZ, 2004, p.238, grifo do autor).

A renovação formal é uma das principais inquietações dos simbolistas, culminando com o poema “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” de Mallarmé, o qual busca aproveitar toda a espacialidade da folha em branco, em uma tentativa de unir o aspecto vocal e visual da poesia: “[...] *Mallarmé confère aux vers un principe tout autre: alors que pour les symbolistes, les vers se confond avec le déploiement (musical) d’une certaine durée intérieure, c’est, pour Mallarmé, une certaine spacialité qui définit le vers [...].*” (ILLOUZ, 2004, p.238, grifos do autor).

Contudo, como veremos mais adiante, o Simbolismo corbieriano difere do tradicional místico, transcendente e onírico com o qual estamos acostumados, revelando antes, um realismo irônico e pungente que seria herdeiro do satanismo baudelairiano: “[...] *Corbière devrait aux Fleurs du mal son goût pour le satanisme et le sadomasochisme.*” (LAROCHE, 1997, p.31).

A possibilidade de encarar Tristan Corbière como um poeta simbolista – a despeito de suas características incomuns – é razoável quando consideramos que o Simbolismo francês não pode ser definido em poucas palavras, pois corremos inevitavelmente o risco de sermos reducionistas. Obviamente, tal inconveniente dá-se no estudo de qualquer movimento literário, entretanto, as estéticas da segunda metade do século XIX possuíam em comum,

exatamente, a não filiação dos poetas a um grupo unificado, fazendo com que se tornasse extremamente difícil estabelecer quais ideais os uniam.

Alguns críticos chegam mesmo a resumir o Simbolismo seguindo um viés depreciativo, devido a seu caráter fragmentário: “*Nous devons constater que cette Révolution a jusqu’ici plus détruit qu’elle n’a édifié.*” (THIBAUDET apud MICHAUD, 1966, p.81). A negação ao Neoclassicismo, ao Naturalismo e ao Romantismo ingênuo ocasionou uma ruptura nos padrões artísticos tradicionais.

Alguns poetas reuniam-se às terças-feiras na casa de Stéphane Mallarmé; todavia, nem todos chegaram a integrar esse círculo restrito. Corbière, por exemplo, jamais manteve contato direto com os principais nomes do período, apesar de estar a par de suas publicações: “*Ce n’étaient pas à proprement parler des révolutionnaires, car ils n’avaient même pas conscience, dans l’ensemble, de ce que pouvait être ce monde nouveau auquel ils aspiraient et ils luttèrent chacun pour soi, et sans toujours se connaître entre eux.*” (MICHAUD, 1966, p.81).

Balakian, retomando Arthur Symons, propõe a diferença entre “Simbolismo” e “simbolismo”, respectivamente escritos com maiúscula e minúscula. O primeiro seria a escola literária de existência pontual, restrita ao período de 1885-1895, enquanto o segundo remeteria a:

[...] algo característico dos “quatro grandes” da poesia francesa da segunda metade do século XIX: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Usando a palavra “simbolismo” no mesmo sentido amplo de Symons, T. S. Eliot acrescentou à lista poetas que se situam fora deste círculo exclusivista, como Laforgue e Corbière. (BALAKIAN, 2007, p.11,12).

Edmund Wilson (1967, p.73), ao abordar a obra de T. S. Eliot, divide o Simbolismo em duas correntes, a “sério-estética”, da qual faziam parte Mallarmé e os adeptos da transcendência, e a “irônico-coloquial”, representada por Corbière e seu contemporâneo Jules Laforgue. O crítico norte-americano filia Eliot à segunda, mais “realista” no que tange ao enfoque de elementos cotidianos. Campos (1978, p.211) acrescenta mais alguns epítetos para essa linha: “irônico-pungente”, “gírio-pomposa” e “chulo-ingênuo”, caracterizando-a como “prima pobre” da linha “nobre” do Simbolismo.

Atacando pelo avesso – como diria Décio Pignatari –, os poetas da linha “coloquial-irônica” começaram a reintroduzir no corpo superpoético do poema, artefato de luxo, todo um lixo semântico, vedado à “terra santa” da

poesia. Contra os cânones do *sermo nobilis*, a dessacralização do *sermo vulgaris*. Antipoesia. Antiarte. (CAMPOS, 1978, p.212).

Um argumento a favor de se considerar o Simbolismo francês a partir das publicações dos anos 70 do século XIX, é o fato de que, por volta de 1885/86 os ideais simbolistas de arte já se encontravam desgastados: “*Certaines oeuvres, il est vrai, se complaisent dans cette imagerie précieuse et ne parviennent pas à la dépasser [...].*” (ILLOUZ, 2004, p.97). Illouz cita alguns autores como Moréas, Henri de Régnier (1864-1936) e Gustave Kahn (1859-1936) cuja poética não passa de um lugar comum do Simbolismo, e denomina o uso indiscriminado da imagética medieval, mitológica e clássica de “*maniérisme*” (ILLOUZ, 2004, p.94).

Uma outra questão contraditória é a equivalência entre Simbolismo e Decadentismo. Michaud (1966, p.250) destaca que os poetas malditos uniram-se pelo tema da revolta, enquanto *A rebours* (1884) e seu protagonista Des Esseintes, de J.-K. Huysmans (1848-1907), desenvolveram, por sua vez, o tema da decadência. Na realidade, ambos os ideais se completam: “‘Simbolista e decadente!’ Muitos historiadores da literatura sugeriram que o famoso ‘e’ é na verdade um ‘ou’. Mas o ‘e’ é mais verdadeiro do que o ‘ou’, e qualquer sugestão de uma dualidade é na verdade uma falácia. Um não pode existir sem o outro [...].” (BALAKIAN, 2007, p.68).

Moretto (1989) ressalta a influência da filosofia dita niilista no pensamento decadente. Os poemas da época impregnavam-se com ideias de pensadores como Arthur Schopenhauer (1788-1860):

A concepção do mundo e o pessimismo decadentista e *fin-de-siècle*, vemo-lo, repousa em grande parte nessas duas filosofias e serão mesmo, por exemplo, o centro do pensamento de Jules Laforgue. Este novo *mal du siècle* apresentava-se muito mais “meditado, mais profundo, mais passivo também e mais desesperado” do que o *mal du siècle* romântico [...]. (MORETTO, 1989, p.19).

Corbière é indubitavelmente um poeta moderno, portanto, analisando a sua lírica, percebemos a recorrência de temas e motivos relacionados ao ideário simbolista/decadente. A aparente referencialidade dos poemas, os quais denotam um certo “realismo”, acaba por nos conduzir a um mundo regido pelas leis do poeta, exatamente o que ocorre em um texto simbolista:

Aparentemente, o máximo que podemos dizer da linguagem é que indica relações, e um poema simbolista as indica tão bem quanto uma fórmula matemática: ambos sugerem mundos imaginários constituídos de elementos abstraídos de nossa experiência do mundo real e reveladores de relações que

reconhecemos válidas dentro daqueles campos de experiência. [...] Essa nova linguagem pode, na realidade, ter o efeito de revolucionar nossas idéias de sintaxe, assim como a filosofia moderna parece tender a abandonar a noção de causa e efeito. Ela se está evidentemente encaminhando, como a moderna teoria científica, para uma concepção da realidade totalmente nova. (WILSON, 1967, p.206).

Ainda é possível salientar o aspecto metafísico da última seção do livro, “*Rondels pour après*”, a qual, destoando dos capítulos anteriores, lembra, segundo Wilson (1967), alguns dos poemas etéreos e acentuadamente musicais de Paul Verlaine.

Motivos relacionados ao amor e à morte aparecem insistentemente em todas as seções, filiando o poeta, mais uma vez, a concepções artísticas simbolistas e decadentes. O papel concedido à mulher nos poemas de Corbière é crucial para a construção de seu ideal estético, que se vale da concepção do amor bem à moda *fin de siècle*. A musa dos artistas da época costuma ser a Salomé bíblica, por ilustrar, de maneira excepcional, a dimensão do poder advindo da sensualidade feminina: segundo Illouz (2004, p.103), Salomé representa “*une époque pour qui la femme est à la fois un objet de fascination et de répulsion.*”

Ce ne sont plus les grands thèmes lyriques, qui étaient au moins le prétexte des épanchements romantiques. Si l’amour, la nature et la mort occupent toujours une grande place, pour autant ils constituent les éléments essentiels de toute poésie, ils y sont maintenant à l’état diffus, et toujours comme supposés et implicites. (MICHAUD, 1966, p.268).

O hermetismo e a consequente dificuldade de interpretação experimentados pelo leitor, ao deparar-se com a obra *Les amours jaunes*, advêm do uso de uma simbologia alegórica pouco convencional, construída estruturalmente sobre textos de caráter fragmentário, nos moldes simbolistas: “*L’idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l’art symboliste consiste à ne jamais aller jusqu’à la conception de l’idée en soi.*” (MORÉAS apud ILLOUZ, 2004, p.101).

Resumindo, os movimentos da segunda metade do século XIX caracterizam-se, sobretudo, pelo pessimismo latente, reflexo do próprio contexto histórico, como vimos anteriormente: “*Cette nostalgie vient maintenant d’une conscience aiguë du quotidien, du monotone, de l’éternel retour des choses. Ce n’est plus seulement du passé ou du présent que naît l’ennui, mais du futur.*” (MICHAUD, 1966, p.270). Contudo, essa descrença em quaisquer instituições, incluindo a arte, gerou uma nova forma de encarar a função dos

artistas, como criadores de uma nova realidade, a partir do conceito de originalidade do gênio romântico:

De leur voyage aux 'frontières dangereuses de l'art', ils ne rapportent que l'ennui, ce spleen que Baudelaire a mis à la mode, et que la fin du siècle, dans ses prétentions philosophiques, aime maintenant à nommer pessimisme. C'est véritablement là ce que constitue la tonalité propre de la poésie décadente, ce qui fait d'elle – en un sens et en un sens seulement d'ailleurs – la dernière étape du Romantisme. (MICHAUD, 1966, p.267).

Um autêntico poeta maldito ironiza a sua situação de modo catártico, usa a autodepreciação como forma de expiação dos pecados, questiona a sociedade e seus valores. Enfim, ao desmembrar boa parte da tradição poética, reduzindo-a a quase nada, o poeta almeja construir literariamente um novo refúgio, o único reduto possível em um mundo de ideais cada vez mais factícios.

3 Os amores de Tristan Corbière

A única obra de Tristan Corbière, *Les amours jaunes*, reflete os anseios mais recorrentes da lírica *fin de siècle*. Partindo de poemas cuja temática pessimista denuncia o aspecto decadente de uma época que chegara ao seu clímax, o poeta enreda uma busca pela purificação da poesia através de uma negação absoluta, beirando os limites existentes entre vida e morte – sendo estas instâncias encaradas tanto sob uma perspectiva empírica quanto literária.

Le livre-tombe sert de point de départ. Comprenons que les nombreuses tombes du recueil le désignent métaphoriquement, liant de la sorte l'écriture et la mort. Cette tombe est pourtant destinée à rester un enveloppe vide: le moi n'a pas assez de corps pour nécessiter un tel monument. Même vivant, il n'existe pas. Il ne cesse de revendiquer son absence, son insignifiance [...]. (LAROUCHE, 1997, p.110).

O livro¹ é dividido em sete capítulos: “Ça”, “*Les amours jaunes*”, “*Sérénade des sérénades*”, “*Raccrocs*”, “*Armor*”, “*Gens de mer*” e “*Rondels pour après*”. Os críticos costumam classificar os quatro primeiros, e o último, como “parisienses”, sendo os dois restantes os capítulos “bretões”; entretanto, a espacialidade não se mostra tão constante. Em “*Raccrocs*”, por exemplo, estão presentes textos cuja imagética provavelmente deriva da viagem feita por Corbière à Itália, bem como em “*Sérénade des sérénades*” há temas frequentes na arte romântica, de inspiração espanhola. O último capítulo, “*Rondels pour après*”, é composto, na realidade, por poemas atemporais e não localizados geograficamente.

O último capítulo ainda renuncia ao tom realista dos demais, a fim de propor uma trégua, estabelecida entre o poeta e suas inquietações. Os anseios finalmente são suplantados pelo eu-lírico que encara a morte serenamente, unindo em um ciclo as duas pontas da existência: a infância e o fim derradeiro. O esquema circular evidencia-se também pelo “poema-epígrafe”, “*Le Poète & la Cigale*”, retomado ao final pelo “poema-epílogo”, “*La Cigale & le Poète*”. A referência à conhecida fábula “A cigarra e a formiga”, relatada por Jean de La Fontaine (1621-1695), é evidente: o poeta seria a formiga que trabalha incessantemente enquanto a sua amada, a cigarra, vive levemente, desdenhando os seus feitos. A estrutura e o ritmo da fábula em que o poema foi inspirado também são retomados

¹Todos os poemas analisados encontram-se disponíveis no site: <<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/corbiere-tristan>>, cuja referência completa consta no final deste trabalho.

em uma espécie de paródia. Abaixo, transcrevemos o texto de La Fontaine, seguido da versão corbieriana:

La cigale et la fourmi

*La cigale, ayant chanté
 Tout l'été,
 Se trouva fort dépourvue
 Quand la bise fut venue.
 Pas un seul petit morceau
 De mouche ou de vermisseau
 Elle alla crier famine
 Chez la fourmi sa voisine,
 La priant de lui prêter
 Quelque grain pour subsister
 Jusqu'à la saison nouvelle
 "Je vous paierai, lui dit-elle,
 Avant l'ôût, foi d'animal,
 Interêt et principal."
 La fourmi n'est pas prêteuse;
 C'est là son moindre défaut.
 "Que faisiez-vous au temps chaud?
 Dit-elle à cette emprunteuse.
 Nuit et jour à tout venant
 Je chantais, ne vous déplaise.
 - Vous chantiez? j'en suis fort aise.
 Eh bien: dansez maintenant." (LA FONTAINE, 1991, p.31).*

Le Poète & la Cigale

*Un poète ayant rimé,
 IMPRIMÉ
 Vit sa Muse dépourvue
 De marraine, et presque nue :
 Pas le plus petit morceau
 De vers... ou de vermisseau.
 Il alla crier famine
 Chez une blonde voisine,
 La priant de lui prêter
 Son petit nom pour rimer.
 (C'était une rime en elle).
 - Oh ! je vous paîrai, Marcelle,
 Avant l'août, foi d'animal !
 Intérêt et principal. -
 La voisine est très prêteuse,
 C'est son plus joli défaut :
 - Quoi : c'est tout ce qu'il vous faut ?
 Votre Muse est bien heureuse...
 Nuit et jour, à tout venant,
 Rimez mon nom.... Qu'il vous plaise !
 Et moi j'en serai fort aise.*

Voyons : chantez maintenant. (CORBIÈRE, 2003, p. 39,40).

Abordaremos o conceito de paródia e sua importância para a lírica moderna mais adiante. Entretanto, podemos adiantar que a retomada da literatura canônica é uma característica frequente na obra de Corbière; no poema em questão, não é o texto de La Fontaine em si o objeto da crítica e sim, o comportamento leviano do qual a sua fábula já é uma metáfora, pois: “[...] o ‘alvo’ da paródia nem sempre é o texto parodiado [...]” (HUTCHEON, 1985, p.70).

No “poema-epígrafe” e no “poema-epílogo”, Corbière apresenta a sua Musa caracterizando-a bem à maneira irônica e debochada que lhe é peculiar: “Un poète ayant rimé,/ IMPRIMÉ,/ Vit sa muse dépourvue/ De marraine et presque nue:/ Pas le plus petit morceau/ De vers ou de vermisseau.” (CORBIÈRE, 2003, p.39, grifos do autor). O jogo com a ambiguidade de “*vers*”, referente a “versos” ou “vermes”, o segundo sentido reiterado por “*vermisseau*” (“pequenos vermes”), demonstra a coloquialidade de sua poética. A sua musa despojada de afiliação (“*marraine*”), bem como de ornamentos (“*presque nue*”) ainda ressalta o caráter independente e “verdadeiro” de sua poética. A liberdade almejada pelos líricos modernos, tanto formal quanto tematicamente, proporcionava-lhes a oportunidade de enunciar seu individualismo a partir da negação gradativamente crescente de fórmulas versificatórias artificiais.

Em seguida, Corbière brinca com a sonoridade versificatória, demonstrando a importância da oralidade em seus textos: “Il alla crier famine/ Chez une blonde voisine,/ La priant de lui prêter/ Son petit nom pour rimer/ (C’était une rime en elle)./ - Oh! je vous paîrai, Marcelle,/ Avant l’août, foi d’animal!” (id., ibid., grifos do autor). O trecho “*Avant l’août*” parece descontextualizado quando nos atemos ao significado escrito, mas oralmente teríamos: “*Avant loup*”, ou seja, “antes do lobo”, leitura adiantada por “*Il alla crier famine*”, pois recorda a expressão popular “*une faim de loup*”. A alusão a crenças e expressões coloquiais é uma constante em *Les amours jaunes*, assim o poeta costuma resgatar essa herança popular, embora concedendo-lhe uma interpretação por vezes literal, como no exemplo anterior.

Outro poema que joga com expressões populares é o oitavo soneto de “*Paris*”, cujo primeiro verso já apresenta uma contradição: “*Tu ris. – Bien! – Fais de l’amertume*” (CORBIÈRE, 2004, p.48). A segunda pessoa do discurso, “*tu*”, na realidade indica o próprio poeta e a contraposição dos termos (“*Tu ris*” e “*amertume*”) revela o seu caráter insatisfeito o qual levaria a uma apologia final ao suicídio: “*Assez, n’est-ce pas? va-t-en! Laisse/ Ta bourse*

– *dernière maîtresse –/ Ton revolver – dernier ami...// Drôle de pistolet fini!*” (CORBIÈRE, 2004, p.48, 49). A expressão “*drôle de pistolet*” pode significar uma “pessoa estranha”, mas no poema pode ser interpretada literalmente (“uma pistola estranha”), reforçando assim, o conselho dado pelo poeta a si mesmo: o de tirar a própria vida fazendo uso de um revólver. O coloquialismo linguístico é mais comum no século XX, mas é possível vê-lo em alguns poetas do *fin de siècle*, como acontece frequentemente com um contemporâneo de Corbière, Jules Laforgue (1860-1887), célebre por desmistificar a linguagem poética: “*L’oralité est un moyen de l’humour: les décalages qu’elle provoque et les accentuations qu’elle suscite font valoir au sein même de l’énoncé les dissonances des voix emmêlées.*” (SCEPI, 2000, p.124).

Os versos citados do poema “*Le Poète & la Cigale*” esclarecem, também, como a Musa corbieriana foi nomeada. De acordo com o “eu” do texto, a denominação foi escolhida pela terminação em *-elle*, a qual intencionalmente comporta todas as mulheres de maneira generalizante, pois refere-se também ao pronome “ela” em francês. A preponderância da mulher, simbolizada inicialmente por Marcelle em *Les amours jaunes*, é bastante evidente:

C’est par la femme que tout commence: les Amours jaunes sont dédiés à Marcelle, dont le prénom est choisi parce qu’il comporte une rime en elle. Marcelle est par sa rime la représentante de toutes femmes, le résumé d’une espèce, pas un événement biographique. Elle incarne l’éternel féminin et sa légèreté [...]. Marcelle n’est-il pas d’après A. Corbin l’un des pseudonymes les plus répandus chez les prostitués? Un prénom à la mode, donc, qui a valeur de symbole. (LAROUCHE, 1997, p.9).

A musa, personificação da inspiração poética e das mulheres em geral, como já foi dito, é humanizada a tal ponto que se assemelha a uma cortesã: “*Votre Muse est bien heureuse.../ Nuit et jour, à tout venant,/ Rimez mon nom, qu’il vous plaise!/ Et moi j’en serai fort aise.*” (CORBIÈRE, 2004, p.37,38). A displicência evidente ressalta a incapacidade do sujeito de construir uma obra que prime pela originalidade e distinção, já que nem mesmo a sua poética lhe pertence. Essa característica, presente desde a abertura do livro, será de extrema importância para definirmos o nosso objeto de estudo.

Alguns críticos identificam categoricamente Marcelle a Armida-Josephina Cuchiani, entretanto, como ressalta Laroche (1997), não há uma relação intrínseca entre as experiências empíricas e poéticas de Corbière. Embora muitos de seus poemas derivem de suas experiências pessoais, como aconteceu com sua passagem pela Itália, a qual gerou os poemas “Soneto à Napoli”, “*À l’Etna*” e “*Vésuves et Cie*”, por exemplo, o aspecto universalizante que predomina em seus textos nos impede de limitá-los a meros fatos vivenciados pelo poeta. Além disso, levamos em consideração que: “*Il est malaisé de dater chacun des poèmes de*

Tristan. S'il les fait suivre très souvent d'une indication chronologique et géographique, celle-ci est presque toujours incomplète [...] et souvent fantaisiste [...]." (ROUSSELOT, 1951, p.41).

O tom de rascunho advindo da linguagem coloquial, utilizada em quase toda a obra, já fora anunciado desde o primeiro estudo sobre *Les amours jaunes*: “*Comme rimeur et comme prosodiste, il n'a rien d'impeccable, c'est-à-dire d'assommant.*” (VERLAINE, 1972, p.637,638). Embora Verlaine teça um elogio a respeito da “sensibilidade” de seu primeiro poeta maldito, nem todos os seus contemporâneos partilham da mesma opinião. O poeta Jules Laforgue, a despeito da relação traçada por muitos estudiosos entre a sua poética e a de Corbière, faz uma crítica mordaz a *Les amours jaunes*:

Ofício besta; estrofes de todo mundo; esquecimentos, esquecimentos reais, nas alternâncias dos femininos e masculinos, rimas nem ricas nem pobres, insuficientes e qualquer coisa, aliás, nada se permite – apenas a preguiça, a desatenção, prova radical de um ouvido incuravelmente indelicado, por exemplo, este amontoado de alexandrinos que sem a menor razão, vez ou outra, trazem somente onze sílabas. (LAFORGUE, 1989, p.126).

Porém, apesar da aparente leviandade, Corbière sempre esteve consciente daquilo que escrevia: “*Son exemplaire particulier des Amours jaunes révèle qu'il révisa beaucoup de ses poèmes en même temps qu'il écrivait des ébauches pour un nouveau recueil qui devait s'appeler Mirlitons.*” (SONNENFELD, 1960, p.45). O termo “*Mirliton*” já havia aparecido em *Les amours jaunes*, intitulando um dos poemas de “*Rondels pour après*”, e demonstrando que o caráter descuidado de seus versos era nitidamente proposital, já que “*mirliton*”, segundo nota de Angelet (CORBIÈRE, 2003, p.243), significa “*mauvais vers*”.

A escrita pouco tradicional de um poeta que zomba de si mesmo, questionando qualquer tipo de verdade absoluta, revela o anseio em dessacralizar a poesia. Voltando as atenções para a sua própria figura, projetada nos versos, Corbière visa revelar as duas faces complementares da lírica, ou seja, seu caráter ao mesmo tempo apaziguador e factício. Levando em consideração a capacidade temporária que a arte possui de criar um outro mundo, o consolo que esta traz é efêmero e, portanto, irremediavelmente ilusório. Assim, a identidade poética, ou seja, estabelecida literariamente, também seria falha.

O padrão versificatório tradicional não expressaria de forma plena sentimentos tão contraditórios como o conforto e a insatisfação com relação à arte nesse período:

Tristan connaissait à fond les ressources de la langue et du vers; il était, quand il le voulait, capable de respecter le mode d'emploi classique du diphtongue et de la diérèse – il le prouve par un certain nombre de poèmes d'une prosodie sans défaut écrits à divers stades de sa production [...]. Si Corbière versificateur est souvent incorrect, c'est parce qu'il le veut ainsi, parce que les brisures du rythme [...] lui permettent de compléter sa silhouette de boiteux, d'accentuer le porte-à-faux où il se tient depuis qu'il est au monde, parce qu'il affirme ainsi sa rébellion contre tout ce qui est en ordre. (ROUSSELOT, 1951, p.78, grifos do autor).

Corbière não chegou a integrar nenhum movimento artístico, entretanto, sua obra resume algumas das características típicas das estéticas do século XIX. Desde o panteísmo romântico do último capítulo, passando pelo niilismo decadente-simbolista, até desembocar em uma escritura que prenunciaria o Surrealismo, percebemos que esse poeta bretão estava integrado às mudanças e inquietações suscitadas pelo contexto histórico-literário ao qual pertenceu.

3.1 A modernidade segundo Corbière

Corbière é, como já foi dito, um dândi, um poeta diletante herdeiro de Charles Baudelaire (1821-1867) – autor de *Les fleurs du mal* (1857), considerado o “pai da modernidade” – e um rebelde que dividiu com Arthur Rimbaud (1854-1891) algumas das principais inquietações artísticas da época, entre elas, a recusa à forma fixa tradicional, considerada inadequada para sustentar a temática moderna:

L'importance de l'oeuvre de Corbière peut se ramener à trois points essentiels: il a été un des premiers poètes à prendre pied dans le monde moderne; il en a exprimé en vers les particularités et les angoisses; il a su profiter des riches possibilités de développement restées latentes dans l'oeuvre de Baudelaire. (BURCH, 1970, p.158).

Os movimentos do século XIX caracterizam-se por uma acentuada atmosfera de incerteza perante uma realidade inconstante, o que necessariamente incita questionamentos cuja resposta está longe de ser um consenso entre os indivíduos. Segundo Lindsay (1972, p.IX), o caráter interrogativo da poética corbieriana é o que mais reflete a sua modernidade, aproximando-o, ocasionalmente, das inquietudes contemporâneas.

Corbière seria um dos representantes da corrente “coloquial-irônica” do Simbolismo, segundo a classificação feita por Wilson (2004, p.113); tal corrente assumia uma posição

oposta à dos simbolistas em geral, concebendo uma arte de tom realista e que reflete a respeito de diversos âmbitos da realidade concreta e poética, como já explicamos anteriormente.

Uma das formas empregadas por Corbière para abalar a tradição poética foi a de negá-la veementemente; os versos finais de “Ça?”, primeiro poema do capítulo homônimo, já anunciam: “ – *C’est du... mais j’ai mis là mon humble nom d’auteur./ Et mon enfant n’a pas même un titre menteur./ C’est un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard.../ L’Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l’Art.*” (CORBIÈRE, 2003, p.42). As reticências – inevitáveis quando o eu-lírico pretende sintetizar a obra – denunciam a hesitação em defini-la (intenção reforçada pela interrogação do título); quando finalmente se decide, utiliza um termo do bilhar (“*raccroc*”, que nomeia também um dos capítulos, significa algo como “uma tacada de sorte”) para revelar o caráter dúbio de seus poemas: o acaso governa e inviabiliza certezas até sobre o seu “*humble nom d’auteur*”. O título do poema revela uma propensão para o uso da linguagem cotidiana, pois “ça” é a contração de “cela” que, em português, corresponde aos pronomes demonstrativos “isto”, “isso” ou “aquilo”. A forma “ça”, empregada sobretudo na linguagem oral, denuncia o desprezo de Corbière com relação a sua própria obra: despido de qualquer ornamentação linguística, “Ça?” também marca a modernidade no uso da língua pelo poeta, nesse aspecto mais próximo da coloquialidade vanguardista.

Os anseios dos poetas modernos, cultivados na época em que se estetizava a existência, podem ser responsáveis pela busca de um tom mais realista nos poemas, pois temos que: “*Corbière ne sort jamais du réel.*” (THOMAS, 1972, p.59). Não que a poesia fosse leviana a ponto de mimetizar a realidade imediata, porém a arte, em todos os tempos, sempre procurou “explicar” a realidade do poeta:

A palavra poética brota depois de eras de seca. Mas qualquer que seja seu conteúdo expresso, sua significação concreta, a palavra poética afirma a vida desta vida. Quero dizer: o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta – independentemente do conteúdo particular desse dizer – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, mas uma revelação de nossa condição. (PAZ, 1982, p.179,180).

Certa vez, Corbière fizera a seguinte observação a um amigo que desenhava carneiros:

Vous les faites moins bien que Jacques, qui les fait moins bien que Troyon, qui les faisait moins bien que la nature. On ne doit pas peindre ce qu’on voit; il faut peindre uniquement ce qu’on n’a jamais vu et qu’on ne verra jamais. Ainsi on ne relève que de soi et personne ne peut vous critiquer. (CORBIÈRE apud DANSEL, 1985, p.94).

Corbière propõe a ideia de “verdadeiro” a partir da junção de elementos realistas à imaginação subjetiva do poeta. O realismo em questão não é o mero naturalismo – caso contrário não teria escrito poemas de cunho surrealista –, mas tampouco é a transcendência, como queriam os simbolistas; apenas descarta tudo o que há de convencional nas atitudes sociais e literárias, segundo Angelet (1961, p.17). Essa interpretação do termo “realismo” é condizente com o que afirma Timothée Léchet (2010, p.23):

Chaque homme véhicule sa propre illusion de réalité et, conséquemment, l'écrivain ne peut rendre compte que de son unique vision. Ainsi, la subjectivité de l'auteur imprègne nécessairement l'oeuvre qu'il crée. Le réaliste ne peut pas prétendre à la peinture d'une réalité objective; tout au mieux, il peut substituer sa propre illusion d'artiste à celle du lecteur, et donner l'impression à celui-ci qu'on lui parle d'un monde qui n'est pas inventé.

No poema “*Un jeune qui s'en va*”, do capítulo “*Les amours jaunes*”, Corbière ironiza a temática tradicional do poeta agonizante: “*Oh le printemps! – je veux paître!.../ C'est drôle, est-ce pas: les mourants/ Font toujours ouvrir leur fenêtre,/ Jaloux de leur part de printemps!*” (CORBIÈRE, 2003, p.77). O início (“*Oh le printemps! – je veux paître!...*”) parafraseia a poética idílica do pastoreio, e o final (“*C'est drôle, n'est-ce pas: les mourants/ Font toujours ouvrir leur fenêtre,/ Jaloux de leur part de printemps!*”) propõe humoristicamente a contradição existente em alguém que, embora esteja em sua hora derradeira, deseja contemplar a primavera, símbolo de vida e renascimento.

A ironia prenuncia uma crítica acirrada à literatura em voga, aos ambientes sociais, à fé ingênua do povo bretão, à burguesia acomodada; atingindo, basicamente, a tudo e a todos, pois:

Obliquement et symboliquement, Corbière révèle que ni la ville ni la campagne n'offrent une échappatoire à l'agonie de la solitude, une explication à la misère d'où qu'elle vienne. L'ironie qu'il témoigne n'est pas un simple jeu littéraire, c'est une attitude intermédiaire entre l'acceptation et la réjection du monde qui l'entoure et entre lesquelles le poète est constamment tiraillé. (BURCH, 1970, p.137).

No livro *Poétique de l'ironie* (2001), o professor belga Pierre Schoentjes propõe uma análise detalhada dessa figura tão apreciada pela retórica, bem como pelos intelectuais de todas as áreas do conhecimento. Pretendemos resumir sua teoria aqui, brevemente, a fim de melhor compreender a linguagem corbieriana, evidentemente irônica.

Segundo o estudioso, existem quatro tipos de ironia: de comportamento, de situação, de discurso e da arte. A primeira envolve uma contradição na aparência de um determinado indivíduo e sua personalidade real, ou *grosso modo*: aparência *versus* essência; a segunda pressupõe uma sequência de fatos contraditórios; a ironia de discurso dá-se através da manifestação das personagens ou do autor, assim, a contradição se restringe às suas colocações; já a última faz uso de processos metalinguísticos para enunciar uma contradição (por isso, a ironia é encarada por alguns críticos como sinônimo de literariedade). É nítido como o conceito de “contradição”, mesmo não resumindo de forma direta o que é ironia, está presente em todas as acepções citadas, sendo uma condição *sine qua non* para a sua existência.

Schoentjes (2001) ressalta a ironia socrática, uma argumentação em que o orador finge ingenuidade com vistas a revelar, na verdade, a ingenuidade de outrem. Além disso, é preciso ressaltar que tanto para Sócrates (469-399 a.C.) quanto para os sofistas, a ironia serviria, não para revelar uma verdade e sim, para instaurar dúvida, negatividade e crítica a ideias preconcebidas. O conceito de escárnio também está presente na maneira como os franceses encaram a ironia, o que nos leva às ideias de “riso” e “sarcasmo”. Aristóteles (384-322 a.C.) estabelece, em sua *Arte Retórica*, a diferença entre o ironista, que visa divertir a si próprio, e o bufão que objetiva o riso alheio.

Em sua origem, a ironia esteve mais ligada à ética que à estética, visando pregar valores morais; assim, o ironista seria uma espécie de moralista com uma função crítica. O autor comenta a ironia característica da condição humana:

Quand on constate que le bonheur peut naître du malheur, quand il apparaît que la déchéance fait immédiatement suite à la gloire et qu'on vérifie que les moindres faits, loin de contenir une vérité interne, sont fondamentalements ambigus, l'ironie s'impose comme principe. (SCHOENTJES, 2001, p.65).

No começo do século XIX, ironia era sinônimo de renovação, os românticos alemães a utilizavam com frequência, buscando atingir as categorias de “belo”, “verdadeiro” e “absoluto”. O apreço por essa figura de retórica revela a relevância concedida ao leitor pelas estéticas *fin de siècle*, pois a ironia não existe por si só, é preciso um ponto de vista interpretativo sobre o assunto, a fim de “ver” o que está subjacente, porque: “*L'ironie [...] dit sa vérité de manière indirecte [...]*” (SCHOENTJES, 2001, p.144).

Corbière pertence a uma época em que novas ideias de arte e conduta social se estabelecem, ocasionando um abalo na própria concepção unívoca do “eu” empírico. A função original da ironia socrática, ou seja, de instaurar dúvidas e não verdades absolutas, faz

dessa figura a mais adequada para tratar os temas da modernidade. O lado crítico, ético e complexo (elíptico e indireto) da ironia também atrai os poetas malditos. Podemos dizer que o poeta faz uso das ironias do discurso (enunciadas e construídas por ele mesmo) e da arte (literárias). A ironia corbieriana está ligada, ainda, ao caráter “realista” de sua escrita, pois a crítica vincula-se a uma visão objetiva da realidade.

Os poemas mais acentuadamente realistas são aqueles que aludem à região natal de Corbière, a Bretanha. O extenso texto “*La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne*”, em “*Armor*”, retrata seus rituais, narrando uma procissão em honra à santa: “*Corbière, qui assiste à cette procession sans y participer, se comporte un peu en chroniqueur pour ne pas dire en reporter avant la lettre.*” (DANSEL, 1985, p.163). O eu-lírico inicia com uma espécie de “descrição” do cenário: “*Des paroisses environnantes:/ De Plougastel et Loc-Tudy,/ Ils viennent tous planter leurs tentes,/ Trois nuits, trois jours, – jusqu’au lundi.*” (CORBIÈRE, 2003, p.177). Em seguida, dá voz a vários peregrinos, os quais dirigem-se à santa: “ – Préserve notre cheminée/ Des sorts et du monde malin.../ À Paques te sera donnée/ Une quenouille avec du lin.// Si nos corps sont puants sur terre,/ Ta grâce est un bain de santé;/ Répands sur nous, au cimetière,/ Ta bonne odeur de sainteté.”² (id., ibid., p.181,182, grifos do autor). Dancel (1985, p.164) destaca o papel secundário exercido pelo eu poético, deixando os romeiros, por um momento, em primeiro plano.

O afastamento do eu-lírico, no texto anterior, revela um artifício do poeta em busca de si mesmo, bem como acontece em suas “poses”, ou seja, paradoxalmente, por meio dos desdobramentos em outras personagens, Corbière pretende unificar sua identidade fragmentada: “*Toute la poétique de Corbière vise à la vérité. Sa pose ne fait pas exception; elle est recherche de vérité. En fait, [...] Corbière ignore lui-même sa propre identité. Arrivé à l’âge adulte, il constate qu’il ne se connaît pas comme totalité.*” (LINDSAY, 1972, p.3).

Frente ao caráter factício da existência, que não pode ser depreendida senão parcialmente, o poeta moderno é impelido a construir uma obra igualmente instável, retratando sua posição no contexto histórico ao qual pertence:

La vie lui apparaît comme une farse gigantesque indigne d’être posée en termes métaphysiques. Il la traverse en acteur-spectateur lucide. [...] Dans la vie comme dans son oeuvre Corbière bondit tel un arlequin, il apparaît à sa guise sous des masques divers. Il grince, il rit, il pleure, il lance des pieds de nez magistraux à qui lui plaît [...]. Clown de son propre spectacle, il se grime au vrai comme au figuré, histoire de riposter au son et lumière d’une vie jonchée d’impostures et des situations grotesques. Face à l’absurdité du

²Os versos que representam as falas dos romeiros aparecem em itálico no original, portanto, fizemos a transcrição em redondo, acrescentando, na referência, “grifos do autor”.

monde il répond par des galipettes encore plus absurdes [...]. (DANSEL, 1985, p.23).

A estetização da arte, como já foi dito no capítulo anterior, definiu a posição por ela ocupada no cenário da modernização. Viviam-se em nome da poesia, a qual buscava assumir uma atitude autônoma em relação à realidade, já que não havia lugar para os poetas no mundo circunstancial. A geração dos anos 70 do século XIX, da qual Corbière fizera parte, cultuou o diletantismo como lema de vida:

Esse mergulho no abismo, para encontrar algo novo, exigia o abandono daquele ‘eu empírico’ que ainda estava muito em evidência nos outros poemas de Baudelaire. Coube a Mallarmé dissipar todos os traços dele em sua poesia posterior, e a Rimbaud registrar o que ocorre ao ‘eu empírico’ quando ele é sistematicamente destruído para se tornar um veículo, “um barco ébrio”, para a poesia. (HAMBURGUER, 2007, p.63).

Mallarmé (apud HAMBURGUER, 2007, p.20) sintetizou sabiamente em uma de suas frases de maior efeito: “Sim, na verdade, a Literatura existe, e se você quiser, só existe Literatura, com a exclusão de tudo o mais.” A partir da modernidade, mais do que em qualquer época anterior, os poetas tomaram consciência da importância da arte para o conhecimento de si mesmos:

A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então, aparece, emerge, esse “outro” que somos. (PAZ, 1982, p.166).

Ainda segundo Paz (1982, p.187), retomando o pensamento acerca do caráter inaugural da poesia, temos que: “[...] o poeta cria o ser. Porque o ser não é algo dado [...] mas algo que é feito. O ser não pode se apoiar em nada porque o nada é seu fundamento. Assim não lhe resta outro recurso senão segurar-se em si, criar-se a cada instante.”.

A incerteza de Corbière com respeito à sua própria identidade, ilustrada por meio de afirmações antitéticas ou paradoxais, revela tão somente a consciência dessa fragilidade da existência. No poema “*Rapsodie du sourd*”, de “*Raccrocs*”, afirma: “*Je suis là, mais absent...*” (CORBIÈRE, 2003, p.133). O eu-lírico, de certa forma, é alguém que só existe quando da sua enunciação linguística, e ainda uma vez, voltamos ao que diz Paz (1982, p.189): “A experiência poética é um abrir das fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos o que fomos e seremos. Nascer e morrer: um

instante.”. Ao final, o “eu” corbieriano enuncia: “ – *Soyez muette pour moi, contemplative Idole./ Tous les deux, l’un par l’autre, oubliant la parole./ Vous ne me direz mot: je ne répondrai rien.../ Et rien ne pourra dédorer l’entretien.*” (id., ibid., p.134). A dificuldade de comunicação com a sociedade sustenta a misantropia e o esteticismo do poeta:

A ‘elevação’ rumo ao universal é descrita como um afundamento, um ‘submergir’ na individuação mais incondicionada, na realidade do sujeito apreendida como irremediável solidão. [...] A distância das coisas, o sentido de sua estranheza ‘metafísica’ e irrecuperabilidade lírica, assim como a solidão do indivíduo abismado em si mesmo e sem esperança de um resgate comunicativo imediato (tudo o que caracteriza em máximo grau a lírica moderna), falam sobretudo da sociedade em que essa lírica se exprime. (BERARDINELLI, 2007, p.35).

Portanto, Corbière não se distancia em nenhum momento do mundo que o renega e o transforma em pária: “*Il ne s’inventera pas un langage, ni une mission parmi les hommes; il prendra les mots et la vie comme ils viennent [...].*” (THOMAS, 1972, p.19). O poeta visa retratar a realidade sem máscaras, mesmo que para tal precise, paradoxalmente, valer-se de disfarces.

O desdobramento do “eu” em outras personagens e o anseio em fazer-se ouvir por todos, traem o caráter de um indivíduo que, mesmo antes do advento da teoria freudiana sobre o inconsciente, sabe-se múltiplo e inconstante. Assim, o tema fundamental da obra de Corbière é a busca por uma identidade e uma arte poéticas, e a cada capítulo de *Les amours jaunes* depreendemos uma forma diversa em uma nova tentativa de contemplá-lo.

3.2 As sete faces de um sujeito sem identidade

A divisão do livro em capítulos encerra também uma diversidade temática, dada sobretudo a partir da espacialidade predominante: como já foi dito, há a divisão espacial, Paris e Bretanha, principalmente, bem como as rotas secundárias, Itália e Espanha. Os motivos da ambientação fundamental, no entanto, incidem sobre o modo cosmopolita de vida parisiense, contraposto aos hábitos tradicionais dos bretões: “*Si nous envisageons maintenant la structure des Amours jaunes, nous trouverons une division thématique en deux parties principales de trois chapitres chacune – Paris et Marcelle sont le centre de la première moitié du livre; la Bretagne et la mer sont les thèmes qui assurent l’unité de la deuxième moitié.*” (SONNENFELD, 1960, p.57). É interessante notar que alguns críticos consideram “*Ça*” um

capítulo à parte em *Les amours jaunes*: “*Les huit sonnets de Paris, avec Épitaphe, forment un groupe isolé en tête des Amours jaunes, comme les Rondels pour après en forment un à la fin du livre.*” (THOMAS, 1972, p.97). O capítulo “Ça” fecha-se em si mesmo ao terminar com um poema denominado “*Épitaphe*”, além disso, resume, de certa forma, aquilo que será tratado nas outras divisões. Em “*Rondels pour après*”, a linguagem onírica e diversa da que encontramos no restante do livro nos faz pensar, *a priori*, em um capítulo à parte, não relacionado aos outros. Entretanto, como veremos neste estudo, há um elo e uma continuidade estabelecidos entre as divisões internas.

A mudança de perspectiva na enunciação dos poemas, que se utilizam praticamente de todas as pessoas do discurso, evidencia ainda, as diferenças entre os capítulos. Basicamente, os pontos de vista ora são mais subjetivos, como em “*Les amours jaunes*”, ora mais objetivos e narrativos, como em “*Armor*” e “*Gens de mer*”. Essa diferença é apenas formal, pois, embora a pessoa do discurso não seja sempre o “*je*”, a individualidade permanece como uma constante:

Cette fracture ou cette démultiplication de la personne lyrique aide à récuser les interprétations réductrices qui s'épuisent à poursuivre, dans la lecture d'un poème, l'ombre toujours absente de son auteur. Le propre du lyrisme, c'est la constitution de la parole individuelle, qui n'a pas nécessairement une origine assignable. Il figure une intimité en quête d'identité [...]. (JOURBERT, 1988, p.61).

A dicotomia subjetividade/objetividade em um texto poético é um tanto falha, pois não existe, de fato, tal divisão. Mesmo utilizado-se da terceira pessoa, o poeta pode fazer o foco incidir sobre si mesmo; por outro lado, a primeira pessoa engloba diversas realidades além daquela vivida por quem escreve.

As divisões parisienses vinculam Corbière inevitavelmente ao contexto moderno e aos movimentos em voga na época, daí a sua importância no estudo do livro *Les amours jaunes*. Porém, os textos bretões de apelo regional são os que tornam a lírica corbieriana algo realmente não convencional:

S'il n'avait pas écrit qu'Armor et Gens de mer, Tristan ne serait pas le grand poète-témoin que nous aimons, qui nous fait mal et nous enseigne; mais son génie est inséparable d'une inspiration seconde, populaire, folklorique et vaguement religieuse qui, parfois, s'enlève très haut, rejoint l'universel [...]. (ROUSSELOT, 1951, p.35).

Assim, propomos uma breve análise sobre as particularidades de cada capítulo da obra, a fim de melhor compreender como cada uma delas aborda motivos recorrentes como: a *femme fatale* decadente, a vida conturbada nas grandes metrópoles, a viabilidade da tradição literária em tempos de renovação artística, a projeção do “eu” em outras personagens e, por fim, a morte que encerra o ciclo de uma existência niilista.

3.2.1 De “Ça?” ao epitáfio de um poeta perdido em Paris

O primeiro capítulo do livro *Le amours jaunes*, intitulado “Ça”, possui alguns poemas os quais visam alertar o leitor sobre a temática da obra em si. O primeiro texto propõe descrever de que trata o livro: a partir do mesmo nome coloquial do capítulo, “Ça?”, ironiza a própria tessitura do poema: “*Un poème? – Merci, mais j’ai lavé ma lyre./ Un livre? – ... Un livre, encore, est une chose à lire!...*” (CORBIÈRE, 2003, p.41). O caráter de desdém assumido pelo eu-lírico ao referir-se a sua poética levou muitos escritores e críticos a considerarem-no um poeta sobretudo sarcástico: “*Son vers vit, rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux.*” (VERLAINE, 1972, p.638).

A indefinição quanto ao caráter do poema denominado “Ça?”, em um despreço inusitado, desconcerta os possíveis leitores. A expectativa de encontrar uma satisfação para a existência da obra, nos termos de Corbière, é frustrada já nos versos iniciais: “*Bouts-rimés? – Par quel bout?... Et ce n’est pas joli!/ Un ouvrage? – Ce n’est pas poli ni repoli./ Chansons? – Je voudrais bien, ô ma petite Muse!.../ Passe-temps? Vous croyez, alors, que ça m’amuse?*” (CORBIÈRE, 2003, p.41). O desfecho não é mais entusiástico: “*L’Art ne me connaît pas. Je ne connaît pas l’Art.*” (id., *ibid.*, p.42).

O soneto conhecido como “*Bâtard de Créole et Breton*” é o primeiro dos oito elencados sob o título de “*Paris*”. Nesse texto, o poeta descreve a sua primeira impressão ao deparar-se com o turbilhão da cidade moderna: “*Il vint là – fourmilière./ Bazar où rien n’est en pierre,/ Où le soleil manque de ton.*” (CORBIÈRE, 2003, p.43). A cidade de Paris era o centro irradiador de cultura na época, todos os intelectuais acabavam por frequentar seus *boulevards*, seus cafés literários e *cabarets*, mesmo que fosse apenas por uma curta temporada. Não é de se espantar que a cidade-luz tenha servido de ambiente ideal para inúmeros poemas modernos; o tom crítico com que Corbière caracteriza a metrópole, “*fourmilière*”, lembra a postura do eu-lírico no famoso soneto baudelairiano, “*À une passante*”, além de outros textos pertencentes aos “*Tableaux parisiens*”, capítulo do livro *Les fleurs du mal*:

Ele [Baudelaire] aceitou o homem moderno em sua plenitude, com suas fraquezas, suas aspirações e seu desespero. Foi, assim, capaz de conferir beleza a visões que não possuíam beleza em si, não por fazê-las romanticamente pitorescas, mas por trazer à luz a porção de alma humana ali escondida; ele pôde revelar, assim, o coração triste e muitas vezes trágico da cidade moderna. (BANVILLE apud BERMAN, 1986, p.130).

A urbanização caótica das grandes metrópoles e seus habitantes é aludida em alguns poemas, como podemos perceber no pretendidamente alegórico “*Le cygne*”: “*Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville/ Change plus vite, hélas! que le coeur d’un mortel)*” (BAUDELAIRE, 1993, p.186); no perturbador “*Les sept vieillards*”: “*Fourmillante cité, cité pleine des rêves,/ Où le spectre en plein jour raccroche le passant!*” (BAUDELAIRE, 1993, p.188); e no expressivo “*Les petites vieilles*”: “*Et lorsque j’entrevois un fantôme débile/ Traversant de Paris le fourmillant tableau,/ Il me semble toujours que cet être fragile/ S’en va tout doucement vers un nouveau berceau;*” (BAUDELAIRE, 1993, p.192). Corbière alude à falsidade e ao artificialismo na grande cidade com o “*Bazar où rien n’est en pierre*”, já que: “*Tout est faux, même la pierre.*” (DANSEL, 1985, p.97), bem como critica a falta de vida, em construções tão acinzentadas que podem até mesmo fazer com que o sol deixe de brilhar, adiantando um verso da segunda estrofe: “*... Incendie éteint, sans lumière*” (CORBIÈRE, 2003, p.43).

O primeiro poema, “*Ça?*”, apresenta a obra em si, o segundo, “*Paris*”, relata o contato inicial do poeta com a conturbada metrópole, já o terceiro e último, “*Épitaphe*” (CORBIÈRE, 2004, p.49-52), caracteriza o eu-lírico em sua indefinição desconcertante. Este poema é todo construído a partir de oposições, assim, mesmo escolhendo aleatoriamente alguns versos, deparamo-nos com elas, como, por exemplo, em: “*De l’or, – mais avec pas le sou;/ Des nerfs, – sans nerf; vigueur sans force;/ De l’élan, – avec une entorse;/ De l’âme, – et pas de violon;/ De l’amour, – mais pire étalon.*”. Nessa parte, as antíteses semânticas são reiteradas pelas sonoras, pois alguns versos rivalizam os sons (predominantemente “abertos” ou “fechados”) que compõem a palavra mais importante de cada um: *or* x *sou*, *élan* x *entorse*, *âme* x *violon*. Somente no último caso parece haver uma equiparação, pois constatamos a presença da vogal “a” e de um som “fechado” nas duas metades do verso: *amour* x *étalon*. A contraposição anterior vem de uma quebra de expectativas, já que a segunda parte do verso contradiz a primeira. Entretanto, no verso “*De l’amour, – mais pire étalon*” temos a impressão de que, quando se trata de amor, o eu-lírico não demonstra um aspecto positivo como nas outras asserções.

As oposições, tão ao gosto corbieriano, demonstram um sujeito que encara a si mesmo como uma existência vazia, infrutífera. O som dos versos da primeira estrofe imitam o ressonar de uma pessoa que dorme, visando enfatizar a indiferença e a lassidão do indivíduo retratado, perante sua própria nulidade: “*Il se tua d’ardeur, ou mourut de paresse./ S’il vit, c’est par oubli; voici ce qu’il se laisse.*” (CORBIÈRE, 2004,p.50, grifo nosso). A alternância entre as sibilantes (representadas pelas letras “s” e “c”) e as vibrantes (representadas pela letra “r”) lembram a respiração e a sucessiva expiração de alguém em pleno sono ou, como um verso anterior enuncia, alguém que, conotativamente, “*mourut de paresse*”. Além disso, o som característico da letra “r” lembra o barulho feito por alguns doentes ao agonizar, logo, é razoável notar que os verbos “*tuer*” e “*mourir*” pertencem ao mesmo campo semântico (reiterando a ideia do título), mesmo se seus complementos “*ardeur*” e “*paresse*” representam oposições.

A consciência da indefinição do sujeito poético é sintetizada ao longo do poema por alguns versos emblemáticos, os quais resumem a sua condição fragmentária: “*Mélange adultère de tout.*”, “*– Trop de noms pour avoir un nom*”, “*Se retrouvant partout perdu.*”, “*Flâneur au large, – à la dérive./ Épave qui jamais n’arrive...*”, entre outros.

Ironicamente, o epitáfio do poeta está logo no primeiro capítulo de seu livro, transformando-o em uma espécie de obra póstuma, e ilustrando a crença veiculada pelo prefácio que, a despeito de ser longo, vale a pena ser reproduzido integralmente:

Sauf les amoureux commençans ou finis qui veulent commencer par la fin il y a tant de choses qui finissent par le commencement que le commencement commence à finir par être la fin la fin en sera que les amoureux et autres finiront par commencer à recommencer par ce commencement qui aura fini par n’être que la fin retournée ce qui commencera par être égal à l’éternité qui n’a ni fin ni commencement et finira par être aussi finalement égal à la rotation de la terre où l’on aura fini par ne distinguer plus où commence la fin d’où finit le commencement ce qui est toute fin de tout commencement égale à tout commencement de toute fin ce qui est le commencement final de l’infini défini par l’indéfini - Égale une épitaphe égale une préface et réciproquement. (CORBIÈRE, 2004, p.49).

O aspecto circular da obra cujo início e fim se dão a partir de textos sobre um poeta e uma cigarra, e que também insere um epitáfio no primeiro capítulo, é jocosamente ilustrado por esse texto no qual a sequência irreparável da vida é privilegiada até mesmo pela supressão das vírgulas, deixando o texto caótico e difícil de ser entendido. Portanto, não importa o que ocorre entre o início e o fim de uma existência, esses representarão sempre o mesmo ponto,

reproduzindo assim, a forma de uma circunferência, cujo início é impossível de ser delimitado.

3.2.2 Os sentimentos transitórios de “Les amours jaunes”

O segundo capítulo do livro *Les amours jaunes*, que possui o mesmo título da obra, é enquadrado na temática parisiense. Nessa parte, o poeta expõe, mais uma vez, a figura do indivíduo moderno irremediavelmente deslocado, com sua postura de dândi, bem como tece, em vários textos, uma concepção pessimista e tipicamente *fin de siècle* em relação ao ente feminino. Portanto, o relacionamento amoroso também é encarado sob uma perspectiva que inclui volubilidade e transitoriedade, com um conteúdo de viés moderno, embora a forma de o eu-lírico dirigir-se à amada ainda seja tradicional:

Amours jaunes et Sérénade des sérénades, les deux parties qui suivent Ça, sont centrées sur le couple. Elles mettent en scène, de façon quasi systématique, le poète/soupirant face à la femme/Muse. De ce point de vue, ces parties sont encore traditionnelles; elles reprennent une structure de lyrisme personnel: un locuteur s'adresse à la femme qu'il aime. (LAROUCHE, 1997, p.96).

O poema “*Steam-Boat*” (barco a vapor) é emblemático no que tange à temática do amor efêmero: a figura do mar, entidade feminina em francês, transpassa todo o texto, justapondo-se à imagem da mulher amada. O amor fútil e leviano é comparado às vagas do mar e às incertezas de quem se lança por sua via ao encalço de novos horizontes. Os termos referentes à navegação estão sempre presentes para deixar subjacente a aproximação.

A epígrafe dedica o texto a uma “*passagère*”, palavra ambígua que encerra em si, não somente a efemeridade dos sentimentos amorosos da pessoa caracterizada pelo adjetivo, como a nossa passagem pelo ambiente marítimo ou pela existência, somos todos “*passagers*”. A volubilidade dos sentimentos é sempre encarada, pelo eu-lírico dos poemas, como a principal marca da indiferença e crueldade femininas, desembocando na imagem da *femme fatale*. Essa personagem, ao mesmo tempo nefasta e sedutora, figura no imaginário moderno tendo, talvez como maior expoente, a Salomé bíblica, musa do Decadentismo, como já dito anteriormente. Berardinelli (p.54,55) denominou de “reversibilidade dos opostos” tal mecanismo, que busca fundamentalmente embotar as dicotomias belo/feio e bem/mal, como percebemos nos poemas baudelairianos:

Para Baudelaire, a prostituta não é apenas esteticamente mais sugestiva e atraente do que a esposa: é também mais pura e inocente. Na sociedade burguesa formada pelo domínio das trocas e do dinheiro, a verdadeira prostituição é aquela mascarada, hipócrita, da relação conjugal.” (BERARDINELLI, 2007, p.54,55).

A *femme fatale* está presente em vários poemas baudelairianos como, por exemplo, em “*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*”, em que o primeiro verso intitula o poema. O eu-lírico segue caracterizando a jovem sedutora: “*Même quand elle marche on croirait qu’elle danse./ Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés/ Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.*” (BAUDELAIRE, 1993, p.42). Vemos a recorrente comparação da mulher *fin de siècle* com uma serpente, sendo ela mesma tão maldita quanto o próprio poeta moderno em “*Le vampire*”: “*De mon esprit humilié/ Faire ton lit et ton domaine;/ – Infâme à qui je suis lié/ Comme le forçat à la chaîne, // Comme au jeu le joueur têtue./ Comme à la bouteille l’ivrogne./ Comme aux vermines la charogne, / – Maudite, maudite sois-tu!*” (BAUDELAIRE, 1993, p.47).

Voltando ao poema “*Steam-Boat*”, temos que o mar pode ser uma metáfora para a própria existência poética: “*En fumée elle est donc chassée/ L’éternité, la traversée/ Qui fit de Vous ma soeur d’un jour, / Ma soeur d’amour!...*” (CORBIÈRE, 2003, p.64). A amada do eu-lírico – tratada na primeira estrofe por “*vous*”, e posteriormente por “*tu*”, “*ma Peureuse*”, “*Petite*”, etc., demonstrando um aumento gradativo de familiaridade – dissipa-se em fumaça após ter seu encontro com ele “atravessado” pela eternidade, a efemeridade contida em “*un jour*” é contraposta à ideia de infinitude, cada instante é considerado não por sua duração real, mas segundo a impressão causada sobre aqueles que o viveram.

As contraposições são uma constante na obra de Corbière e representariam, em “*Steam-Boat*”, a própria essência do texto. Na segunda estrofe, há um contraponto entre o aqui (“*ici*”/ “*mer*”) e o lá (“*là-bas*”/ “*terre*”), marcações espaciais que são transfiguradas e passam a tocar o aspecto temporal: “*Là-bas: cette mer incolore/ Où ce qui fut Toi flotte encore.../ Ici: la terre, ton écueil, / Tertre de deuil!*” (id., ibid., p.64). A lembrança vive perdida em um ambiente longínquo – o passado –, e é simultânea ao luto, ao fim, à morte no presente espaço-temporal.

O poema continua: “*On t’espère là... Va légère! / Qui te bercera, passagère?*” (CORBIÈRE, 2004, p.64). Nesses versos, há um contraponto estabelecido entre aquele(s) que espera(m), e a passageira, que segue em frente. Essa ideia é retomada quando o eu-lírico

introduz a personagem mitológica Menelau³: “*Quel Ménélas, sur son rivage,/ Fait le pied?... – Va, j’ai ton sillage.../ J’ai, - quand il est là voir venir, - / Ton souvenir!*” (CORBIÈRE, 2004, p.65). Nesse caso, notamos um paradoxo a partir da expressão popular “*faire le pied*”, que significa “esperar”, e do verbo “*aller*” no imperativo afirmativo (“*Va*”), portanto temos: esperar *versus* ir. Há igualmente uma contraposição entre “*sillage*” e “*souvenir*”, pois ambos remetem a um resquício de algo passado, mas, enquanto o primeiro possui uma conotação mais concreta, o segundo pertence ao campo da abstração. Podemos perceber, ainda, como a coloquialidade de “*fait le pied*” reduz o caráter nobre do irmão de Agamenon, recurso utilizado pelo poeta a fim de subjugar a tradição literária.

A quinta e a sexta estrofes rivalizam os epítetos dados à amada, “*Peureuse*” (tímida, medrosa) e “*effrontée*” (desavergonhada): “*Il n’aura pas, lui, ma Peureuse,/ Les sauts de ta gorge houleuse!.../ Tes sourcils salés de poudrain/ Pendant un grain!// Il ne t’aura pas: effrontée,/ Par tes cheveux au vent fouettée!/ Ni, durant les longs quart de nuit,/ Ton doux ennui...*” (CORBIÈRE, 2004, p.65). Além disso, temos “*ta gorge houleuse*” x “*ton doux ennui*”.

Os termos separados por vírgula ou dois pontos como, por exemplo, em “*Il n’aura pas, lui, ma Peureuse*” e “*Il ne t’aura pas: effrontée*”, encontram-se um tanto deslocados e, em alguns poemas, parecem romper com a cadeia rítmica, caracterizando uma linguagem mais voltada para a oralidade, constituindo um traço de modernidade, como veremos mais adiante.

A dimensão do sentimento experimentado pelo eu-lírico é dada a partir de outros paradoxos: “*– Le large, bête sans limite,/ Me paraîtra bien grand, Petite,/ Sans Toi!... Rien n’est plus l’horizon/ Qu’une cloison.*” (CORBIÈRE, 2004, p.65). O primeiro verso dessa estrofe, “*Le large, bête sans limite*”, contrapõe-se ao último, mais especificamente, ao termo “*cloison*”, portanto temos “*large*” (alto-mar) x “*cloison*” (separação, divisão em cômodos). Nessa estrofe as contradições revelam a ironia do poeta que utiliza fórmulas românticas convencionais: a imensidão do espaço circundante, para um apaixonado longe de sua amada, será o mesmo que uma clausura. Os versos seguintes dão sequência a essa linha de raciocínio: “*Qu’elle va me sembler étroite,/ Tout seul, la boîte à deux!... la boîte/ Où nous n’avions qu’un oreiller/ Pour sommeiller.*” (CORBIÈRE, 2004, p.65). Os termos “*tout seul/ un oreiller*” e “*nous/boîte à deux*” rivalizam para demonstrar a solidão do poeta em oposição ao desejo de estar com a amada: ausência x presença. O convencionalismo romântico representava um tipo

³Na *Ilíada*, escrita por Homero provavelmente em finais do século IX antes da era cristã, Menelau é o rei de Esparta, irmão do poderoso Agamênon. Sua infeliz esposa Helena o abandona para fugir com o troiano Páris.

de literatura que Corbière buscava combater a qualquer preço, assim, em alguns textos, vale-se de fórmulas românticas desgastadas visando criticá-las, em um procedimento semelhante ao utilizado pela ironia socrática.

A situação desfavorável é metaforizada pelas contraposições seguintes: “*Déjà le soleil se fait sombre/ Qui ne balance plus ton ombre [...]*// *Ainsi déchantait sa fortune./ En vigie, au sec, dans la hune./ Par un soir frais, vers le matin./ Un pilotin.*” (CORBIÈRE, 2004, p.65). A imagem do “sol sombrio”, aliada à expressão “descantar a sorte” durante uma “manhã” com um “fresco entardecer” revela o pessimismo do poeta frente à ausência do ente feminino.

As rimas paralelas nos fazem pensar em uma estrutura poética piegas, dada *a priori* e seguida minuciosamente. Mas a harmonia é apenas superficial, já que a sonoridade também é usada como forma de contrapor ideias: há uma alternância entre rimas com sons mais “fechados” e mais “abertos”. Representando os primeiros vemos os pares: “*chassée*”/“*traversée*”, “*jour*”/“*amour*”, “*Peureuse*”/“*houleuse*”, “*effrontée*”/“*fouettée*”, “*Posée*”/“*blessée*”, “*horizon*”/“*cloison*”, “*oreiller*”/“*sommeiller*” e “*sombre*”/“*ombre*”. As rimas com uma sonoridade “aberta” são: “*incolore*”/“*encore*”, “*écueil*”/“*deuil*”, “*légère*”/“*passagère*”, “*coeur*”/“*remorqueur*”, “*rivage*”/“*sillage*”, “*rasa*”/“*coetera*” e “*matin*”/“*pilotin*”.

Conhecendo um pouco a estética de Corbière, teremos sempre em mente sua postura contrária ao sentimentalismo exacerbado de um Alfred de Musset (1810-1857), ou um Alphonse de Lamartine (1790-1869), contemporâneos citados sarcasticamente em alguns poemas, como em “*Un jeune qui s’en va*”: “ – *Décès: Rolla: – l’Académie./ Murger, Baudelaire: – hôpital, – / Lamartine: – en perdant la vie/ De sa fille, en strophes pas mal...*” (CORBIÈRE, 2004, p.79). O termo “*Décès*” faz alusão ao jovem protagonista suicida do romance *Rolla* (1833) cujo autor, Alfred de Musset, entra para a Academia em 1852. Os escritores Henri Murger (1822-1861) e Charles Baudelaire faleceram, ambos, em um hospital; é interessante como Corbière condensa essa ideia, no poema, a partir de uma única palavra, “*hôpital*”. O romântico Lamartine fez da morte de sua filha fonte de inspiração poética. A pontuação sincopada imita a própria linha de pensamento do poeta, já que os dois pontos, travessões e vírgulas quebram a linearidade dos versos, aproximando-nos da informalidade versificatória moderna.

No trecho citado acima destaca-se o estilo elíptico, característico do poeta, e que lembra alguns versos do simbolista Jules Laforgue, aqui já citado, adepto das modernas e pessimistas “*philosophies du néant*”, segundo Scepi (2000, p.43). No texto “*Complainte-épitaphe*”, que consta em *Les Complaintes* (1885), percebemos a irreverência concisa do

poeta: “*La Femme,/ Mon âme:/ Ah! quels/ Appels!// Pastels/ Mortels,/ Qu’on blâme/ Mes gammes!// Un fou/ S’avance,/ Et danse.// Silence.../ Lui, où?/ Coucou.*” (LAFORGUE, 1994, p.146). Temos a impressão de que o eu-lírico se deixa levar pela sonoridade das palavras, sem se preocupar com o aspecto semântico.

Voltando ao poema “*Steam-Boat*”, temos que o título em inglês realça o processo de modernização cuja principal fomentadora na França era a Inglaterra: “Essa linguagem é assim vital e atraente porque é a linguagem internacional da modernização. Seus neologismos são poderosos veículos de novas formas de vida e movimento.” (BERMAN, 1986, p.156). O anglicismo revela, provavelmente, a rapidez com que os novos meios de transporte dissolveram o romantismo das relações amorosas.

O soneto “*Bonsoir*” marca uma despedida endereçada à amante do eu-lírico, enquanto destaca a instância do sono encarada como fim de uma empreitada – processo comum na poética corbieriana, como veremos adiante. O eu poético dirige-se, por conseguinte, a uma mulher: “*Et vous viendrez alors, imbécile caillette,/ Taper dans ce miroir clignant qui se paillette/ D’un éclis d’or, accroc de l’astre jaune, éteint./ Vous verrez un bijou dans cet éclat de tain.*” (CORBIÈRE, 2003, p.91). A ornamentação preciosa do espelho substitui a imagem da pessoa que nele se mira, pois a mulher verá somente “*un bijou*”; assim, a caracterização do ente feminino confunde-se com a do próprio objeto refletor. O “*astre jaune, éteint*” possivelmente faz referência ao amante, caracterizado na estrofe seguinte, também a partir de um reflexo: “*Vous viendrez à cet homme, à son reflet mièvre,/ Sans chaleur...*” (id., ibid., p.92). O amarelo, que intitula a obra e o capítulo, resume a concepção que o poeta tinha do amor, ilustrada através do homem nesse soneto, a partir de seu reflexo sem vida e doentio.

A cor dos “amores” de Corbière sempre intrigou os estudiosos de sua obra. Quando consideramos, de maneira geral, a simbologia do amarelo, vemos elencadas as mais variadas acepções. O *Dictionnaire des symboles* (1982) de Chevalier e Gheerbrant relaciona essa cor a um número considerável de significados, podendo representar: 1) o poder das divindades, bem como seu aspecto eterno; 2) um elo de comunicação entre o divino e o terreno; 3) a fertilidade de um modo geral; 4) o envelhecimento posterior ao desabrochar da vida (ironicamente, uma consequência do significado anterior); 5) a traição (conjugal ou não) e a negação da virtude em favor dos vícios. Os autores ainda destacam a ambivalência do amarelo em um mesmo âmbito cultural: 6) na tradição teatral chinesa, em que ora representava a personalidade cruel das personagens, ora a nobreza de seu *status* social; 7) na mitologia grega, pois simboliza tanto a harmonia e o amor quanto a discórdia e a inveja; 8) no Islamismo, em

que diferentes matizes de amarelo podem indicar significados diversos como sensatez ou traição.

O amarelo que intitula o livro *Les amours jaunes* não é menos impreciso. Há sempre uma incerteza por parte dos críticos com relação ao real significado da cor escolhida. Entretanto, todos são unânimes ao afirmar o aspecto negativo almejado pelo poeta. Relacionando o amarelo à traição, Sonnenfeld (1960, p.49) propõe: “*Mais qui est le ‘Judas’ de la poésie de Tristan? Qui est responsable de son ‘échec’? [...] C’est la vie elle-même.*”. Além disso, tal cor poderia remeter à degradação das relações amorosas:

Le jaune est déjà dans le titre: il annonce la couleur, couleur de l’or – jaunet est le terme familier qui désigne la pièce d’or –, couleur de feuille morte pour des amours sèches? [...] toutes les femmes de Corbière sont blondes, à commencer par Marcelle “blonde voisine”. Elles sont du monde jaune de la trahison et de la vénalité. (LAROCHE, 1997, p.11).

Assim, o amarelo, o qual caracteriza também a musa Marcelle, estaria ligado tanto ao amor por interesse quanto às doenças venéreas, “*maladies honteuses*”, segundo Laroche (1997, p.12). Portanto, devemos considerar que a opção por essa cor revela mais de um sentido, destacando a indefinição que está no cerne da própria poética de Corbière, centrada na impossibilidade de concretização de valores literários imutáveis, como já dito anteriormente.

Voltando ao poema “*Bonsoir*”, temos que sua imagética é construída através da metáfora do espelho, símbolo também paradoxal, representando simultaneamente a ilusão e o reconhecimento da verdade por trás das aparências. Os simbolistas utilizavam frequentemente objetos cujo princípio fundamental era o poder de reflexão – entre eles estão a água, o vidro e o espelho, que simulavam o anseio em desvendar uma outra realidade: “[...] *le verre capte le réel, il a le pouvoir de le concentrer mais il le déforme, en accentue les variations et les reflets.*” (TOTIBADZÉ-SHALIKASHVILI, 2006, p.178). Porém, o reflexo do real não é jamais o real de fato, e sim uma mera projeção; o crítico continua: “*Le verre est d’abord évacion, prisme de l’au-delà, focalisation de l’être dans le monde.*” No poema de Corbière, o eu-lírico parece querer equiparar o caráter factício da imagem no espelho – que só pode captar o aspecto exterior daqueles que o encaram – com a personalidade leviana de sua amada, a única faceta entrevista por ele.

Os tercetos inserem a figura masculina no texto: “*Lui ne vous connaît plus, Vous, l’Ombre déjà vue,/ Vous qu’il avait couchée en son ciel toute nue,/ Quand il était un dieu!... Tout cela – n’en faut plus. –*” (CORBIÈRE, 2003, p.92). Apesar da intimidade do

relacionamento amoroso, a mulher permanece encoberta, resguardada como um mistério. O final encerra a percepção do “eu” no que diz respeito a sua amada: “*Croyez. – Mais il n’a plus ce mirage qui leurre./ Pleurez. – Mais il n’a plus cette corde qui pleure./ Ses chants... C’était d’un autre; il ne les a pas lus.*”. O poeta distingue a falsidade das aparências, inclusive transpõe essa descoberta a si mesmo, reconhecendo-se como um outro e negando sua própria poética, “*ses chants*”. A simbologia que envolve o espelho torna-o perfeito para demonstrar a concepção que Corbière possuía do universo amoroso, sempre encarado pelo seu viés capcioso: “*Plus parfait encore que le verre, parce qu’il réunit les qualités de transparence et de réflexion de soi, voire de dédoublement jusqu’à l’infini, le miroir est un élément majeur de l’univers symboliste.*” (TOTIBADZÉ-SHALIKASHVILI, 2006, p.180).

O poema “*Le poète contumace*” encerra o segundo capítulo do livro e, como acontece com “*Ça?*”, enfoca a figura do poeta. Talvez seja o texto que melhor postula a posição assumida pelo eu-lírico corbieriano frente a sua própria existência estéril, pois insere motivos que serão retomados de forma semelhante ao longo da obra: 1) o ambiente bretão: “*Sur la côte d’ARMOR. – un ancien vieux couvent*” (CORBIÈRE, 2003, p.92); 2) o desprezo pela sociedade: “*Pour les gens du pays, il ne les voyait pas*” (id., *ibid.*, p.93); 3) o diletantismo: “*– Manque de savoir-vivre extrême – il survivait – / Et manque de savoir mourir – il écrivait*” (id., *ibid.*, p.94); 4) a expressão modificada “*avoir des araignées dans le plafond*”, que significa “enlouquecer”: “*Une araignée a fait sa toile./ Au même endroit – dans le plafond.*” (id., *ibid.*, p.96); e, principalmente, 5) o cosmopolitismo que realça a falta do sentimento de pertença, comum nos poetas modernos:

*Les femmes avaient su – sans doute par les buses –
Qu’il vivait en concubinage avec les Muses!...
Un hérétique enfin... Quelque Parisien
De Paris ou d’ailleurs. Hélas! on n’en sait rien. –
Il était invisible; et, comme ses Donzelles
Ne s’affichaient pas trop, on ne parla plus d’elles.
(id., *ibid.*, grifos do autor)*

A relação de “*concubinage*” estabelecida com as Musas parece indicar alguém que exerce o *métier* de poeta sem, contudo, merecer tal título. O parisiense perdido na grande metrópole reaparece aqui como alguém que vive intensamente as mudanças do período: a despeito do local de origem, quase todos os escritores modernos possuíam, de certa forma, uma alma parisiense. Mas o poeta em questão é só um parisiense dentre muitos: “*Il était invisible.*”

A figura do *flâneur fin de siècle*, descendente direto do *promeneur*⁴ romântico, é um arquétipo do poeta moderno: “ – Lui, c’était simplement un long flâneur, sec, pâle;/ Un ermite-amateur, chassé par la rafale.../ Il avait trop aimé les beaux pays malsains.” (id., *ibid.*). O indivíduo doentio, permanecendo irremediavelmente alheio a tudo o que acontece ao seu redor, representa o artista dileitante que encara a literatura como único objetivo de vida, ou seja, como seus “amores amarelos”.

3.2.3 Os amores espanhóis em “Sérénade des sérénades”

O capítulo “*Sérénade des sérénades*” contém diversas alusões ao ideário da época, encerrando uma crítica do poeta em relação à temática espanhola que havia invadido as obras artísticas, principalmente na primeira metade do século XIX. As personagens exóticas – ciganos, heróis galantes, ladrões –, juntamente com seus objetos característicos – castanholas, violões –, apareciam abundantemente em romances, peças teatrais e poemas, de forma pitoresca e pouco verossímil. Como um amante do que se pode denominar de “realismo” na arte, Corbière naturalmente, satiriza tal perspectiva:

La matière espagnole, héritée par les Romantiques mais transposée par Corbière, devient un support privilégié pour fortifier le culte de l'échec du poète. L'Espagne, avec ses scènes théâtrales tragicomiques ou fantomatiques, ses Gitans, ses Andalouses, sa musique, sa religiosité exacerbée, lui fournit la trame idéale de son drame intérieur. [...] il laisse transparaître une authentique fraternité à l'égard des figures mythiques comme Don Juan et Don Quichotte, qui, eux, échappent en fait à l'engouement d'une époque pour une Espagne qui ne serait que pittoresque. (DANSEL, 1985, p.85).

O título da divisão, “*Sérénade des sérénades*”, retoma o “Cântico dos cânticos” bíblico de forma irreverente, aludindo ao mesmo tema: a declaração amorosa. A prática da serenata caracteriza bem a maneira como os demais povos encaram a cultura espanhola, em que tal galanteio parece representar a principal forma de conquista, e:

[...] est, comme son titre l'indique visiblement, un groupe de parodies de poésie amoureuse pseudoespagnole. Presque tous les poèmes sont en forme de chansons décrivant les multiples et vains efforts de Corbière pour conquérir l'amour de Marcelle. [...] tous ces poèmes ont en commun un ton amer de sarcasme et le thème de l'amour non partagé. (SONNENFELD, 1960, p.53).

⁴Ambas as figuras, o *promeneur* e o *flâneur*, encaram a caminhada como fonte de inspiração poética, embora em ambientes diferentes, pois o primeiro utiliza o campo e a natureza, enquanto o segundo prefere o espaço das grandes metrópoles.

A paródia de textos e motivos célebres é comum em Corbière, um poeta crítico e cético que instaura sempre um questionamento sobre qualquer tipo de concepção pré-estabelecida. Assim, concluímos ser necessária uma breve abordagem sobre essa técnica para melhor compreender a sua aparição na obra corbieriana. A retomada da arte pela arte é um processo comum na história literária, embora tenha alcançado novos horizontes no século passado. No livro *Uma teoria da paródia* (1985), Linda Hutcheon propõe um estudo sobre essa “auto-referência” e “autolegitimação” características na arte desde o *fin de siècle*. O questionamento acerca dos processos desencadeadores da literariedade de um texto, bem como a releitura crítica dos cânones foram o estopim para uma concepção de “paródia” um pouco diversa da que se tinha até meados do século XVIII.

Antes de mais nada, iremos definir esse termo por vezes controverso, eis como a autora conceitua o seu objeto de estudo: “A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irónica, nem sempre às custas do texto parodiado. [...] é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.” (HUTCHEON, 1985, p.17). E, seguindo a mesma linha de raciocínio: “[...] é, pois, tanto um acto pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária.” (HUTCHEON, 1985, p.52). Mesmo valendo-se de algo já dado anteriormente, a paródia não deixa de ser uma criação original, estabelecendo o contraste a partir de uma semelhança, em um processo de “transcontextualização”. O papel do interlocutor é de extrema importância, pois o reconhecimento da alusão feita pelo autor depende de seu conhecimento com relação à arte, revelando uma apologia ao esteticismo por parte dos artistas.

Analisando a etimologia do termo “paródia”, a estudiosa estabelece que aquela pode tanto significar contraste como empatia, pois o prefixo grego “*para*” quer dizer, ao mesmo tempo, “contra” ou “oposição”, e também “ao longo de”. Assim, a justaposição de opostos, tão apreciada por Corbière, explica o seu apreço por tal técnica, além disso, a releitura do cânone é uma inquietação que está no cerne de sua obra. A paródia remete à busca por uma identidade poética ao “[...] questionar o próprio acto de produção estética [...]” (HUTCHEON, 1985, p.21). A “laicização” do “Cântico dos cânticos” transformado em “Serenata das serenatas” demonstra a ironia do poeta ao propor a contraposição “humano” *versus* “espiritual”. O tema é o mesmo, mas seu desenvolvimento não poderia ser mais díspar: enquanto na Bíblia há uma correspondência entre os sentimentos do amante (metáfora para o

homem crente) e de sua amada (ou seja, a religião), em *Les amours jaunes*, esta equivalência não poderia ser mais incerta.

O soneto “*Litanie*” satiriza os poemas românticos declamatórios e, valendo-se de elementos estereotipados, acrescenta a estes seu tom irônico, ocasionando a tão comum quebra de expectativas. Como nos demais textos desse capítulo, o eu-lírico dirige-se à amada: “*Non... Mon coeur te sent là, Petite,/ Qui dors pour me laisser plus vite/ Passer ma nuit, si longue encor,/ Sur le pavé comme un rat mort...*” (CORBIÈRE, 2003, p.107). O quarto verso dá um acabamento inusitado aos três primeiros, desfazendo o tom romântico inicial.

Os tercetos são uma crítica aos lugares comuns da poesia simbolista metafísica: “ – *Nénuphar du ciel! Blanche étoile!/ Tour ivoirine! Nef sans voile!/ Vesper amoris Aurora!// Ah! je sais les répons mystiques,/ Pour le cantique des cantiques/ Qu'on chante... au Diable, Señora!*” (id., ibid.). Os termos “*nénuphar du ciel*”, “*blanche étoile*”, “*tour ivoirine*” e “*répons mystiques*” abundam na poesia de cunho transcendente de seus contemporâneos e, principalmente, nos textos da geração simbolista propriamente dita, a dos poetas de 1885 ou 1886. O último verso, com a impreciação final “*au Diable Señora!*”, dá o toque hispanizante característico dessa divisão e, ironicamente, torna o Cântico dos cânticos algo satânico.

O poema “*Vendetta*”⁵ traz um título em italiano como forma de intensificar o sentimento sob o vocábulo, que significa “vingança”. A relação entre o estereótipo latino, remetendo ao amor passional, e o tema desenvolvido por esse texto, é uma das formas preferidas pelo poeta a fim de ironizar ideias preconcebidas. Em “*Vendetta*”, temos a impressão de que o eu-lírico assume a postura de sua amante, visando demonstrar a insensibilidade desta. A primeira estrofe traz o que parece ser a voz masculina, nos três primeiros versos, e termina com a perspectiva indiferente da mulher, no quarto: “*Tu ne veux pas de mon âme/ Que je jette à tour de bras:/ Chère, tu me le payeras!.../ Sans rancune – je suis femme –*” (id., ibid., p.112). Alguns poemas dessa e de outras partes trazem um eu-lírico feminino, processo que intensifica a expressividade daquilo que é dito, pois não é mais um homem reproduzindo os pensamentos de uma mulher, mas a própria amada projetando-se livremente no texto.

O poeta toma para si uma caracterização que, na realidade, diz respeito ao ente feminino: “ – *Je suis encore, Ma Très-Chère,/ Serpent comme le Serpent/ Froid, coulant, poisson rampant/ Qui fit pécher ta grand-mère...*”. (CORBIÈRE, 2003, p.112). Insinua-se uma alusão a Eva e à serpente bíblicas, aquela identificada pelo epíteto “*grand-mère*”: a

⁵Na realidade, o termo “*vendetta*” é utilizado em francês, mas com o sentido específico de vingança entre famílias, segundo o dicionário *Le Robert Micro* (2006).

mulher, com seu amor atrelado ao vício, é responsabilizada pela perdição do poeta: “*Et tu ne vaux pas, Pécore,/ Beaucoup plus qu’elle, je croi [sic]...*”. O eu-lírico intensifica o parentesco entre a amada e a personagem bíblica ao revelá-lo de forma literal com “*ta grand-mère*”.

O nítido desprezo da mulher abrange tanto o aspecto espiritual quanto o material do poeta, que afirma: “*Tu ne veux pas de mon âme*” e, posteriormente, “*Tu ne veux pas de ma peau*”. E essa estrutura é ecoada pela última estrofe do poema, em um jogo de palavras, quando o eu-lírico chega à conclusão depreciativa: “*Et tu ne vaux pas, Pécore/ Beaucoup plus qu’elle, je croi [sic]...*”. Os verbos “*vouloir*” (querer) e “*valoir*” (valer) possuem um som parecido na conjugação da segunda pessoa do singular no presente do Indicativo: “*veux*” e “*vaux*”, respectivamente. Portanto, ao trocar somente uma letra do verbo, o eu-lírico muda o foco que incidia na indiferença feminina (“*Tu ne veux pas de [...]*”), para o menosprezo masculino (“*Tu ne vaux pas [...]*”), logo, vemos a contraposição homem *versus* mulher. A estrofe que encerra o poema traz: “*Vaux-tu ma chanson encore?.../ Me vaux-tu seulement moi!...*” (CORBIÈRE, 2004, p.112). A predominância do homem no último verso, ilustrada pelos pronomes “*Me*” e “*moi*” em “*Me vaux-tu seulement moi!...*”, também realça o desapareço final que representa a vingança do eu-lírico, a qual intitula o texto.

Grande parte dos poemas de “*Sérénade des sérénades*” enfoca o relacionamento amoroso através da perspectiva do desencontro: “*Même thème dans Toit, dans Vénérie, dans Vendetta, dans la plupart de toutes ces pièces en vers courts, dansants, scandés par la guitare, dirait-on; mais aussi des supplications, des gémissements, des aplatissements femelles [...]*” (ROUSSELOT, 1951, p.56).

O toque espanhol do poema “*Chanson en si*” fica por conta da alusão a personagens célebres da literatura hispânica, sua construção parte também da conquista amorosa e desemboca na malfadada missão do eu-lírico ao final da empreitada. O poema, como o título já anuncia, traz uma estrutura calcada na conjunção “*se*”, indicadora de condição. Ao longo do texto, o “*eu*” anuncia tudo o que faria pela amada caso assumisse outras identidades, iniciando: “*Si j’étais noble Faucon,/ Tournoïrais sur ton balcon.../ – Taureau: foncerais ta porte.../ – Vampire: te boirais morte.../ Te boirais!*” (CORBIÈRE, 2003, p.113). Dansel (1985, p.75) destaca o clima mórbido de “*Heures*”, atmosfera que aparece em outros poemas do capítulo, como vemos a partir do verso “*Vampire: te boirais morte...*”.

As personagens que fecham o poema referem-se, obviamente, à cultura espanhola, mas não apenas a esta, pois dimensionam o aspecto universal do texto ao penetrar no mais triste significado da obra *Dom Quichote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616): “*Enfant, si j’étais la duègne/ Rossinante qui te peigne,/ SEÑORA, si j’étais Toi.../*

J'ouvrirais au pauvre Moi./ – Ouvrirais! – ” (id., ibid., p.115). A ideia do desejo não concretizado é o que permite a aproximação entre o herói malfadado e o poeta:

En effet, trois mots (duègne, Rossinante et Señora) réintroduisent indirectement la figure de Don Quichotte [...] Rossinante, le cheval de Don Quichotte, sert de monture dans toutes ses aventures, vouées à un échec perpétuel. L'apparente confusion entre la duègne et le cheval [...] d'une part, celle entre la Señora "Toi" et le poète "Moi", d'autre part, souligne le thème du double [...]. Dans cette "Chanson", la référence au roman épique de Cervantès est évidente. Elle traduit la fiction corbiérienne de cette quête désespérée d'un amour impossible [...]. (DANSEL, 1985, p.78).

A alusão a personagens célebres da literatura universal desconstrói o cânone e reserva-lhe um novo alcance, pois a interpretação do significado de figuras do imaginário coletivo é inesgotável. Há ainda um outro significado possível para o título do capítulo: *“Le titre Sérénade des sérénades peut alors se comprendre non seulement comme le superlatif biblique, mais aussi comme l'aveu ou la revendication de ce travail de 'blanchissement': la sérénade écrite avec celles des autres, et pour les purifier... ou les annuler.”* (LAROCHE, 1997, p.31). Assim, Corbière estaria buscando dessacralizar a tradição literária a fim de repensar seu papel em tempos de intensas mudanças nos âmbitos social, político e econômico.

3.2.4 “Raccrocs” ou o governo do acaso

A segunda divisão do livro, denominada “*Raccrocs*”, é a mais heterogênea quanto aos assuntos abordados, abrangendo poemas: 1) cuja temática é semelhante a de “*Épitaphe*”, em que o eu-lírico tece uma análise póstuma de sua malfadada existência; 2) que denigrem a imagem da mulher amada; 3) inspirados em temas italianos. O capítulo ainda inclui dois dos textos mais comentados do livro *Les amours jaunes*: “*Rapsodie du sourd*” e “*Litanie du sommeil*”. O título, o qual se origina de um termo do bilhar, significa algo como uma “jogada de sorte”, trazendo a ideia do aleatório sempre subjacente.

A arbitrariedade da existência já estava presente no “poeta contumaz” de “*Les amours jaunes*”, demonstrando um comportamento arquetípico do poetas moderno. Vivendo segundo as leis do próprio acaso, em uma existência vazia de finalidade, o eu-lírico corbieriano nunca esteve alheio às inquietações do período *fin de siècle*:

Corbière participa desse movimento de interrogação sobre a qualidade dos valores, dos atos, e da criação artística. A insistência no tema do “nada”

indica, nos autores dessa época, uma resposta negativa à questão da existência de princípios e fins. Lautréamont procede a um verdadeiro massacre dos valores tradicionais, sociais e religiosos. Rimbaud dá uma resposta pragmática e mais contundente aos fins (malogrados) que ele mesmo se propõe, e abandona a literatura. O Igitur de Mallarmé deixa entrever o sonho de um princípio atemporal que Un coup de dés desmentirá derradeiramente. Mais tarde, o aleatório se tornaria a pedra de toque do Dadaísmo apresentando uma mesma angústia [...]. (SISCAR, 1991, p.16).

Essa angústia é ilustrada pelo poema “*Décourageux*” cujo título resume um dos neologismos de Corbière: a partir do verbo “*décourager*” e do adjetivo “*courageux*”, este criou um epíteto que define bem a sua própria personalidade lírica. O eu poético descreve a si mesmo projetando-se em terceira pessoa: “*Ce fut un vrai poète: il n’avait pas de chant./ Mort, il aimait le jour et dédaigna de geindre./ Peintre: il aimait son art – Il oublia de peindre.../ Il voyait trop. – Et voir est un aveuglement.*” (CORBIÈRE, 2003, p.130). Os paradoxos, aparentemente vazios de conteúdo, revelam o desejo de reestruturar a lírica, pois o verdadeiro poeta fora aquele destituído de canto. Além disso, como pintor (de imagens verbais), esquecera-se também da sua arte – vendo além do que deveria, até tornar-se cego (entrever uma outra realidade culturalmente sempre implicou em não mais ser capaz de enxergar o mundo imediato). A negação absoluta ao que quer que seja é um estigma do poeta:

[...] les vers disloqués, violents, pleins de non! à toute poésie antérieure, à tout encadrement, sculptés par un couteau de marin, bousculade d’un primitif, qui se fabrique sa langue comme il peut avec des morceaux de celle des civilisés, et retrouve, dans le Cantique spirituel, tous le rude et le rêche d’une imagerie populaire. (THIBAUDET, 1947, p.483, grifo do autor).

Admitindo a impossibilidade da comunicação eu/outro, o poeta acreditava que não existia razão para as manifestações artísticas, daí a negação ao canto e à pintura. As contradições são a única forma de enunciar o que vai pela alma de um eu-lírico cuja principal pretensão é justificar a sua própria existência.

Os poemas “*À ma jument Souris*” e “*À la douce amie*” dialogam entre si, desenvolvendo uma temática semelhante. Naquele, a égua transforma-se na amante do poeta, enquanto nesse, dá-se o oposto. O início de “*À ma jument Souris*” revela um acentuado sarcasmo na equiparação mulher/animal: “*Pas d’éperon ni de cravache/ N’est-ce pas, Maîtresse à poil gris.../ C’est bon à pousser une vache,/ Pas une petite Souris.*” (CORBIÈRE, 2003, p.126). Os termos relacionados à montaria resguardam uma alusão ambígua na estrofe seguinte: “*Pas de mors à ta pauvre bouche:/ Je t’aime et ma cuisse te touche.*” E em: “*– Hurrah! c’est à nous la poussière!/ J’ai la tête dans ta crinière,/ Mes deux bras te fond un*

collier./ – Hurrah! c’est à nous le hallier!” (id., *ibid.*). A cavalgada parece metaforizar a sensualidade sadomasoquista do relacionamento amoroso: “*En toutes ces images dont le cours heurté emporte l’esprit dans un mouvement analogue aux grands rythmes de la vie – soulèvement de la houle, envols de l’oiseau, galop du cheval, mouvements de l’amour (parfois confondus) [...].*” (THOMAS, 1972, p.15). A justaposição de imagens, formando um todo aparentemente caótico, desemboca em versos de vertente surrealista, os quais estudaremos mais adiante.

A ambiguidade imagética do poema “*À ma jument Souris*” fica ainda mais evidente quando levamos em consideração os versos de “*À la douce amie*”. Nesse caso, o eu-lírico afirma: “*– Han!... C’est pour te faire la bouche.../ – Van!... C’est pour chasser une mouche...!/ Veux-tu sentir te chatouiller/ L’éperon, honneur de ma botte?.../ – Et la Folle-du-Logis trotte... – / Jouons à l’Amour-cavalier!”* (CORBIÈRE, 2003, p.127, grifo do autor). As interjeições “*Han*” e “*Van*”, ao lado das reticências, expõem a coloquialidade frequente nos versos do poeta. Há semelhança com a linguagem sincopada de dois apaixonados numa batalha que incorpora amor e ódio, pois as carícias do amante (“*chatouiller*”) são dadas por suas esporas, fazendo com que, ironicamente, o adjetivo “*cavalier*”, de “*Amour-cavalier*”, seja entendido em suas duas acepções: “*cavalheiresco*” e “*rude, inconveniente*”.

Os textos de inspiração italiana são, acima de tudo, uma sátira à tradição segundo a qual todos os jovens deveriam passar por Roma e seus arredores, antes de atingir a maturidade artística. Corbière menospreza a idealização daquela que era até então considerada o berço do conhecimento humanístico:

Por muito tempo, a viagem à Itália foi uma viagem *ad limina*, como se diz para aquela viagem que os bispos devem fazer a cada quatro anos, até a *soleira* inaugural da sagrada fé católica. Para o exército de escritores, artistas plásticos, músicos, arquitetos com falta de referências e de heranças, mas também para todo jovem de boas origens, da Europa e do Novo Mundo, um verdadeiro rito de passagem para a idade adulta, uma espécie de batismo, de comunhão solene, de confirmação ou de ordenação cultural, uma liturgia sacramental. (BERTHIER, 2003, p.192, grifo do autor).

No poema “*Vésuves et Cie*”, Corbière contrapõe a ideia do famoso vulcão, perpetrada durante séculos pela tradição literária, a sua figura real. O início narra a idealização que o eu-lírico construiu a respeito do protagonista do poema, à maneira de uma criança que fantasia ao ouvir um conto de fadas: “*Toi, qui fis mon bonheur, tout petit, en Bretagne./ – Du bon temps où la foi transportait la montagne – / Sur un bel abat-jour, chez une tante à moi:”* (CORBIÈRE, 2003, p.153). A personagem célebre aparece com uma imponência magistral

aos olhos do menino: “*Tu te détachais noir, sur un fond transparent,/ Et la lampe grillait les feux de ton cratère./ C’était le confesseur, dit-on, de ma grand’mère/ Qui t’avait rapporté de Rome tout flambant...*” (id., ibid.). As lembranças ingênuas do poeta ilustram a forma como a cultura ocidental sempre encarou a temática da viagem à Itália, mas Corbière dessacraliza mais esse mito ao fim de seu poema: “ – *Souvent tu vins à moi la première, ô Montagne!/ Je te rends ta visite, exprès, à la campagne./ Le Vrai Vésuve est toi, puisqu’on m’a fait cent francs!*” (id., ibid., grifo do autor). Quando o “eu” consegue finalmente admirar o vulcão de frente – após pagar uma taxa de cem francos pela visita – não é capaz de esconder a decepção:

Le réel ternit l’imaginaire. Corbière s’applique donc à réduire l’envolée lyrique – à la manière des Romantiques – à une dimension quotidienne, voire prosaïque. C’est le mot Vésuve qui faisait rêver le poète. Il déclenche chez lui un enchaînement de souvenirs bien plus précieux que le spectacle de la réalité. (DANSEL, 1985, p.42).

Corbière é um eterno insatisfeito cuja natureza é a do questionamento constante, por conseguinte, em “*Raccrocs*”, desmistifica a idealização de um dos pilares de sua própria formação cultural. Porém, a crítica enquadra várias gerações de artistas, pois como a peregrinação muçulmana em direção a Meca, a viagem ao país dos césores, para os ocidentais, sempre fora encarada como um percurso iniciático:

Por que ir à Itália, em vez de outros lugares? Porque a Itália é infinitamente mais do que a Itália. O Tibre banha Paris, Londres e São Petersburgo. Todos os europeus mamaram o leite da loba. Roma recolheu a herança do Oriente e da Grécia. Assim, viajar pela Itália é também viajar ao Egito e à Terra Santa. A Roma romana, aquela de nossas versões latinas, conflui com a Roma moderna, aquela da cristandade. (BERTHIER, 2003, p.197).

Portanto, os poemas italianos de “*Raccrocs*” resumem a postura de Corbière frente aos ideais padronizados da época, sem questionar a própria arte da antiguidade, da qual era um admirador, como sabemos, apenas problematiza a visão cristalizada e inverossímil que se manteve dela ao longo dos tempos.

O poema “*Rapsodie du sourd*” traz à tona um tema bastante caro a Corbière, o da impossibilidade de comunicação. A partir da terceira pessoa, sobretudo, o poeta descreve minuciosamente a sensação de não ter um dos sentidos e as contradições advindas desse estado; o início surpreende: “*L’homme de l’art lui dit: – Fort bien, restons-en là./ Le traitement est fait: vous êtes sourd. Voilà./ Comme quoi vous avez l’organe bien perdu. –/ Et lui comprit trop bien, n’ayant pas entendu.*” (CORBIÈRE, 2003, p.132). O termo “*l’homme*

de l'art" refere-se a um médico, segundo nota de Angelet (id., ibid.), assim, temos a impressão de que o poeta procurou efetivamente alcançar a surdez: "*le traitement est fait: vous êtes sourd.*". Entretanto, se entendermos esse termo literalmente, poderíamos interpretá-lo como um artista, ou seja, na arte, deve-se romper com as formas cotidianas de linguagem.

O poema é construído através de afirmações aparentemente desprovidas de sentido, lembrando um diálogo de surdos cuja estrutura resguarda, entretanto, algumas indicações de como se orienta a tessitura de um texto poético. A quinta estrofe revela a chave para a compreensão das asserções caóticas: "*Toujours, comme un rebus, je travaille à surprendre/ Un mot de travers... – Non. – On m'a donc oublié!*" (CORBIÈRE, 2003, p.132). O termo "rebus", resumido pelo aspecto da surpresa, significa segundo o dicionário *Le Robert Micro* (2006, p.1115): "*Suite de dessins, de mots, de chiffres, de lettres évoquant par le son ce qu'on veut exprimer.*" O dicionário traz, até mesmo, um exemplo: "[...] *nez rond, nez pointu, main pour Néron n'est point humain.*" Portanto, Corbière aproxima vocábulos com uma sonoridade semelhante, mas que pertencem a campos semânticos diferentes, através de expressões que mais parecem "*Un mot de travers...*".

Após o tratamento médico, o poeta pondera sobre a sua própria situação: "*Eh, bien, merci Monsieur, vous qui daignez me rendre/ La tête comme un bon cercueil/ Désormais, à crédit, je pourrai tout entendre/ Avec un légitime orgueil...*" (CORBIÈRE, 2003, p.132). A junção dos termos finais "légitime orgueil" lembra "morgue", ou seja, a sala de um hospital onde são colocados os corpos dos defuntos – o sentido rima e ecoa semanticamente "cercueil", citado no segundo verso. Além disso, a conjugação do verbo "pouvoir" no futuro do presente do modo Indicativo, "pourrai", assemelha-se à conjugação de "pourrir" (apodrecer) no mesmo tempo verbal: "pourrirai", logo, poderíamos ler como: "*je pourrirai tout*". Nesse trecho, podemos notar mais uma vez a preocupação com a sonoridade dos versos, demonstrando um apreço pela oralidade, apreço este que nos remete às origens do gênero lírico: nos tempos arcaicos, a poesia era lida em voz alta, tal aspecto aparece também na obra de Jules Laforgue, poeta que citamos anteriormente.

A estrofe seguinte continua relatando a condição irremediável do eu-lírico a partir de um conselho: "*À l'oeil. – Mais gare à l'oeil jaloux, gardant la place/ De l'oreille au clou!... – Non. – À quoi sert de braver?/ ... Si j'ai sifflé trop haut le ridicule en face, et bassement, il pourra me baver!...*" (CORBIÈRE, 2003, p.132, grifos do autor). A junção dos termos "ridicule en face" parece-se com "coule en face" (escorre pela face), adiantando o final do verso seguinte: "*il pourra me baver*". A expressão "à l'oeil" significa "gratuitamente" e é, segundo nota de Angelet, um jogo de palavras que remete ao fato de o surdo ler os lábios de

seu interlocutor. Os travessões, pontos de exclamação e as reticências, marcas da oralidade, estão presentes mais uma vez neste texto que, ironicamente, trata da impossibilidade de comunicação.

Os versos seguem intrincados e, em um determinado momento, precisamos unir duas estrofes a fim de entender alguns dos significados subjacentes:

– *Bonnet de laine grise enfoncé sur mon âme!*
Et – coup de pied de l’âne... Hue! – Une bonne-femme,
Vieille Limonadière, aussi de la Passion
Peut venir saliver sa sainte compassion
Dans ma trompe-d’Eustache, à plein cris, à plein cor,
Sans que je puisse au moins lui marcher sur un cor.

– *Bête comme une vierge et fier comme un lépreux,*
Je suis là, mais absent... On dit: Est-ce un gâteux,
Poète muselé, hérisson à rebours?... –
Un haussement d’épaule, et ça veut dire: un sourd.
 (CORBIÈRE, 2004, p.133, grifos do autor)

A semelhança de sons permite a formação dos pares: “*Bonnet*”/“*bonne*”; “*de laine*”/“*de l’âne*”; “*cor*” (instrumento musical)/“*cor*” (doença que atinge os pés). O termo “*Limonadière*” (pessoa responsável por um pequeno restaurante), está relacionado a “*saliver*” e a outros que passam a enquadrar um outro campo semântico. Na segunda estrofe, a caracterização do poeta lembra os nomes de alguns pratos comuns: 1) “*gâteux*” (esclerosado) parece-se com “*gâteaux*” (bolo), 2) “*muselé*” (impedido de falar) nos faz pensar em “*museau*” (um prato feito à base de carne bovina ou suína, mas o termo também pode referir-se ao focinho de um animal) , 3) “*hérisson*” (pessoa teimosa, no poema) denomina, também, um tipo de cogumelo comestível, e 4) “*haussement d’épaule*” (dar de ombros), quando se refere a animais, o primeiro vocábulo assemelha-se a “*ossements*” (ossos) e o segundo a “*paleta*”, respectivamente. A semelhança sonora também aproxima “*trompe d’Eustache*” de “*cor*” (corneta), pois o nome de uma parte do ouvido é o mesmo de um instrumento musical (trompa). Ainda é notável a contraposição existente entre a expressão “*coup de pied de l’âne*”, que significa agredir covardemente um adversário que já se encontra indefeso, e a “*sainte compassion*” da “*Limonadière*”.

O significado oculto das proposições incoerentes revela a necessidade de uma leitura minuciosa, que leve em consideração a sonoridade das palavras, sem restringi-la a um contexto pré-estabelecido. A pretensão de ouvir aquilo que está além das aparências faz o poeta afirmar: “*Moi, mannequin muet, à fil banal!*” (CORBIÈRE, 2003, p.132), pois tudo é

enunciado inconscientemente (trata-se de um autômato, um “*mannequin à fil banal*”), não havendo sentido para aqueles incapazes de ler nas entrelinhas (ele se caracteriza como “*muet*”), assim, o eu-lírico aparenta um sorriso de superioridade: “*Un sourire idiot – d’un air intelligent!*” (CORBIÈRE, 2003, p.133).

A teoria rimbaudiana do poeta como um vidente que entrevê/enuncia uma outra realidade pode ser transposta para aquele que ouve além da nossa compreensão terrena. O eu-lírico inclusive reivindica a falta de palavras como fonte de inspiração: “ – *Soyez muette pour moi, contemplative Idole./ Tous les deux, l’un par l’autre, oubliant la parole./ Vous ne me direz mot: je ne répondrai rien.../ Et rien ne pourra dédorer l’entretien.*” (id., *ibid.*, p.134). Denominando a Poesia como “*contemplative Idole*”, o poeta exalta o silêncio como método ou arte poética, em uma negação à fala cotidiana, vazia de conteúdo:

Embora confundido, às vezes, com um depoimento pessoal do poeta efetivamente surdo, parece claro que o poema coloca uma metáfora, repetida em outros poemas com a mesma evidência alegórica. A solidão do pária, do cuco ou do cego é tratada aqui através da impossibilidade de comunicação com o mundo exterior [...]. Mas a relação com esse mundo exterior é mantida em sua caoticidade: o surdo entende o que quer e fala “sob” si, numa instância pré-consciente semelhante, em teoria, ao automatismo verbal surrealista. (SISCAR, 1991, p.129).

O pária moderno é representado por Corbière através de diversas personagens, todas encaradas como obsoletas no contexto histórico em questão. Contudo, ironicamente, o principal excluído do processo de modernização foi o próprio poeta, logo, a antipoesia corbieriana visa tirar as máscaras que escondem a verdadeira realidade da sociedade *fin de siècle*, seus hábitos, e suas tradições; desvelando, assim, a faceta de uma nova arte, que tenta sobreviver em meio à indiferença generalizada de um mundo cada vez mais burguês.

3.2.5 “Armor” ou a terra dos sonhos

No capítulo “*Armor*”, Corbière desenvolve uma temática ligada à geografia e aos costumes de sua região natal. Intitulada com o nome celta de parte do litoral bretão, “*Armor*” (“*Armórica*”) traz poemas que retratam figuras do imaginário coletivo, com uma ambientação que lembra alguns poemas simbolistas, entremeando motivos cotidianos e imaginários:

Corbière, Breton à l’âme celtique, nous restitue toute une liturgie embrassée par un mysticisme où la légende et le quotidien confondent leurs

superstitions et leurs prières avec l'imprévu de l'océan. Sans aucune mièvrerie folklorique, il était, dans sa rugosité poétique, pleinement de son pays [...]. (DANSEL, 1985, p.146).

A despeito do cosmopolitismo predominante, Corbière buscou resgatar, em sua obra, uma espécie de regionalismo que remetia a sua própria origem. Considerando o período em que o livro *Les amours jaunes* foi publicado, é fácil associá-lo aos precursores do Simbolismo, principalmente se levarmos em conta que a imagética desse movimento era calcada, sobretudo, em elementos míticos e lendários. Visando transportar o leitor a um ambiente onírico, mas ainda assim familiar, os simbolistas investiram em personagens do imaginário coletivo, ou seja, que haviam integrado a formação cultural de qualquer leitor em potencial. Logo, a utilização de lendas de vertente regional foi também uma preocupação de vários escritores e estudiosos da época:

Cette utilisation intensive des légendes a été favorisée par le travail de recensement et d'enregistrement des différentes légendes locales françaises auquel s'étaient livrés depuis le début du siècle un certain nombre d'écrivains plus ou moins spécialisés, folkloristes, érudits ou simples curieux de traditions. (PIERROT, 1977, p.237).

Uma vez mais, o poeta mostra-se consciente a respeito das manifestações artísticas de sua época; e para ilustrar esse regionalismo excepcional, podemos analisar o poema intitulado “*Paysage mauvais*”, que abre o capítulo “*Armor*”. O desdobramento do texto dá-se a partir de uma atmosfera sobrenatural, em que elementos do folclore local se mesclam a imagens de cunho realista. A ambientação beira o macabro, remetendo à morte: “*Sables de vieux os – Le flot râle/ Des glas: crevant bruit sur bruit.../ – Palud pâle, où la lune avale/ Des gros vers pour passer la nuit.*” (CORBIÈRE, 2003, p.169). A areia do litoral – denominada também de “*palud pâle*” – é composta pelos ossos das pessoas que morreram no mar; as ondas dão as honras fúnebres (“*glas*”), normalmente encargo dos sinos das igrejas e, por fim, entrevemos tudo através de um insinuante luar. A figura da lua representava, para os poetas modernos, a própria esterilidade da arte e da sociedade, no contexto em questão:

Dans cette perspective, la Lune, si souvent présente dans la littérature de l'époque, pouvait symboliser ce cadavre d'astre que la Terre était vouée à devenir un jour plus ou moins lointain: elle devenait pour la sensibilité décadente, au sein même de la splendeur des nuits [...] un éternel symbole macabre suspendu au-dessus des têtes. (PIERROT, 1977, p.63).

A descrição do cenário prossegue com o aparecimento de personagens do folclore bretão: “ – *Calme de peste, où la fièvre/ Cuit... Le follet damné languit./ – Herbe puante où le lièvre/ Est un sorcier poltron qui fuit...*” (CORBIÈRE, 2003, p.169). O cenário doentio é favorecido porque, segundo nota de Christian Angelet (id., ibid.): “*La croyance populaire bretonne considère les marais comme les lieux fréquentés pas les âmes des disparus, les Anaon.*”. Além disso, ainda segundo o crítico, a lebre seria a metamorfose de uma pessoa pagando penitência sob a forma animal.

O poema continua inserindo outras personagens das lendas locais: “ – *La Lavandière blanche étale/ Des trépassés la linge sale,/ Au soleil des loups... – Les crapauds,// Petits chantres mélancoliques,/ Empoisonnent de leurs coliques/ Les champignons, leurs escabeaux.*” (id., ibid., p.170, grifos do autor). Através do sugestivo epíteto “*soleil des loups*”, a lua é evocada novamente, iluminando a assustadora lavadeira que cuida das roupas dos mortos, a segunda personagem é resumida em nota de Angelet:

Certains Anaon féminins deviennent des lavandières de nuit: ce sont des blanchisseuses qui, autrefois, par avarice, ont gâté le linge des pauvres gens en le frottant avec des pierres pour économiser le savon. Leur rencontre peut être fatale. Invité par elles à les aider à tordre la lessive, le passant a les mains brisées par leur poigne de fer. (id., ibid.).

Ainda de acordo com Angelet (id., ibid.), o termo “*champignon*”, que em bretão é “*skabellon tonsegad*”, significa literalmente “*escabeau de crapaud*”, ou seja, uma espécie de “banquinho de sapo”; assim Corbière recupera ludicamente o significado da expressão no dialeto de sua terra natal.

As figuras que habitam o pântano mal-assombrado, purgando os pecados cometidos em vida, lembram a existência malfadada do poeta moderno, sempre deslocado perante uma sociedade que lhe é indiferente. Fora a identificação com esses outros párias, percebemos a construção de um ambiente supra-real, um universo auto-suficiente regido unicamente por leis intrínsecas ao seu próprio meio: “*Les affinités de Corbière s’incorporent tragiquement au paysage breton légendaire et intemporel.*” (DANSEL, 1985, p.150). A autonomia desse novo mundo manifesta-se como forma de escapismo da realidade imediata, que oprime e limita os anseios artísticos do poeta: “[...] *il est vrai que l’imaginaire joue le plus souvent un rôle d’équilibre et de compensation dans l’existence humaine.*” (PIERROT, 1977, p.61).

Os poetas decadentes e simbolistas substituíram, frequentemente, a religião tradicional pelo misticismo pagão, o que percebemos também em vários textos de Corbière, um bom conhecedor de mitos e lendas em geral. Porém, a falta de alicerces advindos da fé em um

mundo perfeito, constituído além dos sentidos, também pode colocar o homem em uma posição de descrença absoluta, como acontece com outros poetas modernos: “[...] *l’anthropologie qu’il [Mallarmé] propose du phénomène religieux ne se contente pas alors de rapporter toutes les formes mythologiques à l’angoisse primordiale de l’homme devant la Nature, mais elle installe, subrepticement, au lieu de Dieu, le Néant.*” (ILLOUZ, 2004, p.92).

Contudo, o poeta possui um diferencial com relação à maioria de seus contemporâneos célebres, pois nutre de uma religiosidade tipicamente bretã, ou seja, a partir de uma “ingenuidade” marcante, o misticismo presente em seus textos. O poema “*La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne*” descreve a peregrinação em honra à santa, avó de Jesus.

Corbière éprouve une satisfaction et un respect certain pour les processions, les pardons et les fêtes, qui prennent en Bretagne une importance hautement symbolique. Même s’il se situe en marge de la pratique religieuse, il ne peut s’empêcher d’être touché par le spectacle de la foi, c’est-à-dire par les rites extérieurs, les formules des prières, les récits de l’Evangile, l’Histoire sainte [...]. (DANSEL, 1985, p.162).

O poeta inicia ambientando o local em que se dá a procissão: “*Bénite est l’infertile plage/ Où, comme la mer, tout est nud./ Sainte est la chapelle sauvage/ De Sainte-Anne-de-la-Palud...*” (CORBIÈRE, 2003, p.176). O cenário e a capela destinada à santa são caracterizados de forma um tanto simplória, justificando a imponência descuidada de sua figura entalhada na madeira: “*De la Bonne Femme Sainte Anne,/ Grand’tante du petit Jésus,/ En bois pourri dans sa soutane,/ Riche... plus riche que Crésus!*” (id., ibid.). As contradições típicas de Corbière aparecem na caracterização da santa cuja figura “*en bois pourri*”, é ostentada em uma “*chapelle sauvage*” que, por sua vez, se localiza em uma “*infertile plage*”, não obstante, Santa Ana é “*plus riche que Crésus*”, antigo rei de uma região onde hoje é a Turquia. A riqueza da santa não remete a bens materiais, encontrando-se, religiosamente, na fé de seus seguidores.

Primeiramente, o poeta enfoca o espaço circundante, em seguida, concede a palavra aos peregrinos, como já fora dito no início do presente capítulo. Uma voz que representa os romeiros descreve longamente o calvário da protagonista que intitula o texto e, somente após ter situado bem o leitor, conta-nos sobre o seu próprio calvário. Segundo Angelet (CORBIÈRE, 2004, p.176), há uma lenda que reivindica a origem bretã de Santa Ana, origem esta citada no poema: “*Mère taillée à coup de hache,/ Tout coeur de chêne dur et bon;/ Sous*

l'or de ta robe se cache/ L'âme en pièce d'un franc-Breton!"⁶ (id., ibid., grifos do autor). A imagem da santa em sua concretude ("*taillée à coup de hache*"), resguarda, paradoxalmente, um aspecto espiritual, "*L'âme en pièce d'un franc-Breton*", demonstrando a crença do povo local. A aproximação entre os bretões e a santa aparecem também em: "– Ô toi qui recouvrais la cendre./ Qui filais comme on fait chez nous,/ Quand le soir venait à descendre,/ Tenant l'ENFANT sur tes genoux;" (CORBIÈRE, 2004,p.178, grifos do autor). Não fosse pela palavra "*enfant*" estar destacada, suporíamos tratar-se de uma mulher qualquer realizando suas atividades cotidianas.

Narrando o martírio de Santa Ana temos: "– Vieille verte à face usée/ Comme la pierre du torrent,/ Par les larmes d'amour creusée,/ Séchée avec des pleurs de sang...// – Toi, dont la mamelle tarie/ S'est refait, pour avoir porté/ La virginité de Marie,/ Une mâle virginité!" (id., ibid., grifos do autor). As comparações e metáforas dimensionam o sofrimento da santa em sua vida terrena, suas "lágrimas de sangue" nos remetem ao sofrimento causado pela morte de Jesus.

O tom realista de Corbière, mesmo não podendo ser considerado meramente naturalista, possui um acentuado poder de comoção, pois não se trata aqui de estereótipos, as personagens martirizadas possuem um toque de verossimilhança. A descrição do que se passa é tão objetiva que beira outros gêneros artísticos:

Plusieurs tableaux vont se succéder comme si notre poète prenait le lecteur par la main pour le guider au milieu de cette Cour des Miracles, avec un sens de la mise en scène que l'on pourrait qualifier de cinématographique. Les pénitents en chemise qui tournent autour de l'église font leurs ablutions avec l'eau réputé miraculeuse. Leurs infirmités sont décrites avec un réalisme expressionniste. (DANSEL, 1985, p.165).

De fato, através dos pedidos suplicantes das personagens, dotadas de uma ingenuidade comovente, temos a impressão de sentir seus suplícios: "Fais venir et conserve en joie/ Ceux à naître et ceux qui sont nés./ Et verse, sans que Dieu te voit,/ L'eau de tes yeux sur les damnés!// Reprends dans leur chemise blanche/ Les petits qui sont en langueur.../ Rappelle à l'éternel Dimanche/ Les vieux qui traînent en longueur." (CORBIÈRE, 2003, p.179, grifos do autor). Corbière concede voz àqueles que, em geral, não podem se manifestar, encarando a fé tradicional do povo bretão a partir de um caráter identificador, porque o poeta, ao se

⁶Como já foi dito anteriormente, o poema em questão traz em itálico as falas das personagens, assim, optamos por transcrevê-las em redondo, acrescentando nas referências "grifos do autor".

compadecer dos pobres aos quais alude, torna-se parte integrante da peregrinação, retornando, portanto, às suas raízes.

O tom de narração, comum a vários textos, é assumido pelo eu-lírico e retomado na metade do poema. Visando retratar de forma objetiva os acontecimentos, o poeta assume uma postura de prosador, entrecortando a sua própria fala com as de seus personagens: “... *Et les fidèles, en chemise,/ – Sainte Anne, ayez pitié de nous! – / Font trois fois le tour de l’Église/ En se traînant sur leurs genoux;*” (CORBIÈRE, 2004, p.181, grifos do autor).

O “realismo expressionista” ao qual alude Dandel (1985, p.165) pode ser percebido facilmente em trechos como: “*Sont-ils pas divins sur leurs claies,/ Qu’auréole un nimbe vermeil,/ Ces propriétaires de plaies,/ Rubis vivant sous le soleil!...// En aboyant, un rachtique/ Secoue un moignon désossé,/ Coudoyant un épileptique/ Qui travaille dans un fossé.*” (CORBIÈRE, 2004, p.181,182). Em determinados momentos, as imagens são um tanto bizarras, causando antes aversão que enternecimento, mesmo em uma nova comparação dos peregrinos a uma santidade (“*Sont-ils pas divins sur leurs claies,/ Qu’auréole un nimbe vermeil*”), o sofrimento ainda é mais aterrador que comvente.

A personagem que intitula o texto junto à romaria em homenagem à Santa Ana aparece no final: “– *Ça chante comme ça respire,/ Triste oiseau sans plume et sans nid/ Vagant où son instinct l’attire:/ Autour des Bon Dieu de granit...*” (CORBIÈRE, 2004, p.185). A referência à “*rapsode*” como “*ça*” indica uma certa animalização dessa figura que encarnaria o próprio poeta, um pária exilado (“*Triste oiseau sans plume et sans nid*”). Lembramos que o termo “*ça*” pertence à linguagem falada, revelando novamente a coloquialidade dos versos corbierianos. O elo entre essa personagem malfadada e o poeta é estabelecido mais diretamente na penúltima estrofe: “*Si tu la rencontres, Poète,/ Avec son vieux sac de soldat:/ C’est notre soeur... donne – c’est fête – / Pour sa pipe, un peu de tabac!...*” (CORBIÈRE, 2004, p.186).

O poema “*La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne*” ilustra bem o tom mais impessoal assumido pelo eu-lírico nos capítulos bretões. A descrição do cenário em que se dá a procissão, seguida pela caracterização dos romeiros (envolvendo suas súplicas e seus tormentos), aproxima-se de outros gêneros como a prosa e o drama, pois temos a impressão de que as falas dos penitentes são colocadas diretamente, sem a mediação do poeta. O coloquialismo do poeta se faz presente também nessa forma de abordar a oralidade, além disso, o almejado tom “realista” e objetivo faz-nos pensar em estranhos quadros que narram as cenas de uma peregrinação provinciana.

No livro *Les amours jaunes* podemos observar a presença frequente de personagens exiladas e sem rumo, todas arquétipos do poeta moderno. Desprezando qualquer tipo de manifestação convencional, Corbière vê em sua terra natal inúmeras possibilidades de renovação temática: “*La Bretagne de Corbière [...] ce qui l’attire, ce sont toujours les manifestations plus ou moins anormales du peuple et de la race.*” (ANGELET, 1961, p.85). Porém, quando chegamos ao fim da leitura de “*Armor*”, nos deparamos com a sensação de que o aspecto regional seria apenas uma ilusão, pois o clima fúnebre de “*Paysage mauvais*” e as figuras sofredoras de “*La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne*” encarnam de forma tão visceral o contexto histórico-literário ao qual Corbière pertence, que sua existência ultrapassa os limites regionais.

3.2.6 “Gens de mer” ou a terra real

O capítulo “*Gens de mer*” retrata, tão fielmente quanto possível, o modo de vida dos marinheiros bretões: seus desafios e seu linguajar típico nos conduzem a um outro ambiente, mas não àquele pitoresco e idealizado dos românticos, pois, antes de glorificar suas façanhas, Corbière pretende tirar-lhes as máscaras, revelando quem são os “verdadeiros” marujos da Bretanha, ou de qualquer outro lugar:

Quant aux hommes, tirebouchonnés dans leur rugosité salée, ces dompteurs toujours domptés par la tragédie, par l’espoir ou par la foi, il les sculpte dans leur brutalité et leur tendresse avec une bouleversante justesse.[...] Son chant recèle une authenticité de belle envergure du fait qu’il y a, notamment dans son section des Amours jaunes intitulée “Gens de mer”, du chroniqueur rehaussé par une belle hérédité marine [...]. (DANSEL, 1985, p.190).

O poema “*Matelots*” abre com uma crítica mordaz à representação convencional dos homens do mar nos palcos: “*Vos marins de quinquets à l’Opéra... comique,/ Sous un frac en bleu-ciel jurent ‘Mille sabords!’/ Et, sur les boulevards, le survivant chronique/ [...] La femme en bain de mer qui tord ses bras au flot;/ Et l’amiral*** – Ce n’est pas matelot!*” (CORBIÈRE, 2003, p.196). O marinheiro corbieriano, ao contrário do herói dos românticos, assemelha-se ao poeta dândi ou ao poeta pária: “*– On ne les connaît pas. – Eux: que leur fait la terre? .../ Une rêlache, avec l’hôpital militaire,/ Des filles, la prison, des horions, du vin.../ Le reste: Eh, bien, après? – Est-ce que c’est marin?...*” (id., ibid, p.197). Alguns versos anteriores inclusive retomam abertamente o poema “*L’albatros*” de Baudelaire: “*– On ne les connaît pas, ces gens à rude noeuds./ Ils ont le mal de mer sur vos planchers à boeufs;/ À*

terre – oiseaux palmés – ils sont gauches et veules.” Os corsários de Corbière são homens que se veem deslocados em terra firme, exatamente como o albatroz baudelairiano⁷, e o poeta moderno frente à sociedade industrial.

Todos os ambientes escolhidos como pano-de-fundo para os poemas de Corbière, desde Paris até a Espanha ou a Itália, revelam o inevitável *dépaysement* do poeta; o mar, ao contrário, representa a pátria reconfortante: “[...] *il est au moins une patrie avec laquelle il ne brouille pas les pistes: c’est la mer.*” (DANSEL, 1985, p.189). Nesse ambiente é possível encontrar a sinceridade por tanto tempo almejada, ao menos o “realismo” assim o permite, e a construção do poema se dá através do aparentemente banal: “– *Allez: à bord, chez eux, ils ont leur poésie!/ Ces brutes ont des chants ivres d’âme saisie/ Improvisés aux quarts sur le gaillard-d’avant.../ – Ils ne s’en doutent pas, eux, poème vivant.*” (id., *ibid.*, p.198).

A renovação formal de Corbière nunca fez com que o poeta chegasse a praticar o verso livre, no entanto, a regularidade ainda mantida por alguns contemporâneos, é renegada pelos versos truncados do poeta. Um recurso típico é o realce de algum termo a partir do seu deslocamento em relação à linearidade da frase, causando uma espécie de arritmia: “*Le complément, préposé ou rejeté à l’arrière de la phrase se détache de l’ensemble et en acquiert une expressivité nouvelle.*” (ANGELET, 1961, p.119). Tal processo ocorre nos seguintes versos, citados anteriormente: “– *On ne les connaît pas. – Eux: que leur fait la terre?...*”, e, “– *Ils ne s’en doutent pas, eux, poème vivant.*”; em ambos os casos, o poeta destaca os marinheiros, retomados por “*eux*”, e representando toda uma coletividade.

A veia irônica que perpassa quase todos os textos de *Les amours jaunes* também se faz presente em “*Matelots*”: “*Ils durent comme ça, reniflant la tempête,/ Riches de gloire et de trois cents francs de retraite/ Vieux culots de gargousse, épaves de héros!.../ – Héros? – ils riraient bien!... – Non, merci: matelots!*” (CORBIÈRE, 2003, p.199). O processo utilizado nesse poema assemelha-se ao de “*Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne*”, pois as falas dos marujos são transpostas diretamente, a partir de travessões, visto que o eu-lírico faz uma pausa em seu próprio discurso para dar lugar às expressões mais simplórias de suas personagens. A típica linguagem truncada do poeta serve, nesse caso, para dramatizar o texto, concedendo-lhe um caráter mais dinâmico ao renegar as formas poéticas convencionais. Os marinheiros, deificados como heróis, são literalmente restos da sociedade – “*épaves*” que significa literalmente “ruína” ou “destrução”, e figurativamente remete às pessoas à margem da sociedade. Corbière chega até mesmo a enumerar, sarcasticamente, os males de que padecem:

⁷ “*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!/ Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid!/ L’un agace son bec avec un brûle-gueule,/ L’autre mime, en boitant, l’infirme qui volait!*” (BAUDELAIRE, 1993, p.161).

*On en voit revenir pourtant: bris de naufrage,
 Ramassis de scorbut et hachis d'abordage...
 Cassés, défigurés, dépaysés, perclus:
 – Un oeil en moins. – Et vous, en avez-vous en plus?
 – La fièvre-jaune. – Eh bien, et vous, l'avez-vous rose?
 Une balafre. – Ah, c'est signé!... C'est quelque chose! (id., ibid., p.199).*

A vida dos anti-heróis corbierianos caracteriza-se pelos percalços enfrentados: o ambiente marítimo é insalubre, e o terrestre, por sua vez, não se mostra mais aprazível; entretanto, deve-se seguir em frente, resignando-se com o destino. Os versos finais são emblemáticos: “*Tel qu’une vieille coque, au sec et dégrée,/ Où vient encore parfois clapoter la marée:/ Âme-de-mer en peine est le vieux matelot/ Attendant, échoué... – quoi: la mort?/ – Non, le flot.*” (id., ibid., p.200). O mar faz parte da constituição do marinheiro, representa a sua única pátria e, a cada onda, dá-se um novo desafio: “*Il faut insister sur cette re-naissance que signifie pour Corbière l’enlèvement du marin par la vague [...].*” (ANGELET, 1961, p.86).

As interrupções enunciativas feitas pelo eu-lírico a fim de registrar as falas das personagens quebram o ritmo do discurso, mas possibilitam um registro mais fiel à realidade cotidiana, obviamente sem perder a dimensão literária. O idioleto de seus corsários é, em grande parte, fruto da influência exercida pelos romances marítimos do pai, Édouard Corbière: “*Même s’il a reconstitué à son propre compte le langage de l’océan et de ses locataires, Corbière a hérité de son père non seulement un vocabulaire mais encore un don de chroniqueur populaire, avec l’art de placer des dialogues simples entre gens simples [...].*” (DANSEL, 1985, p.199,200).

O poema “*Cap’taine Ledoux*” exprime, desde o título, a coloquialidade do discurso adotado; a conversa estabelecida entre dois indivíduos reflete de forma sucinta, mas objetiva as particularidades expressivas da população litorânea: “*Tiens, c’est l’cap’tain’ Ledoux!... Eh! Quel bon vent vous pousse?/ – Un bon frais, m’am’Galmiche, à fair’plier mon pouce:/ R’lâchés en avarie, en rade, avec mon lougre...*” (CORBIÈRE, 2003, p.221, grifos do autor). O texto inteiramente fundamentado em um diálogo mostra, além das supressões vocálicas, um léxico diferenciado (destacado pelo próprio poeta). Os termos referentes ao ambiente marítimo são, segundo Angelet (id., ibid.), um “*bon frais*”, que significa “*un vent violent*”, e “*lougre*”, ou seja, “*un petit bateau à trois mats*”.

O poema “*Au vieux Roscoff*” faz do espaço, um porto de guerra reformado, uma personagem em potencial; sua caracterização retrata mais uma figura abandonada, conforme

Laroche (1997, p.77). A descrição inicial é de uma complacência realista: “*Trous de flibustiers, vieux nid/ À corsaires! – dans ta tourmente,/ Dors ton bon somme de granit/ Sur tes caves que le flot hante...*” (id., ibid., p.224). O imperativo “Dors” que aparece nessa estrofe é repetido várias vezes ao longo do texto, imprimindo uma sensação de vaga irrealidade, como se o eu-lírico estivesse descrevendo algo muito distante no tempo e no espaço. Figura recorrente na poética corbieriana, a repetição, além de marcar o apreço pela oralidade, exerce outras funções,:

La répétition est au centre de la poétique de Corbière. Son goût de la redite, pléonastique ou fonctionnelle, nous le relevions déjà plus haut. Elle servait à la fois son amour de l'informe et son génie qui est fait d'insistance et du besoin continuel de surcharger l'expression. (ANGELET, 1961, p.121).

Ainda segundo Angelet, todo o poema é apenas um desenvolvimento daquilo que já fora dito na primeira estrofe. A retomada do verbo concede ao poema um tom de canção de ninar, tom este reivindicado também pela epígrafe: “*BERCEUSE EN NORD-OUEST MINEUR*”. O vento que sopra do nordeste – e integra provavelmente o cotidiano da população litorânea – é equiparado a uma nota musical. Esse tom familiar utilizado na descrição de Roscoff revela a afinidade do poeta com relação a essa cidade bretã, onde passou uma parte de sua vida: “*– Dors, vieille fille à matelots;/ Plus ne te souleront ces flots/ Qui te faisaient une ceinture/ Dorée, aux nuits rouges de vin,/ De sang, de feu! – Dors... Sur ton sein/ L'or ne fondra plus en friture.*” (id., ibid.). A despeito da conotação atemporal, alguns termos nos remetem a uma realidade mais marcante como a “*ceinture dorée*” das “*nuits rouges de vin/ De sang, de feu*”, sinédoques que indicam, respectivamente, as prostitutas do porto e os marinheiros com seus tumultos (“*De sang, de feu*”) devido à embriaguez (“*de vin*”). Segundo nota de Angelet (id., ibid., p.161), o cinto dourado era um ornamento típico das cortesãs. Assim, a atemporalidade gerada por “Dors” contrasta com a caracterização da cidade contemporânea do poeta:

Dans Au vieux Roscoff, Corbière évoque ainsi, à travers l'aspect de la ville moderne, l'histoire du vieux nid à corsaire. C'est avec une réelle puissance qu'il sait faire revivre, sur le plateau abandonné, le souvenir des acteurs morts dont la présence s'intensifie jusqu'à la hantise. Les quelques traces [...] donnent l'élan à l'imagination récréatrice de légende et de violence. (ANGELET, 1961, p.78).

Os versos finais ecoam as imagens realistas e metafóricas que dimensionam o caráter de benevolência do texto: “*Il dort ton bon canon de fer,/ À plat-ventre aussi dans sa souille,/ Grêlé par les lunes d’hiver.../ Il dort son lourd sommeil de rouille./ – Va: ronfle au vent, vieux ronfleur,/ Tiens toujours ta gueule enragée/ Braquée à l’Anglais!... et chargée/ De maigre jonc-marin en fleur.*” (id., *ibid.*, p.225).

A caracterização de Roscoff contrasta com o tratamento formal do texto, pois enquanto a personagem a quem o poeta se dirige é descrita através de imagens que reivindicam seu caráter de ancestral remoto e eterno (“*vieux Roscoff*”, como já adianta o título), o tom infantil de uma canção de ninar permeia todo o texto. Roscoff é “*un vieux nid à corsaires*”, “*une vieille coque bien ancrée*”, “*une vieille fille à matelots*”, um “*vieux ronfleur*” (pp. 224,5) que dorme em um “*bon somme de granit*” (p.224) e em um “*lourd sommeil de rouille*” (p.225), sendo que seus faróis – “*oeil borgne*” (p.224), segundo nota de Angelet (CORBIÈRE, 2004, p.224) –, observam os ingleses “*depuis trois cents ans*” (p.224). Até mesmo o ambiente circundante parece se mesclar ao aspecto maciço do porto: “*Dors au ciel de plomb sur tes dunes...*” (p.225).

A linguagem infantil já está na caracterização aparentemente simplória dos substantivos citados acima (“*vieux*”, “*bon*”, “*lourd*”), mas fica mais patente nas repetições do verbo “*Dors*” e de alguns termos, como em: “*Ronfle à la mer, ronfle à la brise;/ Ta corne dans la brume grise,/ Ton pied marin dans les brisans...*” (p.224). O imperativo “*ronfle*” é usado duas vezes e há uma proximidade de sons que se assemelha a uma rima interna entre “*marin*” e “*brisans*”, sem falar na rima paralela (“*brise*”/ “*grise*”). Além disso, as canções infantis costumam trazer fórmulas que estimulam o sono tranquilo, como faz o poema: “*tu peux fermer ton oeil borgne*”, “*Plus ne te souleront ces flots*”, “*Plus ne viendront ricocher/ Les boulets morts sur ton clocher/ Criblé – comme un prunier – des prunes...*” (pp.224,5). A comparação entre as balas de artilharia (“*boulets*”) no campanário (“*clocher*”) e uma amoreira (“*prunier*”) ilustra, também, uma aproximação pueril.

A contraposição entre velhice e infância é salientada em: “*– Dors: sous les noires cheminées,/ Écoute rêver tes enfants,/ Mousses de quatre-vingt-dix ans,/ Épaves de belles années...*” (p.225). As crianças do porto são contraditoriamente “*Mousses de quatre-vingt-dix ans*”, a oposição está até mesmo aí, pois “*mousse*” (aprendiz de marinheiro) pressupõe uma pessoa jovem. É razoável lembrar, ainda, que a prosopopéia é um recurso muito apreciado pelas crianças, que fazem uso dela naturalmente; no texto, vemos diversos termos que personificam Roscoff.

O último termo do poema “*Matelots*” consta na primeira estrofe de “*Au vieux Roscoff*” enfatizando a existência eterna do porto, através do aspecto de continuidade. No primeiro, a palavra “*flot*” aparece em destaque, encerrando o texto e metaforizando a sequência da vida dos marinheiros. No segundo, “*flot*” indica a longevidade da personagem do título, nos dois casos, o eterno vai-e-vem das ondas pode ser equiparado à sequência ininterrupta e repetitiva de uma existência, as reticências reforçam o significado: “*Dors ton bon somme de granit/ Sur tes caves que le flot hante...*” (p.224). Assim, temos a circularidade velhice/infância-infância/velhice simbolizando o eterno retorno das coisas, o que é emblemático para um poeta cujo epitáfio consta logo no primeiro capítulo de sua única obra. A “lei do eterno retorno” orienta diversas culturas e simboliza a circularidade da existência ao revelar a vulnerabilidade humana perante o ciclo natural dos acontecimentos.

O capítulo “*Gens de mer*” busca retratar a figura do marinheiro, seu linguajar típico e seu ambiente natural. O marinheiro expatriado, o qual encontra refúgio somente no mar, encerra uma metáfora para o próprio poeta resguardado na literatura. Corbière aborda, com sinceridade, a realidade dos marinheiros bretões, a fim de mostrar como a arte pode fundar-se em uma “verdade”, mas não a verdade como a costumamos encarar, pura e simples, e sim, apenas uma das verdades possíveis.

3.2.7 A morte que acalenta o poeta em “*Rondels pour après*”

A divisão “*Rondels pour après*” é a última do livro e, se excetuarmos “*La cigale & le poète*”, uma espécie de poema-epílogo que visa retomar a epígrafe, também encerra a obra *Les amours jaunes*. O caráter etéreo e musical, adotado em todos os sete poemas, destoa do realismo pungente das outras divisões. Há uma abordagem um tanto metafísica da morte (o misterioso “*après*” do título), que recorda vagamente o Romantismo ou mesmo o Simbolismo. O poeta tinha consciência da disparidade dos textos em questão:

Para MacFarlane (1974), a “tipologia em caracteres itálicos (...) sublinha a idéia de uma outra voz, de uma voz do além que canta em seus versos” (p.128). A importância das imagens fúnebres presentes nesse capítulo, aliás, foi destacada por Corbière em seu exemplar pessoal através de anotações que planejavam o uso de caracteres góticos, acompanhado de um conjunto variado de ornamentos fúnebres. (SISCAR, 1991, p.186).

O poema “*Petit mort pour rire*”, aparentemente endereçado a uma criança, recupera a infância perdida do poeta: “Va vite, léger peigneur de comètes!/ Les herbes au vent seront tes cheveux;/ De ton oeil béant jailliront les feux/ Follets, prisonniers dans les pauvres têtes.”⁸ (CORBIÈRE, 2003, p.245,246). A comunhão com o universo, patente nos versos e, principalmente em: “*Les herbes au vent seront tes cheveux*”, denota uma visão panteísta de apelo romântico, segundo nota de Angelet (CORBIÈRE, 2003, p.244). A transposição do poeta em outras personagens acontece em seis dos sete poemas do capítulo; os epítetos oníricos variam de “*beau déchoqueur d'étoiles*”, “*chevaucheur de rayons*”, “*voleur d'étincelles*”, “*méchant ferreur de cigales*”, até desembocar em “*léger peigneur de comètes*”, no poema que estamos estudando.

Todos os poemas, com exceção de “*Sonnet posthume*”, são construídos a partir de duas rimas somente, o que lembra a simplicidade de uma canção de ninar. Os textos de tom melancolicamente pueril instituem o apaziguamento almejado durante toda a obra, e a totalidade apreendida aqui somente foi possível a partir de dois extremos: a confluência da morte com o início da vida: “*Ces poèmes constituent une musique de chambre qui exprime cette enfance authentique dont l'adulte désabusé de la maturité cherche à retrouver l'essence. Et pour Corbière, cette essence, c'est l'unité existentielle de l'univers sentie par l'enfant.*” (LINDSAY, 1972, p.50). O poeta, reintegrando o universo infantil, aconselha a si mesmo nos textos em terceira pessoa, e preenche a lacuna de sua identidade unindo as duas pontas da vida, admitindo a finitude como parte essencial dela.

O texto “*Petit mort pour rire*” contém elementos característicos da poética corbieriana desde o título: “*Si la comète est astre errant et chevelure, les follets sont à la fois flamme et folie. Quant au titre de Petit mort pour rire, c'est évidemment la déformation plaisante du traditionnel 'petit mot pour rire'.*” (ANGELET, 1961, p.48, grifos do autor). A expressão popular “*petit mot pour rire*” significa “anedota”, assim, subjaz a ideia de que a morte é um enigma, bem como traz a felicidade (“*pour rire*”).

Ao longo do livro é proposto um ambiente que oscila entre a morte, o sono e, finalmente, a comunhão entre ambos: “O destino do sujeito já ultrapassa as fronteiras do túmulo e do sono. Agora ele deve partir depressa para esse universo sideral que o abriga.” (SISCAR, 1991, p.202). Em outros poemas do capítulo, o imperativo “*Dors*”, que já

⁸ Visto que os poemas de “*Rondels pour après*” foram escritos em itálico na versão original, reproduzimo-los em redondo, acrescentando ao final da referência “grifos do autor”, como fizemos com o poema “*Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne*”.

aparecera em “*Au vieux Roscoff*”, é utilizado como um eufemismo pueril para o advento da morte.

As duas últimas estrofes de “*Petit mort pour rire*” ilustram a indiferença da sociedade capitalista em relação ao poeta morto; sobre seu túmulo jazem miosótis, flores denominadas coloquialmente de “*ne-m’oubliez-pas*”, segundo nota de Angelet (CORBIÈRE, 2003, p.245), e que estabelecem um jogo de antítese e paronomásia com “*oubliettes*”, ou seja, “*catacumbas*”: o poeta é aparentemente condenado ao esquecimento perpétuo:

Les fleurs de tombeau qu’on nomme Amourettes
Foissonneront plein ton rire terreux...
Et le myosotis, ces fleurs d’oubliettes...

Ne fais pas le lourd: cercueils de poètes
Pour les croque-morts sont de simple jeux,
Boîtes à violon qui sonnent le creux...
Ils te croiront mort – Les bourgeois sont bêtes –
Va vite, léger peigneur de comètes!
(CORBIÈRE, 2003, p.245, grifos do autor).

Os burgueses, que não compreendem seus poemas, são designados por “*croque-morts*” (empregados da funerária encarregados de transportar os mortos até o cemitério), aqueles veem o poeta apenas como “*simples jeux*” (de palavras talvez) que nada significam (“*Boîtes à violon qui sonnent le creux*”); por fim, tais indivíduos pensam que o poeta realmente está morto, entretanto enganam-se (“*Ils te croiront mort – Les bourgeois sont bêtes*”), porque a obra se irradia como um cometa e tem o alcance infinito da eternidade advinda da morte (“*Va vite, léger peigneur de comètes*”).

O poema “*Male-fleurette*” não traz, como os demais, o imperativo “*dors*” reiterado diversas vezes imitando uma canção infantil, no entanto, também aborda a morte. A “*florzinha má*” do título faz uma alusão às *Fleurs du mal* de Baudelaire, lembrando-nos de sua dedicatória à Théophile Gautier (1811-1872):

AU POÈTE IMPÉCCABLE

AU PARFAIT MAGICIEN ÈS LETTRES FRANÇAISES
À MON TRÈS-CHER ET TRÈS VÉNÉRÉ

MAÎTRE ET AMI

THÉOPHILE GAUTIER

AVEC LES SENTIMENTS
DE LA PLUS PROFONDE HUMILITÉ
JE DÉDIE

CES FLEURS MALADIVES

C. B.

(BAUDELAIRE, 1993, p.13).⁹

Desde o início, há a contraposição entre a beleza das flores e seu caráter nefasto, oposição que se assemelha ao tratamento da *femme fatale* decadente, duplamente sedutora, pois encarna simultaneamente beleza e perdição.

O poeta refere-se a sua própria obra como “*fleurette blême*” desde o começo: “Ici reviendra la fleurette blême/ Dont les nouveaux sont toujours passés.../ Dans les coeurs ouverts, sur les os tassés./ Une folle brise, un beau jour, la sème...” (CORBIÈRE, 2004, p.245, grifos do autor). As contradições, frequentes nos textos do poeta, já se mostram presentes no paradoxo “*Dont les nouveaux sont toujours passés*” e nos oxímoros “*coeurs ouverts*” x “*os tassés*” e “*Une folle brise*” x “*un beau jour*”. A primeira oposição revela o caráter fugaz da lírica corbieriana, ilustrado também pelo epitáfio do primeiro capítulo e pela obsessão que o poeta tinha com relação à morte: a circularidade da existência está no verbo “*reviendra*” que aparece três vezes no poema. O coração (“*coeurs ouverts*”) é o órgão central do corpo humano, metaforizando frequentemente a própria vida deste, e os ossos (“*os tassés*”) são aquilo que resta após a sua morte, dando a ideia de continuidade. A comparação entre a sua poética e as flores (“*Une folle brise, un beau jour, la sème*”) declara que, independentemente das condições, favoráveis ou não, a disseminação daquela é, também, inevitável.

O desprezo rivaliza com a aceitação perante o público leitor: “On crache dessus, on l’imite même,/ Pour en effrayer les gens très sensés.../ Ici reviendra la fleurette blême.” (CORBIÈRE, 2004, p.245, grifos do autor). A concepção da “flor pálida” ainda vincula o ideal de vida, simbolizado por aquela (flor), à morte, caracterizado nesta (pálida), assim começo e fim estão interligados, bem como metaforizam a poética corbieriana. As pessoas ora têm repulsa aos seus poemas (“*On crache dessus*”), ora empatia (“*on l’imite même*”), pois contrariam os hábitos burgueses comedidos (“*Pour en effrayer les gens très sensés*”). Os sentimentos contraditórios gerados pela obra do poeta são idênticos às conotações da própria ideia de morte, que amedronta e arrebatava os indivíduos: “*On crache dessus, on l’imite même,/ Pour en effrayer les gens très sensés...*”.

O verso “*Ici reviendra la fleurette blême*” inicia o poema, é repetido uma vez no meio e outra ao final. O tom de cantiga infantil não aparece abertamente nesse texto, pois o poeta não

⁹ Tentamos reproduzir, na medida do possível, a formatação seguida pelo autor do texto, assim, precisamos dispensar a normalização da ABNT para citações destacadas em um trabalho científico.

é nomeado como uma criança, nem há o verbo “dormir”, mas a reiteração insistente do trecho em questão concede um tom levemente pueril, a despeito do tema complexo.

O capítulo “*Rondels pour après*” é o mais apreciado pelos estudiosos de *Les amours jaunes* por seu caráter evidentemente mais lapidado: “*Cela devient chez Corbière création délibérée d’un monde spirituel au-delà de la mort, et connaissance de l’univers dans l’amour et la poésie: appréhension de l’Infini.*” (ANGELET, 1961, p.88). Se ao longo do livro houver uma espécie de “evolução” da poética corbieriana, podemos facilmente concluir que sua síntese se dá na última parte.

S’il perdait tout espoir de se connaître à fond, et les poèmes qui traitent de la mort donnent à le croire, il pourrait dire au moins qu’il avait été quelque chose d’écrit, de publié, peut-être de lu. Ceci est évidemment une variation sur la vieille notion que les vers rendent le poète éternel, mais chez Corbière cette notion est à la mesure de l’homme qui sait qu’il est mortel et qu’il n’y a pas de dieux, donc une idée d’homme moderne. (LINDSAY,1972, p.13).

Traçando um elo entre as duas extremidades da existência terrena, Corbière encontra a plenitude do que procurava – através de uma poética mais estável, mais ritmada, mais suave. Descobrimo a totalidade essencial de sua identidade na morte, pôde finalmente sintetizá-la poética e empiricamente.

4 A busca por uma identidade

A obra *Les amours jaunes* é, segundo diversos críticos, uma espécie de livro-túmulo, que traz a ideia de morte impregnada em quase todos os textos e, sobretudo, em “*Épitaphe*” – que ironicamente consta no primeiro capítulo – e na última divisão, compõe os poemas de “*Rondels pour après*”. O esquema circular, realçado também pela epígrafe “*Le poète & la cigale*”, retomada posteriormente pelo epílogo “*La cigale & le poète*”, parece indicar que a conclusão a que o sujeito poético chega ao final da obra não é a sua principal inquietação, visto tratar-se *a priori* de um ciclo cujo fim está previamente determinado. Portanto, o que interessa ao autor é, na verdade, o caminho traçado por ele a fim de alcançar o desfecho de seus anseios.

A temática da busca por uma identidade, perpetrada por um sujeito lírico, é bastante recorrente na história literária, e quase sempre está relacionada à definição de uma arte poética. Para Tristan Corbière, estas são as principais ambições, pois, ao encarnar de forma paradigmática as preocupações da lírica moderna, o poeta vale-se de certos recursos para construir uma imagem de si mesmo, acompanhada de uma renovação dos padrões literários aceitos até então. O presente capítulo visa analisar tais recursos, os quais funcionam como subtemas subordinados ao tema principal, ou seja, o da busca por uma identidade estética.

4.1 A femme fatale corbieriana

Os capítulos ditos “parisienses”, em *Les amours jaunes*, ilustram de forma contundente a perspectiva de um poeta provinciano perante uma cidade cosmopolita, cujos hábitos corrompidos pela boemia e pelo progresso desenfreado caracterizam o período do *fin de siècle*. Em “*Bonne fortune & fortune*”, soneto do capítulo “*Les amours jaunes*”, enuncia-se um encontro amoroso com imagens que, sugerindo o aspecto fortuito do galanteio e da conquista, desvelam os pressupostos da poética corbieriana. A musa poética do autor é, de certa forma, retratada em cada ente feminino que aparece em seus poemas, assim, o poema em questão é retomado, por exemplo, pelo discurso de “*Décourageux*”, o qual consta em “*Raccrocs*”: “*Il parlait: ‘Oui, la Muse est stérile! elle est fille/ D’amour, d’oisiveté, de prostitution;’*” (CORBIÈRE, 2003, p.131).

Corbière concretiza o discurso abstrato tecido pelos versos de “*Décourageux*” ao empregar no poema uma técnica denominada por Lindsay (1972, p.7) de “*dédoublement*”, ou seja, o poeta, a fim de analisar de forma imparcial o comportamento de um indivíduo perante um objeto, coloca-se no lugar de tal objeto. Assim, para examinar a postura masculina no jogo da conquista, o eu-lírico toma a posição daquela que seria seu objeto de desejo, o ente feminino ou mesmo a poesia.

O título “*Bonne fortune & fortune*” instaura uma atmosfera de indefinição, pois, remetendo a um fato em geral, assevera existir a boa sorte (“*bonne fortune*”) e a sorte não explicitada (“*fortune*”), criando-se, a partir daí, uma expectativa, visto desconhecermos o destino das personagens abordadas. Lembramo-nos da deusa romana Fortuna (“*Fortuna*” ou “*Fortune*” em francês), imagem subjacente, e que pode tanto ser benfeitora quanto cruel para com os homens, sendo: “[...] *symbole du caprice et de l’arbitraire qui commandent l’existence. Elle est implacable, non par méchanceté ni par haine, par une sorte d’indifférence aux conséquences de son caprice ou du hasard.*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.458)

Segundo nota de Angelet (CORBIÈRE, 2003, p.74), a epígrafe (“*Odor della feminita.*”) pode fazer alusão a uma fala da personagem Don Juan, na ópera *Don Giovanni* (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). O tema do encontro amoroso remeteria a um assunto abordado na ópera, entretanto, a figura do eu poético no texto corbieriano dificilmente pode ser equiparada à do galante Don Juan. Reside nisso outra característica de Tristan Corbière: em vários poemas, como nos desenhos que fez, sugere uma imagem inusitada e caricaturesca de si mesmo; os textos, em geral, não permitem que separemos de maneira suficientemente nítida o eu empírico e o poético. Para Lindsay (1972, p.5), o próprio pseudônimo, “Tristan”, fora escolhido com vistas a satirizar sua aparência medíocre, pois nenhuma figura poderia ser um antípoda maior do que um herói legendário.

As primeiras estrofes são apenas conjecturas sobre um possível encontro: “*Moi, je fais mon trottoir, quand la nature est belle,/ Pour la passante qui, d’un petit air vainqueur,/ Voudra bien crocheter, du bout de son ombrelle,/ Un clin de ma prunelle ou la peau de mon coeur.*” (CORBIÈRE, 2003, p.74). Os verbos no presente indicam a descrição de algo habitual na vida da personagem; no primeiro verso “*Moi, je fais mon trottoir, quand la nature est belle*”, o eu enuncia que “faz o ponto”, tal qual uma prostituta, porém, esta frase é justaposta a uma tipicamente romântica, o que instaura um clima de dubiedade e prenuncia o encontro que está por vir. O enfoque, inicialmente na figura do eu, passa a ser mais amplo, abrangendo o plano de fundo (“*quand la nature est belle*”).

Em seguida, introduz-se a figura de uma mulher com aparência ostensiva (“*d’un petit air vainqueur*”); a nova personagem desencadeia imagens que, mesmo se agregando confusamente, impelem o leitor a projetar uma determinada ideia do desenrolar da ação. O verbo “*crocheter*” pode significar: “*Ouvrir (une serrure) avec un crochet.*” (LE ROBERT MICRO, 2006, p.313); logo, “*crocheter*” indica o rompimento de algo a partir do uso de um instrumento pontiagudo. Portanto, há a impressão imanente de um ato ilícito, principalmente se pensarmos na imagem implícita de uma fechadura, no caso, substituída pelo “coração” do eu. O fragmento seguinte, “*du bout de son ombrelle*”, especifica o objeto pontiagudo em questão: a sombrinha. Utilizando-se da sombrinha, a passante abriria algo sub-repticiamente. O “pisar do olho”, típico elemento do galanteio, é aqui substituído pelo “pisar da pupila” e a “pele do coração” indica uma conquista meramente efêmera.

A sombrinha, acessório feminino típico na época, funciona como uma caracterização da passante, remetendo, ainda, à ambigüidade de sentimentos e à hipocrisia, porquanto esconde em parte a expressão daquela que a utiliza; o *close* ou “enfoque metonímico” dado nesse objeto, possivelmente destaca um rosto parcialmente encoberto. Interessante notar que o termo “*ombrelle*” contém em si mesmo o pronome “*elle*”, por conseguinte, um detalhe (a sombrinha) foi provavelmente posto em primeiro plano porque visaria sugerir uma imagem subjacente (a da mulher sob a sombrinha). O “pisar da pupila” e a “pele do coração”, imagens desconcertantes e sinedóquicas, ilustram as concepções de frivolidade e vulnerabilidade das quais o ato amoroso está revestido.

A estrofe seguinte, “*Et je me crois content – pas trop! – mais il faut vivre:/ Pour promener un peu sa faim, le gueux s’énivre...*”, reitera o ideal de veleidade; já que não é razoável que se possa ser feliz indefinidamente, há que se contentar com a ilusão da felicidade, figurativizada pelo mendigo em sua embriaguez momentaneamente apaziguadora. O mendigo representaria, também, o poeta incapaz de alcançar a fórmula para uma expressão perfeita e que, no entanto, segue tentando encontrá-la.

A terceira estrofe anuncia o desenrolar propriamente dito da ação: “*Un beau jour – quel métier! – je faisais, comme ça,/ Ma croisière. – Métier!... – Enfin, Elle passa./ – Elle qui? – La Passante! Elle, avec son ombrelle!/ Vrai valet de bourreau, je la frôlai... – mais Elle*”. Ao denominar seu ofício de “*croisière*”, o eu-lírico pode estar aludindo novamente ao arbitrário da relação amorosa, pois: “Os atributos comuns [da deusa Fortuna] são o navio, o leme, a proa, a vela e a esfera.” (TRESIDDER, 2003, p.151). Tais elementos, particularmente o leme, fazem alusão ao fato de que a deusa “comandaria” o destino dos homens. O eu poético apenas toca a passante, representação da efemeridade amorosa. O substantivo

“*bourreau*” pode referir-se a alguém que impõe um martírio quer físico, quer moral; no caso seria o eu-lírico o valete de sua amada a qual, por sua vez, o mortificaria.

A cena é ampliada ao final a fim de mostrar a jovem, com um sorriso desdenhoso, observando o eu-lírico: “*Vrai valet de bourreau, je la frôlai... – mais Elle// Me regarda tout bas, souriant en dessous,/ Et... me tendit sa main, et.../ m'a donné deux sous.*” (CORBIÈRE, 2003, p.75). O último verso é dividido em duas partes e as reticências visam surpreender o leitor, pois estender a mão tem inicialmente o sentido de “entregar a liberdade”, simbolizando possivelmente um casamento, porém, o enfoque na mão da jovem permite-nos perceber o que realmente significa o ato de estender a mão para Corbière: a oferta irônica de alguns tostões.

A “*Rue des Martyrs*” – que aparece ao final do soneto a fim de localizá-lo espacialmente – leva a Montmartre, o bairro parisiense da boemia e dos *cabarets*, assim Corbière caracteriza um ambiente propício para o desenrolar da ação que descreve. A ambientação reitera os outros elementos metonímicos e sinedóquicos do texto relacionados à conquista fortuita.

No momento da enunciação os verbos são usados no passado, o que seria mais um indício da fugacidade do ato amoroso, quando este deveria consumir-se, em suma, já se esgotara. O poema termina com a imagem dos tostões, aquilo que o eu-lírico consegue da poesia afinal:

Dans ces notions de fausseté, de prostitution, d'artifice, on voit la base de l'esthétique de Corbière. La poésie qui ne reflète pas fidèlement les sentiments du poète est digne de tout le mépris que Corbière a versé sur Hugo et Lamartine. Mais quand on veut savoir quel est ce naturel, ce vrai, ce poétique que Corbière voit étouffés par le goût parisien du faux, les sonnets de Paris ne nous le disent pas. (LINDSAY, 1972, p.28).

Corbière utiliza metáforas e metonímias enigmáticas para que o sentido do texto, não sendo estabelecido *a priori*, torne-se elíptico a ponto de circunscrever-se em si próprio. Dessa forma, o poeta justapõe figuras e proposições aparentemente desconexas, mas que, analisadas em sua estrutura profunda, revelam uma aguda racionalidade. O sentimentalismo latente de que diversos críticos o acusam não impede que esse parisiense-bretão tenha concebido uma arte hermética, que envolve o leitor ao desafiá-lo a desvendar o enigma proposto em cada poema.

O poema “*Femme*”, presente também no capítulo “*Les amours jaunes*”, revela na epígrafe o eu-lírico feminino, ou seja, a “*Bête féroce*”, designação da *femme fatale* corbieriana. O título vago remete às mulheres a partir de uma perspectiva generalizante, pois,

ao longo dos versos, Corbière tece um paralelo entre seu ente feminino e certas figuras bíblicas recorrentes na história literária.

A mulher é, desde o princípio, uma figura displicente, cruel e capaz de arruinar a vida do poeta apaixonado, afirmando levianamente: “*Lui, cet être faussé, mal aimé, mal souffert,/ Mal hai – mauvais livre... et pire: il m’intéresse. –/ S’il est vide, après tout... Oh! mon Dieu, je le laisse,/ Comme un roman pauvre – entr’ouvert.*” (CORBIÈRE, 2003, p.86). Nos dois primeiros versos dessa estrofe percebemos uma particularidade da linguagem corbieriana, o uso indiscriminado de um discurso mais caracteristicamente oral: “*On notera, dans cet exemple, l’annonce et le rappel du substantif sujet, lui... il. Le procédé est évidemment propre à la langue parlée qui tend à fragmenter l’énoncé, cédant ainsi non pas à des raisons logiques, mais à des impulsions purement affectives.*” (ANGELET, 1961, p.115). A acentuada oralidade de alguns versos do poeta aproximam-nos mais da lírica do século XX do que, propriamente, da linguagem *fin de siècle*.

O sentimento amoroso permanece sempre embotado pelo desprezo da mulher em relação ao homem, chegando à comparação daquela com a Eva bíblica – figura tida, pelo senso comum, como a responsável pela queda da humanidade: “*Aurais-je ri pourtant! Si, comme un galant homme,/ Il avait allumé ses feux.../ Comme Ève – femme aussi – qui n’aimait pas la Pomme,/ Je ne l’aime pas – et j’en veux!*” (CORBIÈRE, 2003, p.86). A superficialidade feminina evidencia-se de forma marcante.

Os versos seguintes continuam as alusões bíblicas: “*Allons donc! c’est écrit – n’est-ce pas – dans ma tête,/ En pattes-de-mouche d’enfer;/ Écrit, sur cette page où – là – ma main s’arrête./ – Main de femme et plume de fer. –*”. (CORBIÈRE, 2003, p.87). O eu-lírico feminino define-se como uma musa diabólica ao dizer que, através dela, a página (provavelmente do poema) é escrita “*en pattes de mouches d’enfer*”, quer dizer, de forma irregular e difícil de ler (talvez por isso o poeta seja definido na primeira estrofe como “*mauvais livre*”). A traição que subjaz na maior parte dos textos é aqui alegorizada na figura de Judas, que a amada compara a si mesma: “*Oui! – Baiser de Judas – Lui cracher à la bouche/ Cet amour! – Il l’a mérité –/ Lui dont la triste image est debout sur ma couche,/ Implacable de volupté.*” (CORBIÈRE, 2003, p.87, grifo do autor).

A crise religiosa do final do século XIX está bem ilustrada nos versos citados, os quais demonstram ironicamente a crítica de um poeta que contesta a religião, mas que se deixa sempre influenciar pela mesma. Segundo Verlaine, Corbière era um: “*Breton sans guère de pratique catholique, mais croyant en diable [...].*” (VERLAINE, 1972, p.637).

O poema “*Femme*” é construído a partir da perspectiva de um eu-lírico feminino, porém, segundo nota de Angelet (CORBIÈRE, 2003, p.86), o poeta retoma a palavra no último verso, para sintetizar antiteticamente a sua ideia do amor: “ – *Une nuit blanche... un jour sali...*” (CORBIÈRE, 2003, p.87). As duas “vozes” contrapõem-se a fim de resumir o ideal de sentimento amoroso tipicamente simbolista e decadente.

[...] apesar das típicas guinadas e sentido contrário, a lírica moderna frequentemente é antilírica: elimina o sujeito monologante e o distribui numa pluralidade de vozes, ‘descentra’ o eu, engloba a prosa e todo tipo de material inerte, joga com o heterogêneo e o desafia. (BERARDINELLI, 2007, p.143).

Esse é um recurso frequente na poética corbieriana, uma vez que a oposição da voz masculina e da feminina ressalta a situação quase sempre desvantajosa do homem. Em “*Pauvre garçon*”, poema que consta na mesma seção de “*Femme*”, e que também revela a locutora como a “*Bête féroce*”, o poeta deixa claro como a musa joga com seus sentimentos: “*J’ai fait des ricochets sur son coeur en tempête./ Il regardait cela... Vraiment, cela l’usait? .../ Quel instrument rétif à jouer, qu’un poète!/ J’en ai joué. Vraiment – moi – cela m’amusait.*” (CORBIÈRE, 2003, p.90).

Em “*Portes et fenêtres*”, poema do capítulo “*Sérénade des sérénades*”, o início já afirma: “*N’entends-tu pas? – Sang et guitare! - / Réponds!... je damnerai plus fort./ Nulle ne m’a laissé, Barbare,/ Aussi longtemps me crier mort!*” (CORBIÈRE, 2003, p.115). A serenata e o amor passionais são sintetizados em “*Sang et guitare*”, inserindo um tom de tragicidade ao poema – reiterado por “*je damnerai plus fort*”. Observamos, novamente, o tom de oralidade da escrita corbieriana, ou “*style de brouillon*” conforme Angelet (1961, p.124):

Le tiret, l’élision, les points de suspension auront pour fonction de transmettre le plus intime du texte, cette émotion que les mots vendent et galvaudent. Double visée d’une telle prolifération: remplacer le mot, mais aussi marquer la nature orale du texte, le différencier de l’écrit définitivement contaminé. (LAROCHE, 1997, p.34).

A perdição leva ao desespero e à impossibilidade de se localizar frente ao que acontece, a segunda estrofe continua: “*Ni faire autant de purgatoire!.../ Tu ne vois ni n’entends mes pas,/ Ton oeil est clos, la nuit est noire:/ Fais signe. – Je ne verrai pas.*” (CORBIÈRE, 2003, p.116). O uso da temática do amor e da morte a partir de um tom decadente, visando ironizar as obras românticas, perpassa o livro *Les amours jaunes* de modo nem sempre direto, embora sua presença se faça sentir de uma forma ou de outra:

Ce ne sont plus les grands thèmes lyriques, qui étaient au moins le prétexte des épanchements romantiques. Si l'amour, la nature et la mort occupent toujours une grande place, pour autant ils constituent les éléments essentiels de toute poésie, ils y sont maintenant à l'état diffus, et toujours comme supposés et implicites. (MICHAUD, 1966, p.268).

Para encerrar a concepção que tem de sua própria poética, o eu de “*Portes et fenêtres*” afirma categoricamente: “*À damner je n'ai plus d'alcades,/ Je ne fais que me damner, moi,/ En serinant mes sérénades.../ – Il ne reste à damner que Toi!*” (CORBIÈRE, 2003, p.116). Observamos o desenvolvimento da perdição como processo poético no último verso. Além disso, “*seriner*” significa repetir algo contínua e enfadonhamente, o que torna a sereneta/canto algo sem sentido: a semelhança do som reforça a proximidade de ambos, “*serinant*” e “*sérénade*”.

A presença da mulher é frequente nas manifestações artísticas da modernidade, a *femme fatale fin de siècle* representa na obra de Corbière o caráter factício de sua própria lírica. O ente feminino é sempre dúbio, volúvel e misterioso, não sendo jamais apreendido em sua totalidade, bem como a sua musa Marcelle, personificação de uma arte poética aparentemente inalcançável. Aquela é encarada por muitos críticos como o equivalente literário de Armida-Josephina Cuchiani, mulher de caráter duvidoso a qual aludimos no segundo capítulo deste trabalho, e por quem Corbière teria nutrido uma paixão platônica:

Les amours jaunes n'eussent pas été écrites si Tristan ne l'avait pas rencontrée, tour à tour Lestrygone et Sappho, infirmière et bourreau, Sylvie puérile et Femme au pantin [...]. Elle ne fut que ce qu'il vit en elle, une cristallisation de l'Eternel Féminin; elle ne devint que ce qu'il fit d'elle: l'incarnation de sa 'moitié femelle' enfin étreinte [...]. (ROUSSELOT, 1951, p.59).

A Musa corbieriana resume a ideia da mulher para os artistas modernos. Contraposta à *femme fragile* romântica, essa *femme fatale* é tão recorrente que sua figura integra facilmente o imaginário da época, revelando a busca por novos valores e novas formas de representação dos ideais. Em *Les amours jaunes*, a presença do ente feminino está subentendida desde o título cuja excentricidade (“amores amarelos”) permite-nos entrever o aspecto doentio desse relacionamento amoroso – como já dissemos anteriormente – aspecto esse causado pela leviandade das mulheres retratadas. A insatisfação amorosa, equiparada à insatisfação literária, concede às personagens femininas uma vital importância para o ideal estético de Corbière.

4.2 O desdobramento do eu-lírico em outras personagens

As transformações sociais, políticas e econômicas, ocorridas no final do século XIX, ocasionaram dois tipos de inquietação quanto à identidade dos indivíduos modernos: 1) o questionamento dos valores, anteriormente aceitos pela sociedade como imutáveis, leva a uma fragmentação da própria personalidade do artista, também questionada; e, conseqüentemente: 2) os poetas passam a metamorfosear-se em outras personagens em seus textos, a fim de encontrar nelas a sua própria identidade momentaneamente perdida. Assim, a condição intolerável enfrentada pelo sujeito *fin de siècle* refletiu-se na busca por outras identidades que não eram, primeiramente, a sua própria.

Os poemas de Corbière abordam com frequência esse tipo de temática, pois o gosto pelo travestimento em outras personagens é, até mesmo, uma obsessão do poeta. Podemos perceber nitidamente esse desdobramento em “*Chanson en si*”, do capítulo “*Sérénade des sérénades*”. A repetição do verbo “ser” no tempo imperfeito do modo Indicativo (“*Si j’étais*”¹⁰), indicando uma condição em todas as estrofes, foi inspirada no esquema de uma canção folclórica francesa que possui várias versões, segundo nota de Angelet (CORBIÈRE, 2003, p.113). Aqui, o apelo coloquial da estrutura é reiterado pelas figuras enumeradas no poema, dadas como uma espécie de personagens-tipo: desde o “*Taureau*”, passando pelo “*Apôtre*”, até o fechamento com a alusão a “*Don Quichotte*”, revelando um conhecimento da literatura espanhola canônica, particularmente na última estrofe.

O início apresenta: “*Si j’étais noble Faucon,/ Tournoîrais sur ton balcon.../ – Taureau: foncerais ta porte.../ – Vampire: te boirais morte.../ Te boirais!*” (CORBIÈRE, 2003, p.113). A perspectiva da transformação em um animal rapidamente conduz a um aspecto mais mórbido com o vampiro, anunciando a obsessão pela morte, sempre presente em Corbière. A construção repetitiva está ainda na terminação do verbo em “-ais” de cada estrofe, correspondendo à conjugação do *conditionnel présent* do francês, ou seja, à hipótese sugerida pela proposição “*Si j’étais*”.

Subjaz, à forma do jogo popular, uma indefinição quanto ao caráter próprio do eu-lírico, o qual em nenhum momento anuncia quem é, mas sim, o que faria em favor da amada, designada por “*tu*”, se fosse tal ou qual personagem. A proposição meramente hipotética visa realçar a impossibilidade de definição do eu, fragmentado nas diversas possibilidades apresentadas ao longo do texto, enquanto dá a dimensão dos seus sentimentos em relação ao

¹⁰ Tempo correspondente, no caso, ao pretérito imperfeito do modo Subjuntivo. Em português: “Se eu fosse”.

seu objeto de desejo. O deboche típico está presente no tema do galanteio, resumido à disputa dos pretendentes à porta da amada (“*À la porte les galants/ Pourraient se percer les flancs...*”):

*Si j'étais femme...eh, la Belle,
Te ferais ma Colombelle...
À la porte les galants
Pourraient se percer les flancs...
Te ferais...*

*Enfant, si j'étais la duègne
Rossinante qui te peigne,
SEÑORA, si j'étais Toi...
J'ouvrirais au pauvre Moi.
– Ouvrirais! –
(CORBIÈRE, 2003, p.115).*

A possibilidade de transformar-se em outros seres culmina na proposta de se tornar a própria amada: “*Si j'étais femme*”, e depois “*Si j'étais Toi*”. O tratamento romântico sugerido, “*Colombelle*” – literalmente, “bela Pombinha” – ilustra ironicamente mais um lugar-comum do sentimentalismo romântico. Os motivos espanhóis estereotipados eram muito recorrentes na literatura romântica, e Corbière aproveita-se deles, em “*Chanson en si*”, visando declarar a superficialidade dos relacionamentos amorosos de maneira geral.

O eu-lírico é um paradigma do poeta moderno, sua retomada da tradição revela um apreço por esta e, simultaneamente, aquilo com que o homem moderno precisa se deparar constantemente: “*JE est un autre.*” (RIMBAUD, 1976, p.164). A fórmula rimbaldiana é exaustivamente citada porque sintetiza de forma contundente a situação em que se encontra a arte no *fin de siècle*. Se o indivíduo/poeta é incapaz de unificar a si mesmo, como poderá ao menos propor uma arte poética, integrando todas as tendências em voga na época? Assim, o objetivo fundamental do poeta via-se constantemente ameaçado e fadado ao insucesso:

*Cette aliénation de l'individu (“si j'étais la duègne”, “si j'étais Toi...”) est le moyen par lequel Corbière nomme l'objet de son amour et s'identifie à lui, de même que Don Quichotte, héros en butte aux moqueries et aux coups du sort, se livre à l'irréel pour tenter de rétablir les nobles valeurs auxquelles il croit, qui le soutiennent dans son combat. Le tout dernier mot du poème, “Ouvrirais”, mis en relief intentionnellement, élargit la vision du poète à une perspective presque métaphysique, profondément moderne [...].
(DANSEL, 1985, p.78,79).*

Um outro aspecto interessante do poema consiste, basicamente, no fato de que Corbière revela a falácia da conquista amorosa, de acordo com a matéria espanhola, no contexto do *fin de siècle*, valendo-se da própria temática. A ironia corbieriana, nesse caso, assemelha-se à ironia socrática, a qual se vale dos ideais do interlocutor com quem argumenta, a fim de invalidar a linha de raciocínio deste. A forma exagerada com que Corbière aborda a matéria espanhola torna-a caricaturesca e representa antes uma crítica que uma homenagem. Como um amante disfarçando seus sentimentos, o poeta retira as máscaras ao fazer o eu-lírico colocá-las umas após as outras, mesmo sem travesti-las de fato, porque são sempre hipotéticas.

“Elle [a Espanha] lui permit aussi d’employer en toute connaissance de cause les éléments d’un engouement littéraire pour en tirer les masques, les déguisements et les stratagèmes qui le conduisirent à tenter une approche différente de sa quête existentielle: celle de l’amour, dans la solitude.” (DANSEL, 1985, p.88).

A “máxima” rimbaldiana explica a busca de si mesmo que Corbière efetua com seus personagens, pois a proposição inversa diria: *“L’autre, c’est moi.”* Cada projeção de si mesmo, feita em seus textos, revela um aspecto de sua personalidade: *“Il s’agit pour lui d’aller non pas vers l’autre’, mais vers soi-même, de se ‘voir’, d’être l’autre de soi-même, face à sa propre misère.”* (THOMAS, 1972, p.29, grifo do autor).

A figura de Dom Quixote merece destaque entre as personagens célebres citadas pelo poeta, direta ou indiretamente, porque o anti-herói de Cervantes já é por si só uma paródia ao ideário do romance de cavalaria: “[...] a paródia às convenções do romance épico e de cavalaria interactiva com a sátira daquele que acha que semelhante heroização na literatura é potencialmente transferível para a realidade.” (HUTCHEON, 1985, p.38). Assim, em *“Chanson en si”*, sua presença é duplamente irônica, somando a “crítica” que consta na obra original e a releitura proposta por Corbière. Algo semelhante acontece com o pseudônimo escolhido para si mesmo, Tristan, o qual faz alusão ao malfadado herói celta, apaixonado pela esposa do tio, pois, em ambos os casos, o poeta parte de uma semelhança para finalizar instaurando uma diferença entre as duas realidades aproximadas: é o procedimento paródico novamente:

Alegada representação, geralmente cómica, de um texto literário ou de outro registro artístico i.e., uma representação de uma ‘realidade modelada’ que, já por si, é uma representação particular de uma realidade original. As representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os

seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem. (BEN-PORAT apud HUTCHEON, 1985, p.67).

As transformações do poeta são, em geral, inusitadas, sobretudo quando se trata de projeções em animais, como ocorre em diversos poemas. A equiparação é feita, ora através de uma comparação, ora a partir de uma metamorfose. Nesse segundo método a aproximação de ambas as realidades – a do poeta e a do animal retratado – fica mais evidente: “*Du déguisement à la métamorphose, le passage est subtil; Corbière le franchit avec cette étrange liberté qui donne à toute son oeuvre un frémissement si particulier, une tension pleine de surprises [...]*.” (THOMAS, 1972, p.14).

O texto “*Sonnet à sir Bob*”, do capítulo “*Les amours jaunes*”, mostra um eu-lírico dirigindo o seu discurso lamentoso ao cão do título (*sir Bob*): “*Beau chien, quand je te vois caresser ta maîtresse,/ Je grogne malgré moi – pourquoi? – Tu n’en sais rien.../ – Ah! c’est que moi – vois-tu – jamais je ne caresse,/ Je n’ai pas de maîtresse, et...ne suis pas beau chien.*” (CORBIÈRE, 2003, p.63). Ironicamente, é o cachorro quem porta o título de “*sir*”, e quem tem os favores de uma “*maîtresse*”. O termo “*maîtresse*” possui variadas acepções, mas todas remetendo a uma certa condição de domínio exercido por quem é caracterizado por tal título. Segundo o dicionário *Le Robert micro* (2006, p.793,94), “*maîtresse*” pode remeter a “*proprietária*” (de algum estabelecimento), “*tutora*”, “*noiva*”, “*amada*”, ou mesmo, “*amante*”. Assim, o eu-lírico deixa claro a sua posição de dependência em relação ao ente feminino.

Apresentando a sua própria posição como desfavorável, o eu-lírico propõe trocar de lugar com o animal: “*– Ô Bob! nous changerons, à la métempsycose:/ Prends mon sonnet, moi ta sonnette à faveur rose;/ Toi ma peau, moi ton poil – avec puces ou non...// Et je serais sir Bob. – Son seul amour fidèle!/ Je mordrai les roquets, elle me mordrait, Elle!.../ Et j’aurai le collier portant Son petit nom.*” (id., ibid., p.64). O jogo de palavras feito com “*sonnet*” e “*sonnette*”, atributos do poeta e do cão, respectivamente, reforça o aspecto cômico da troca de personalidades.

A escolha do cachorro não é arbitrária, demonstrando toda a submissão do eu-lírico frente a sua amada: “*‘Chien’...: on remarquera combien fréquemment Tristan s’identifie à cet animal méprisé des Orientaux pour sa servilité, sa passivité. Ou bien il se compare au crapaud, au serpent [...]*.” (ROUSSELOT, 1951, p.64). Logo, outros animais povoam seus textos, pois: “*‘L’amour est un duel’ où l’animalité triomphe.*” (THOMAS, 1972, p.43).

A metamorfose em animais só revela mais uma face da recorrente identificação do poeta com personagens consideradas párias da sociedade. O rebaixamento do eu-lírico fica

ainda mais evidente pela escolha desses animais, sempre figuras menosprezadas ou mesmo abjetas:

Le besoin de se projeter hors d'une condition intolérable, fût-ce au prix d'un avilissement plus grand, voilà ce qui dicte à Corbière ces nombreuses qualifications animales. C'est toute la partie méprisée, gémissante et pantelante de son être qui se manifeste [...]. (ANGELET, 1961, p.67).

As projeções são uma solução momentânea para o problema da falta de identidade do eu-lírico, mas, longe de trazer-lhe conforto, na realidade, só martirizam-no ainda mais, agravando a sua condição de excluído. Entretanto, Corbière parece apreciar esse desprezo de si mesmo, como se pensasse que, embora sua atual condição seja insatisfatória, esta poderia ser ainda pior, caso fosse eternamente uma de suas malogradas personagens.

Na divisão “*Rondels pour après*” sobressai o motivo do sono – como já foi dito anteriormente – através de uma perspectiva de acentuada puerilidade. As imagens revelam um tom lúdico a partir de algumas expressões que beiram o universo infantil e maravilhoso, em “*Sonnet posthume*” temos: “*Dors: on t'appellera beau décrocheur d'étoiles! Chevaucheur des rayons! ... quand il fera bien noir,*” (CORBIÈRE, 2003, p.241). O verbo “dormir” funciona como um eufemismo para “morrer”, pois, segundo o poeta, aparentemente não existem horizontes limítrofes em se tratando do sono ou da morte, ambas abrem a possibilidade de uma nova vida.

Em “*Mirliton*” diz: “*Dors d'amour, méchant ferreur des cygales!*” (CORBIÈRE, 2003, p.243). A gíria para “artífice obsoleto” (“*ferreur de cygales*”) guarda em si uma poeticidade que entenece enquanto mostra a consciência aguda que o poeta tem de si mesmo e de sua arte, pois: “*La locution ancienne ferreur des cygales, qui figure chez Rabelais, signifie 'travailler à des choses vaines, perdre son temps.' Le ferreur des cygales se dépense inutilement: de sa poésie, rien ne restera.*” (CORBIÈRE, 2003, p.243, nota de ANGELET).

Em alguns poemas desse capítulo o eu-lírico dirige-se ao poeta como a uma criança, em “*Rondel*”, por exemplo: “*Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles!*” (CORBIÈRE, 2003, p.242). A alusão ao mito de Prometeu é clara, o poeta não pôde alcançar o que almejava com sua arte, ou seja, só conseguiu apropriar-se das fagulhas do fogo divino.

No poema “*Do, l'enfant do*”, o eu enuncia: “*Buona vespre! Dors: Ton bout de cierge.../ On l'a posé là, puis on est parti./ Tu n'auras pas peur seul, pauvre petit?.../ C'est le chandelier de ton lit d'auberge.*” (CORBIÈRE, 2003, p.243). Esse apelo para a infância onírica revela que: “Para que uma obra de arte seja realmente imortal é preciso que saia totalmente dos limites do humano; o bom senso e a lógica tornar-se-ão obstáculos. Deste

modo ela aproximar-se-á do sonho e da mentalidade infantil.” (DE CHIRICO apud ALEXANDRIAN, 1976, p.61).

As metáforas pelas quais o eu-lírico dirige-se ao poeta, ou seja, ele mesmo, revelam as muitas possibilidades de existência após a morte e a libertação das amarras do mundo racional. O sonho e a infância fornecem as bases para a imaginação criadora:

Se conserva alguma lucidez é porque sabe regressar a sua infância que, mesmo tendo sido massacrada pelos domadores, nunca perderá, para ele, os encantos. Lá, a ausência de qualquer tipo de rigor permite que ele tenha a perspectiva de viver várias vidas simultaneamente. Abraçado a essa ilusão, deseja apenas conhecer a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. (BRETON apud PEÑUELA CAÑIZAL, 1987, p.2).

A transposição para o universo infantil demonstra, assim, uma outra forma de identificação eu/outro, segundo Corbière. Os diversos epítetos sugerem um aspecto onírico acentuadamente pueril: “*beau décrocheur d'étoiles*”, “*chevaucheur de rayons*”, “*méchant ferreur de cygales*”, “*voleur d'étincelles*” ou, simplesmente “*enfant*”/ “*pauvre petit*”. O universo infantil possibilita uma evasão mais efetiva do ambiente circundante e racional, e a morte, encarada serenamente, parece encerrar a busca pela identidade poética tão almejada durante o percurso da obra.

4.3 A nulidade da existência

Toda a poética corbieriana é calcada em um niilismo extremo, a morte, como já foi dito, está presente desde a primeira até a última parte, sendo direta ou indiretamente citada. Logo, visamos analisar como esse pessimismo tipicamente *fin de siècle* se manifesta e que relações mantém com a temática fundamental do livro, que é a busca por uma identidade poética.

O poema “*Paria*” é o último da divisão “*Raccrocs*” e, com sua linguagem direta, demonstra de forma nítida a condição do homem moderno, ou seja, de um indivíduo que se encontra perdido em um mundo onde já não é mais possível reconhecer a sua pátria – o título do poema é sintomático para o contexto histórico de Corbière.

As principais características da lírica corbieriana se fazem presentes, desde o título que, certamente, faz referência ao misantropismo do poeta face à sociedade – o antigo bardo transforma-se em ser arcaico na era industrial –, enquanto passa a abranger uma coletividade

que transpõe o aspecto individual e pontual. O mundo do poeta moderno é o universo fáustico:

Fausto não será capaz de criar nada a não ser que se prepare para deixar que tudo siga o seu próprio rumo, para aceitar o fato de que tudo quanto foi criado até agora – e, certamente, tudo quanto ele venha a criar no futuro – deve ser destruído, a fim de consolidar o caminho para mais criação. (BERMAN, 1986, p.48,49).

Habitando um mundo construído a partir dessa realidade efêmera, em que a unicidade do indivíduo é posta em cheque, nada mais natural que o poeta se sinta literalmente desterrado.

Em Baudelaire, a metrópole devora tudo: *aquela* lugar é também muitos lugares, todos os lugares, a síntese da época. Tem início o assédio e o demonismo do não-lugar, o ódio ao domicílio. A realidade parisiense é uma alegoria do mundo moral, do céu e do inferno. O alhures é tão desejável quanto impossível. Pode ser concebido, enfim, apenas com um *out of the world*. (BERARDINELLI, 2007, p.62).

O cosmopolitismo dominante na Paris do século XIX fragmentou as barreiras culturais, ocasionando movimentos cuja principal característica é o universalismo dos ideais – Decadentismo e Simbolismo são bons exemplos disso. Assim, o longo poema “*Paria*” é “*délibérément apatride*” (THOMAS, 1972, p.13). Entretanto, contrariamente a movimentos que buscam refúgio em um universo onírico, Corbière apenas nega a possibilidade de existência de uma pátria ideal, sem instaurar nada propriamente.

O poeta denuncia a falsa sensação de liberdade promulgada por alguns indivíduos levianos: “*Qu’ils se payent des républiques,/ Hommes libres! – carcan au cou –*” (CORBIÈRE, 2003, p.164), fato que o leva a procurar satisfatoriamente a solidão: “*Moi, – coeur eunuque, dératé/ [...] À moi: toujours seul. Toujours libre.*” (id., ibid.). A alusão à política aparece raramente em seus textos, em geral como uma crítica: “*Son mépris vise d’abord les aspirations républicaines de l’époque; il semble en effet en train, en 1870, de se dégager [...] de la situation politique de son pays. [...] Paria, manifeste de liberté, est fondé sur un nihilisme moral et politique total.*” (LINDSAY, 1972, p.19).

A inquietação social do início dá lugar a outras de apelo mais individual: o exílio voluntário envolve a negação ao espaço e ao tempo: “*– Ma Patrie... elle est par le monde;/ [...] Ma patrie est où je la plante:/ Terre ou mer, elle est sous la plante/ Des mes pieds – quand je suis debout.*” (CORBIÈRE, 2003, p.164). E: “*Mon passé: c’est ce que j’oublie/ La seule chose qui me lie/ C’est ma main dans mon autre main./ Mon souvenir – Rien – C’est ma*

trace./ Mon présent, c'est tout ce qui se passe./ Mon avenir – Demain... demain.” (id., ibid., p.165). Não é somente a inquietação do não-lugar, mas também a da renúncia ao passado, talvez pela própria inviabilidade de conciliá-lo ao presente – que é “*tout ce qui se passe*” – e a um futuro indeterminado, anunciado em versos anteriores: “– *L'idéal à moi: c'est un songe/ Creux; mon horizon – l'imprévu* –” (id., ibid.).

O objetivo final (“*l'idéal*”) é um “sonho vazio”, que não existe *a priori*, mas pode ser construído de acordo com o desenrolar do percurso poético: “*Que les moutons suivent leur route,/ [...] – Moi, ma route me suit. Sans doute/ Elle me suivra n'importe où.*” (id., ibid.). O eu-lírico não segue um caminho, ironicamente é o próprio caminho que o segue, inversamente aos “*moutons*”, que já têm seu futuro traçado. Estes são, provavelmente, os indivíduos criticados no início do poema, cuja estável vida burguesa fez com que aceitassem passivamente tudo aquilo que se lhes apresentava: “*Qu'ils peuplent leurs nids domestiques!...*”. A contraposição aparece ainda em outro verso: “*Que me chante leur Liberté,*” marcando sempre a contraposição “eu” *versus* “outros”. Essa crítica acontece porque: “*Tout ironiste est un idéaliste, en ce qu'il croit à la perfectibilité de l'homme: au moment même où il marque un rejet, l'ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait auquel il aspire ou dont il a la nostalgie.*” (SCHOENTJES, 2001, p.87).

Um sujeito expatriado é alguém incapaz de encontrar a si mesmo em qualquer espécie de relacionamento social, inclusive o amoroso: “– *Quand je suis couché: ma patrie/ C'est la couche seule et meurtrie/ Où je vais forcer dans mes bras/ Ma moitié, comme moi sans âme;/ Et ma moitié: c'est une femme.../Une femme que je n'ai pas.*” (id., ibid., p.165). As metáforas para a vacuidade do sujeito poético aglomeram-se na seguinte estrofe: “*Ma pensée est un souffle aride:/ C'est l'air. L'air est à moi partout./ Et ma parole est l'écho vide/ Qui ne dit rien – et c'est tout.*”. Vacuidade esta que não é, entretanto, absoluta. Ainda que inferida por um “eu” envolto por “ar”, e seja um “eco vazio” ou “não diga nada”, a palavra poética aí está enunciada, pelo menos do ponto de vista linguístico sempre haverá algo, mesmo que esse algo busque a negação de si mesmo: “*C'est le drame 'existentiel' de l'être lucide et isolé de lui-même; de l'être qui se cherche et ne parvient pas à se rejoindre. En définitive, l'angoisse de l'esprit devant sa propre inexistence [...].*” (ANGELET, 1961, p.57).

O eu poético ora afirma sua nulidade resignadamente, ora de forma revoltada: “– *Allons! la vie est une fille/ Qui m'a pris à son bon plaisir.../ Le mien, c'est: la mettre en guenille,/ La prostituer sans désir.*” A falta de finalidade permanece porque a vida o tomou “à son bon plaisir”, mas: “*Corbière se métamorphose en dominateur sadique qui prend sa revanche sur la vie en la comparant à une fille humilié [...].*” (DANSEL, 1985, p.186).

Mesmo assim, o acaso é quem governa, pois já não há mais Deus, talvez deuses omissos que não puderam determinar nem ao menos o nascimento do “eu”: “ – *Des dieux? ... – Par hasard j’ai pu naître;/ Peut-être en est-il – par hasard.../ Ceux-là, s’ils veulent me connaître, me trouveront bien quelque part.*”. Aqui há uma ironia, já que o eu-lírico é deificado – ele é quem está em toda parte –, rebaixando ainda mais os deuses em questão.

Como dito anteriormente, “*Paria*” é um bom exemplo de como Corbière orienta sua poética, ou melhor dizendo, antipoética. O poeta do *fin de siècle* vê a tradição clássica arruinar a si mesma, as utopias sociais românticas desfazerem-se e, sem poder se ater ao passado como suporte para a edificação do presente e do futuro; mais do que um exilado da pátria, o pária moderno é um exilado de seu tempo:

Il se déclare, suivant les strophes de Paria, sans émotions, sans patrie, sans femme, sans idéal, sans intelligence, sans passé ni avenir, sans rapport avec autrui, sans amour de soi, sans désir de la vie, et sans dieu. La seule affirmation qui en sorte est celle de la liberté, mais c’est une liberté vide, une espèce de disponibilité qui se garde telle en ne servant à rien.
(LINDSAY, 1972, p.19).

Há duas influências consideradas basilares na formação poética de Tristan Corbière: a clássica, oriunda de seu pai, e a religiosa, advinda dos cultos católicos assistidos durante a infância e a adolescência. A segunda não deve ser confundida com a religiosidade ingênua dos românticos e, tampouco, pode ser encarada como uma crítica ao cristianismo em si, mas à hipocrisia da Igreja como instituição, que ludibria os crentes a fim de perpetuar ideias sem validade nos tempos modernos.

O poema “*Cris d’aveugle*” encontra-se no capítulo “*Armor*”, o qual: “[...] *illustre de la façon la plus claire, la plus directe et la plus abondante, l’inspiration religieuse.*” (BURCH, 1970, p.123). A região retratada no capítulo é a Bretanha, por isso o fundo religioso de alguns textos: “[...] *dans les coutumes bretonnes l’élément religieux est si intimement mêlé aux moeurs folkloriques qu’il est difficile de l’en extirper [...].*” (id., *ibid.*, p.121).

Permeado de expressões bíblicas, o poema “*Cris d’aveugle*” transforma-se, aparentemente, em uma enfadonha ladainha cuja linguagem ensaia uma invocação mórbida, através de diversas repetições que, por sua vez, geram um processo quase hipnótico desde o início do poema:

*L’œil tué n’est pas mort
Un coin le fend encore
Encloué je suis sans cercueil
On m’a planté le clou dans l’œil*

*L'oeil cloué n'est pas mort
Et le coin entre encore*

Deus misericors
Deus misericors
*Le marteau bat ma tête en bois
Le marteau qui fera la croix*
Deus misericors
Deus misericors (CORBIÈRE, 2003, p.186).¹¹

A figura do poeta é equiparada à de Jesus crucificado e seu martírio angustiante é gradativamente acentuado ao longo do texto. A imagem de um morto-vivo é anunciada desde o primeiro verso: “*L'oeil tué n'est pas mort*”. Quando a fé entra em crise e o racionalismo vigora em todos os âmbitos da sociedade, paráfrases “heréticas” de passagens religiosas não são incomuns. Corbière desconstrói a Paixão de Cristo encarando-a por um viés sadomasoquista em que o “eu” distancia-se de si mesmo:

Après cette introduction au coeur même de la douleur, le poète reprend une certaine distance qui lui permet de se voir lui-même, de l'extérieur, [...] comme s'il s'agissait d'une hallucination ou d'un cauchemar. En même temps qu'il subit la torture, il se voit en train de la subir. (DANSEL, 1985, p.167,168).

As fórmulas bíblicas que permeiam o texto quebram a cadeia rítmica e, valendo-se também do processo de repetição, parecem um ritual de magia que prolonga desmesuradamente o martírio desse Cristo do século XIX: “*Ces formules liturgiques constituent donc un important élément de l'ironie religieuse de Corbière [...]*.” (BURCH, 1970, p.129)

A ausência de pontuação e a disposição dos versos emparelhados realçam, da mesma forma, a continuidade do calvário. Enquanto isso, regiões subjacentes do pensamento são acionadas, mediante a retomada de uma figura central na construção da sociedade ocidental. O poeta condensa o significado do texto na medida em que transpomos, a sua própria figura, tudo aquilo que sabemos a respeito da provação de Jesus, como se aquele fosse, agora, uma espécie de reencarnação deste, inclusive o poder de entrever algo além dos sentidos está intrinsecamente ligado à maldição e às mazelas subsequentes.

*Je vois des cercles d'or
Le soleil blanc me mord
J'ai deux trous percés par un fer*

¹¹Optamos por transcrever, segundo a estrutura original do livro, todos os trechos citados, a fim de facilitar a percepção rítmica.

*Rougi dans la forge d'enfer
Je vois un cercle d'or
Le feu d'en haut me mord.* (id., *ibid.*, p.187).

O tema da cegueira encarada como estigma indispensável para o alcance de um estado epifânico, de visão “superior”, é recorrente em diversas culturas e compatível com o ideal moderno de poesia, o qual eleva a lírica a um estado de vidência:

L'aveugle n'est qu'un prétexte au thème de la solitude, de la mise entre parenthèses de son propre personnage. Mais l'homme atteint de cécité devient rapidement le fou halluciné, le voyant; Corbière ne voudrait-il pas se justifier, non pas lui mais son double, le poète, le prophète, celui qui sera de la modernité? (DANSEL, 1985, p.167, grifo do autor).

O poeta moderno é espiritualmente aristocrata; no *fin de siècle*, mais do que nunca, tem de suportar o peso de seu dom, a alcunha de “maldito”, o olhar desconfiado da ascendente burguesia materialista e, frente aos empecilhos, sua única arma é a possibilidade de enunciar, ao menos uma centelha, dessa outra realidade que ele apenas vislumbra:

De même que, selon le poète, comme nous l'avons constaté dans la pièce intitulé 'Libertà', la vraie liberté n'existe, paradoxalement, que dans une geôle, de même, la vraie réalité n'existe que dans le noir, grâce à la vision poétique, d'où cette thématique de l'aveuglement: pour voir, il faut être borgne ou aveugle. (id., *ibid.*, p.169).

Ressaltamos que a outra realidade, para Corbière, não é a transcendente, mas um outro aspecto da visão terrena. Sendo uma retomada da imagem do Cristo resignado, os versos seguintes demonstram a forma como o poeta encara seu próprio destino de “pária”, porém sua condição agora é a de um condenado ao sofrimento físico. As antíteses estão bem ao gosto corbieriano: cegueira *versus* visão “além”, deus *versus* diabo.

*Pardon de prier fort
Seigneur si c'est le sort
Mes yeux deux bénitiers ardents
Le diable a mis ses doigts dedans
Pardon de crier fort
Seigneur contre le sort* (CORBIÈRE, 2003, p.188).

O emprego abundante de antíteses e oximoros – nesse e em outros poemas corbierianos – busca denunciar a falsa impressão que fazemos do mundo ao redor, pois o desconcerto inicial cede lugar a uma nova visão dos fatos antes considerados insignificantes.

As “verdades” em que acreditamos são sustentáculos indispensáveis para nosso bem-estar mental, mas frágeis em sua natureza primária:

La suite du poème introduit également la manière dont Corbière se situe dans le monde. Privé d'un paradis tranquille et du sommeil du 'bon mort' (v.37), l'oeil du poète reste ouvert et béant. C'est celui du visionnaire, de l'élu, du maudit, marqué au fer par le destin pour témoigner de la face cachée des choses qui demeurent invisibles et silencieuses à ceux qui voient sans être des voyants, qui traversent le monde et la vie en plein état de cécité, de surdité, de non-concordance avec la palpitation universelle et qui peuvent donc dormir tranquilles. (DANSEL, 1985, p.170).

Corbière transforma seu Cristo em um exilado da sociedade, seu calvário dessantificado não diferindo muito do martírio sofrido pelo eu-lírico do poema “*Paria*”. São duas formas metafóricas distintas de encarar a condição do poeta moderno: na primeira, o indivíduo não encontra refúgio no tempo, nem tampouco no espaço ao qual pertence, enquanto na segunda, a própria morte nega-se a encerrar as penas de um Cristo cego e obrigado a perambular com suas chagas eternamente. O sujeito moderno questiona a sua própria identidade negando a si mesmo em “*Paria*” e recusando-se a ver o que está a sua volta em “*Cris d'aveugle*”; ambos os poemas ilustram a sensação de vacuidade individual e social.

A estetização da existência, solução comum no contexto histórico-literário em questão, está implícita em toda a obra *Les amours jaunes*. A busca por uma identidade, realizada através da arte, é algo tão antigo quanto a própria arte, mas a partir da segunda metade do século XIX, tal inquietação ascendeu ao seu paroxismo, chegando mesmo a tornar-se a principal temática da lírica corbieriana: “*La poésie: l'expression d'un drame sans merci, le seul contrepoison peut-être de l'existence. Non pas affaire de consonances harmonieuses, mais essentiellement solitude et dérèglement [...].*” (ANGELET, 1961, p.16,17).

Segundo Thomas (1972, p.34), a poesia representava, para Corbière, uma ferramenta de revolta: “[...] *il lui faut se défendre et attaquer, les mots sont des griffes: nous verrons ce duel.*”. O tom pungente dos textos declara essa ambição de lutar contra a ordem estabelecida em qualquer sistema, o qual estará invariavelmente contra a sua própria pessoa. O poema “*Le poète contumace*”, citado no capítulo anterior, parafraseia a máxima cartesiana “Penso, logo existo”: “*Je rime, donc je vis*” (CORBIÈRE, 2003, p.95). A poesia torna-se a razão da existência em um diletantismo que beira a obsessão: “[...] *les mots sont tout ce qui reste de parole à qui se voit nul et perdu.*” (THOMAS, 1972, p.106).

4.4 Os preceitos surrealistas

Entre os autores do *fin de siècle*, antecedentes do Surrealismo, constam, não os escritores simbolistas propriamente ditos, mas os idealizadores dos preceitos simbolistas de arte, como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e Isidore Ducasse (1846-1870), ou conde de Lautréamont, para citar os nomes de maior relevo. Nesta parte, visamos estudar as características de alguns poemas corbierianos responsáveis pela aproximação, feita por alguns estudiosos, entre a sua lírica e as concepções surrealistas de arte.

Conforme os surrealistas, a comunicação se perfaz segundo um modo de expressão hermético, que representava para eles o único meio de enunciar adequadamente aquilo que inicialmente não poderia ser apreendido pelo homem. Tal como os simbolistas, os surrealistas ansiavam pela construção de uma linguagem que revelasse, subliminarmente, através de imagens de uma realidade reconstruída, os segredos da existência.

Não se tratava de opor um universo fantástico à realidade, mas de conciliar esta com o processo ilógico dos estados delirantes ou oníricos, para formar uma ‘sobrerrealidade’. O Surrealismo não é verdadeiramente o fantástico, é uma realidade superior onde todas as contradições que atormentam o homem são resolvidas ‘como num sonho’. (ALEXANDRIAN, 1976, p.52).

Determinados poemas de Rimbaud são muitas vezes caracterizados como textos surrealistas *avant la lettre*, pois anunciam elementos demasiadamente modernos para a época em que foram escritos (por volta dos anos 70 do século XIX). Em uma das cartas conhecidas sob a alcunha de “*Lettres du voyant*” propõe, mais precisamente naquela endereçada a Paul Demeny: “*Du reste, libre aux nouveaux! D’exécrer les ancêtres: on est chez soi et l’on a le temps.*” (RIMBAUD, 1976, p.165, grifo do autor), e ainda: “*Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie [...]. Car il arrive à l’inconnu!*” (id., *ibid.*, p.166, grifos do autor). Os surrealistas e demais vanguardistas fariam eco a esses preceitos.

Dans les Illuminations notamment [...] les paysages, conformément au projet du ‘Voyant’, sont soumis à la loi d’un ‘dérèglement’ généralisé: le point de vue perceptif cesse d’organiser les perspectives, et l’affolement des directions de l’espace réfléchit le morcellement interne du sujet. Il en résulte, pour celui qui cherche à “fixer les vertiges”, des scènes qui n’ont plus de lien mimétique avec la réalité extérieure, et qui s’imposent seulement comme de pures présences imaginaires. (ILLOUZ, 2004, p.128).

A categoria do inconsciente é abordada na carta a Georges Izambard: “*C’est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense.*” (RIMBAUD, 1976, p.164); e foi de grande valia para Jules Laforgue (1860-1887), um simbolista da geração de 1885, visto podermos dizer da obra deste: “[...] *l’Inconscient n’est pas seulement un thème, générateur d’images proliférantes et fantastiques; il est aussi le principe même de l’art et la source de la parole poétique.*” (ILLOUZ, 2004, p.142)

O Romantismo e, mais precisamente, o Simbolismo (em suas origens, por assim dizer) deram as bases para a formulação do ideal surrealista de arte, bem como influenciaram as demais vanguardas. Um nome raras vezes citado como inspiração para os surrealistas é o do poeta moderno Tristan Corbière, que se utilizou, em alguns textos, do recurso denominado “escrita automática”, cujo

[...] método consistia em escrever sem emendas ou qualquer controle da razão, e o mais rapidamente possível, o que se passa no espírito quando nos conseguimos libertar suficientemente do mundo exterior. A finalidade deste exercício era pôr a descoberto a ‘matéria mental’ comum a todos os homens, independentemente do pensamento, que é apenas uma das suas manifestações. (ALEXANDRIAN, 1976, p.50).

Embora não pertença ao contexto histórico-literário das vanguardas, Corbière apresenta, em alguns poemas, uma linguagem e uma linha de raciocínio que se assemelham bastante aos recursos surrealistas. É o que podemos constatar nas palavras do próprio André Breton (1896-1966), um dos artistas de maior relevo da época:

C’est sans doute avec Les Amours jaunes que l’automatisme verbal s’installe dans la poésie française. Corbière doit être le premier en date à s’être laissé porter par la vague des mots qui, en dehors de toute direction consciente, expire chaque seconde à notre oreille et à laquelle le commun des hommes oppose la digue du sens immédiat. (BRETON, 1966, p.203).

É possível que haja um certo exagero em uma reivindicação tão fervorosa como a de Breton, entretanto, os aspectos modernos dos textos de Corbière permitem que, no mínimo, consideremos as mudanças cruciais por ele instauradas na lírica do século XX. A afirmação de um dos representantes do Surrealismo, Antonin Artaud (1896-1948), lembra mesmo a própria concepção corbieriana de poesia, com sua impotência autoconsciente: “Não pretendemos mudar nada nos costumes dos homens, mas queremos demonstrar-lhes a fragilidade dos seus pensamentos e sobre que bases movediças, sobre que alicerces, ergueram as suas trêmulas casas.” (ARTAUD apud ALEXANDRIAN, 1976, p.53,54).

O elemento noturno é explorado por Corbière como meio de realçar o hermetismo do texto. A opção pela noite, em detrimento do dia, caracterizaria de forma mais eficaz a atmosfera para as aparições surreais que provêm do sono. Este motivo significativo para o poeta resume os anseios de alguém que busca um sentimento de pertença em relação ao mundo que o rodeia e, não podendo integrar-se adequadamente ao ambiente, transmuta a realidade em sonho.

C'est en effet le versant nocturne qui s'impose dans le recueil face aux poèmes solaires. Sans faire de décompte précis, on peut signaler que Steam boat, Zulma, Insomnie, Le poète contumace, Litanie du sommeil, toute la Sérénade et les Rondels sont des poèmes de nuit et qu'à l'exemple du crapaud, du poète contumace ou du narrateur des sérénades, l'acte poétique est d'essence nocturne. (LAROCHE, 1997, p.79).

O erotismo, presente em várias obras surrealistas – *L'amour fou* (1937) é o nome de um dos livros de Breton –, pode ser observado, ao lado do sono, na caracterização da personagem-título do poema “*Insomnie*”: “*Insomnie, es-tu donc pas belle?.../ Eh pourquoi, lubrique pucelle,/ Nous étreindre entre tes genoux?/ Pourquoi râler sur notre bouche,/ Pourquoi défaire notre couche,/ Et... ne pas coucher avec nous?*” (CORBIÈRE, 2003, p.83). O convite para dormirem juntos – o poeta e a Insônia – vem ao final do texto: “*Laisse un goût froid de fer rouge.../ Oh! viens te poser dans mon bouge!.../ Nous dormirons ensemble un peu.*” (CORBIÈRE, 2003, p.83,84). A personificação da insônia juntamente ao estado de dormência encarado como a conjunção amorosa denotam anseios que vão além daquilo que pode ser racionalmente explicado: “Existem, ainda, mecanismos sobredeterminados pelas forças do inconsciente que, com a ajuda de incontroláveis energias do desejo, [...] violentam a ordem do simbólico e, com isso, geram camadas de sentido que perturbam os significados habituais das palavras e das imagens.” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1987, p.7)

No mesmo poema, o eu enuncia: “*Pourquoi, Belle-de-nuit impure,/ Ce masque noir sur ta figure?.../ – Pour intriguer les songes d'or?... / N'es-tu pas l'amour dans l'espace,/ Souffle de Messaline lasse,/ Mais pas rassasiée encor!*” (CORBIÈRE, 2003, p.83,84). A *femme fatale* é evocada em uma alusão à flor que só desabrocha à noite, “*belle-de-nuit*”, e à “*Messaline*”, imperatriz romana (17/20-48 d.C.) conhecida pela libertinagem, ambas remetendo à ideia de cortesã.

O poema “*Insomnie*”, presente na seção “*Les amours jaunes*”, adianta recursos retomados primorosamente em “*Litanie du sommeil*”, que consta em “*Raccrocs*”:

Cette problématisation [das angústias trazidas pelo sono] nous conduit tout droit vers la Litanie du sommeil, souvent considérée comme le chef d'oeuvre de Corbière. C'est aussi l'un des textes les plus hermétiques du recueil. Les surréalistes ont parlé d'écriture automatique. Nombre des critiques ont tenté de trouver une constante d'inspiration. (LAROUCHE, 1997, p.80).

Pode-se acrescentar que “*Litanie du sommeil*”: “[...] por sua justaposição contínua de metáforas estranhas, associa-se diretamente aos trabalhos de alguns surrealistas. Além disso, seu tema (o sono) viria a ser a pedra de toque da Psicanálise e do próprio movimento surrealista.” (SISCAR, 1991, p.144).

A epígrafe joga com o duplo sentido de um dos vocábulos: “ ‘*J’ai scié le sommeil.*’ (Macbeth)”. Alterando a fala da personagem shakespeariana em questão, “Corbière brinca com a rima ‘scié’/ ‘tué’ adaptando a citação no contexto irônico do poema. ‘Scier’, além de ‘serrar’, significa familiarmente ‘cansar, entediar alguém com uma repetição monótona’.” (SISCAR, 1991, p.144). Mais uma vez, Corbière utiliza a literatura canônica operando algumas modificações, como forma de aguçar a percepção do leitor.

O poema tem início com os versos: “*Vous qui ronflez au coin d’une épouse endormie,/ RUMINANT! savez-vous ce soupir: L’INSOMNIE?/ – Avez-vous vu la nuit et le sommeil ailé,/ Papillon-de-minuit dans la nuit envolé,*” (CORBIÈRE, 2003, p.136). E gira em torno, basicamente, de duas personagens principais: o “Sono” e o “Ruminante”:

Emoldurando a coleção de evocações ao Sono, o poema começa e termina em hipotéticos diálogos com um interlocutor chamado RUMINANTE, isto é, o burguês “tolo” de outros poemas, que não consegue ver a profundidade e a importância do SONO, “gozo que a rale confunde com hibernação” e que, da mesma forma, não consegue ver a importância da INSÔNIA. Com exceção desses trechos periféricos, o poema não apresenta uma linha evolutiva muito rígida, construindo-se basicamente sobre a surpresa das imagens que metaforizam o sono, criadas, em geral, a partir de jogos de palavras. (SISCAR, 1991, p.144).

O “*sommeil ailé*” pode ser uma referência ao deus grego do sono, Hypnos; ao mesmo tempo confere uma característica excepcional ao sono, as asas podem ainda fazer referência à possibilidade de alcançar novos horizontes a partir do sono. A expressão “*papillon-de-minuit*” parece ser uma variante de “*papillon-de-nuit*”, ou seja, “mariposa”: ao se aproveitar de algo do cotidiano com ligeiras variações, o poeta institui um certo “caráter maravilhoso” ao corriqueiro, como farão posteriormente os vanguardistas.

Os versos seguintes enunciam: “*Seul, dans le pot-au-noir au couvercle sans oeil?/ – Avez-vous navigué?... La pensée est la houle*”, o poeta aplica a técnica da “condensação”, pois

“*pot-au-noir*”, segundo Angelet (CORBIÈRE, 2003, p.139, nota de rodapé) é uma zona marítima perigosa, a expressão, ao lado de “*couvercle*” (tampa) lembra “*pot-au-feu*”, um prato típico francês. Assim, temos dois sentidos se sobrepondo e, simultaneamente, fundindo-se em um só conceito, características dos processos denominados “condensação” e “deslocamento”: “Em processos dessa natureza, o deslocamento e a condensação superam as contradições do contraste fazendo com que a estranheza surja quando se percebe, de súbito, que os elementos opostos se integram e convivem num espaço comum.” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1987, p.34).

Nos versos que se seguem podemos notar outros usos do mesmo mecanismo: “ – *Vous êtes-vous laissé voyager en ballon?/ – Non? – Bien, c’est l’insomnie. – Un grand coup de talon/ Là! – vous voyait cligner des chandelles étranges:/ Une femme, une Gloire en soleil, des archanges.../ Et, la nuit s’éteignant dans le jour à demi,/ Vous vous réveillez coi, sans vous être endormi.*” (CORBIÈRE, 2003, p.136). A imagem do ambiente marítimo ecoa agora em “*Un grand coup de talon*”, pois “*talon*” pode ser a “extremidade da quilha de um navio do lado da popa” (FERNANDES VALDEZ, 2000, p.356). O “eu” concebe a insônia como algo que possibilita ver – o fato de o verbo “*cligner*” não estar em sua acepção corrente, ou seja, “piscar”, não nos impossibilita de entender o que o poeta quis transmitir – as “*chandelles étranges*”, sendo que, no verso seguinte, é notável como “**archanges**” funde mais ou menos o início de “**chandelles**” e o final de “**étranges**”, como se os “arcanjos” vistos fossem, na realidade, as velas iluminando o quarto em que estaria o Ruminante em estado de “semiconsciência”. É razoável lembrar que, apesar de instituir imagens oníricas, o poema fala da insônia, estado em que o indivíduo se encontra consciente, consciência reiterada pelo verso: “*Vous vous réveillez coi, sans vous être endormi.*” O Ruminante acordaria sem ter dormido, caracterizando possivelmente o sono induzido dos surrealistas.

Acreditamos que as imagens contenham um significado subjacente, contudo, não é possível traçar uma interpretação unívoca para o poema. Pode-se, somente, tentar desvendar algumas das elípticas proposições do automatismo psíquico já utilizado na lírica simbolista do século XIX:

Au reste, par-delà les ‘langueurs’ des paysages d’âme symbolistes, il arrive que le subjectivisme des représentations produise des effets plus intenses: abolissant les frontières du songe et de la réalité, il ouvre le champ à la production d’univers imaginaires, qui se déploient souvent dans le vertige et l’hallucination. (ILLOUZ, 2004, p.127).

A categoria do sonho conduz fundamentalmente, como pudemos ver, a mecanismos bastante frequentes na poética surrealista, outro deles seria o “acaso objetivo”. A obsessão

pelo aleatório já pode ser intuída nos autores dos anos 70 do século XIX, embora não se trate exatamente do “*hasard objectif*” dos surrealistas. O acaso corbieriano, que comentamos em capítulo anterior, intitula a seção em que consta o poema “*Litanie du sommeil*”, “*Raccrocs*”, traduzido por Siscar (1991) como “Golpes da sorte”. Pode-se definir a poética corbieriana da seguinte forma: “O arbitrário se torna o único princípio. Essa eleição explica talvez a ‘caoticidade’ da enumeração [...] presente em muitos poemas tal, por exemplo, o fluxo de metáforas de ‘Litania do sono’ [...]” (SISCAR, 1991, p.19). Mas deve-se levar em conta que:

Se nos parece importante levantar essa valorização do aleatório em Corbière, também parece claro que, em respeito mesmo a sua própria contradição enunciatória, de afirmação da negação, esse conceito não justifica o abandono da pesquisa da lógica interna dos poemas e do próprio percurso desse conceito através deles: armadilha fatal para muitos de seus comentadores [...]. (id., *ibid.*).

Assim, podemos perceber traços da ideologia do acaso objetivo dos surrealistas nesse poeta *fin de siècle*. O acaso predomina em seus escritos, todavia, há uma lógica subliminar nas proposições paradoxais e aparentemente aleatórias, como pregariam, no século XX, os surrealistas com a técnica do “*hasard objectif*”. A renovação linguística de Corbière deve ser levada em consideração ainda, porque:

Quand Tristan écrit cette Litanie, où le choc des rimes, l'appel d'air provoqué par la nécessité de l'écho, déclenchent l'image à coup sûr, Rimbaud n'a pas encore publié les Illuminations, Lautréamont n'a pas encore publié Maldoror. On ne saurait donc insister suffisamment sur la nouveauté prophétique de ce poème. (ROUSSELOT, 1951, p.54).

Uma outra técnica surrealista tem lugar no poema “*Le crapaud*”, da seção “*Les amours jaunes*”. Ao final do texto, ocorre a transfiguração do poeta no animal abjeto do título, transformação dada após a construção de um cenário propício, que beira o lúgubre: “*Un chant dans une nuit sans air.../ – La lune plaque en métal clair/ Les découpures du vert sombre.// Un chant; comme un écho, tout vif/ Enterré, là, sous le massif.../ – Ça se tait: Viens, c'est là, dans l'ombre...*” (CORBIÈRE, 2003, p.85). O sapo é apresentado de forma metonímica, através do seu canto, e o ambiente escuro só nos permite discernir partes de sua figura esquiva: “*Les découpures du vert sombre*”. A visualização parcial do protagonista favorece o tom macabro do poema, a fim de desembocar no “deslocamento” surrealista, que pode ser ilustrado nos versos finais: “*– Il chante. – Horreur!! – Horreur pourquoi?! Vois-tu pas son oeil de lumière.../ Non: il s'en va, froid, sous sa pierre.*” (id., *ibid.*). O poeta apresenta a figura

grotesca do sapo, fazendo uso de imagens alucinantes reiteradas para construir um ar de surrealidade e pesadelo. Por fim, termina: “*Bonsoir – ce crapaud-là, c’est moi*. Há um deslocamento da figura do poeta que passa a ser representado como o anfíbio em questão, a partir da metáfora, figura de linguagem bastante apreciada pelos surrealistas; traça-se uma semelhança inerente entre os dois, basicamente aludindo ao aspecto de pária atribuído ao poeta. É importante salientar ainda, a contraposição marcada entre a caracterização inicial do poeta-sapo em “*vert sombre*” e, ao final, como possuidor de um “*oeil de lumière*”: as luzes sempre remetm à razão, logo, apesar de sua aparência maldita, o poeta é aquele que vê além, como o vidente rimbaldiano.

Os poemas de vertente surrealista mostram um Corbière diverso daquele de “*Gens de mer*”, o realismo desta seção é substituído então por uma veia psicológica não tão comum no *fin de siècle*: “*C’est la vie entière qui afflue en une sorte d’état second dans l’immense veillée de cet emprisonné que sa prison ne protège pas mais où il reste insaisissable à tout ce qui l’envahit [...]*”. (THOMAS, 1972, p.136). O desvelar do universo interior, entretanto, condiz com as expectativas de um poeta que busca o conhecimento de si mesmo, em todos os âmbitos possíveis e imagináveis.

E em “*Petit mort pour rire*”: “*Va vite, léger peigneur des comètes!/ Les herbes au vent seront tes cheveux;/ De ton oeil béant jailliront les feux/ Follets, prisonniers dans les pauvres têtes...*” (CORBIÈRE, 2003, p.244,245), Corbière brinca com o fato de o cometa possuir uma cauda, podendo ser, assim, “penteado”. Há uma fusão com elementos da natureza, em uma espécie de “condensação” novamente em “*Les herbes au vent seront tes cheveux*”. O “deslocamento” fica por conta daquilo que jorra dos olhos do poeta: “*feux follets*”, não são lágrimas após a morte, como seria recorrente, mas “*l’esprit de la bohème, avide d’amor et de poésie [...]*” (CORBIÈRE, 2003, p.245, nota de ANGELET). Um elemento exterior ao poeta passa a vir de sua interioridade.

Entoava [o *Manifesto Surrealista* de 1924] um hino de entusiasmo à imaginação, fonte de eterna juventude do homem, envergonhando os adultos por perderem com o tempo o poder de divertimento da infância. [...] Designava o maravilhoso como finalidade do movimento, de preferência um maravilhoso moderno, inspirado no simbolismo dos sonhos, cujo conteúdo latente a psicanálise revelou. O Surrealismo erguia-se contra o mundo das aparências, mas não se contentando em negá-lo com veemência, queria substituí-lo pelo mundo das aparições. (ALEXANDRIAN, 1976, p.51).

O apelo ao sonho realiza-se, em geral, a partir de um universo infantil, como o que povoa os poemas de “*Rondels pour après*” e, entre as inovações perpetradas pelos precursores

do Simbolismo, encontra-se o apelo à infância, entretanto, de forma diversa daquela almejada pelos românticos. A volta ao estado de cândida ingenuidade não representava meramente o anseio por um tempo afastado de todo perigo, mas o retorno a um certo estado edênico em que a racionalidade ainda não está cristalizada na mente do indivíduo que pode, então, perceber os elos subjacentes entre os elementos da realidade exterior. Na infância, os conceitos ainda não estão formados e o maravilhoso soa como natural: “*Si le poète a le goût de l'enfance et qu'il est tenté de retrouver ses origines, c'est qu'il cherche à se rapprocher de la merveilleuse époque évanouie de la confusion, de la fusion avec l'original.*” (TOTIBADZÉ-SHALIKASHVILI, 2006, p.162).

Por fim, podemos perceber como Corbière apresenta em sua poética técnicas semelhantes àquelas que serão muito utilizadas no século XX pelos surrealistas, pois uma das suas preocupações é estabelecer o elo fundamental existente entre arte e vida, universo exterior e interior:

Ce qui fonde la valeur poétique et humaine du surréalisme, ce qui en explique le rayonnement, c'est la pratique de l'art comme technique d'exploration de l'Inconnu et de tous les 'ailleurs' qu'enferment conjointement, selon de mystérieuses correspondances, l'univers et la conscience humaine. (LAGARDE; MICHARD, 1962, p.342).

Os poetas do século XIX desenvolveram ideais que serviram de escopo para a surrealidade e tal irrealidade hermética acaba por se tornar a profissão de fé de vários autores. Se a existência real não satisfaz, há que se buscar um consolo na arte, verdade bastante propagada desde os primórdios da literatura.

5 Conclusão

O período que abrange, *grosso modo*, a segunda metade do século XIX até os dias atuais, é caracterizado por um dinamismo cada vez mais extremo, sobretudo no que concerne à perspectiva com que a sociedade encara a realidade circundante. O questionamento de valores anteriormente considerados imutáveis, transpõe-se à arte verbal, constituindo um marco denominado de “modernidade” na história literária.

Utilizamos o nome de Charles Baudelaire como sinônimo de modernidade, em alguns momentos, devido à importância crucial do livro *Les fleurs du mal* para o contexto histórico-literário em que foi escrito. As características modernas na obra de Tristan Corbière apontam-nos mais um epígono baudelairiano, pois na obra *Les amours jaunes* estão presentes: inquietações quanto ao lugar da lírica em tempos de acentuado progresso material, questionamentos sobre o papel a ser desempenhado pelo poeta em tal ambiente, e ainda, as célebres contradições perpetuadas pelos dois primeiros itens.

Há uma outra inspiração que não pode ser descartada, pois apesar de ter concebido uma obra original, Corbière nunca conseguiu se desvencilhar por completo da influência paterna; a presença constante de poetas latinos em sua obra, deve-se, certamente, à leitura dos textos de seu pai Édouard Corbière, o qual também incutiu no filho o interesse pelo romance marítimo. Podemos encarar esse vínculo através de uma perspectiva metafórica, pois encontramos nele o apreço pela releitura do cânone, ilustrada pelas traduções clássicas de Édouard, juntamente com sua inovação ao tratar os marujos de forma marcadamente realista e contrária aos ideais da época. A oralidade característica do filho já está, da mesma forma, nos livros paternos, bem como a postura rebelde frente aos acontecimentos, os quais eram, por vezes, tratados de forma irônica.

Entretanto, esse aparente complexo edipiano esconde uma inquietação frequente nos poetas modernos em geral, ou seja, a releitura da tradição, com a incorporação dos aspectos mais cotidianos na arte, visando torná-la mais “verdadeira” ou “real”, em um processo de gradual desmistificação. As mudanças ocorridas na mentalidade do indivíduo moderno, condenado a habitar um mundo em constantes avanços tecnológicos, instauram a poética do questionamento. Não existiam mais, a partir daí, concepções imutáveis, todos os ideais eram passíveis de serem reconstruídos e, assim, as contradições não demoraram a aparecer: antítese, paradoxo e oxímoro foram as principais figuras de linguagem utilizadas pala poesia;

e recursos como a ironia e a paródia abundavam nas obras modernas, propondo críticas enquanto “jogavam” com a linguagem.

Os movimentos decadente e simbolista mostram o caminho percorrido pela lírica *fin de siècle*: o niilismo inicial, reflexo do tédio com relação às formas cristalizadas da arte, desemboca no anseio pela renovação linguística e temática na literatura, os versos livres são um bom exemplo dessa liberdade formal, com destaque para os precursores do Simbolismo, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud. O emprego da linguagem cotidiana por Corbière e pelo simbolista Jules Laforgue é a etapa seguinte desse processo de dessacralização da obra de arte. A *femme fatale*, figura complexa e frequente no ideário moderno, é uma nítida influência baudelairiana; seu aspecto indiferente e sádico ilustra um comportamento de dândi feninino, uma postura defensiva adotada por aquela que antes assumia uma atitude sobretudo passiva, como vemos nos textos românticos, aos quais, por sinal, Corbière contrapunha-se ferrenhamente.

O sujeito moderno está inevitavelmente inserido em uma atmosfera que lhe é inóspita, assim, busca alienar-se do contexto espaço-temporal ao qual pertence, em nome de um cosmopolitismo e uma atemporalidade meramente factícios. A individualidade fragmentária é uma consequência da impossibilidade de suplantar suas angústias. O tempo presente impõe-se arduamente, obrigando o poeta a instaurar personalidades momentâneas a fim de apaziguar a sensação de derrocada perante seus ideais.

A circularidade da obra que possui um poema de abertura retomado pelo poema de encerramento demonstra, de forma trágica, o destino pre-estabelecido da humanidade. Não há como driblar a morte, pois esta monopoliza cada resquício de vida, sendo seu contraponto sempre presente. A preocupação com a efemeridade da existência e a descrença em costumes e instituições assumiu uma importância crucial no século XIX e já está no título da obra, pois em tempos “amarelos” (doentios, talvez por estarem já envelhecidos) nada mais razoável que o aparecimento de “amores amarelos”. O nome de um dos capítulos é “*Raccros*”, ou seja, é nítida a presença do “acaso” que governa os acontecimentos e, se não somos capazes de ordenar a nossa própria existência, também não poderemos definir quem somos na realidade: não há mais verdades absolutas nem imutáveis. O procedimento retórico da ironia mostra-se como o mais adequado para tratar a forma crítica assimilada pela lírica moderna, com uma linguagem truncada e elíptica acompanhando os questionamentos propostos, o poeta visa instigar o leitor a pensar sobre a sua situação presente e futura.

A questão da despersonalização da lírica *fin de siècle* revela a preocupação dos artistas em escreverem sobre inquietações universais, evitando o biografismo romântico, entretanto, a

individualidade continua sendo uma constante, principalmente em razão do hermetismo almejado pelos poetas: o texto fecha-se em si mesmo e demanda uma interpretação por parte do leitor. Na obra de Corbière, vemos como o regionalismo bretão assume proporções universais segundo a forma de tratamento de alguns temas.

A sensação de impotência perante a nova realidade promoveu o aparecimento de poéticas que instauravam o questionamento de si mesmas. O eu-lírico prima pela despersonalização, visto não poder se definir em sua totalidade, construindo poemas que soam mais como crônicas – por seu aspecto narrativo –, como fica patente nos capítulos bretões do livro. O apelo realista de alguns poemas, sobretudo aqueles de “*Gens de mer*”, visa tirar as máscaras de que a arte tradicional se valeu para consolidar-se, descobrindo o poético no trivial.

Corbière explora a ambiguidade dos termos, desvendando significados subjacentes, e dando-lhes, portanto, uma nova dimensão; fomentando, por sua vez, a desautomatização do leitor. O desdobramento em outras personagens, o qual revela a indefinição/vulnerabilidade da instância do “eu”, sinaliza, ainda, o assentimento do poeta em aliar modernização à modernidade – efemeridade à permanência.

O indivíduo exilado no tempo e no espaço vê o próprio sofrimento, em um processo de afastamento gradual do texto. A dicotomia “exílio universal” – expatriamento absoluto – e cosmopolitismo parisiense equipara-se a de algumas colocações igualmente paradoxais, como a cegueira responsável por fazer o indivíduo entrever uma realidade superior. A falta de sentidos metaforiza também a lacuna existente entre o eu e o outro nos tempos modernos, a dificuldade de comunicação que desemboca na voz etérea do último capítulo, cuja linguagem serena finaliza os questionamentos.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN, S. *O surrealismo*. Trad. Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Verbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- ANGELET, C. *La poétique de Tristan Corbière*. Bruxelas: Palais des Académies, 1961.
- BALAKIAN, A. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire*. Teixeira Coelho (Org.). Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERTHIER, P. A viagem à Itália. In: BRICOUT, Bernadette (Org). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Trad. Leila Oliveira Benoît. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 191-215.
- BRETON, A. Tristan Corbière. In: _____. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966. pp. 202-206.
- BURCH, F. *Tristan Corbière: l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur T. S. Eliot*. Paris: A.-G. Nizet, 1970.
- CAMPOS, A. Antipoesia no Simbolismo. In: _____. *Verso, reverso e controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978. pp. 211-255.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.
- CORBIÈRE, T. *Les amours jaunes*. Paris: Générale Française, 2003.
- _____. *Os amores amarelos*. Trad. Marcos Antônio Siscar. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- DANSEL, M. *Tristan Corbière: thématique de l'inspiration*. Lausanne: Ed. L'Âge d'Homme, 1985.
- FERNANDES VALDEZ, J. Talon. In: _____. *Dicionário francês/português, português/francês*. Rio de Janeiro: Garnier, 2000. p.356.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. M. M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- GUINSBURG, J. et al. *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999
 _____. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HAMBURGUER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HUYSMANS, J.-K. *A rebours*. Paris: Folio Classique, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos sobre as formas de arte do século XX*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ILLOUZ, J. N. Imaginaire et représentations. In: _____. *Le symbolisme*. Paris: Générale Française, 2004. pp. 83-115.
- JOUBERT, J.-L. *La poésie*. Paris: Armand Colin, 1988. Coll. Cursus.
- KOBAYASHI, H. Oiseaux migrateurs. In: CHIPOT, D.; KEMMOKU, M. (org). *La lune et moi: haïkus d'aujourd'hui*. Paris: 2011. p.75.
- LA FONTAINE, J. de. La cigale et la fourmi. In: _____. *OEuvres complètes: fables, contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, 1991. p.31.
- LAFORGUE, J. *Litanias da lua*. Trad. Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- LAROCHE, H. *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1997.
- LÉCHOT, T. Où se cache l'auteur?. In: _____. *Maupassant: quel genre de réalisme?*. Charmey: Éditions de l'Herbe, 2010. pp. 23,24.
- LE ROBERT MICRO: dictionnaire de la langue française. 3ed. (Org.) Alain Rey. Paris: Ed. Dictionnaires Le Robert, 2006.
- LINDSAY, M. *Les temps jaunes: essais sur Corbière*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- MARTINEAU, R. *Tristan Corbière*. Paris: Mercure de France, 1904.
- MICHAUD, G. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966.
- MORETTO, F. M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.
- PAZ, O. A revelação poética. In: _____. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. pp.166-190.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. *Surrealismo: rupturas expressivas*. 2 ed. São Paulo: Atual, 1987.
- PIERROT, J. *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de France, 1977.

- REBOUL, P. *Laforgue*. Paris: Hatier, 1960.
- RIMBAUD, A. Deux lettres. In: RAY, L. *Arthur Rimbaud*. Paris: Seghers, 1976. pp.163-170.
- RIMBAUD, A. “Mouvement”. In: _____. *OEuvres*. Paris: Pocket, 1998. pp.278,279.
- ROUSSELOT, J. *Tristan Corbière*. Paris: Seghers, 1951.
- SCEPI, H. *Poétique de Jules Laforgue*. Paris: PUF, 2000 (Colléction Ecriture).
- SCHOENTJES, P. *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- SISCAR, M. A. *Les amours jaunes: Os amores amarelos de Tristan Corbière*. 1991. 220f. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.
- SONNENFELD, A. *L'oeuvre poétique de Tristan Corbière*. Paris: PUF, 1960.
- TELES, G. M. A. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- THIBAUDET, A. *Histoire de la littérature française: de 1789 à nos jours*. 83ed. Paris: Editions Stock, 1947.
- THOMAS, H. *Tristan le dépossédé*. Paris: Gallimard, 1972.
- TOTIBADZÉ-SHALIKASHVILI, D. *L'âme symboliste: les fleurs mystiques des poètes oubliés*. Paris: Harmattan, 2006.
- TRESIDDER, J. *O grande livro dos símbolos: um guia ilustrado de imagens, ícones e signos – seus conceitos, histórias e origens*. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- UN JOUR, UN POÈME. *Tristan Corbière: poèmes, oeuvre et biographie*. Disponível em: <<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/corbiere-tristan>>. Acesso em: 5 julho 2012.
- VERLAINE, P. Poètes maudits. In : _____. *OEuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, 1972.
- WEBER, E. *França fin-de-siècle*. trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WILSON, E. *O castelo de Axel: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.