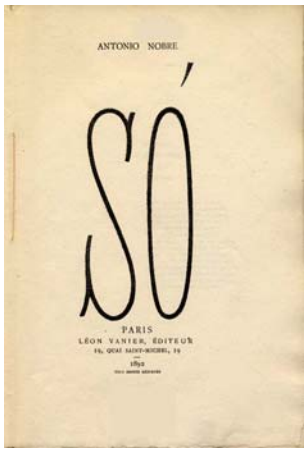
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros

O *Só* de António Nobre e *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière : **Poéticas da Ausência**



por

Isabel Maria Gonçalves Almeida
imga.nobre.corbiere@gmail.com

Porto

Abril de 2005

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros

O *Só* de António Nobre e *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière :

Poéticas da Ausência

por

Isabel Maria Gonçalves Almeida

sob a orientação da Professora Doutora Maria João Reynaud

Porto

Abril de 2005

A Miguel, mon amour,
ni jaune, ni seul, ni absent.

Agradecimentos

Quero expressar a minha gratidão a todos os que contribuíram para tornar possível a realização deste trabalho.

À Professora Doutora Maria João Reynaud agradeço a disponibilidade numa orientação precisa e criteriosa, a confiança que em mim depositou e a simpatia que sempre demonstrou.

Cumpre-me agradecer também, pelo rigor científico e pelo apoio que me manifestaram, aos professores da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que, em conjunto com a minha orientadora, leccionaram os seminários do presente mestrado, nomeadamente o coordenador, Professor Doutor Arnaldo Saraiva, a Professora Doutora Maria de Fátima Marinho e a Professora Doutora Celina Silva.

Não posso deixar de endereçar uma palavra especial de estima aos meus professores do departamento de Português da Universidade de Toulouse Le Mirail, em particular Monsieur Christophe Gonzalez, Madame Christine Pâris-Montech e Monsieur Jacques Emorine, os quais, entre outros, marcaram de maneira decisiva o meu percurso universitário.

Gostaria também de agradecer ao Centro Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian de Paris, na pessoa da Senhora Maria Teresa Salgado; às Bibliotecas do Porto, de Matosinhos e de Morlaix, que sempre responderam de maneira positiva às minhas solicitações; à École Française de Porto, em particular a M. Loncke, que disponibilizou em termos de horário os meios necessários para a realização desta dissertação de mestrado; assim como à Nathalie Caradec, especialista em literatura bretã contemporânea na Universidade de Rennes.

Finalmente, deixo aqui o meu apreço à minha família, aos meus amigos e à minha "alma gémea", sem a qual esta longa caminhada não teria chegado ao fim.

A todos aqueles que me ajudaram e não estiveram "ausentes" manifesto o meu sincero reconhecimento.

Índice

Introdução.....1

I. A consciência da ausência.....13

1. Uma geração inquieta.....14
1.1. Do lado português.....14
1.2. Do lado francês.....16

2. As datas da ruptura.....18
2.1. Separações e perdas no percurso de António Nobre.....19
2.2. As fissuras no percurso de Tristan Corbière.....32

3. Angústia e sentimento de alarme.....47
3.1. A negação da vida.....48
3.2. A eufemização da morte.....56

II. O resgate poético.....63

1. Duas reconstruções poéticas 64
1.1. O príncipe lusitano.....64
1.2. O sapo bretão.....70

2. Duas línguas pessoais.....81
2.1. A irreverência da língua corbieriana.....81
2.2. A inovação dos versos nobrianos.....86

3. Dois livros de presenças.....92
3.1. As vozes de Portugal.....93
3.2. A voz da amante e a da Bretanha.....101

III. A regeneração marítima.....113

1. Duas identidades marítimas.....114
1.1. Os heróis portugueses.....114
1.2. Os heróis bretões.....120

2. Uma presença reconfortante.....125
2.1. A dimensão materna do mar nobriano.....125
2.2. A masculinidade do mar corbieriano.....130

3. A morte no mar.....136
3.1. A atracção-repulsa em Nobre.....136
3.2. A glorificação total em Corbière.....139

Conclusão.....143

Apêndice.....149

Apêndice 1 – Quadro sinóptico: as datas-chave.....150

Apêndice 2 – Iconografia nobriana.....152
Infância e adolescência de António Nobre.....153
Os tempos de Coimbra.....154
Nobre em Paris.....155

Apêndice 3 – Iconografia corbieriana.....156
Infância e adolescência de Tristan Corbière.....157
Roscoff e Paris.....158
Caricaturas.....159
Ilustrações.....160

Apêndice 4 – Textos.....161
Cyrano de Bergerac – "La tirade du nez".....162
La Cigale et la Fourmi ; À Marcelle – Le Poète et la Cigale ; À Marcelle – La Cigale et le Poète.....164
Mes confidences.....165

Apêndice 5 – Diminutivos empregues no *Só*.....167
Quadro 1 – Lista dos Diminutivos por Poema.....168
Quadro 2 – Lista dos Diminutivos por Sufixos.....169
Quadro 3 – Lista dos Diminutivos por Número de Ocorrências.....170

Bibliografia.....171

Introdução

> "La poética [...] implica una tensión criadora [...] que cambia de momento en momento, con arreglo a determinada intersección de dicha tensión con la continuidad y evolución de la carrera del poeta."
>
> Claudio GUILLÉN

> "La poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque. Dans ce que nous voudrions qui fût. Elle est en nous à cause de ce que nous ne sommes pas. C'est le lien entre nous et le réel absent. C'est l'absence qui fait naître les poèmes. Le poète est un four à brûler le réel."
>
> Pierre REVERDY

Apesar de não pertencerem à mesma geração poética, Tristan Corbière (1845-1875) e António Nobre (1867-1900) partilham não só singularidades e coincidências biográficas, como também uma cosmovisão próxima, que transparece em *Les Amours jaunes*, livro publicado em Agosto de 1873 por Glady Frères e reeditado em 1891 por Léon Vanier, e no *Só*, dado à estampa em Abril de 1892 por este mesmo editor e refundido numa segunda edição em 1898. As duas obras poéticas, que têm cerca de 20 anos a separá-las, "dizem" respectivamente o mundo interior de Nobre e Corbière, autores que, convertendo a sua poesia num verdadeiro caderno de cicatrizes, praticam uma poética pessoal que se centra na experiência da falha, da fractura e da ausência. A afirmação de Pierre Reverdy, colocada em epígrafe, além de definir lapidarmente o seu conceito de poesia, aponta simultaneamente para a função de ligação que esta desempenha entre o poeta e uma carência ou ausência, em que se fundaria o acto criador.

Antes de dar seguimento à nossa leitura do *Só* e de *Les Amours jaunes*, deparamo-nos com uma pergunta complexa: como falar de poesia? Será assimilando-a "com a lucidez de uma inteligência que nunca se separa da sensibilidade"[1], como aconselha António Ramos Rosa? Será "[visando] a sua essência de realidade inefável"[2], como escreve Eduardo Lourenço? Será "[seguindo] por onde ela chama"[3], como recomenda Gustavo Rubim? Será simplesmente "[falando] com o poema"[4], como propõe Nuno Júdice? Este último explica, aliás, o sentido daquilo que refere: "Falar de cada palavra, de cada verso. Encontrar através deles os fios

---

[1] AAVV, ***Relâmpago – Revista de Poesia***, nº 6, 4/00, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d'Água Editores, 2000, p. 16.
[2] Idem, p. 25.
[3] Idem, p. 47.
[4] Idem, p. 53.

condutores de uma lógica que não passa apenas pelo sentido ou pelo que é dito, mas sobretudo pelo que só a percepção instintiva, sensorial, pode captar, no que está para além do que é dito e se solta das próprias palavras. Ouvir o poema para poder falar com ele."[5]

Sendo a clareza, a sensibilidade e a intuição os requisitos patenteados por poetas tão conceituados para falar de poesia, vai ser à luz da combinatória de todas estas sugestões que tentaremos falar dela. Conscientes da impossibilidade da decifração total do sentido poético, é com o mero intuito de abrir caminhos para novos horizontes interpretativos que damos início a este estudo. De facto, partindo do pressuposto de que a escrita é uma forma de diálogo humano intenso e variado e que não existe uma interpretação estável, e muito menos única, do texto literário, mas sim um número indefinido de visões ou interpretações do mesmo, o que intentamos apresentar neste trabalho é a nossa leitura das obras poéticas aqui em confronto.

Mas uma outra questão, não menos delicada do que a primeira, se levanta: o porquê da aproximação das obras de dois poetas de nacionalidades e de gerações diferentes, dos quais se diria, à primeira leitura, terem pouco ou nada em comum. No livro *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?*, Pierre Brunel não deixa de se referir ao carácter vertiginoso do exercício comparativista. No último capítulo, que se intitula "Vers une définition", fala de uma "impression de multiplicité et de vertige"[6] e confessa que "nous voudrions resserrer la littérature comparée autour de son objet et de sa méthode"[7], mas "son objet paraît multiple comme le monde, et perpétuellement fuyant"[8]. Quanto à existência de um método, o autor lança a seguinte interrogação, a que procura responder: "A défaut d'un champ de recherches, la littérature comparée possède-t-elle le monopole d'une méthode ? Méthode historique, génétique, sociologique, statistique, stylistique, comparative, elle use de chacune selon ses besoins."[9] Para rematar a sua reflexão e responder mais directamente à pergunta que coloca o título do ensaio, *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?*, Pierre Brunel propõe uma definição que tem o mérito de sintetizar todos os propósitos do livro:

> "La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter."[10]

---

[5] Ibidem.
[6] BRUNEL, Pierre et al., ***Qu'est-ce que la Littérature Comparée ?***, Paris, Armand Colin, 1983, p. 149.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem.
[9] Ibidem.
[10] Ibidem.

Tendo em mente esta definição de Pierre Brunel, poder-se-á compreender que pôr em confronto duas obras como o *Só* e *Les Amours jaunes* ir-nos-á permitir estabelecer uma relação entre duas culturas, duas literaturas, duas línguas e construir sobre estes alicerces uma ponte entre duas interioridades poéticas. Neste diálogo interactivo é que se vai fundamentar o exame simultâneo das duas obras, a fim de conhecer as semelhanças, as diferenças ou as relações que existem (ou não) entre as mesmas.

O procedimento comparativista escolhido para o nosso trabalho irá privilegiar a área tematológica[11]. A análise das obras postas em confronto basear-se-á num jogo de espelhos e de cruzamentos entre nexos de aproximação ou de distanciamento que poderá significar, já em si, uma abertura e um enriquecimento de perspectiva. Assim, propomo-nos relacionar o *Só* de António Nobre com *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière através de sucessivas etapas que implicam uma articulação que, no nosso entender, é de tipo binário. "Se é verdade que não há especificidade no método a seguir, também é verdade que há para o comparativista uma maneira específica de questionar, quer dizer, uma maneira específica de estabelecer a relação entre os elementos que escolhe para investigação"[12], escrevem Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux em *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*.

Vai ser à luz destas últimas directrizes que apresentaremos, mais adiante, os pontos de convergência e a relação específica que se estabelece entre as duas obras. Mas, antes, parece-nos necessário justificar a escolha dos dois poetas postos em confronto.

A aproximação de António Nobre e Tristan Corbière, como ponto central deste trabalho, não foi fruto de uma mera intuição, mas antes de pistas dadas por escassas e dispersas notas encontradas em publicações contemporâneas. Refira-se, primeiramente, as considerações que António José Saraiva e Óscar Lopes fazem sobre o poeta do *Só* na sua *História da Literatura Portuguesa,* sublinhando a influência de Jules Laforgue sobre António Nobre: "Do decadentismo de Laforgue aproveitou Nobre certas liberdades de versificações e linguagem: um tom de conversa ou diário íntimo; o contraponto da ternura com o humorismo, da religiosidade com o diletantismo"[13]. Em seguida, o artigo de René Poupart, publicado em 1980 e intitulado "Tristan Corbière et António Nobre : affinités spirituelles, suggestions poétiques, rapports intertextuels",

---

[11] Helena Carvalhão Buescu avança que a abordagem comparativista "recorre pontualmente ao confronto entre dois [...] fenómenos literários mas, sobretudo, pensa o literário através do procedimento comparativo, ou seja, considera tal procedimento como fundador de uma área de reflexão [que adopta] duas grandes áreas de investigação: a historicista e a tematológica". (***Grande Angular – Comparatismo e Práticas de Comparação***, s/l, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001, pp. 5-7.)

[12] MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henri, ***Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura***, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 11.

[13] SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, ***História da Literatura Portuguesa***, Porto, Porto Editora, 1976, p. 1008.

veio rectificar essa aproximação exclusiva entre Nobre e Laforgue: "Cette influence évidente de Jules Laforgue a détourné l'attention de celle d'un autre poète qu'il est pourtant naturel d'associer à l'auteur du *Concile féérique*. Ce poète, c'est Tristan Corbière, à qui d'ailleurs Laforgue 'doit beaucoup plus […] qu'il n'a consenti à l'avouer'"[14]. De facto, Jules Laforgue sempre negou a influência deste poeta, originário da Bretanha, chegando mesmo a justificar-se com veemência numa carta dirigida a Léo Trézenick e publicada na revista *Lutèce*, no dia 4 de Outubro de 1885: "Tout le monde me jette Corbière à la tête. Laissez-moi vous confier pour la forme que les *Complaintes* étaient chez M. Vanier six mois avant la publication des *Poètes Maudits*[15] et que je n'ai tenu le volume des *Amours jaunes* qu'en juin dernier (un rare exemplaire acheté chez M. Vanier)"[16]. No entanto, talvez com muito custo, Jules Laforgue acaba por reconhecer, nesta mesma carta, que, entre ele e o poeta Tristan Corbière, existe o que admite designar por "un grain de cousinage d'humeur"[17]. Pois bem: quem ler atentamente os dois poetas depressa se aperceberá que, conforme alvitra René Poupart, o parentesco a que se refere Laforgue não é tão afastado como ele pretende.

René Poupart defende a tese de uma "influence cumulée de Corbière et de Laforgue sur le poète portugais"[18] e acredita que "António Nobre a certainement connu les *Amours jaunes*"[19]. Embora não existam documentos que atestem tal suposição, Poupart lança a hipótese de Nobre, então a residir em Paris, ter descoberto Corbière em 1891, ano da 2ª edição de *Les Amours jaunes* pelo editor Léon Vanier, o mesmo que publicou o *Só*. Parece, de facto, provável que Nobre tenha tomado conhecimento do livro de Corbière por intermédio de Verlaine, que o poeta português terá conhecido durante a sua estadia em Paris. Tendo em conta o gosto de António Nobre por tudo o que é novo, original e fora das normas estabelecidas, não é difícil imaginar que o nome de Corbière, à volta do qual Verlaine começou a tecer a teia lendária do poeta maldito, tenha despertado a sua atenção.

Sabemos que foi Paul Verlaine quem retirou Tristan Corbière do injusto esquecimento a que fora votado desde a publicação do seu livro, em 1873. *Les Poètes Maudits*, livro publicado em 1884, abre com um artigo entusiasta, que se empenha em dar a conhecer a poesia de Corbière. Seguem-se mais quatro artigos, que apresentam Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline

---

[14] POUPART, René, "Tristan Corbière et António Nobre : affinités spirituelles, suggestions poétiques, rapports intertextuels", ***Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire***, Liège, Editado por Jean-Marie d'Heur e Nicoletta Cherubini, 1980, p. 779.

[15] Foi em ***Les Poètes Maudits***, publicado em Março de 1884, que Verlaine revelou o poeta Tristan Corbière e o livro *Les Amours jaunes,* editado em Agosto de 1873.

[16] Jules Laforgue apud SONNENFELD, Albert, ***L'Oeuvre Poétique de Tristan Corbière***, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 176-177.

[17] Idem, p. 177.

[18] POUPART, René, "Tristan Corbière et António Nobre : affinités spirituelles, suggestions poétiques, rapports intertextuels", op. cit., p. 779.

[19] Ibidem.

Desbordes-Valmore e Villiers de l'Isle-Adam. Relativamente à posição honrosa que ocupa no livro o estudo sobre Corbière, Henri Thomas diz o seguinte:

> "Parmi les cinq poètes auxquels Verlaine a consacré les brèves études en 1884 sous le titre *Les Poètes maudits*, Tristan Corbière figure en tête. Peut-être s'agissait-il seulement de mettre les cinq noms dans l'ordre alphabétique, mais cet ordre ici tombait juste. Tristan Corbière est vraiment resté en France, jusqu'à ce jour, c'est-à-dire le plus méconnu, ou du moins le plus mal connu, le plus secret de ces cinq poètes […]."[20]

O próprio preâmbulo de *Les Poètes Maudits* cria desde logo uma espécie de mito à volta destes poetas, que Verlaine apelida de "malditos", de modo a chamar a atenção do leitor:

> "*C'est Poètes absolus qu'il fallait dire pour rester dans le calme, mais outre que le calme n'est guère de mise en ces temps-ci, notre titre a cela pour lui qu'il répond juste à notre haine et, nous en sommes sûr (sic), à celle des survivants d'entre les Tout-Puissants en question, pour le vulgaire des lecteurs d'élite – une rude phalange qui nous la rend bien.*
> *Absolus par l'imagination, absolus dans l'expression, absolus comme les Reys-Netos des meilleurs siècles.*
> *Mais maudits ! Jugez-en.*"[21]

Verlaine pretende tirar do anonimato vozes de poetas que foram injustamente condenadas ao silêncio e incentivar a sua leitura, uma vez que não lhes foi reconhecido o devido valor. René Poupart, ao citar o autor de *Fantômes de Jadis*, refere a influência que este ensaio de Verlaine provocou no meio literário da época: "[...] l'influence [des *Poètes Maudits*], s'il faut en croire Laurent Tailhade, 'épanouie en traînée de poudre éclata comme un feu d'artifice et, du soir au matin métamorphosa la chose littéraire'."[22] Com este estudo, Verlaine contribui para a evolução das letras francesas, além de ter marcado o contexto literário da época. Poupart acrescenta que "il faut dire qu'au Portugal, la vogue de Verlaine est extraordinaire. Avouer qu'on ne le comprend pas, c'est en 1889, à Coimbre, passer pour un 'philistin'."[23] Em tais circunstâncias, torna-se muito provável a possibilidade de Nobre ter lido os comentários de Verlaine acerca do poeta bretão, comentários que não podem deixar indiferente quem os lê, dado o interesse que o primeiro manifesta pelo segundo:

---

[20] THOMAS, Henri, "Plus présent que jamais. Tristan Corbière" in ***Les Amours jaunes*, *suivi de Poèmes retrouvés et de Œuvres en prose***, Prefácio de Henri Thomas, Paris, Editions Gallimard, 1973, p. 5.

[21] Não nos foi possível ter acesso a um exemplar deste livro de Verlaine em Portugal, por isso estamos a citar a partir de uma reprodução do texto integral deste mesmo livro que se encontra disponível na Internet no sítio Poetes.com (www.poetes.com/textes/ver_poemau.pdf) – última consulta feita em 6 de Abril de 2005. Trata-se de um texto em formato PDF (Adobe Acrobat) que foi organizado por Jacques Lemaire.

[22] POUPART, René, "Tristan Corbière et António Nobre : affinités spirituelles, suggestions poétiques, rapports intertextuels", op. cit., p. 780.

[23] Ibidem.

> "Tristan fut un Breton, un marin, et le dédaigneux par excellence […]. Son vers vit, rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux. Amer d'ailleurs et salé comme son cher Océan […] le Dédaigneux et le Railleur de tout et de tous y compris de lui-même. […] Du reste, il faudrait citer toute cette partie du volume, et tout le volume, ou plutôt il faudrait rééditer cette œuvre unique, *Les Amours jaunes*, parue en 1873, aujourd'hui introuvable ou presque, où Villon et Piron se complairaient à voir un rival souvent heureux, – et les plus illustres d'entre les vrais poètes contemporains un maître à leur taille, au moins !"[24]

Se Nobre leu estes comentários, decerto que eles o incentivaram à leitura de *Les Amours jaunes*, cuja reedição tinha sido aconselhada pelo próprio Verlaine. Efectivamente, foi o autor dos *Poèmes Saturniens* que sugeriu a segunda edição do livro de Corbière a Léon Vanier, em 1891, e promoveu o aparecimento de vários artigos que enriqueceram a sua fortuna crítica. Fabienne Le Chanu confirma, num estudo recente, que "Léon Vanier, l'éditeur de Verlaine, pressé par ce dernier, réédite *Les Amours jaunes* en 1891, les articles deviennent plus nombreux et les polémiques peuvent s'engager"[25]. A publicação desta segunda edição, testemunhando o renovado interesse de Verlaine por Corbière, não terá provavelmente escapado a António Nobre, já que, em 1884, este aconselhava o seu amigo Alberto Baltar a fazer a leitura de obras modernas[26].

René Poupart empenha-se em revelar a existência de "indícios" ou "marcas" que confirmariam a influência de Corbière na poesia de Nobre. Paralelamente a essas "sugestões verbais", que apesar de serem pertinentes não nos convencem totalmente, Poupart foca o que parece constituir o maior ponto de contacto entre os dois poetas, isto é: o facto de eles partilharem uma mesma cosmovisão, que Poupart designa por "communauté de pensée", ou ainda, por "parenté spirituelle"[27]. Em seguida, destaca as principais características que Nobre e Corbière têm em comum, tais como "un certain mal de vivre", "une sensibilité maritime", "le sentiment de déréliction du poète", "la mauvaise santé", "[des] obsessions communes", "des procédés novateurs"[28]. A leitura das duas obras permitiu-nos confirmar as afinidades espirituais, as analogias formais e as correspondências temáticas apontadas em parte por René Poupart. Contudo, como aquele estudioso reconhece, se influências houve, estas foram de tal modo superadas por António Nobre que não conseguiriam pôr em causa a originalidade da sua voz

---

[24] VERLAINE, Paul, ***Les Poètes Maudits***, Texto integral organizado por Jacques Lemaire, disponível em www.poetes.com/textes/ver_poemau.pdf, pp. 2-5.

[25] Fabienne Le Chanu, "Les *Amours jaunes* face à la critique" in AAVV, ***Tristan Corbière***, nº 33, Direcção de Pascal Rannou, Morlaix, Skol Vreizh, 1995, p. 11.

[26] ***Correspondência***, Organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho, 2ª edição ampliada e revista, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 46.
A partir de agora referiremos esta obra de maneira abreviada, apenas pelo seu título.

[27] POUPART, René, "Tristan Corbière et António Nobre : affinités spirituelles, suggestions poétiques, rapports intertextuels", op. cit., p. 783.

[28] Idem, pp. 783-787.

poética. Além do mais, os registos utilizados por Nobre e Corbière são, como veremos mais adiante, rigorosamente distintos.

Se René Poupart se arrisca a falar de "influência", um outro estudo de que tivemos conhecimento aproxima os dois poetas, negando qualquer relação desse tipo. Trata-se do "Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes"[29], apresentado por Teresa Ribeiro da Silva à Universidade de Pau, em 1989, e que tem por título *Les Amours jaunes de Tristan Corbière et Só de António Nobre – Étude Comparée d'un Cheminement Poétique*[30]. Na introdução a este trabalho, Teresa Ribeiro da Silva afirma o seguinte:

> "[...] il ne s'agit nullement d'une étude d'influence. Il n'existe pas en effet à notre connaissance de rapport direct entre les deux œuvres. Il est possible que Nobre ait rencontré le nom de Corbière, en lisant *Les Poètes maudits* de Verlaine par exemple (1884) ou en traitant avec l'éditeur Léon Vanier, qui publia *Só* en 1892 alors qu'il venait de rééditer *Les Amours jaunes* l'année précédente, mais tout porte à croire que le poète portugais n'a rien reçu du poète breton."[31]

Não pretendendo fazer um estudo sobre "influências", Teresa Ribeiro da Silva propõe "réconcilier autant que faire se peut les différents aspects de ces deux poètes atypiques, en dégageant un *cheminement poétique cohérent et comparable*"[32]. Ao cabo do seu percurso comparativista, a autora chega à conclusão de que "[…] le parcours du sentiment de dépossession vers la conscience d'une identité pleine est en effet comparable"[33].

Estes dois autores, que trilharam o caminho da aproximação Nobre-Corbière, quer procurando detectar uma possível influência de Corbière sobre Nobre, como é o caso de Poupart, quer pretendendo destacar uma trajectória poética afim, como é o caso de Teresa Ribeiro da Silva, não deixaram de despertar a nossa curiosidade, em virtude de todas as "coincidências" que apresentam na descoberta dos percursos vivenciais e poéticos dos dois poetas. Onde se vai então situar o nosso trabalho? Na linha das "sugestões poéticas" ou "influências" referidas por Poupart, ou na de Teresa Ribeiro da Silva, que defende a tese de que Nobre não recebeu nada do poeta bretão? Pela nossa parte iremos limitar-nos a apresentar a nossa própria perspectiva, aproximando os dois autores segundo um fio condutor que nos

---

[29] O "Mémoire de Maîtrise" equivale, em Portugal, à monografia de licenciatura.

[30] Um exemplar deste trabalho foi-nos graciosamente fornecido por Maria Teresa Salgado do Centro Cultural Calouste Gulbenkian de Paris. O mesmo foi depositado, a pedido desta, na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em Julho de 2004.

[31] SILVA, Teresa Ribeiro da, ***Les Amours jaunes de Tristan Corbière et Só de António Nobre – Étude Comparée d'un Cheminement Poétique***, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1989, Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Y. A. Favre et M. Graciete Besse, p. 2.

[32] Idem, p. 3.

[33] Idem, p. 99.

permitirá destacar afinidades espirituais e estéticas. Assim, parece-nos importante começar por focar a dimensão biográfica, onde se notam algumas coincidências curiosas.

Ambos os poetas são "homens do Norte", revelando um temperamento triste e excêntrico e acumulando desilusões e incompreensões que os levam a refugiar-se no isolamento. O ponto dramaticamente coincidente das suas biografias é que ambos acabam por morrer ainda muito jovens, com o "mal da época" – a tuberculose. Outro ponto a destacar desde já é que Tristan Corbière e António Nobre são fundamentalmente poetas *de um só livro*, ou melhor, são ambos autores de um único livro publicado em vida e a expensas dos próprios. Ao inserirmos os poetas nesta "categoria", não pretendemos de modo algum diminuir ou limitar a qualidade das suas obras, muito pelo contrário. No caso de António Nobre, Guilherme de Castilho deixa bem claro que "a escassez da 'quantidade' não [é] obstáculo à 'qualidade'"[34] e aponta para uma qualidade dita "específica". No caso do poeta francês, Verlaine sintetiza esta mesma ideia ao referir-se, no ensaio *Les Poètes Maudits*, a *Les Amours jaunes* como "cette petite chose immense"[35].

Ambos nos legaram o seu *único* livro, concentrando nele todas as desilusões, dores e angústias sofridas ao longo das suas vidas tão breves. Eis o que nos deixaram: "o livro mais triste que há em Portugal"[36] e "[un] honteux monstre de livre"[37], ambos depositários das chaves que permitem aceder às fortalezas íntimas dos poetas. Nesta perspectiva, e partindo do pressuposto de que a aventura humana é inseparável da aventura das palavras, pretende-se, nesse emaranhado de percursos vivenciais e poéticos, confrontar as respectivas dimensões biográficas com vista a abrir caminho para uma leitura bipolar do *Só* e de *Les Amours jaunes*. Se analisarmos a tessitura dos contextos em que se produziram os dois livros, defrontamo-nos com dados relevantes.

Apesar de o *Só* ter sido o único livro que António Nobre publicou em vida, conseguimos distinguir três fases no âmbito da sua criação poética. A primeira (1882-1889) corresponderia às produções iniciais, recolhidas e publicadas em 1921, pelo irmão Augusto Nobre, numa obra póstuma que tem por título *Primeiros Versos*; a segunda (1889-1895) cobriria os tempos de Coimbra e de Paris, cujas vivências tiveram o fruto na edição do seu único livro, *Só*; a terceira (1895-1899) coincidiria com a produção de *Despedidas*, obra póstuma igualmente organizada pelo irmão do poeta e vinda a lume em 1902.

---

[34] CASTILHO, Guilherme de, ***António Nobre***, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 81.

[35] VERLAINE, Paul, ***Les Poètes Maudits***, Texto integral organizado por Jacques Lemaire, disponível em www.poetes.com/textes/ver_poemau.pdf, p. 30.

[36] ***Só***, p. 10 (Memória).
Cada vez que se fizer uma citação do ***Só*** daqui em diante, informa-se que se utilizará a 17ª edição da Livraria Tavares Martins de 1976 e que, em vista de facilitar a localização dos versos para quem não tenha essa edição, juntar-se-á entre parêntesis o título do poema em que se inserem os versos citados.

[37] ***Les Amours jaunes***, p. 205 (À Marcelle – La Cigale et le Poète).
Utilizaremos o mesmo processo para o poeta francês. A edição escolhida como suporte de estudo é a de 1973, que foi publicada pela editora Gallimard e prefaciada por Henri Thomas.

Com base no "Quadro II: Índice da 2ª edição" que Paula Morão apresenta em "A edição crítica do *Só* – Alguns fundamentos e pressupostos"[38], verifica-se que, dos 53 poemas que constituem a 2ª edição do *Só* (1898), edição que foi corrigida e aumentada pelas mãos do próprio autor, 26 foram escritos durante a estadia do poeta em Paris, 13 em Coimbra, 6 em Leça, 6 no Porto e 2 em lugar não mencionado. Ora, o registo dos lugares e das datas que António Nobre fez questão de juntar aos poemas (com excepção de dois – "Memória" e "A Ares Numa Aldeia") parece-nos essencial, na medida em que funciona como uma espécie de "geografia" e de "história" da obra poética, que se pode facilmente contrapor, no caso de Nobre, às referências espaciais e temporais fixadas na sua frutuosa correspondência. Nessa cadeia de topónimos (Porto / Leça / Coimbra / Paris) que representam grande parte dos passos do poeta, observam-se duas rupturas significativas, que correspondem às cidades de Coimbra e Paris. Estes são os dois espaços em que o poeta escreveu o maior número de poemas (ou seja, 39 dos 53), o que não deixa de ser significativo e nos leva a afirmar que o *Só*, "um livro de crise"[39], como é designado por Guilherme de Castilho, emerge num contexto marcado pela ruptura e pela vivência da separação.

No caso de Corbière, é impossível ter uma noção tão minuciosa das coordenadas espácio-temporais da produção dos poemas que constituem *Les Amours jaunes*. De facto, a preocupação do poeta foi antes desorientar o leitor com as referências de tempo e lugar que colocou no fim dos poemas – quando estas existem. Hugues Laroche, no artigo "En marge des *Amours jaunes*: le péritexte", não deixa de referir "le manque de fiabilité des indications"[40], insistindo na ideia de que Tristan Corbière "ne se soumettait pas à un système : plus de 20% des textes ne comportent aucune indication de date ou de lieu"[41]. Para mais, as indicações de data e/ou de lugar caracterizam-se pelo carácter híbrido de algumas e pelo tom jocoso de outras, que frequentemente remetem para uma geografia falaciosa, para sítios em que o poeta nunca esteve ou para um espaço/tempo que subverte as regras da lógica. Desta forma, torna-se complicado situar a escrita do livro num contexto espácio-temporal preciso. Só recorrendo à biografia do poeta é que os críticos arriscam, muitas vezes por mera dedução, um acerto cronológico, que permitiria situar o início da escrita dos poemas, sempre de maneira muito imprecisa, entre 1862 e

---

[38] Paula Morão, "A edição crítica do *Só* – Alguns fundamentos e pressupostos" in AAVV, ***António Nobre em Contexto – Actas do Colóquio realizado a 13 e 14 de Dezembro de 2000***, Organização de Paula Morão, Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp. 138-139.

[39] CASTILHO, Guilherme de, op. cit., p. 52.

[40] LAROCHE, Hugues, "En marge des *Amours jaunes* : le péritexte", ***Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires***, nº 104, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 416.

[41] Ibidem.

1873[42]; ou então, nunca antes de 1869[43]. Seja como for, o que parece ser certo é que a maior parte dos poemas de *Les Amours jaunes* começou a ser escrita depois da instalação do poeta em Roscoff. Os textos que integram o livro, composto por sete capítulos, podem repartir-se por três grupos: o primeiro formado pelos quatro primeiros capítulos "Ça", "Les amours jaunes", "Sérénade des sérénades" e "Raccrocs", cujos poemas giram em torno dos temas "Paris e Marcelle"; o segundo, formado pelos capítulos quinto e sexto, respectivamente intitulados "Armor" e "Gens de Mer", que se concentram nos temas ligados à "Bretanha e [ao] Mar"; e o último, composto pelo capítulo "Rondels pour Après", que se destaca dos restantes pela diferença de tom que marca os seis poemas que o constituem. Excluindo propositadamente este terceiro grupo, que se situa fora do tempo e do espaço, notamos que os temas referidos nos dois primeiros correspondem aos três momentos-chave da vida de Corbière, que se podem esquematizar da maneira seguinte: 1863/Roscoff (Bretanha), 1871/Marcelle e 1872/Paris. O que se pretende demonstrar é que, no caso de Corbière, também se observa uma "coincidência" entre a produção dos poemas – embora difícil de fixar com precisão no tempo – e duas mudanças espaciais importantes que se sucedem na vida do poeta, isto é, Roscoff e Paris.

Resumindo, os percursos de António Nobre e Tristan Corbière estão marcados, de um ponto de vista biográfico, por situações de "migrações" sucessivas, vividas como separações dolorosas na medida em que significaram uma viragem na vida de ambos sentida como um corte, ou melhor, como uma ruptura. Reflectindo sobre a obra poética dos dois autores, acreditamos que esses momentos de ruptura traumática coincidem com a produção do *Só* e de *Les Amours jaunes*. De facto, os poemas não só manifestam os sentimentos de perda, falha, carência, ausência e privação, como também põem em cena dois sujeitos poéticos que se situam num espaço intermédio – *entre* dois lugares, *entre* um passado e um presente, *entre* a maturidade nunca alcançada e a adolescência. Nessa situação de desequilíbrio, em que os dois poetas estão a atravessar um período de grande instabilidade emocional, desencadeia-se um sentimento de alarme. Tendo em conta que as biografias dos autores nos mostram que estes sofreram perdas, e

---

[42] Albert Sonnenfeld, no seu livro intitulado ***L'Oeuvre Poétique de Tristan Corbière***, publicado em 1960 pelas Presses Universitaires de France, afirma na página 57 que "en dépit de la confusion de la chronologie, il est aisé de reconstituer l'ordre de composition des *Amours jaunes*. Les chapitres 'Armor' et 'Gens de mer', de par la nature de leur sujet, ont dû être écrits à Roscoff dans les années 1862-1871". E mais adiante, na página 58, acrescenta a respeito dos quatro primeiros capítulos, ou seja, "Ça", "Les amours jaunes", "Sérénade des sérénades" et "Raccrocs" que "étant données les nombreuses références […] à la vie de Bohème à Paris, il faut en conclure qu'ils furent écrits dans les années 1872-1873".

[43] Acontece que ao ponto de vista referido na nota anterior contrapõe-se uma outra tese defendida por André Le Milinaire em ***Tristan Corbière : la Paresse et le Génie*** (Paris, Edition Champ Vallon, 1989, p. 35). Segundo ele, os seis primeiros anos passados em Roscoff, entre 1863 e 1869, corresponderiam a um longo período de silêncio provocado por uma crise que teria impossibilitado a redacção de qualquer poema: "[...] la crise qu'il a subie, durant ces années a été si violente, si profonde, si totale, si dévastatrice sur le plan physique comme sur le plan moral, qu'il semble exclu qu'il ait pu écrire un seul poème."

atendendo à concentração da produção de poemas em datas-chave[44], como há pouco se demonstrou, a escrita do *Só* e de *Les Amours jaunes* terá funcionado como resposta ao sentimento de perigo que ameaçava a identidade dos jovens poetas.

Por outro lado, a esse delicado momento individual de transição vem sobrepor-se outro de alcance colectivo. Efectivamente, no contexto social, político e cultural das épocas em que são produzidas as obras em estudo, Portugal e França atravessam períodos conturbados, que iremos analisar no primeiro capítulo do nosso trabalho. Contudo, podemos desde já adiantar que o fim-de-século se revela como um momento de transição que se define pela instabilidade e agitação. Na charneira entre dois séculos, o poeta português encontra-se numa encruzilhada marcada pela coexistência de estéticas literárias divergentes e pela crise nacional, que teve como ponto culminante o *Ultimatum* inglês de 11 de Janeiro de 1890. Corbière, por sua vez, vivendo num tempo um pouco anterior, em que o esteticismo e a impassibilidade parnasianas se sucedem ao subjectivismo romântico, assiste à queda do regime do "Second Empire"; ao desfecho humilhante da Guerra Franco-Prussiana, em Maio de 1871; e à consequente perda da Alsácia e de uma parte da Lorena. Não será difícil imaginar a repercussão que tais factos tiveram nos respectivos contextos nacionais, tendo, por certo, exercido em maior ou menor grau alguma influência no processo de maturação dos dois poetas, já bastante feridos pelas vicissitudes da vida.

Eis os lugares que balizaram a curta vida dos escritores: Coimbra e Paris, no caso de Nobre; Roscoff e Paris, no caso de Corbière. São cenários em que experimentam sentimentos de despossessão, frustração, tristeza, angústia e dissabores vários, provocados pela consciência da ausência – temporária ou definitiva – das *figuras de apego*[45], entendendo-se por *figura de apego* toda a pessoa para a qual se orienta o comportamento de afecto.

Na nossa perspectiva, a angústia gerada pela ausência das *figuras de apego* constitui um elemento de aproximação entre os poetas. De facto, como bem o testemunham os *epitextos*[46] das duas obras, a ausência das *figuras de apego* foi vivida de maneira dolorosa por ambos. Assim, é natural que nos interroguemos sobre o papel que essa ausência desempenhou na elaboração do *Só* e de *Les Amours jaunes*. Até que ponto a ausência dos seres amados poderá ter sido a mola de propulsão de ambos os livros? Existiriam estas duas obras se os poetas não tivessem experimentado na pele a dor da separação e da perda, se não tivessem vivido momentos de ruptura e de crise? Embora não seja nossa ambição responder a perguntas que ultrapassam o

---

[44] Ver no Apêndice 1 o quadro sinóptico em que apresentamos estas datas-chave.

[45] Utilizamos esta designação com o sentido que lhe atribui o psicólogo John Bowlby em ***Separação, Angústia e Raiva***, vol. 2, São Paulo, Martins Fontes, 1984.

[46] Utilizamos esta designação com o sentido que lhe atribui Gérard Genette em ***Seuils***, Paris, Éditions du Seuil, 1987. O *epitexto* designa os elementos que se situam fora do livro, tais como a correspondência, entrevistas, etc.

quadro restrito da reflexão que nos impusemos, foram essas interrogações que nos abriram a hipótese de considerar Nobre e Corbière como poetas da ausência, ou, mais precisamente, de vermos como o tema da ausência se manifesta no *Só* e em *Les Amours jaunes*.

Fundamentaremos a nossa abordagem em cinco grandes nomes da crítica corbieriana: Alexandre Arnoux, Jean Rousselot, Albert Sonnenfeld, André Le Milinaire e Pascal Rannou. Esta escolha tanto inclui nomes da crítica mais antiga (Arnoux, Rousselot e Sonnenfeld) como da mais recente (Le Milinaire e Rannou), de modo a termos uma visão mais abrangente da poesia de Corbière e da sua recepção ao longo dos tempos. No caso de Nobre, dada a abundância de estudos críticos, tivemos que proceder a uma selecção criteriosa. Assim, fundamentaremos a nossa reflexão nas leituras que fizemos de obras recentes de estudiosos da sua obra, tais como Guilherme de Castilho, José Carlos Seabra Pereira, Paula Morão e Mário Cláudio, entre outros.

A primeira parte do nosso trabalho começa por apresentar um enquadramento histórico onde se destacam os momentos de ruptura que marcaram o contexto oitocentista francês e o contexto finissecular português; em seguida, propõe uma leitura dos percursos biográficos de Nobre e de Corbière, empenhando-se em focar datas-chave, as quais recolhemos no quadro sinóptico anexado a este trabalho; e, por fim, foca a transfiguração poética das vivências íntimas dos poetas em tecido verbal, ou seja, a transformação em linguagem poética dos sentimentos de solidão e desorientação provocados pela "consciência da ausência".

A segunda parte vai ter por objectivo demonstrar que os autores erguem uma "construção poética" onde determinadas presenças se tornam determinantes: as figuras parentais, os amigos e os portugueses, no mundo nobriano; a amante e os bretões, no mundo corbieriano. O poder regenerador e redentor da poesia exerce-se através da corporização dessas figuras ausentes, que visa preencher poeticamente o vazio provocado pela separação e pela ausência.

A terceira e última parte vai centrar-se no mar. Os pescadores portugueses e os marinheiros bretões adquirem o estatuto de verdadeiros heróis, sendo apresentados como "modelos" com os quais os poetas respectivamente se identificam. O elemento marítimo, associado às figuras parentais – à mãe, no *Só* de António Nobre, e ao pai, em *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière –, é apreendido como uma presença reconfortante, inclusivamente na morte. A morte no mar surge no imaginário dos poetas como um prolongamento da vida, traduzido em imagens e ritmos recorrentes. Nesta perspectiva, o mar torna-se o agente mitigador da dor, regenerando e fortalecendo as duas figuras poéticas fragilizadas pela separação e pelo sentimento de perda.

Demos, então, início a esta reflexão tripartida.

I

A consciência da ausência

"Fiquei pobrezinho, fiquei sem quimeras,
Tal qual Pedro Sem,
Que teve fragatas, que teve galeras,
Que teve e não tem..."

"Ó Portugal da minha infância
Não sei que é, amo-te à distância."

António NOBRE

"Jeune philosophe en dérive
Revenu sans avoir été,
Cœur de poète mal planté :
Pourquoi voulez-vous que je vive ?
[…] On m'a manqué ma vie ! "

"Je suis là, mais absent…"

Tristan CORBIÈRE

1. Uma geração inquieta

> "Une société ne produit pas ses objets de culture (idéologie, arts, techniques) comme un pommier ses pommes : elle les crée, certes, mais en même temps elle est créé, façonnée, définie par eux. Un fait culturel reflète à la fois des valeurs sociales et propose des valeurs à la société."
>
> Pierre FRANCASTEL

Cada homem sendo, por condição, um ser situado num determinado espaço-tempo está inevitavelmente vinculado a um quadro social, político, económico e cultural que, muitas vezes, transcende as opções individuais. Esse "encontro" ou "desencontro" existencial, que irá configurar a sua situação concreta como indivíduo, é modelado por vários factores, tais como a origem étnico-familiar, o meio geográfico, a conjuntura sócio-cultural e o mundo psíquico pessoal vivido na infância. No caso de Nobre e Corbière, o seu "encontro" com a existência foi mais propriamente um "desencontro", no sentido em que no decurso da vida sempre estiveram à margem do seu tempo, como veremos mais à frente. No entanto, sendo ambos "produtos" de uma sociedade, é natural que experimentem a tensão latente, referida por Pierre Francastel na epígrafe, entre a sociedade e o indivíduo. Nessa perspectiva, os poetas que nos ocupam, embora parecendo estar contra a corrente, não deixaram de se vincular a um determinado contexto no qual se firmaram enquanto homens e poetas.

1.1. Do lado português

Num primeiro tempo, consideremos "a natureza movediça e complexa do terreno"[47] em que a obra mais representativa de António Nobre criou raízes. A segunda metade do século XIX é afectada em Portugal por um conjunto de perturbações que marcam um período de transição, caracterizado por rupturas e antagonismos sócio-políticos que produzem uma "geração inquieta, ávida de renovação espiritual"[48]. O próprio poeta, numa carta dirigida a Justino de Montalvão, exprime a vacuidade e a decadência da sociedade portuguesa do fim do século: "País perdido! para sempre! E sem prestígio nenhum"[49]. O *Só* surge de facto num momento de desorientação, de desalento e de quase "depressão" da vida nacional, que atingirá o seu paroxismo com o

---

[47] ***Correspondência***, p. 32.
[48] MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henri, ***Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura***, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 98.
[49] ***Correspondência***, p. 375.

Ultimatum inglês de 11 de Janeiro de 1890, designado por Eduardo Lourenço como "[...] le *traumatisme-symbole* d'un siècle d'existence nationale traumatisée"[50] e considerado "[...] l'une des humiliations les plus cruellement ressenties de notre Histoire"[51]. A essa tomada de consciência de uma fragilidade colectiva, contrapõe-se uma reacção de alarme que funciona como uma espécie de defesa frente à ameaça inglesa. O ensaísta supracitado persegue a teorização desse sentimento de alarme nestes termos:

> "Dans cette *structure de panique* s'inscrivent des auteurs aussi divers que Garrett, Herculano, Antero, Eça, Oliveira Martins, mais également Nobre, Junqueiro, Sampaio Bruno. La réaction historico-patriotique à l'*Ultimatum* qui consacrait notre nullité politique […] n'est que l'expression résumée d'une blessure ouverte en 1808 et qui continuait à suppurer tout au long du siècle : celle de la conscience généralisée, parmi 'l'intelligentsia' portugaise, d'une *dévalorisation tragique*, insupportable, de *la réalité nationale sur tous les plans*. C'est elle qui déterminera le rythme culturel de la deuxième moitié du siècle, la notoire oscillation pendulaire entre *l'accusation régénératrice* de ce que nous sommes ou avons été et *l'allégorie compensatoire*."[52]

Entre, eis a palavra que define melhor o drama finissecular marcado por acontecimentos dramáticos e tensões insuperáveis. *Entre* dois séculos, *entre* ismos e mais ismos, *entre* a consciência da decadência da pátria e a exaltação de um passado glorioso. É nesse *estar entre* dilacerante e perturbador que se situa António Nobre. No artigo "Entre boémios e insubmissos", Fátima Freitas Morna apresenta a preposição "entre" como sendo o "[...] termo [que] pode auxiliar na busca do lugar de António Nobre"[53] nesse fim-de-século. Neste contexto é que se enraíza o *Só,* ou seja, nesta posição intermédia que gera desequilíbrio, insegurança, hesitação, em suma, um sentimento de "dificuldade de ser" que Eduardo Lourenço apresenta como uma tensão entre o *ser* e o *já ter sido* : "Il devint alors clair pour la conscience nationale [...] que notre raison d'être, la racine de toute notre espérance *était d'avoir été*"[54]. Ora essa consciência do estar *entre* provoca uma ruptura que vai engendrar o que José Carlos Seabra Pereira chamou uma "*refontização*", a procura do "reaportuguesamento da literatura e [...] de Portugal"[55]. Em reacção ao sentimento de fragilidade relativo à ideia de Pátria e à consciência de uma ameaça permanente, brota um forte sentimento nacional através do qual se vai tentar "alquimizar" a imagem debilitada e decadente de Portugal. Eduardo Lourenço explica esse processo de recuperação referindo-se a:

---

[50] LOURENÇO, Eduardo, ***Le Labyrinthe de la Saudade***, Bruxelles, Editions Sagres-Europa, 1988, p. 36.
[51] Idem, p. 51.
[52] Idem, p. 98.
[53] Fátima Freitas Morna, "Entre boémios e insubmissos" in AAVV, ***António Nobre em Contexto – Actas do Colóquio realizado a 13 e 14 de Dezembro de 2000***, Organização de Paula Morão, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 39.
[54] LOURENÇO, Eduardo, op. cit., p. 33.
[55] PEREIRA, José Carlos Seabra, ***António Nobre – Projecto e Destino***, Porto, Caixotim, 2000, p. 48.

"[...] *l'obsession thématique capitale* du XIXème siècle : celle de *replacer* le Portugal dans la grandeur idéale que niaient si fort les circonstances concrètes de sa médiocre réalité politique, économique, sociale et culturelle. C'est-à-dire, en terme de littérature : à l'obsession de *créer un mouvement* ou une *œuvre* dans laquelle la *régénération symbolique* s'accomplirait, convertissant la misère déprimante du 'Portugal contemporain' dont Oliveira Martins tracera un portrait au vitriol, en l'or impérial de notre aventure passée. Cet *Or* et cet *Empire*, avec des majuscules symboliques, traverseront notre parcours nationaliste-symboliste de la fin du XIXème siècle […]."[56]

Além do cunho muito pessoal do *Só*, é, pois, neste contexto de recuperação ou de *regeneração simbólica* que se insere a obra. Como se elucidará posteriormente, essa reacção a um sentimento de alarme colectivo sobrepõe-se efectivamente a um sentimento de alarme individual vinculado às vivências íntimas de António Nobre.

1.2. Do lado francês

Vejamos agora o contexto político francês – não menos complexo do que o português – em que surge *Les Amours jaunes,* que Corbière publicou em Agosto de 1873. A partir da Revolução de 1789 segue-se um século de profundas perturbações geradoras de crises, de revoluções e de golpes de estado que remodelam a sociedade francesa: o fim dos privilégios do "Ancien Régime" engendra o acesso da burguesia ao poder e o nascimento do proletariado operário.

Do sem número de rupturas e revoltas que constituíram o século XIX depois da queda do "Empire" de Napoleão I, isolemos, de maneira esquemática, quatro datas que balizam as mudanças mais significativas: 1830, 1848, 1851 e 1871. Aos 27, 28 e 29 de Julho de 1830, um levantamento popular chamado as "Trois Glorieuses" obriga Carlos X (irmão de Luís XVIII) a deixar o trono. Em 1848, no dia 23 de Fevereiro, uma insurreição popular rebenta em Paris, resultando na abdicação de Luís-Filipe (primo de Carlos X) e na eleição, em Dezembro do mesmo ano, de Luís-Napoleão Bonarparte. Poucos anos depois, este sobrinho de Napoleão I, dissolvendo a Assembleia com o golpe de estado de 1851, passa a ser Napoleão III. O "Second Empire", sendo um regime pessoal e autoritário, não irá resistir à derrota da França frente à Prússia, desfecho da guerra que, em 1870, a primeira declarou à segunda. Chega-se assim a 1871, a última data que mencionámos e talvez a que representa o corte mais doloroso nesta segunda

[56] LOURENÇO, Eduardo, op. cit., p. 99.

metade de século, sendo o ano em que a França vive a humilhação da assinatura do tratado de paz com a Prússia e as suas consequências. É um período de grandes tormentas e inquietações, que Edmond Richer comenta da forma seguinte:

> "La France ne peut que signer l'armistice à Versailles (28 février 1871) et accepter le dur traité de Francfort (10 mai 1871) dont les clauses principales sont le paiement d'une indemnité de cinq milliards de francs et surtout la cession à l'Allemagne de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine. La France se libéra assez facilement du paiement de l'indemnité mais ne se résigna jamais à cette amputation territoriale."[57]

1871 é também o ano em que os parisienses elegem a "Commune de Paris", a qual age como um governo e instaura uma democracia política e social. Por seu lado, o governo deposto, refugiado em Versalhes, lança posteriormente nas ruas da capital uma ofensiva sangrenta que irá resultar numa repressão terrível e em milhares de mortes. Edmond Richer prossegue a esquematização desse período nestas palavras:

> "Le gouvernement provisoire réfugié à Versailles et dirigé par Thiers envoya l'armée régulière, libérée par l'armistice, assiéger et reconquérir Paris. Cette guerre civile de deux mois (avril-mai 1871) fut atroce des deux côtés : les rebelles pris les armes à la main étaient fusillés sur place ; les communards[58] répondirent en fusillant des otages et en se livrant, à la fin, à des actes de vandalisme : incendie de Tuileries, de la Cour de Comptes et de l'Hôtel de Ville. Ces excès expliquent la brutalité de la répression qui suivit : 50 000 arrestations, de nombreuses condamnations à mort, 6 000 déportations en Nouvelle-Calédonie."[59]

Embora Tristan Corbière se encontre em Roscoff nesses tempos atormentados de guerra e de rebeliões que assolam Paris, a repercussão destes mesmos acontecimentos terá tido impacto nos espíritos bretões. Para mais, esse momento coincide com o encontro de Corbière com dois parisienses, o conde Rodolphe de Battine e a sua amante, Armida-Josefina Cuchiani que, segundo a crítica corbieriana, estará na génese de *Les Amours jaunes*.

A época em que Corbière viveu não foi fácil. A instabilidade, a insegurança, a violência e a repressão que reinam nessa segunda metade de século XIX dão origem à intensificação de um profundo pessimismo, já latente na influência filosófica de Schopenhauer. No mundo artístico, vozes de contestação, como as de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Lautréamont, Cros e a do

---

[57] Edmond Richer, "La France de Maupassant" in MAUPASSANT, Guy de, ***Une partie de campagne et autres contes***, Notas explicativas, questionários, documentos e percurso temático estabelecido por Edmond Richer, Paris, Hachette, 1995, p. 95.

[58] Nome dado aos membros da Comuna de Paris (1871) pelos adversários da mesma.

[59] Edmond Richer, "La France de Maupassant" in op. cit., p. 95.

próprio Corbière, clamam a sua ruptura com o conservadorismo da sociedade da época. Hubert Juin, que prefaciou uma publicação em que se reúnem, num só volume, as obras completas de Arthur Rimbaud, Charles Cros, Tristan Corbière e Lautréamont, afirma que "ceux-ci sont *les romantiques à l'envers*"[60], "pour eux, le discours, c'est d'abord le viol du discours. Plus de règles."[61] Vai mais longe ao dizer que "[…] ces poètes-là annoncent et préfigurent, au niveau du discours, un monde nouveau"[62], e que "à eux quatre, qui sont enracinés dans le XIXème siècle, ils composent une Bible valable pour le XXème. Lautréamont désigne une dialectique. Rimbaud montre du doigt la vraie vie. Charles Cros dédaigne. Corbière affiche le jaune (le rire jaune va jusqu'à l'amour jaune, et jusqu'à l'humour jaune). Ah ! ils sont inconfortables."[63]

É nessa linha de poetas "desconfortáveis", cujas poéticas operam uma mutação radical no plano das letras, opondo-se à ideologia oficial, que Tristan Corbière se insere. Este posicionamento "marginal" no panorama literário não será senão o reflexo da atitude do poeta perante a sua própria vida e a sua própria obra.

2. As datas da ruptura

> "On peut utiliser [...] la correspondance d'un auteur [...] comme une sorte de témoignage sur l'histoire de chacune de ses œuvres ; sur la genèse, sur sa publication, sur l'accueil du public et de la critique, et sur l'opinion de l'auteur à son égard à toutes les étapes de cette histoire."
>
> Gérard GENETTE

Tendo caracterizado num primeiro tempo os respectivos contextos sócio-culturais em que surgiram o *Só* e *Les Amours jaunes*, empenhar-nos-emos num segundo tempo em demonstrar que os percursos vivenciais de Nobre e Corbière não são menos conturbados do que os tumultuosos acontecimentos que os rodeavam. Para esse efeito, basear-nos-emos nas respectivas correspondências dos autores, que segundo Gérard Genette constituem "une sorte de témoignage"[64]; ou ainda, segundo Philippe Lejeune, funcionam como "le laboratoire de [leur] oeuvre"[65].

---

[60] Hubert Juin, "Préface" in ***Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont – Œuvres Complètes***, Prefácio de Hubert Juin, Edição apresentada e anotada por Alain Blothière, Pascal Pia, Michel Dansel e Jérôme Bancichon, Paris, Editions Robert Laffont, 1980, p. VII.
[61] Ibidem.
[62] Ibidem.
[63] Idem, p. XIV.
[64] GENETTE, Gérard, ***Seuils***, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 377.
[65] LEJEUNE, Philippe, ***Le Pacte Autobiographique***, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 365.

De facto, se é verdade que no estudo de um autor o conhecimento da sua biografia nunca substituirá o da obra, porque a obra existe em sim e por si, isso não significa que devamos desprezar um instrumento válido de compreensão do processo de criação. Como o diz Gérard Conio, "l'éclairage biographique encore si décrié apparaît indispensable pour comprendre le fonctionnement interne d'une poétique aussi individuelle que les rides sur le visage et que le battement du sang dans les veines"[66]. É nesta linha de pensamento que vamos efectuar uma leitura dos percursos vivenciais de Nobre e de Corbière, focando as principais datas-chave, ditas de "ruptura" – e apresentadas, lembre-se, em destaque no Apêndice 1 –, que acarretam a ausência temporária (separação) ou definitiva (perda) das *figuras de apego* de cada poeta, até à publicação de ambas as obras (Agosto de 1873, no caso de Corbière e Abril de 1892, no caso de Nobre).

2.1. Separações e perdas no percurso de António Nobre

O menino que nasce no dia 16 de Agosto de 1867 na rua de Santa Catarina[67], no Porto, fica registado sob o nome de baptismo de António Pereira Nobre. O "menino António", protegido e envolto pela ternura da mãe, pelo afecto do pai, pelo carinho dos irmãos[68] e pelo afago de uma velha criada cheia de histórias para contar, passa a sua infância entre a cidade do Porto, onde estuda e mora, e Leça da Palmeira, Lixa e Seixo[69], localidades onde a família passa habitualmente as férias. Os seus primeiros passos literários[70] serão firmados na companhia de Eduardo Coimbra, o seu mais querido amigo de então que, muito jovem e um mês depois da publicação do seu único livro, *Dispersos*, em 1884, irá morrer com 18 anos de idade. Cruz Malpique precisa que Eduardo Coimbra "fora um dos seus incondicionais admiradores na

[66] CONIO, Gérard, ***Baudelaire. Étude de Les Fleurs du Mal***, Alleur, Marabout, 1992, p. 24.

[67] Ver no Apêndice 2, Documento 2, a fotografia da casa do número 469 da Rua de Santa Catarina onde o poeta nasceu. O Apêndice 2, que reúne a iconografia nobriana recolhida para este trabalho, organiza-se em três grupos de imagens: o primeiro em torno da infância e adolescência do poeta, o segundo à volta dos tempos de Coimbra e o terceiro centrado na sua passagem por Paris.

[68] Ver no Apêndice 2, Documento 1, a fotografia da família Nobre.

[69] Ver no Apêndice 2, Documento 4, a fotografia da casa do lugar do Seixo.

[70] É datada de 30 de Maio de 1882 a primeira poesia escrita por António Nobre, que tinha então 15 anos. Essa poesia, "Intermezzo Ocidental", pode ser encontrada em *Primeiros Versos*, obra póstuma editada e organizada pelo irmão do poeta, Augusto Nobre. Também se nota a colaboração do autor português, no ano seguinte, em 4 de Março de 1883, no primeiro número da revista literária *A Mocidade de Hoje*. Esta significará o seu primeiro empenho num cenáculo literário, embora se conheça uma produção anterior, "Tremulante", que serviu de apresentação a um jornal manuscrito feito em parceria com Eduardo Coimbra e que foi considerada por Guilherme de Castilho com menos interesse literário.

camaradagem do Porto [e que] a profunda comunhão de sentimentos que os ligava não conhecia meios termos... Trocavam superlativos por superlativos. Eram como duas almas numa só."[71]

A perda do amigo, registada tanto na sua correspondência, numa carta dirigida a Alberto Baltar no dia 28 de Outubro de 1884[72] ("O Eduardo Coimbra morreu no dia 8 do corrente, às 4 e ½ horas da tarde"[73]), como no poema "Sepulcrozito"[74] ("Como porém voou,/ Seguindo as águias, cheio de coragem,/ Para uma eterna, oceânica viagem,/ E nunca mais voltou"[75]), muito o impressionará. A morte de Eduardo Coimbra, significando uma das primeiras feridas na vida de Nobre, coincide com a primeira das cinco datas-chave que distinguimos no Apêndice 1.

Cerca de dois anos depois, outra perda que o irá marcar profundamente se sobrepõe a essa primeira. Referimo-nos à morte da mãe que, curiosamente, não figura em nenhum dos completos ensaios críticos de Guilherme de Castilho que consultámos. Na correspondência reunida e organizada por este, também não se encontra nenhuma referência explícita à morte de Ana de Sousa, mãe de António Nobre. Auxiliaram-nos na nossa procura as *Páginas Nobrianas* de Mário Cláudio, muito recentemente dadas à estampa nas Edições Caixotim. De facto, nelas se vê recolhida e editada a correspondência amorosa entre António Nobre e Cândida Ramos, que abrange o período que decorre entre 30 de Outubro de 1885 e 13 de Julho de 1886. Foi numa carta de 9 de Junho de 1886 que se encontraram os comentários do poeta que nos permitiram situar a morte da mãe, ainda de maneira muito imprecisa, na segunda metade do ano de 1886. Vejamos:

> "Por grandes pedidos de nós todos é que a Mamã se resolveu a ir para Leça este ano. Está doente, mesmo muito doente: padece de um incómodo que dizem ser gravíssimo. É uma doença secreta de senhoras, e, portanto, não sei qual a sua gravidade.
> Dizia também a Mamã que, mudando nós da casa da Rua do Príncipe, como tencionamos, teria muito trabalho com a mudança e isto causar-lhe-ia grandes males."[76]

Ficou registado nesta carta de Julho de 1886 o estado de saúde débil da mãe, tocada por "uma doença secreta de senhoras", como o poeta de maneira ingénua precisa, o que poderia

---

[71] MALPIQUE, Cruz, "Traços do perfil de António Nobre entrevistos na sua correspondência", Separata do ***Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos***, nº 11, Matosinhos, Papelaria e Tipografia Leixões, 1964, p. 17.

[72] Ver no Apêndice 2, Documento 3, uma fotografia do poeta que data deste mesmo ano.

[73] ***Correspondência***, p. 42.

[74] Guilherme de Castilho, no seu livro ***António Nobre*** (Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 17), transcreve a explicação que o poeta faz desses versos num dos seus cadernos de apontamentos: "Esta poesia é a impressão do enterro dos meus versos e dos do Eduardo Coimbra. O Sepulcrozito fica na gruta Luís de Camões, parte inferior, Palácio. O enterro foi em 1883. *Dispersos*, título do livro publicado por Eduardo Coimbra."

[75] ***Poesia Completa***, Prefácio de Mário Cláudio, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 55.

[76] CLÁUDIO, Mário, ***Páginas Nobrianas***, Porto, Edições Caixotim, 2004, p. 146.

levar-nos a supor, sem grande precisão, que a mãe sofria de um cancro uterino ou da mama. Surge outra referência à morte da mãe num poema inserido no caderno manuscrito a que o poeta deu o título de *Alicerces*[77], seguido das datas 1882-1886. Embora coincida com a data acima referida, não podemos no entanto dar absoluto crédito a esta indicação, na medida em que se refere à mãe do sujeito poético. O poema em questão começa assim:

> "A Morte
> Levando a Minha Mãe, levou-me o coração!"[78]

Por fim, veio confirmar as nossas primeiras deduções uma nota de Augusto Nobre à oitava edição do *Só*, de 1944, p. 250, onde revela que o poeta escreveu num dos seus cadernos a frase seguinte: "Morreu a Mamã no dia 5 de Setembro, domingo, à meia-noite menos 24. António. 1886"[79]. Ora, quando a mãe faleceu, fazia 19 dias que o poeta tinha completado 19 primaveras. O ano de 1886 ficará registado na sua correspondência como sendo "o [s]eu ano trágico"[80].

No livro *La Mort*, o filósofo francês Vladimir Jankélévitch que pensa e analisa a morte, considerando-a como um acontecimento que é ao mesmo tempo banal e estranho para o homem comum, coloca perguntas pertinentes tais como:

> "Pourquoi la mort de quelqu'un est-elle toujours une sorte de scandale ? Pourquoi cet événement si normal éveille-t-il chez ceux qui en sont les témoins autant de curiosité et d'horreur ? Depuis qu'il y a des hommes, et qui meurent, comment le mortel n'est-il pas encore habitué à cet évènement naturel et pourtant toujours accidentel ? Pourquoi est-il étonné chaque fois qu'un vivant disparaît, étonné comme si pareil évènement arrivait pour la première fois ?"[81]

A ausência súbita e *absoluta* da mãe do jovem António, que acabara de entrar na casa dos dezanove, foi, decerto, vivida como uma *espécie de escândalo*, acarretando um sentimento de desmoronamento, vulnerabilidade e vazio. Com base nas teorizações de Jankélévitch, compreendemos melhor a dimensão de ausência *absoluta* que a morte proporciona:

---

[77] Este caderno manuscrito, tal como Mário Cláudio o explica em ***Páginas Nobrianas***, foi legado à Biblioteca de Matosinhos pelo Professor Augusto Nobre, o irmão do poeta.
[78] "Alicerces" in CLÁUDIO, Mário, op. cit., p. 185.
[79] Apud CARDIGOS, Isabel, "Os Figos Pretos de António Nobre", ***Colóquio Letras***, nº 120, Lisboa, Abril-Junho de 1991, p. 41 (nota 4).
[80] ***Correspondência***, p. 103.
[81] JANKÉLÉVITCH, Vladimir, ***La Mort***, Paris, Flammarion, 1977, p. 8.

"Le mort n'est donc pas relativement absent: si en effet il était relativement absent, il serait 'ailleurs', alibi-, entendez : ailleurs qu'ici, non pas ici, mais là ; ailleurs, mais enfin quelque part ; en vertu de la disjonction et collocation des lieux, celui qui est présent ici est absent partout ailleurs, de même et vice-versa celui qui est absent d'ici est bien présent là où il se trouve… Non, mourir n'est pas s'absenter en ce sens ! Le mort est *absolument absent*, c'est-à-dire ailleurs non pas qu'ici ou là, mais ailleurs que partout ; non pas autre part, mais nulle part ! Le mort n'est donc même plus absent…"[82]

A falecida mãe do poeta está *absolutamente ausente*, citando Jankélévitch, ou é *a ausente que não volta nunca*[83], glosando uma frase que o poeta escreveu numa carta dirigida a Alberto Baltar, em 1884. Sendo assim, acreditamos que o falecimento da mãe teve repercussões decisivas no desenvolvimento da personalidade do jovem poeta. De facto, segundo presume Ronald D. Laing, no livro *O Eu Dividido: Estudo Existencial da Sanidade e da Loucura*, "o temor de ser invisível, desaparecer, está relacionado de perto com o temor do desaparecimento da mãe. Parece que a perda da mãe, em certa idade, ameaça o indivíduo com a perda de si mesmo"[84]. O conceituado psicólogo e psiquiatra inglês acrescenta que "um componente necessário ao desenvolvimento do *self* é a experiência de si mesmo como pessoa sob o olhar carinhoso da mãe"[85].

Não nos parece descabido ter insistido na morte da mãe com base nas raras referências que lhe são feitas, e isso por dois motivos: primeiro, porque em todas as leituras críticas efectuadas, poucas ou nenhumas se debruçam sobre o tema; e, segundo, porque essa data, registada com a máxima exactidão pela mão do poeta, significa uma fractura profunda, uma perda dolorosa que irá determinar a sôfrega procura de afecto que se manifesta na correspondência e na obra em estudo. Adiantemos que essa carência de afecto e atenção não é senão o reflexo de uma educação que sempre o rodeou de cuidado e protecção. Vejamos como estes passos da sua correspondência com Cândida Ramos denotam a "superprotecção" que recebeu nos primeiros anos passados no seio da família:

"Cândida,

Como sabes parte da minha família está para o Seixo e só estamos no Porto, (rua do Príncipe), Augusto, Alberto e eu. Meu Pai está aqui e está lá. Mamã levou alguns criados e outros ficaram cá: estes por diferentes motivos foram despedidos, de modo que ficamos sem ninguém, quase em condições... de fazermos nós próprios o serviço. Quem me dera! E eu que sou um excelente cozinheiro... Em tais apuros, quem nos valeria? Minha Irmã. Foi, com efeito, minha Irmã

[82] Idem, p. 247.
[83] Cf. com a frase: "Parece que estás na pátria dos mortos... *Esses ausentes que não voltam nunca*" (***Correspondência***, p. 43).
[84] LAING, Ronald D., ***O Eu Dividido: Estudo Existencial da Sanidade e da Loucura***, Tradução de Áurea Brito Weissenberg, Petrópolis, Vozes, 1991, p. 128.
[85] Ibidem.

Ermelinda, que mora na R. da Boa Hora. Dá-nos almoço, jantar e chá, e além disso os seus criados vêem *(sic)* fazer os arranjos necessários a nossa casa."[86]

Numa carta anterior, com dezoito anos de idade, comunica à "namorada" a preocupação da mãe relativamente a uma eventual ida a Lisboa, na ocasião dos festejos do centenário camoniano. Escreve o seguinte: "Mesmo, agora, se fosses ver os festejos eu havia de ir por força, não obstante a Mamã me recusar a licença com receio que *(sic)* me aconteça alguma coisa."[87]

A figura paterna não deixa também de transparecer meiguice, carinho, protecção e condescendência nessas linhas dirigidas a Charlotte – "miss" por quem o poeta se apaixonará e com quem manterá uma relação adolescente e fugidia –, traduzidas de um inglês de colegial por Guilherme de Castilho e julgadas por isso mesmo sem valor literário, mas apenas com interesse psicológico:

"O meu pai é um papá bom, que muito me ama, e parece-me bem que não se oporá aos meus desejos. Contudo, não me dará a sua autorização sem conhecer o teu passado, visto que és estrangeira, e sem saber se tens boas qualidades. [...] Não me admira que o meu pai assim proceda, tal como acontecerá com os teus. Todos os pais desejam a felicidade dos filhos."[88]

Tal como a *personagem de papel* que encena no *Só*, António nasceu e cresceu "num reino de Oiro e amores/ À beira-mar"[89], sempre acompanhado de cuidados zelosos de pais presentes e protectores. Ora, nesse contexto, não é difícil compreender o quanto a ida para Coimbra, a 15 de Outubro de 1888 (terceira data-chave em destaque no Apêndice 1), irá representar para o poeta, com 22 anos de idade – a verdadeira primeira ruptura no seu percurso vivencial, já marcado pela perda de dois entes queridos.

Como o faz notar Mário Cláudio na esmerada fotobiografia dedicada ao poeta António Nobre, a cidade de Coimbra é um "espaço geográfico que profundamente o marcará"[90], visto que vai presenciar os primeiros voos do poeta longe do abrigo familiar e testemunhar mudanças importantes no seu espaço vital. Nela frequentará o curso de Direito com o intuito de entrar mais tarde na carreira diplomática para ser cônsul: este é o "[seu] sonho dourado"[91]. Nesses primeiros

---

[86] CLÁUDIO, Mário, op. cit., p. 144.
[87] Idem, p. 134.
[88] CASTILHO, Guilherme, ***António Nobre***, Lisboa, Livraria Bertrand, 1950, p. 274.
[89] ***Só***, p. 13 (António).
[90] CLÁUDIO, Mário, ***António Nobre 1867-1900. Fotobiografia***, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 43.
[91] O desejo de ser cônsul foi expresso nas cartas ingénuas, já anteriormente referidas, escritas em inglês de colegial e traduzidas pelo biógrafo do poeta. Numa delas, Nobre compartilha com a "namorada" o seu anseio mais profundo: "Com certeza vou formar-me em direito e quando acabar a minha licenciatura serei cônsul de Portugal nalgum país distante. É meu sonho dourado. Gostas desta posição? Em Portugal, um Cônsul é muito considerado." (CASTILHO, Guilherme de, op. cit., p. 276.)

tempos, passados longe de casa, a partida para Coimbra, além de representar um corte geográfico que implica uma estadia prolongada num espaço desconhecido, significa um corte psicológico que irá dar origem a um período marcado pelos sentimentos de dúvida, insegurança, vulnerabilidade, desorientação e isolamento, como bem o testemunha a sua correspondência. De facto, a primeira carta conhecida que o poeta escreveu na cidade banhada pelo Mondego, dirigida ao amigo de Leça, Augusto de Castro, em 18 de Outubro de 1888 (ou seja, apenas três dias após a sua chegada a Coimbra), abre-se com uma pergunta :

> "Meu querido amigo,
> Como hei-de principiar? Não sei. Tantas e tantas têm sido as minhas dores, tão grandes as impressões que me vão enoitecendo a alma que, deveras, hesito em a maneira de te dar a ler as 'Memórias de Três Dias' do teu pobre António. O Penedo da Saudade é, na verdade, o único sítio em que se podia viver [...] Que saudades eu tive! Aqui, em Coimbra, quase chego a acreditar que não existem na Terra aquelas adoradas pessoas e estes deliciosos lugares, de tal modo elas e eles são transcendentes, ideais!"[92]

Esta carta vai ser o marco zero da maior parte das que, durante um período de dois anos, vão suceder-lhe ao longo da sua estadia em Coimbra. Como observa Guilherme de Castilho, em Coimbra "tem lugar a primeira fase de um fenómeno cíclico da maior importância na biografia de António Nobre: a promoção da saudade"[93]. Eis o sentimento que vai desempenhar um papel fundador, tanto na correspondência do poeta como no *Só*. Esse sentimento universal, definido por Almeida Garrett como "amargo gosto de infelizes, delicioso pungir de acerbo espinho"[94], está intimamente ligado à privação e à ausência de um bem ou de uma pessoa amada, ou seja, prende-se ao sentimento do desejo de voltar à posse do que outrora se possuiu e cuja ausência é agora lembrada. Embora se verifique alguma dificuldade na tentativa de definir este sentimento que se furta a qualquer definição, Alfredo Antunes parece aproximar-se do cerne da palavra "saudade", ao apreendê-la como:

> "uma palavra-síntese, uma condensação de estados de alma. Nela estão implícitos os sentimentos de solidão física e espiritual, o desejo do amor ausente, a ânsia do impossível, o sentimento de ausência da terra, um certo instinto de morte, a melancolia da paisagem e o desejo de Deus. Ela é, ao mesmo tempo, misto antinómico de alegria e dor, força de ensimesmamento e de criatividade [...]."[95]

---

[92] ***Correspondência***, pp. 56-57.
[93] Idem, p. 20.
[94] Almeida Garrett apud VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de, ***A Saudade Portuguesa***, Porto, Editores Renascença Portuguesa, 1922, p. 37.
[95] ANTUNES, Alfredo, ***Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa***, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1983, p. 57.

Perfila-se em quase toda a correspondência de António Nobre datada de Coimbra, assim como no *Só*, este sentimento doce-amargo a que vezes sem número ele faz referência. A saudade, correlato do sentimento da *consciência da ausência*, "é um dos pilares da poética de Nobre, ansiando sempre pelo que [já] não tem"[96], afirma Paula Morão. Quanto às cartas, elo de ligação entre o poeta e as *figuras de apego* distantes, testemunham também a saudade, esta *presença ausente* ou *ausência presente*. Lamentos de amor e ausência estão implícitos nesse passo de uma outra carta que o poeta dirige a Augusto de Castro: "A demora da tua carta fazia-me já mal aos nervos: esperava-a ansiosamente. [...] Tu que já uma vez experimentaste o que é estar longe dos queridos, deves bem acreditar na ansiedade que há por ler cartas de pessoas que nos falem do que a gente gosta."[97]

À luz da teoria do psicólogo John Bowlby, expressa no volume *Separação, Angústia e Raiva*, em que, adoptando uma perspectiva evolucionista de tipo darwiniana, se interroga sobre a maneira como a separação e a perda foram tratadas na literatura psicanalítica e sobre o lugar atribuído à *separação* nas teorias da angústia, compreende-se que, no caso de Nobre, "a principal fonte de angústia e de aflição é a separação de figuras amadas"[98]. Não pretendendo fazer uma apresentação de uma teoria geral da angústia, nem sequer indicar em que medida o melhor entendimento da angústia da separação poderia contribuir para a formulação daquela teoria geral, John Bowlby questiona o facto de "adultos fica[re]m transtornados quando a separação é prolongada ou permanente, como no caso da morte"[99]. Ora, a ida do Porto para Coimbra, estabelecendo um corte físico com a família e com os amigos, faz surgir uma corrente epistolar que vai espelhar a maneira como o poeta enfrentou o processo da separação. As cartas, activando um *comportamento de vinculação*, vão representar, de facto, uma *presença* – entendida como rápida acessibilidade às *figuras de apego* e não como a presença real ou directa, como explica John Bowlby no seu estudo –, numa tentativa de anular a ausência ou a inacessibilidade das "fontes de apoio". Com base na teoria de Bowlby, I. M. C. Soares clarifica os critérios de definição do *comportamento de vinculação* da maneira seguinte:

> "[...] a vinculação pode exprimir-se de três modos : a) pelo sentimento de segurança que, em princípio, a figura de vinculação proporciona e pelo desejo de permanecer na sua companhia; b) pela procura de proximidade com essa figura, em situações de ameaça ou perigo; c) pela

---

[96] MORÃO, Paula, ***Retratos com Sombra – António Nobre e os seus Contemporâneos***, Porto, Edições Caixotim, 2004, p. 81.
[97] ***Correspondência***, p. 59.
[98] BOWLBY, John, ***Separação, Angústia e Raiva***, vol. 2, São Paulo, Martins Fontes, 1984, p. 85.
[99] Idem, p. 33.

perturbação que gera a separação (ou ameaças à separação) da figura de vinculação e pela alegria que resulta da reaproximação (subsequente à separação ou às ameaças) com essa mesma figura."[100]

Achamos necessário abrir um parêntesis relativo à terminologia que iremos empregar daqui em diante. Como já foi mencionado em nota, seguiremos a designação empregue pelo psicólogo John Bowlby que entende por *figura de apego*, de *apoio* ou de *vinculação* toda a pessoa para a qual se orienta o comportamento de apego e que inspira afecto, segurança e protecção ou, por outras palavras, "alguém que é preferido e diferenciado, sendo concebido como mais forte e mais capaz para se confrontar com o mundo, e que tem por função a protecção do indivíduo"[101]. Essas figuras, no caso de Nobre, desdobram-se em várias pessoas tais como o pai, a mãe (ou, mais precisamente, "figuras maternas" ou "mães substitutas", em que o poeta projecta a imagem da falecida mãe), os irmãos, as tias, os amigos do Porto, de Leça e posteriormente os de Coimbra – nomeadamente Alberto de Oliveira, que será o correspondente mais íntimo do poeta. Nem todas essas figuras vão trocar cartas com o poeta, mas todas elas povoam o seu universo afectivo e serão evocadas na sua correspondência.

Os termos de "presença" e "ausência" também têm que ser definidos de modo mais preciso por serem muito abrangentes. Baseando-nos no estudo de Bowlby atrás referido, quando falamos de "presença" falamos do acesso imediato às *figuras de apego*, enquanto que "ausência" significa a inexistência de acesso ou a inacessibilidade destas. As palavras "separação" ou "perda", tal como são empregues no nosso trabalho, indicam que *a figura de apego* não está acessível ao poeta, quer temporariamente (na separação), quer permanentemente (na perda).

Retomando o percurso do nosso poeta, verifica-se que a ida para Coimbra representou uma espécie de "queda" na realidade, que se processou através da passagem de um ambiente familiar, que o cercava de atenções e o protegia de todos os perigos, para um ambiente estranho e ameaçador. Guilherme de Castilho não deixa de referir essa passagem vivida pelo poeta, apontando para "o estado de constrangimento em que [Nobre] vai viver nos primeiros tempos de Coimbra, ao sentir-se sozinho, desamparado, num meio que lhe é estranho, onde ninguém ou quase ninguém o conhece, onde, em suma, o terreno não é propício à continuação da existência mítica cujas bases começava a ver ameaçadas."[102] O biógrafo acrescenta que "as cartas que então

---

[100] SOARES, I. M. C., ***Representação da Vinculação na Idade Adulta e na Adolescência: Estudo Intergeneracional Mãe-Filho (a)***, Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, 1992, p. 45.
[101] Idem, p. 56.
[102] CASTILHO, Guilherme de, ***António Nobre***, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 27.

envia aos amigos são a imagem do desamparo, do desencanto, da perplexidade em que se sente quem não suspeitava que o mundo pudesse existir sem que ele fosse o seu centro de atracção."[103]

Essa transição da familiaridade para o estranhamento, que lhe suscita nos primeiros tempos uma reacção arrebatada, irá em breve ceder lugar a uma reconciliação com o espaço coimbrão, devido à aproximação do poeta aos colegas estudantes que irão fundar em conjunto o grupo da *Boémia Nova*[104], nome da revista literária cujo primeiro número sai em Fevereiro de 1889. Esse grupo, constituído por Alberto de Oliveira, António Homem de Melo (Toy), Agostinho de Campos e Vasco da Rocha e Castro, vai reunir os condiscípulos de António Nobre, todos atraídos pelo poder de sedução do poeta e pela originalidade da sua personalidade. Alberto de Oliveira, o seu amigo mais íntimo, o que será "o reanimador do poeta neste passageiro transe de abatimento"[105], o seu "grande apóstolo"[106], recorda a admiração que todos os membros do grupo sentiam por "António Nobre, que era já nesse momento o [seu] Messias"[107].

O poeta, que encontra reconforto na companhia dessa corte, dessa "entusiástica e afectuosa roda de fiéis"[108] que o admira, esquecerá os primeiros e angustiados momentos passados em Coimbra. Com a ajuda do seu "admirador sem limites"[109], Alberto de Oliveira, que desempenhará durante a estadia do poeta em Paris um papel fulcral enquanto *figura de apoio*, o poeta seguirá o seu caminho, tropeçando na primeira reprovação académica, vivida como um "profundo golpe", como o próprio confessa a Agostinho de Campos numa carta escrita em Vila Meã a 23 de Junho de 1889: "Quero fingir, assim, que lhe provo que, com a ajuda de Deus e das flores, tenho ido cicatrizando, a pouco e pouco, o fundo golpe que o Pedro e o resto da quadrilha me vibraram, de alto a baixo, nas matas escuras do 1º ano jurídico..."[110]

Uma segunda reprovação no ano lectivo seguinte (1889-90) que, como o faz notar Mário Cláudio, significará o "primeiro desgosto profundo da sua vida"[111], vai desencadear na vida do poeta um sinal de alarme que o irá levar até as margens do Sena. A ida para Paris, a 22 de Outubro de 1890, quarta data-chave, tendo exclusivamente por intuito obter a sua "Licence" em Direito na Sorbonne, constituirá outra grande ruptura no seu percurso, já marcado por numerosas sequelas relativas a perdas e separações dolorosas. Na fase inicial, em que o horizonte

---

[103] Idem, p. 28.
[104] Ver a fotografia deste grupo no Apêndice 2, Documento 6.
[105] CASTILHO, Guilherme de, op. cit., p. 29.
[106] Ibidem.
[107] ***Correspondência***, p. 497.
[108] CASTILHO, Guilherme de, op. cit., p. 30.
[109] Idem, p. 29.
[110] ***Correspondência***, p. 66.
O Pedro, como nos explica Guilherme de Castilho em nota, corresponde ao nome Pedro Monteiro Castelo Branco, professor de António Nobre que foi vítima da pena satírica do poeta no poema "Carta a Manuel".
[111] CLÁUDIO, Mário, ***António Nobre 1867-1900. Fotobiografia***, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 58.

está em aberto, António Nobre instalou-se confiante "na grande capital do mundo"[112], na "águia-monstro – a França"[113], que povoava o seu imaginário. Mas esse novo estímulo rápido esmorecerá para deixar novamente lugar ao desencantamento e à *consciência da ausência*. Mário Cláudio apresenta essa fase inicial nestes termos :

> "Se leva infinitas saudades da Pátria, cedo se enfeitiçará pela metrópole que o acolhe, e na qual o seu provincianismo respira a sensação do grande ar cosmopolita. Acotovelar-se com os ídolos da literatura do momento, julgando-se da sua coterie, ou intentando ingressar nela, haverá de lhe adormecer, durante a fase inicial, a consciência da solidão dilacerante."[114]

Nesta fase inicial, também lhe valeu a amizade com Alberto de Oliveira que funcionou como uma espécie de "salva-vidas" ou, dito de outra maneira, que o ajudou a superar essa prova da "expatriação" ao trazer-lhe força, segurança e coragem. Aliás, a amizade entre os dois jovens atingiu um tal grau de envolvimento – costuma a crítica designá-la de "amizade amorosa" – que antes da partida de Nobre para Paris acordaram a redacção de um diário, como se de uma luta contra o tempo e contra a separação se tratasse: "[...] amanhã prometo-te começar o meu diário tal como foi por nós combinado, sempre e sempre, sem interrupção, até o dia grande em que de novo te tiver em meus braços, numa efervescência de alegria e lágrimas."[115]

Este recurso romântico ao diário íntimo representaria não só uma tentativa desesperada de vencer a distância, de preencher o vazio angustiante da ausência, mantendo viva a acessibilidade da *figura de apoio*, mas também um combate contra o tempo que, como disse o poeta, não é senão "o esquecimento mascarado"[116]. No entanto, nem sequer o diário, que funcionou nos primeiros tempos como uma bóia achada no meio do mar, conseguiu evitar a derrocada que se processou pouco tempo depois da instalação do poeta em Paris, e que já dava os primeiros sinais a bordo do Britannia (nome do barco que o levou para a França), em que o poeta confessava ao seu amigo:

> "[...] só eu, como que, ao aproximar-me de França, me sinto caído numa imensa melancolia, como a água deste Golfo, hoje fora dos seus hábitos. Não que só hoje, por este frio, por este céu que já não é 'azul', me convenço que é, em verdade, certa a minha emigração: Anto está longe de casa, estas

---

[112] ***Correspondência***, p. 50.
[113] Idem, p. 49.
Ver no Apêndice 2, Documentos 8 e 9, duas fotografias de António Nobre em Paris.
[114] CLÁUDIO, Mário, op. cit., p. 61.
[115] ***Correspondência***, p. 110.
Nota-se que, infelizmente, esse diário, que consistia na troca regular de bilhetes-postais e no qual os dois amigos partilhariam confidências íntimas, foi queimado segundo pedido de António Nobre, expresso na carta em que corta relações com Alberto de Oliveira: "Quero antes a incineração." (Carta 72, datada de 28 de Agosto de 1893.)
[116] Idem, p. 62.

águas não são de Portugal [...]. Meu querido Alberto, sinto bem neste momento, mais do que nunca, que me é necessária a tua coragem para que a minha não sucumba."[117]

Este ataque de melancolia aguda e lancinante resulta da angústia, do medo alimentado pela progressiva tomada de consciência, à medida que o barco se vai aproximando das costas francesas, do afastamento das *figuras de apego* e de uma eventual e consequente diminuição do afecto demonstrado por elas. Em Coimbra, o jovem António sempre mantinha um contacto mais estreito com o seu mundo, o *microcosmos* familiar, devido à distância reduzida que dele o separava. Em Paris, a ruptura será total. Já não vai estar tão envolto em "paninhos quentes", vai ter que penetrar a densa mata hostil, selvagem e ameaçadora que é a Vida, vai ter que desbravar caminhos nesse *macrocosmos* estrangeiro onde nada nem ninguém existe relacionado com a sua pessoa. Consequentemente, a correspondência datada dessa época abunda em chamadas de atenção que se repetem como um *leitmotiv*. Queremos aludir à expressão "ninguém se importa comigo" e as suas frequentes variantes. Seguem dois trechos de duas cartas dirigidas a Alberto de Oliveira que nos parecem altamente elucidativos relativamente à questão da superdependência das *figuras de apoio*, aqui tingida de possessividade (os itálicos são nossos):

"Estava na esperança de receber agora a carta tua, ou do João de Sousa. Nenhuma carta dele, nem tua. Só a gazeta. Vá! peço-te o seguinte. Faze-me o favor – Até às 2 horas, entrega em Belos Ares uma súmula da parte mórbida da minha carta, dizendo que não escrevo para lá por ressentimento de *não se importarem de mim*, não repondendo *(sic)* ao bilhete, que tu escreveste a meu pedido. Não esqueça nada: Cache-nez, garrafa. [...] Vá, *não me abandones*, ao menos tu."[118]

.....

"[...] Não posso mais. Outra crise como a desta semana é caso morto. *Ai de mim*. Nessa hora não terei os braços da minha adorada Irmã, abertos *para me ampararem*, nem os do velhinho, nem os da santinha da Estrada da Beira. Meu Deus. Terei, quem sabe se nem esses? os duma 'bonne' ou duma 'soeur' do Hospital."[119]

John Bowlby, no ensaio anteriormente citado, associa esse comportamento de superdependência ao de angústia da separação, que ele passa preferencialmente a designar por "apego com angústia" ou "apego com insegurança", dado serem expressões que, diz o autor, permitem "tornar clara a ideia que o cerne da situação é o temor de que as *figuras de apego* se

[117] Idem, pp. 116-117.
[118] Idem, p. 88.
[119] Idem, pp. 168-169.
"A santinha da Estrada da Beira" era a D. Margarida da Rocha e Castro, mãe de Vasco, a quem dedicará um poema no *Só* ("Na Estrada da Beira") e que o poeta identificava como uma figura materna, uma "segunda mãe".

mostrem inacessíveis ou sem receptividade"[120]. Recorrendo a Freud, Bowlby explica que essa superdependência decorre do excesso de mimos que se dá a uma criança:

> "Freud previne contra o excesso: '[...] o excesso de afecto dos pais é prejudicial [...] porque mimar a criança torna-a, posteriormente, incapaz de ficar sem amor, ou de se contentar com uma quantidade menor de amor [...]' e acrescenta 'o indesejável resultado de 'mimar' uma criança é fazer crescer a importância do perigo de perder o objecto (objecto que é protecção contra todas as situações de desamparo) em comparação com qualquer outro perigo. Estimula o indivíduo a permanecer no estado de infância'."[121]

Já quase no termo das suas vicissitudes parisienses, haverá o próprio poeta de reconhecer esta "superdependência" que já nem sequer as cartas conseguem alimentar (os itálicos são nossos): "Eu estou ansioso por me ir embora: as minhas saudades, este ano agravadas por mortais tristezas, tornam-me insuportável este Paris, cada vez mais frio, mais vazio de corações. *O meu temperamento pede-me confortos de alma, carinhos, afeições* que, aqui, só me chegam, – arrefecidos, pelo correio de 'là-bas'."[122]

A quinta data-chave, que apontamos no quadro sinóptico apresentado no Apêndice 1, coincide com o corte definitivo de relações com a sua principal *figura de apoio*, Alberto de Oliveira, cujos primeiros desentendimentos se desenham na carta datada de 29 de Abril de 1891 e que se foram arrastando durante mais de dois anos, num distanciamento progressivo, até atingir o seu paroxismo na carta datada de 25 de Agosto de 1893. Segundo Guilherme de Castilho, a deterioração gradual desta amizade que António Nobre achava ideal e inexpugnável foi a raiz da crise que iria gerar o *Só*: "Intimamente, o poeta sente que o fim está irremediavelmente chegado. E é dentro desta perspectiva que a crise de que nasce o *Só*, até aqui latente, deflagra e se desentranha em frutos."[123] E passa mais adiante a justificar essa afirmação da maneira seguinte: "[...] não apenas quase metade das poesias do *Só* é datada dos anos de Paris, como são desse período os seus melhores e mais significativos trechos e os que fizeram com que o volume se não transformasse em mera recolha sem acento tónico dominante."[124]

A perda do amigo íntimo funcionou, de facto, como uma gota de água que fez transbordar o *trop-plein* emocional que se foi acumulando no decorrer desses anos, marcados por sucessivos desgostos, falhanços, perdas e separações. O *Só* – ou mais precisamente os poemas que foram escritos durante a estadia do poeta em Paris – seria então, na perspectiva de

---

[120] BOWLBY, John, ***Separação, Angústia e Raiva***, vol. 2, São Paulo, Martins Fontes, 1984, p. 233.
[121] Idem, p. 259.
[122] ***Correspondência***, p. 215.
[123] Idem, p. 29.
[124] Ibidem.

Guilherme de Castilho, o fruto desse desmoronar de ilusões e da plena consciência do seu isolamento: "A poesia correspondente a esta época é o processo dessa derrocada e o queixume da solidão entre ruínas."[125] O tom dominante do *Só*, vindo a lume em Abril de 1892, iria ser dado pelo núcleo de poemas – "António", "Lusitânia no Bairro Latino", "Purinha", "Viagens na Minha Terra", "Balada do Caixão", "Ao Canto do Lume", "A Vida", entre outros – escritos na capital francesa entre 1891 e 1892, na temperatura emocional acima referida.

Nesta perspectiva, o *Só* reflectiria a *consciência da ausência*, representaria a brecha, a fenda, a ferida aberta pela separação. O próprio poeta confessará, meio ano depois da publicação do seu livro, numa carta dirigida a Manuel da Silva Gaio, que a ausência desencadeou uma procura das fontes e das origens : "Comecei a amar Portugal depois que o deixei, se é na ausência que se conhece o amor. Perdida a ilusão do estrangeiro, voltei-me para a nossa terra e é lá que moram as minhas predilecções e para lá vão as minhas saudades."[126]

Esta citação levou Cruz Malpique, em *Traços do perfil de António Nobre entrevistos na sua correspondência*, a asseverar que "o exílio superlativizou, quintessenciou, acendrou nele o amor da pátria distante."[127] Acreditamos que o que está aqui em questão não é tanto "o amor da pátria distante", mas antes o amor das *figuras de apego* que deixou em Portugal. De facto, a leitura atenta da correspondência do poeta, estendendo-se desde a mocidade até algumas horas antes da sua morte, revela que quando ele se diz saudoso de uma terra ou de um espaço, não é tanto destes que sente a falta, mas sim das pessoas que os ocupam. Quando António Nobre, já cansado e combalido pelas suas andanças de tísico, escreve numa carta que "nós só amamos os lugares aonde não estamos"[128], dá a entender que passou uma vida inteira a viver no passado e a tentar "recuperar" este, numa luta vã contra a passagem do tempo e contra a ausência. Guilherme de Castilho, na introdução ao volume em que reuniu as cartas do poeta, explica nestes termos a constante insatisfação do poeta: "Só o passado e a ausência conferirão às pessoas e às coisas a credencial indispensável para fazerem parte do seu mundo de mitos. A promoção de Leça e do Seixo é em Coimbra que se opera, como é em Paris que a de Coimbra tem lugar."[129] Poder-se-ia prolongar infinitamente essa cadeia, até porque Nobre passou a idealizar Paris mal lhe tinha virado as costas: "o meu querido Paris foi sempre muito bom para mim, faz-me muito feliz e eu sou-lhe muito grato"[130]; ou ainda: "não há como Paris, ou Coimbra, para trabalhar"[131].

---

[125] Idem, p. 31.
[126] Idem, p. 174.
[127] MALPIQUE, Cruz, "Traços do perfil de António Nobre entrevistos na sua correspondência", Separata do ***Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos***, nº 11, Matosinhos, Papelaria e Tipografia Leixões, 1964, p. 6.
[128] ***Correspondência***, p. 363.
[129] Idem, p. 20.
[130] Idem, p. 257.

Embora esta insatisfação tenha sido exacerbada na vida e na obra do poeta, reconhece-se, no entanto, que nela é que reside o drama da condição humana: ser homem é desejar sempre aquilo que não se tem, que se tem pouco ou que já não se tem mais. De facto, o sentimento de falta é que nos faz sonhar, pois ninguém, por norma, sonha com o que tem em excesso. Neste ponto o *Só*, ou a *consciência da ausência*, parece-nos levantar uma questão de grande alcance.

2.2. As fissuras no percurso de Tristan Corbière

Da união entre Edouard-Antoine Corbière, cinquentão burguês respeitado e influente, e Marie-Angélique-Aspasie Puyo, filha de um amigo deste último e que mal tinha concluído os seus 18 anos, nasce o menino que ficará registado sob o nome de baptismo de Édouard-Joachim Corbière. Este, que mais tarde virá a escolher o nome de Tristan, veio ao mundo no dia 18 de Julho de 1845 numa mansão de Coat-Congar, em Ploujean, próximo de Morlaix, no departamento bretão de Finisterra, o qual se situa no extremo oeste da França e se lança no oceano como a proa de um navio. É na propriedade de Coat-Congar, pertencente à família Puyo e também designada por Le Launay[132], que o primogénito cresce, rodeado do carinho dos pais e dos tios, particularmente da tia materna, Mme Le Bris, com quem haverá de se corresponder mais tarde[133]. A pequena infância feliz e sem sobressaltos, passada entre Coat-Congar e Morlaix, virá a ser interrompida pela primeira ruptura[134] operada na vida do jovem poeta, que entra, em Maio de 1859, no Lycée impérial de Saint-Brieuc[135], em regime de internato. André Le Milinaire, em *Tristan Corbière : la Paresse et le Génie*, ensaio que propõe uma abordagem psicanalítica de *Les Amours jaunes* e no qual havemos de basear muitas das nossas observações, escreveu : "De mai 1859 à juillet de la même année, durant trois mois, Edouard-Joaquim a subi au lycée de Saint-Brieuc, l'épreuve de la séparation."[136]

---

[131] Idem, p. 404.

[132] Ver a fotografia deste domínio no Apêndice 3, Documento 1. O Apêndice 3, que reúne a iconografia corbieriana recolhida para este trabalho, organiza-se em quatro grupos de imagens: o primeiro em torno da infância e adolescência do poeta, o segundo à volta dos tempos de Roscoff e Paris, o terceiro centrado nas caricaturas que Corbière fez de si próprio, e o último que reúne ilustrações que Jean Moulin fez a partir de alguns poemas de *Les Amours jaunes*.

[133] Segundo Jean Rousselot, esta correspondência que supostamente foi destruída teria ajudado a esclarecer alguns sentimentos secretos do poeta: "Aucune des lettres de Tristan à sa tante ne nous est parvenue. Cette correspondance fut détruite, paraît-il. C'est dommage ; elle nous eût certainement fourni des indications précieuses sur des sentiments qu'il prenait tant soin, dans ses vers, à contrefaire, et qu'il confiait peut-être là, tout sanglants, parce que Le Launay […] avait été sa première patrie, son premier refuge, sa première lumière." (ROUSSELOT, Jean, ***Tristan Corbière***, Paris, Seghers, 1951, p. 17.)

[134] Ver o quadro sinóptico que apresenta as datas-chave, ditas de ruptura, no Apêndice 1.

[135] Ver a fotografia desta escola secundária no Apêndice 3, Documento 2.

[136] LE MILINAIRE, André, ***Tristan Corbière : la Paresse et le Génie***, Paris, Éditions Champs Vallon, 1989, p. 17.

Se é verdade que muitas lacunas[137] marcam o conhecimento do percurso do poeta, devido à ausência de documentos precisos ou de uma correspondência abundante e regular – como no caso de Nobre –, os anos 1859-1862 são contudo devidamente notificados, na medida em que a maior parte das cartas que se conhecem do poeta correspondem exactamente a esse período. Este conjunto de cartas escritas no seu quarto de aluno interno, a que ele chama "cage", ou seja "jaula", testemunha o carácter doloroso de que se reveste o afastamento da família. A transição de uma existência despreocupada, na grande propriedade de Le Launay, para uma vida escolar rígida e distante do lar vai significar, para o jovem Corbière, um corte abrupto do relacionamento com os pais. Vezes sem conta vai exprimir, nas cartas dirigidas à mãe e ao pai, e publicadas por Albert Sonnenfeld, em *L'Oeuvre Poétique de Tristan Corbière*, o sentimento de isolamento e a saudade que tem da família e de Le Launay, assim como a ânsia das férias, que representam para ele uma verdadeira libertação. Passamos a citar alguns passos que nos parecem significativos relativamente aos sentimentos referidos:

> "J'ai reçu vos deux lettres celle de papa et la tienne, elles m'ont fait toutes les deux le plus grand plaisir. Vous me demandez tous les deux quelque chose de bien difficile, c'est de ne pas penser aux vacances, mais à quoi penser, […] j'ai fait un petit almanach à partir du premier mai, et chaque soir je fais une barre sur le jour qui vient de se passer, et je me dis que c'est 1 jour de moins, et je ne compte déjà plus que 77 jours d'ici les vacances. […] Nous sommes ici comme dans un cloître."[138]
>
> …….
>
> "Je joue pendant les récréations afin de me distraire un peu et une fois que je suis en train je ne pense plus au Launay, mais cela ne dure à peu près qu'un quart d'heure, et si je joue ce n'est qu'à contre cœur, et pour finir le jeu commencé. C'est surtout le soir et le matin quand je suis réveillé dans mon lit que je pleure, et je fais en sorte de me cacher à mes camarades car s'ils me voyaient pleurer ils se moqueraient de moi."[139]

Numa outra carta, chega-se a encontrar seis referências ao tempo que o separa das férias da Páscoa e do reencontro com os pais. Salientamos essas referências em itálico:

> "[...] je commence déjà à sentir Pâques de loin, il n'y a plus que *27 jours* tout de même, nous y sommes bientôt. En voyant l'époque de ma délivrance approcher je suis beaucoup plus gai car je n'ai plus à digérer que *27 fois 24 heures* et c'est presque comme si j'étais en route en supposant que Morlaix soit à quelques mille lieues. […] on voit bien que Pâques approche et que je n'ai plus que *27*

---

[137] Estas lacunas, segundo Albert Sonnenfeld, teriam sido muitas vezes preenchidas por alguns biógrafos por mera especulação: "Les biographes de Corbière se sont trop souvent appuyés sur des affirmations apocryphes pour remplir les passages vagues de la vie de leur sujet." (SONNENFELD, Albert, ***L'Oeuvre Poétique de Tristan Corbière***, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 15.)

[138] Cartas inéditas publicadas em apêndice por SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 217.

[139] Idem, p. 213.

jours à avaler. […] j'y suis presque. Déjà je n'ai plus *que 27 jours*. […] Je suis toujours la même chose avec mon pion plutôt mal que bien, mais il peut être aussi léchant qu'il voudra je m'en fiche il ne pourra plus m'embêter que pendant *648 heures*. […] Embrasse bien fort pour mon papa ma bonnic Lucie et mon gros Gouronnec ainsi que tout le monde que j'irai moi-même embrasser dans *27 jours*."[140]

A obsessão do poeta pelo tempo denota a angústia provocada pela separação. Esta é compensada pela escrita de várias cartas por semana, onde pede para lhe responderem com brevidade e para acompanharem as cartas com prendas. Cartas e encomendas mandadas pelos pais constituem para o jovem poeta provas de amor que lhe permitem verificar se, à distância, as *figuras de apego* permanecem acessíveis. Nesse processo é que surge a forma de apego a que John Bowlby chama *apego com angústia*: "[...] a incerteza relativamente à acessibilidade de uma figura de apego resulta, comumente, em apego com angústia"[141]. Nesta perspectiva, a correspondência denota, como já se viu no caso de Nobre, uma superdependência relativamente às *figuras de apoio* que André Le Milinaire resume nestes termos:

"Un enfant très affable qui n'oublie jamais de saluer [dans ses lettres] sa sœur, son frère, s'informe de sa bonne, de sa tante, n'est jamais indifférent à la santé des chats, des chiens, des oiseaux. Sensible donc, poli, respectueux, aimant, aimable. Un peu fatigant sans doute, exigeant certainement, possessif à l'excès. Enfant gâté. Aimant à l'être."[142]

Essa procura incessante de afecto acompanha-se de um processo de sensibilização e até de culpabilização das figuras parentais por o terem afastado da sua presença. Passamos a citar um exemplo representativo do ressentimento do poeta para com os pais:

"Comme vous êtes heureux, à la maison de la ville, vous êtes tous maintenant à vous chauffer après dîner, tandis que moi je me prépare à aller manger des haricots et à aller me coucher tristement dans mon lit en pensant à vous. Ici, je n'ai personne qui m'aime et qui me dise quelque chose pour m'encourager ou me faire prendre patience…"[143]

Este ressentimento cedo se transformará naquilo que o ensaísta André Le Milinaire chamou, em *Tristan Corbière: la Paresse et le Génie*, "combat contre les parents"[144]. Na sua

---

[140] Idem, pp. 218-221.
[141] BOWLBY, John, op. cit., p. 264.
[142] LE MILINAIRE, André, op. cit., p.11.
[143] ROUSSELOT, Jean, ***Tristan Corbière***, Paris, Seghers, 1951, p. 18.
Nota-se que Jean Rousselot, recorrendo várias vezes à escassa correspondência de Tristan Corbière, propõe, tal como André Le Milinaire, uma leitura da obra mais orientada para o campo da psicanálise.
[144] LE MILINAIRE, André, op. cit., p. 17.

perspectiva psicanalítica, as hostilidades teriam começado no início do ano lectivo de 1859-60, mais precisamente no dia 23 de Outubro de 1859, data em que, numa carta dirigida aos pais, Tristan Corbière escreve uma frase desconcertante, que o crítico aproveitou para o título do seu ensaio, estimando ver nela uma definição da personalidade de Corbière. É importante retranscrevê-la aqui: "c'est une lutte entre la paresse et le génie et je crois que la paresse va triompher"[145]. Uma tal afirmação não pode de maneira nenhuma ser inocente, muito pelo contrário, parece antes ser uma provocação dirigida aos pais, como numa tentativa de pôr um ponto final à sua qualidade de interno em Saint-Brieuc, que lhe era insuportável. A força deste comentário não deixa, por outro lado, de atestar uma grande lucidez por parte do jovem poeta, que tinha nessa altura 14 anos de idade. A consciência de estar dividido entre duas forças opostas – a necessidade de trabalhar e a vontade de nada fazer – já revela um conflito interior que habitará o poeta até ao fim da sua curta vida. Frente a tal situação, é natural que os pais estejam preocupados com a evolução da personalidade do filho. O pai[146], na única carta que dele se conhece dirigida ao filho, escreve:

> "Mon cher Édouard, nous avons reçu ce matin ton bulletin du trimestre dernier. Il est moins mauvais que celui du trimestre précédent. Mais il n'est pas aussi satisfaisant que je le voudrais. Il ne dépend cependant que de toi d'arriver à quelque chose de mieux… il te sera facile d'atteindre à un rang supérieur à celui où te relègue le numéro 17 sur le nombre assez restreint de 32 élèves.
> Allons donc mon ami, un peu plus de travail et d'application surtout et le tour sera joué. Songe au plaisir que tu nous feras en revenant aux vacances pour nous montrer comme gage de ta valeur et du désir que tu as de nous contenter, quelques bons prix bien mérités et vaillamment remportés à la barbe de tous tes condisciples."[147]

À leitura desta carta, fica clara a ideia de que o pai, exigente, autoritário e preocupado com os resultados do filho, e por extensão com o seu futuro, incita o jovem a ter um espírito de competição. Insinua, de facto, que ter bons resultados é ter valor e é contentar os pais. Incutindo essas ideias no filho, não é de admirar que o poeta, nas suas cartas, manifeste uma angustiada preocupação com a sua classificação, ao recear talvez que a afeição dos pais dependa dos seus bons resultados.

Curiosamente, em resposta às exigências paternas, Tristan, na sua correspondência, vai comprazer-se, pelo menos aparentemente, em se autodesvalorizar. Começa sempre por contar os seus falhanços, os seus erros, as suas limitações, insistindo nos castigos e nas más notas que

---

[145] Ibidem.
[146] Ver no Apêndice 3, Documento 3, uma fotografia de Edouard-Antoine Corbière e uma do filho no liceu de Saint-Brieuc.
[147] Edouard-Antoine Corbière apud SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 18.

obtém na escola. Será um simples *truque* para atrair a atenção dos pais ausentes, através de impulsos de *apego com angústia* e de superdependência? Para despertar compaixão e receber demonstrações de afecto a triplicar? Não nos parece. A questão parece ter uma raiz mais profunda, ou não fosse o levantamento das citações seguintes, numa amostra de cinco cartas, tão perturbador.

Numa primeira carta, martela a mãe com os seus dissabores escolares (os itálicos são nossos):

> "Aujourd'hui nous avons Composé *(sic)* en Thème et je crois avoir très bien fait ma Composition *(sic)* mais je crève de rage contre moi-même, car au milieu de mon devoir je me suis aperçu que j'ai fait un barbarisme *qui va sans doute me valoir une place de 14ième*.
>
> …….
>
> […] j'ai trouvé sur un petit chemin qui se trouve dans l'intérieur du Lycée, une pièce de 5 francs, et j'ai promis que si au concours general *(sic)* j'étais premier ou second (*ce qui est presque impossible*) je la donnerais aux pauvres […].
>
> …….
>
> *Je suis toujours bien tourmenté de mes examens*, surtout des examens décisifs de la fin de l'année, car je sais toute la peine que ça te ferait à papa et à toi si j'échouais, et malgré l'assurance que me donne papa, que je serai bien reçu avec ou sans couronne je sens que si j'étais obligé de redoubler ma 4ième *vous ne me reverriez pas avec autant de plaisir*.
>
> …… …….
>
> […] mon professeur doit me trouver gentiment stupide pendant les répétitions, et *à sa place j'aurais la même opinion que lui*."[148]

Numa segunda carta, insiste nos castigos que lhe infligem :

> "Le proviseur m'a fait un sermon [...] *je méritais* tout ce qu'il y a en fait de punitions et le reste.
>
> …….
>
> […] Mais voilà que ce cochon de proffesseur *(sic)* d'histoire recommence, aujourd'hui il m'a privé de promenade pour demain […]."[149]

Numa terceira, torna a referir a mediocridade dos seus resultados escolares:

> "Encore quelque *échec* à annoncer et toujours la même chose, en Grec (c'est mon plus faible) j'ai été 17ième sur trente, C'est *(sic)* il est vrai une *place peu mirobolante* mais enfin ce qui me console c'est que je

[148] Cartas inéditas publicadas em apêndice por SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 212.
[149] Idem, p. 215.

ne suis pas le dernier."[150]

Numa quarta, tenta uma justificação perante os pais :

"Cette après-midi nous composons en version latine et je vais bien travailler la susdite pour avoir une bonne place. *Si je pouvais être premier ! mais non je ne suis pas fait pour ça.* […].

…….

[…] on doit fameusement espérer de moi car le diable m'emporte si c'est par une noble ambition que je cherche à être *le premier* et *si ça ne vous faisait pas plaisir j'aimerais autant à être le dernier.*"[151]

E, na última, faz um comentário surpreendente acerca de uma prenda que a ama lhe fez :

"Ma bonne ne pouvait pas mieux choisir son cadeau car je n'avais pas de portefeuille, mais celui-ci est *trop joli pour moi*, et j'ai toujours grande peur de l'abîmer."[152]

Esta propensão de Tristan Corbière em rebaixar-se e desvalorizar-se denota uma personalidade profundamente vincada por um complexo de inferioridade enraizado na sua relação com a figura paterna. O conhecimento da relação pai/filho é, de facto, uma peça importante do xadrez que constitui não só a vida de Tristan Corbière como também a sua obra que, não o podemos esquecer, é dedicada ao pai: "*À l'auteur du* Négrier"[153].

Em *Seuils*, Gérard Genette foca a importância do *paratexto*, que ele subdivide em duas categorias e a que chama "lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'un meilleur accueil du texte [...]"[154] ; ou que, citando Philippe Lejeune, define como a "frange du texte imprimé qui, en réalité commande toute la lecture"[155]. A primeira categoria, denominada *peritexto*, corresponde aos elementos que se situam à volta do texto, como por exemplo o nome do autor e o título; a segunda, chamada *epitexto*, tem a ver com os elementos que se encontram num espaço exterior ao texto, tal como a correpondência do autor. Com base nestas teorizações de Gérard Genette, verifica-se que a dedicatória supracitada pertence ao *peritexto* de *Les Amours jaunes*[156] e visa um destinatário que entra na categoria que o narratólogo francês classifica de *dedicatários públicos*, ou seja, uma "personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public: intellectuel, artistique,

[150] Idem, p. 217.
[151] Idem, pp. 219-220.
[152] Idem, p. 221.
[153] ***Les Amours jaunes***, p. 16.
[154] GENETTE, Gérard, ***Seuils***, Paris, Éditons du Seuil, 1987, p. 8.
[155] Ibidem.
[156] Sobre este assunto, veja-se o artigo de Hugues Laroche, "En marge des *Amours jaunes*: le péritexte", ***Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires***, nº 104, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

politique ou autre."[157] De facto, homenageando na abertura do seu livro o romancista Édouard Corbière, Tristan Corbière ostenta uma relação intelectual e artística com a figura pública, quando se esperaria uma dedicatória que estabelecesse uma relação pessoal e familiar com aquele *dedicatário privado* que é o seu pai. Seja como for, o romancista Édouard-Antoine Corbière é que parece ter sido o inspirador ideal da obra, na medida em que, segundo Gérard Genette, o *dedicatário* "est toujours de quelque manière responsable de l'oeuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, *volens nolens*, un peu de participation."[158]

É de um "combate" que se trata, de um combate em que o filho tentaria ganhar o reconhecimento deste pai, arquétipo do sucesso social, mostrando que também ele é capaz de vir a ser alguém, independentemente do carácter insuficiente dos seus resultados escolares. Caso contrário, como explicar esta insinuação numa carta dirigida à mãe: "Ainsi papa a beau dire je suis au nec plus ultrà *(sic)*"[159], expressa num tom já provocador, quiçá já irónico?

O que não deixa margem para dúvidas é que Edouard-Antoine Corbière, o pai, não pode senão ter sido admirado por Tristan. Quanto a este ponto a crítica é unânime. De facto, esse pai, de quase 70 anos de idade na altura em que o poeta está a estudar em Saint-Brieuc, tem um longo passado e muitas histórias para contar. Filho de um oficial originário de Castres (localidade situada no sul da França), o pai do nosso poeta nasceu em 1793, sendo criado durante as guerras do "Empire". Iniciando-se como grumete com apenas 11 anos de idade, aventureiro audaz, capitão corajoso nomeadamente nas ilhas das Caraíbas, na época da escravatura, conheceu uma vida de aventuras, viagens, lutas, bravuras e sucessos. Depois de uma brilhante carreira marítima, Edouard-Antoine Corbière fundou a Companhia dos Barcos a Vapor do Havre, em Morlaix, de que foi director. No plano literário, é considerado o primeiro romancista marítimo francês, tendo escrito vários livros dos quais se destaca o que publicou em 1832, *Le Négrier*, o seu romance mais conhecido. Michel Dansel, estudioso do poeta, destaca os traços de personalidade característicos do seu pai, uma figura sólida, forte, dominadora e autoritária: "Quand Tristan accosta la planète, l'anticonformiste, l'anticlérical, l'antiromantique, le libéral mal ancré dans son siècle, l'aventurier, le corsaire, le romancier de renom Édouard Corbière était un honorable notable de province : redouté, considéré, bienfaiteur."[160]

Frente a esse pai que levou uma vida exemplar e que impõe respeito e admiração, Tristan esforça-se para ser "digno" do seu amor, para igualar esse grande homem com quem se identifica.

---

[157] GENETTE, Gérard, op. cit., 134.
[158] Idem, p.139.
[159] Cartas inéditas publicadas em apêndice por SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 215.
[160] Michel Dansel, "Tristan Corbière" in ***Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont – Œuvres Complètes***, Prefácio de Hubert Juin, Edição apresentada e anotada por Alain Blothière, Pascal Pia, Michel Dansel e Jérôme Bancichon, Paris, Editions Robert Laffont, 1980, p. 849.

Esse processo de identificação é revelado na correspondência do jovem colegial de Saint-Brieuc que sonha também em vir a ser um dia um homem respeitado, reconhecido e influente. Seria escritor, como o pai. "J'ai aussi dans la tête que je serai un grand homme, que je ferai un *Négrier* et mes places de 23e et de 32e en histoire ne m'ôteront pas cette idée"[161], escreveu Tristan. Exprime assim o desejo de vir a ser alguém de quem o pai, a mãe, os tios e os professores se orgulhassem. Começa, a partir daí, o que poderíamos chamar de condimentação da correspondência, ou seja, o acompanhamento das cartas que eram dirigidas aos pais com versos, quadras, poemas da sua autoria, como numa tentativa de se evidenciar, de fazer valer o seu talento e de compensar o baixo aproveitamento escolar que não satisfaz a figura paterna. Vejamos esta quadra inserida numa carta dirigida ao pai, em 27 de Novembro de 1859 :

> "Sous les griffes d'un professeur
> ma muse reste emprisonnée
> mais elle paraîtra dans toute sa splendeur
> une fois sorti du lycée."[162]

Ou então esta outra, incluída a meio de uma carta que o poeta dirige à mãe, em 13 de Março de 1860:

> "A eux le latin de cuisine
> Qu'ils courent après pauvres fous
> A eux la version latine
> Mais la narration est à nous."[163]

Nota-se que é datado de Fevereiro desse mesmo ano, 1860, o primeiro poema completo que se conhece do autor, "L'Ode au Chapeau", que consiste numa sátira ao seu professor de História, Mr Lamare, "le plus cruel de tous [ses] professeurs"[164]. A crítica costuma associar este ano ao despertar da vocação poética de Tristan Corbière.

Mas voltando aos trechos poéticos que o escritor junta às cartas, é evidente que este procedimento não é inocente: muito pelo contrário, seria uma forma de, por um lado, sensibilizar os pais quanto às suas aspirações poéticas, ou pelo menos quanto ao seu gosto pela escrita; e, por

---

[161] Tristan Corbière apud LE MILINAIRE, André, op. cit., p. 19.
[162] Idem, p. 20.
[163] Cartas inéditas publicadas em apêndice por SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 219.
[164] "Poèmes retrouvés" in ***Les Amours jaunes***, pp. 209-210 (L'Ode au Chapeau).
Note-se que o livro inicialmente editado por Tristan Corbière foi posteriormente aumentado. De facto, acresentaram-se a *Les Amours jaunes* textos encontrados depois da morte do poeta, nomeadamente "Poèmes retrouvés" e "Oeuvres en prose".

outro, uma maneira de se autovalorizar, atribuindo-se algum crédito frente a esse pai cuja "omnipotência" se torna esmagadora, uma maneira de se afirmar, de mostrar que ele também é capaz de escrever[165]. No entanto, tudo leva a crer que a recepção paterna não foi favorável e que o reconhecimento tão esperado dos seus dons não aconteceu. Michel Dansel dá-nos mais algumas informações relevantes:

> "Cet homme de cordes et de plume, dont *Le Négrier* demeure son roman le plus connu, considérait la poésie de son fils comme une pitrerie estudiantine ; il lui accordait un œil paternaliste et indulgent. Jamais, semble-t-il, il ne prit la peine de lire *Les Amours jaunes*, que Tristan avait pourtant dédiées à l'auteur du *Négrier* […]."[166]

Na mesma linha, Alexandre Arnoux, na sua biografia romanceada de Tristan Corbière, depois de se justificar pelo próprio excesso ("que le lecteur m'excuse donc si j'ai peut-être pris mes intuitions pour des certitudes, mes hypothèses rêvées pour des documents authentiques"[167]), arriscou formular a opinião do pai sobre os versos de Tristan:

> "'Cela ne signifie rien. C'est de la prose incohérente, de la poésie à coup de raccroc. Qu'as-tu fait de l'art ?' Voilà donc ce que pensait le seul être dont le jugement lui importât ! Tristan se haïssait lui-même faute de pouvoir haïr son père, ce héros recru dont la sagesse et le mépris dictaient au monde des lois, dont les arrêts ne souffraient pas d'appel."[168]

Esse hipotético golpe teria porventura acentuado a falta de auto-estima, de confiança em si e o complexo de inferioridade já existentes. Os primeiros sintomas da doença[169], que lhe havia de roubar a vida aos 29 anos de idade, e a alegada fealdade, que o poeta dizia possuir, só contribuíram para cavar ainda mais fundo nessa fissura aberta. Sob uma fotografia sua[170], e à laia de legenda, o poeta escreveu:

---

[165] Refira-se que o pai do poeta também escreveu poesia na sua juventude: "En 1828, le père de Tristan Corbière abandonna le commandement de *La Nina* et devint écrivain de profession. Il avait déjà publié un petit recueil de vers, *Les Élégies brésiliennes*, qui rappellent à René Martineau [o biógrafo do poeta] de mauvaises traductions de poésie latine." (SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 12.)

[166] Michel Dansel, "Tristan Corbière" in op. cit., p. 849.

[167] ARNOUX, Alexandre, ***Une Âme et pas de Violon…***, 8ª edição, s/l, Bernard Grasset, 1929, p. 1.

[168] Idem, p. 179.

[169] Não se sabe ao certo do que faleceu o poeta face à ausência de documentos que atestem esse facto. Todos os biógrafos avançam a hipótese de sofrer de reumatismos articulares. Alguns juntaram a este diagnóstico pneumonia ou tuberculose. Num trecho de uma carta datada do dia 20 de Dezembro de 1859, o poeta já se queixava da dor que lhe causavam os primeiros sintomas da doença: "J'ai de grosses engelures aux mains et quelque fois elles m'ennuyent *(sic)* beaucoup quand elles se mettent à démanger [...]" (Tristan Corbière apud Albert SONNENFELD, op. cit., p. 21).

[170] Ver a fotografia em questão no Apêndice 3, Documento 4.

"Aïe aïe aïe, aïe aïe aïe
Aïe aïe aïe qu'il est laid !
V'là c'que c'est
C'est bien fait
fallait pas qu'y aille (bis)
fair' son portrait"[171]

Relativamente a essa questão dos complexos físicos de inferioridade, a que muitas vezes alude na sua correspondência e na sua obra, veja-se este dístico, inserido nos poemas recolhidos depois da sua morte e que merece ser citado, dado o tom anedótico e o carácter irrisório da mensagem: "Mon cher, on m'a volé... – Que je plains ton malheur !/– Oui, mon cher, un album. – Que je plains le voleur !"[172].

A ida para o Lycée de Nantes, em Outubro de 1860, por razões de saúde, é vivida como uma verdadeira libertação para o poeta, na medida em que irá deixar o regime interno de Saint-Brieuc para morar na casa do tio, Jules Chenantais, o qual, sendo médico, pôde tratar a doença do sobrinho. O "combate contra os pais", referido por André Le Milinaire, ia ter um primeiro resultado positivo.

Contudo, além do afastamento geográfico ser muito maior[173], a correspondência escasseia, acabando por ser totalmente inexistente. Le Milinaire interpreta esse facto da maneira seguinte: "Soit les lettres ont été perdues [...] Deuxième hypothèse : les lettres ont été détruites. […] Dernière hypothèse : il n'y a effectivement pas eu, ou presque pas eu, de correspondance à partir de Nantes entre le fils et ses parents."[174] As duas últimas hipóteses é que lhe parecem mais aceitáveis, explicando, relativamente à segunda, que as relações entre Tristan e a sua família poderiam ter chegado a tal ponto de deterioração que teria levado a irmã a destruir as cartas. Ou então, no que diz respeito à última hipótese, o grau de tensão entre o poeta e os pais seria tão grande que não houve mais qualquer troca de correspondência entre ambos. O que é certo é que, por causa dos violentos ataques de reumatismo, segundo a informação de Albert Sonnenfeld, e dos primeiros sintomas da tuberculose, segundo a de Henri Thomas, Tristan Corbière viu-se obrigado a interromper, em 1862, o seu percurso de estudante. Efectuará então, nesse mesmo ano, que consideramos a segunda data-chave da curta vida do joven Tristan, viagens sucessivas com a mãe, nomeadamente a Cannes e Luchon, para tentar melhorar o seu estado de saúde. Por

[171] "Poèmes retrouvés" in ***Les Amours jaunes***, p. 215 (Sous une photographie de Corbière).
[172] Idem, p. 242 (Un distique).
[173] Uma busca em www.viamichelin.fr nos permitiu comparar as distâncias de maneira precisa, ou seja, 86 km separam Morlaix de Saint-Brieuc, enquanto que se contam 294 km entre Morlaix e Nantes.
[174] LE MILINAIRE, André, op. cit., pp. 13-14.

fim, regressará a Morlaix para viver com os pais, sem esperança de cura. Sonnenfeld refere a gravidade da situação nestes termos:

> "Tristan devient partiellement infirme à la suite d'une attaque partiellement aiguë. Le Dr. Chenantais suggère un climat plus chaud pour le convalescent. […] l'échec du traitement prescrit, et le retour à Morlaix qui suit, représentent une défaite symbolique aux proportions alarmantes. L'ambition de Tristan d'une vie aventureuse en mer est définitivement étouffée par son invalidité chronique."[175]

Além destas referências à progressão da doença que irá assolar o poeta, as informações que se tem dos anos de 1861, 1862 e 1863 são pouco precisas e quase nulas. A propósito desses anos, Le Milinaire escreve o seguinte:

> "A vrai dire, les biographes ne savent pas grand-chose de cette période. Y a-t-il seulement quelque chose à savoir ? Edouard-Joachim, nous dit-on, 'écrit des poèmes, dessine, fait des farces et se moque, dans ses premiers vers, des bourgeois morlaisiens'. C'est peu. C'est rien ou presque rien. Cela ne fait pas une vie. Or c'est sa vie."[176]

O percurso do poeta, profundamente marcado pelo sofrimento causado pela doença, pelo tédio, em resultado da interrupção brutal dos estudos, e pelo conflito interior fomentado pelo seu complexo de inferioridade relativamente à figura paterna, sofre uma terceira ruptura, que se veio sobrepor à primeira, de 1859, e à segunda, de 1862. Referimo-nos à instalação do poeta, com 18 anos de idade, na casa de férias dos pais, em Roscoff[177], no Verão de 1863. Apesar de se tratar de um afastamento de pequena distância, essa mudança para a vila "corsária" vai marcar o começo de uma nova etapa da sua vida, que corresponde a uma libertação.

As interpretações, pela crítica, desse momento crucial na vida de Tristan Corbière são divergentes. Albert Sonnenfeld refere o acontecimento como se tivesse sido um processo natural:

> "[...] ses parents consultent le Dr. Chenantais qui recommande un séjour prolongé à Roscoff, la 'Nice du Nord', dont la douceur du climat est idéale pour les rhumatisants. En 1863, Tristan s'installe dans la maison de vacances familiale à Roscoff. C'est le début d'un genre de vie nouveau dans un monde de pêcheurs et de marins."[178]

---

[175] SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 30.
[176] LE MILINAIRE, André, op. cit., p.16.
[177] Ver a localização no mapa presente no Apêndice 3, Documento 6. Segundo o site da Michelin atrás referido, uma distância de 26 km separa Morlaix de Roscoff.
[178] SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 33.

Pelo contrário, André Le Milinaire, mais preocupado com o que representa esse momento de ruptura, apresenta o facto como o resultado de uma renúncia por parte dos pais e de um sismo interior no poeta:

> "Le signe de renoncement des parents, même s'ils ne veulent pas vraiment le croire, ce sera l'acceptation de Roscoff. Edouard-Joachim a dix-huit ans. Si jeune encore. Les parents doivent céder. A leur fils, cet étranger sur lequel ils n'ont plus la moindre prise.
> Le choix de Roscoff est le choix d'Edouard-Joachim et non des parents. Il a pu être couvert par le docteur Chenantais parce que celui-ci, mieux qu'aucun autre, connaît l'état physiologique et surtout psychologique réel de son neveu. Ajoutons à cela l'incapacité à accepter la moindre règle de vie commune et nous comprendrons qu'à bout d'arguments, les parents aient pu tenter de se faire croire que leur fils changerait en se trouvant, dans l'absolu de la solitude, confronté aux réalités de l'existence. En quoi, naturellement, ils se sont également trompés."[179]

Esta ruptura, resultado de uma acumulação de tensões, desentendimentos e desgostos vividos pelas duas partes – pais e filho –, foi a solução encontrada numa espécie de consenso ou de acordo tácito. Continuando a ser sustentado pelos pais, o jovem Tristan foi viver sozinho na grande casa vazia de Roscoff[180], localidade povoada por velhos pescadores e marinheiros, numa situação a que poderíamos chamar "independência submetida" ou "submissão independente". É nesta tensão entre a independência relativa e a submissão que reside o drama do poeta. Muitos elementos apontam, aliás, para essa dialéctica, a partir da qual o jovem Édouard-Joachim vai reconstruir uma identidade.

O primeiro passo dessa "reconstrução" foi dado com a renúncia aos seus nomes de baptismo, Édouard-Joachim, e a adopção do nome do herói lendário da távola redonda: Tristan[181]. "Édouard-Joachim est mort, vive Tristan !"[182], escreve Jean Rousselot. Alexandre Arnoux explica por seu lado que "il ne pouvait plus s'appeler Édouard, comme son père dont le génie, qu'il estimait inégalable, l'eût écrasé"[183]. Recusando a vinculação com a figura paterna, Tristan Corbière vai, de facto, "[scier] le cordon ombilical pour se démarquer de son père", como escreve Michel Dansel, acrescentando: "quand on lui demandait pourquoi il avait choisi ce prénom, il répondait : 'Je l'ai pris à mon frère.' Son frère, c'était le Tristan enraciné dans la

---

[179] LE MILINAIRE, André, op. cit., p. 17.
[180] Ver a fotografia do porto de Roscoff no Apêndice 3, Documento 5.
[181] A escolha do pseudónimo é anterior à publicação de *Les Amours jaunes* visto que "La Balancelle", poema recolhido depois da morte do poeta, foi datado de 1867 e assinado da maneira seguinte: "Edouard-Tristan Corbière". ["Poèmes retrouvés" in ***Les Amours jaunes***, p. 231 (La Balancelle).]
[182] ROUSSELOT, Jean, op. cit., p. 23.
[183] ARNOUX, Alexandre, op. cit., p. 129.

légende celtique"[184]. Visto que não pode "rivalizar" com o pai na vida real, devido ao seu complexo de inferioridade de filho feio, doente e inactivo, é na lenda arturiana que vai procurar outra filiação[185].

Se é verdade, por um lado, que esta mudança de nome significa não só um corte decisivo – embora simbólico – com a *figura de vinculação* paterna, como também um acto de revolta e de insubordinação inspirado por uma raiva surda, por outro lado, não deixa de ser perturbador o facto de o poeta baptizar o seu cão com um nome idêntico, Tristan[186], e de dar ao seu barco o nome de "Le Négrier". A atribuição daquele nome ao cão traduz uma identificação com este animal servil e obediente. Esta identificação percorrerá, aliás, toda a sua obra, tal como faz notar Jean Rousselot: "'Chien'... : on remarquera combien fréquemment Tristan s'identifie à cet animal méprisé des Orientaux pour sa servilité, sa passivité."[187] Quanto à escolha do nome do barco que lhe proporcionará aventurosos passeios pelo mar, também sugere uma clara identificação com o pai. A este respeito, Jean Rousselot observa o seguinte: "[...] Dans le même temps, il est vrai, qu'il se donne un état civil, Corbière baptise son bateau : Le Négrier. Compensation ?"[188]

O estado de espírito do poeta é deveras ambíguo, na medida em que oscila entre o desejo de libertação e uma persistente identificação com o pai-herói-esmagador que a fuga para Roscoff não veio solucionar. Esta tentativa de reconstrução é caracterizada por um *estar entre*: *entre* independência e dependência, *entre* insubordinação e submissão[189], *entre* separação e vinculação; o que irá agravar um desequilíbrio interior já existente. Para mais, este comportamento paradoxal resulta, segundo Bowlby, de uma mesma função, ou seja, a protecção contra a angústia da separação: "[...] o comportamento de apego e o comportamento de fuga são comumente provocados por muitos estímulos de um mesmo grupo de situações-estímulo e sempre têm, segundo se diz, a mesma função: proteger"[190].

O período roscovita do poeta, que se vai prolongar até 1872, ano que corresponde à sua ida para Paris, representa um momento difícil em que o autor, numa tentativa de purgação, vai interrogar e procurar a sua identidade. O balanço feito por Le Milinaire é arrasador :

---

184 Michel Dansel, "Tristan Corbière" in op. cit., p. 849.

185 Na segunda parte do nosso trabalho teremos a oportunidade de nos alongar sobre a questão do nome.

186 O poeta também tinha dons de caricaturista. Veja-se no Apêndice 3, Documento 9, uma caricatura que fez dos dois Tristan: ele e o cão.

187 ROUSSELOT, Jean, op.cit., p. 63.

188 Idem, p. 23.

189 A dualidade deste comportamento será espelhada em *Les Amours jaunes* no comportamento do amante. O capítulo "Sérénade des Sérénades" alterna efectivamente ternura e agressividade nas suas "cantigas de amor". O psicólogo John Bowlby teria falado em *conflito aproximação / evitação* para descrever a complexidade deste comportamento que oscila entre uma conduta de apego, que consiste em "[reduzir] a distância entre pessoas ou objectos vistos como algo capaz de fornecer protecção", e uma conduta de afastamento que "tende a aumentar a distância entre pessoas e objectos vistos como ameaçadores". (BOWLBY, John, op. cit., p. 98.)

190 BOWLBY, John, op. cit., pp. 100-101.

"Ou bien j'étais le fils de l'écrivain Corbière, l'auteur du Négrier, et, dans ce cas, mon père devait me reconnaître tel que j'étais, paresseux mais génial, fils d'écrivain et futur écrivain ; ou bien il ne me reconnaissait pas et faisait de moi celui que je suis devenu, le Fils de Personne, né par hasard, né du hasard."[191]

Segundo este mesmo autor, pondo um termo à crise de silêncio que o poeta teria atravessado entre 1863 e 1869, a viagem por Itália efectuada por ele de Dezembro de 1869 até Março de 1870 na companhia do pintor parisiense Jean-Louis Hamon, que conhecera durante as férias de Verão em Roscoff, seria essencial para a sua afirmação pela escrita: "[...] le voyage en Italie de 1869 a contribué à éclairer Tristan sur son propre drame. Il pourra dès lors s'affirmer: 'moi, je suis ce que je me fais'. Aussi raté, impuissant, laid, infirme, inutile que je sois, je suis moi : sans famille, sans patrie, fils de personne, venu de nulle part. Libre."[192]

Já que não consegue ser aquele que o pai queria que ele fosse, o poeta reconstrói-se, reivindicando a sua bastardia, ou, como sublinha Michel Dansel, a sua "insularité psychologique"[193]. O sentimento de inferioridade e de despossessão, profundamente enraizado na personalidade do poeta, está omnipresente em *Les Amours jaunes*. As suas próprias caricaturas[194], muitas delas datadas dos três meses passados na Itália, também denotam um grande abalo psicológico, independentemente de se ter em conta a doença que o corroía e ia deformando o seu corpo. Os habitantes de Roscoff, que testemunharam a palidez do rosto e a magreza do seu corpo, contavam que tinham atribuído ao poeta a alcunha de "*An Ankou*", que significa em bretão "espectro da morte"[195]. Alguns biógrafos referem, além disso, várias partidas que Tristan teria pregado aos roscovitas, assim como algumas facécias de mau gosto que optamos por não referir no nosso trabalho por serem de fidedignidade duvidosa. Jean Vacher-Corbière, sobrinho do poeta, ao pronunciar-se sobre o ponto de vista desses biógrafos, afirma que ele é "très incomplet et trop parcial à son goût, déformant nombre d'anecdotes pour le besoin du mythe"[196].

O que é certo é que Roscoff, essa pequena localidade de velhos marinheiros plantada oceano adentro e com traços do fim do mundo, foi o palco da ruptura de Tristan com tudo o que o rodeava. Em 1871, quarta data-chave, a sua vida letárgica irá conhecer um sobressalto, provocado pelo encontro, no Hotel Restaurante Le Gad, com o Conde Rodolphe de Battine (que escolheu Roscoff como sítio de convalescença, depois de ter sido ferido na Guerra Franco-Prussiana) e a sua amante, Armida-Josefina Cuchiani, uma actriz italiana por quem Tristan se irá

[191] LE MILINAIRE, André, op. cit., pp. 33-34.
[192] Idem, p. 34.
[193] Michel Dansel, "Tristan Corbière" in op. cit., p. 850.
[194] Ver algumas caricaturas do poeta recolhidas no Apêndice 3, Documentos 9 a 13.
[195] Michel Dansel, "Tristan Corbière" in op. cit., p. 850.
[196] Apud Fabienne Le Chanu, "*Les Amours jaunes* face à la critique" in AAVV, ***Tristan Corbière***, nº 33, Direcção de Pascal Rannou, Morlaix, Skol Vreizh, 1995, p. 15.

apaixonar. O jogo de sedução que se seguirá a este encontro irá constituir, para Tristan, um foco de luz no mundo cinzento e masculino dos pescadores bretões. Segundo Le Gad, o patrão do hotel-restaurante, o poeta tornou-se um companheiro regular desse casal atípico que ele convidava com frequência para dar passeios de barco no mar, o que durou até Outubro desse mesmo ano, 1871, data em que o conde e a sua amante regressam a Paris. Convém referir que a crítica costuma reconhecer, na actriz italiana, a mulher a quem é dirigida a dedicatória do poema que abre *Les Amours jaunes* e cujo nome é Marcelle:

> "*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* […]"[197]

No entanto, as opiniões dividem-se e as dúvidas persistem. De facto, embora o idílio ficcional entre Marcelle e a personagem poética encenada por Corbière adquira uma tónica picante, Sonnenfeld, que pretende não acreditar que a actriz tenha na realidade sucumbido à estratégia de sedução do poeta, acaba não só por confundir a personagem de Marcelle com a actriz italiana, como também identificar o sujeito poético de *Les Amours jaunes* (que nunca se nomeia) com o seu autor empírico, Tristan Corbière, identificações que são pouco cautelosas: "La nature exacte de l'amour de Tristan pour Marcelle est obscure. Et nous ignorons aussi si Marcelle répondit à ses avances. […] Il semble peu sûr que Marcelle réponde aux avances renouvelées de son admirateur breton."[198]

Se tudo leva a crer que a artista italiana inspirou fortemente a personagem de Marcelle e a produção da obra, não se pode de modo nenhum sobrepô-la à personagem poética criada por Corbière. Para evitar compensar as lacunas biográficas com a narração ficcional de um idílio amoroso, há que distinguir a *mulher de papel*, Marcelle, que povoa o mundo interior do poeta, de Armida-Josefina Cuchiani, a mulher de carne e osso que ele de facto conheceu, como o comprovam vários testemunhos.

O regresso desta a Paris teria deixado o poeta numa solidão extrema e, inclusive, teria acarretado a escrita dos poemas que pertencem ao capítulo dois, intitulado "Les amours jaunes". Não aguentando mais a ausência da mulher amada, Tristan Corbière instala-se em Paris[199], na

---

[197] ***Les Amours jaunes***, p. 17 (À Marcelle – Le Poète et la Cigale).
[198] SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 41.
[199] Ver no Apêndice 3, Documento 8, uma fotografia de Tristan Corbière em pose de dândi que data dessa época.

Primavera do ano de 1872 – quinta data-chave –, onde retoma o convívio com o conde e Armida-Josefina, e ainda com os pintores Dufour e Lafenestre, que igualmente conhecera durante a época de veraneio em Roscoff. Terá sido na capital francesa que o poeta escreve o capítulo "Sérénade des Sérénades". O livro da sua vida é dado à estampa no ano seguinte, em Agosto de 1873, na editora Glady Frères, conhecida pela sua falta de prestígio. Passando completamente despercebido aos olhos da crítica e escapando deste modo a uma eventual censura, dado o carácter ousado da obra (no limite da pornografia no que se refere a alguns textos), Tristan Corbière morre no dia 1 de Março de 1875, mergulhado num completo anonimato. Ter-se-á que esperar que Verlaine, em 1883, escrevendo artigos entusiasmados sobre Corbière, Rimbaud e Mallarmé, posteriormente reunidos no volume *Les Poètes Maudits* (Março de 1884), o tire do esquecimento injusto de que foi vítima.

3. Angústia e sentimento de alarme

"Écrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler [...]."
Maurice BLANCHOT

"E ainda o que nos vale são as palavras, para termos a que nos agarrar."
Raul BRANDÃO

Ambos os poetas enfrentaram na sua curta vida o processo da separação. Contudo, a leitura dos seus percursos biográficos revelou que não se defenderam com as mesmas armas contra a consciência da ausência: se Nobre se agarra ao seu Portugal distante "cantando" a sua ausência, Corbière recalca este sentimento numa complexa oscilação, como vimos, entre a insubordinação e a submissão. Se um alicerça o seu sistema de defesa num comportamento de apego, o outro adopta um comportamento de afastamento. No entanto, esta diferença não é senão aparente, dado que estes dois comportamentos, como escreve John Bowlby, "têm a mesma função – a da protecção"[200]. A vinculação às *figuras de apego*, no caso de Nobre, ou a desvinculação às mesmas, no caso de Corbière, traduzem-se na vivência de um conflito interior que os irá perturbar e isolar. A solidão e a frustração decorrentes do processo de separação e da *consciência da ausência* mergulham os poetas numa angústia existencial que se espelha no *Só* e em *Les Amours jaunes*. De facto, se pusermos em confronto a estrutura dos dois livros, deparamo-nos com dados interessantes.

[200] BOWLBY, John, op. cit., p. 98.

No que diz respeito ao *Só*, o texto fixado na segunda edição (a partir do qual se baseia este trabalho) é composto por um poema de abertura e oito núcleos que apresentam um percurso de vida, ou como escreve Paula Morão, "uma biografia individual mas também colectiva"[201]. Num primeiro movimento, o *proémio* "Memória" lança a narrativa com o nascimento do sujeito poético e a morte dos pais. O poema "António", introduzindo o segundo movimento do percurso apresentado, contrapõe o presente ao tempo da infância. Os núcleos seguintes, que integram este segundo movimento ("Lusitânia no Bairro Latino", "Entre Douro e Minho", "Lua Cheia", "Lua Quarto-Minguante" e "Sonetos"), correspondem à idade adulta, que não passa de um desejo de retorno à infância. O terceiro e último movimento ("Elegias" e "Males de Anto") apresenta os prenúncios da morte, através da presença cada vez mais intensa da doença e da morte personificada. A morte do sujeito poético encerra o *Só* de maneira circular, na medida em que António consegue o tão desejado retorno à infância graças ao reencontro com a mãe, alcançando assim o repouso eterno.

Em *Les Amours jaunes*, a encenação de um percurso de vida não é tão linear como no *Só*. De facto, os sete capítulos que constituem a obra e que estão balizados por dois poemas que funcionam como prólogo e epílogo, podem organizar-se em três movimentos. O primeiro, reunindo "Ça", "Les amours jaunes", "Sérénade des Sérénades" et "Raccrocs", gira em torno dos temas de Paris e de Marcelle; o segundo, correspondendo a "Armor" e "Gens de mer", foca os temas da Bretanha e do Mar; e o terceiro e último movimento, coincidindo com o capítulo "Rondels pour Après", encerra a obra com a morte do sujeito poético-criança. A estrutura de *Les Amours jaunes*, não seguindo qualquer cronologia, dá conta de um percurso caótico que nos leva aos meandros da solidão e da revolta do sujeito poético.

3.1. A negação da vida

As duas figuras de ficção que Nobre e Corbière encenam nas suas obras são como dois barcos que perderam as suas amarras. Ambos à deriva, são assolados pela tomada de consciência do sentimento de despossessão de que resulta uma ruptura de identidade e um vaguear numa anterioridade ausente. A palavra poética traduz a angústia do vazio cavado por essa tomada de consciência. No *Só*, o eu poético mostra a desorientação que lhe causou a perda do mundo da infância:

[201] MORÃO, Paula, ***O Só de António Nobre – Uma Leitura do Nome***, Lisboa, Editorial Caminho, 1991, p. 11.

"Fiquei pobrezinho, fiquei sem quimeras,
Tal qual Pedro Sem,
Que teve fragatas, que teve galeras,
Que teve e não tem..."[202]

.....

"E a Virgem há-de encher com a mesma paixão
As marés-vazas deste pobre coração
Que tanto teve e que hoje não tem,
Nem mesmo aquilo que vós tendes, Mãe."[203]

.....

"Deixei fugir a escota.
Perdi-me no alto mar, quando ia na galera
À Índia da Ilusão, ao Brasil da Quimera!"[204]

O eu poético de *Les Amours jaunes*, numa sôfrega tentativa de se definir, também comunica o seu desnorteamento extremo através de uma acumulação de oxímoros, que indicamos em itálico nos versos seguintes:

"Coureur d'*idéal*, – *sans idée* ;
Rime riche, – et *jamais rimée* ;
Sans avoir été, – *revenu* ;
Se *retrouvant* partout *perdu*.

Poète en dépit de ses vers ;
Artiste sans art, – à l'envers,
Philosophe, – à tort à travers.
[…]
Flâneur au large, – à la dérive,
Épave qui jamais n'arrive…"[205]

Os oxímoros assinalados, empregando a construção por coordenação ou justaposição, não seguem a formação mais corrente desta figura de retórica, que consiste em associar paradoxalmente numa única expressão duas palavras contraditórias. Não deixam, no entanto, de despertar a nossa atenção, na medida em que visam espelhar o conflito interior que habita o sujeito poético. Segundo Jean-Jacques Robrieux, o oxímoro é "cette 'conjonction des contraires'

[202] ***Só***, p. 22 (António).
[203] Idem, p. 49 (Purinha).
[204] Idem, p. 200 (A Ares Numa Aldeia).
[205] ***Les Amours jaunes***, pp. 29-30 (Épitaphe).

[qui] traduit le malaise d'appartenir à un monde à l'envers où les valeurs sont perverties, monde aussi illogique qu'immoral"[206].

No *Só*, a solidão e a desorientação do eu poético, geradas pelo afastamento das *figuras de apoio*, tornam-se evidentes na obsessão do movimento pendular, ou seja, de um *ir* e *voltar* omnipresentes. Para combater a ausência, o poeta, identificando-se com o grande poeta latino, conforta-se com a ideia do futuro regresso à Pátria:

"'Virgílio é estudante, levou-o o seu fado
A terras de França!
[...]
'Não tarde que volte por montes e praias,
Formado que esteja"[207]
.....
"– Adeus! Adeus! é curta a ausência"[208]
.....
"Adeus! Eu parto, mas volto, breve
À tua casa que deixei lá!
[...]
No meu regresso, que sol fará!"[209]

Aliás, a viagem inaugural e paradigmática do "português antigo", pai do sujeito poético, também apresenta uma ida-e-volta: "Português antigo, do tempo da guerra,/ Levou o destino pra longe da terra./ Passaram os anos, a Borba voltou"[210]. No entanto, esta esperança de regresso breve esmorece, para deixar lugar à solidão e à dor causada pela ausência definitiva, ou seja, pela impossibilidade de regresso à infância e pela perda das *figuras de apego*. Começa por evocar, logo de início, no poema de abertura, a perda da mãe: "'Vou ali adiante, à Cova, em berlinda,/ António, e já volto...' E não voltou ainda!"[211]. Mais adiante, o eu poético, dando voz a um pastor, refere a morte de Aninhas da Eira que o levava à escola: "'Aninhas de Eira! Aninhas da Eira! [...] Morreu, coitadinha! Sorrindo, trigueira"[212]. A impossibilidade de retorno à infância também o faz sofrer:

"Aqui, sobre estas águas cor de azeite,
Cismo e meu Lar, na paz que lá havia:

---

[206] ROBRIEUX, Jean-Jacques, ***Éléments de Rhétorique et d'Argumentation***, Paris, Dunod, 1993, p. 64.
[207] ***Só***, p. 70 (Saudade).
[208] Idem, p. 73 (Viagens na Minha Terra).
[209] Idem, p. 129 (Adeus!).
[210] Idem, p. 9 (Memória).
[211] Idem, p. 10 (Idem).
[212] Idem, p. 191 (Certa Velhinha).

Carlota, à noite, ia ver se eu dormia
E vinha, de manhã trazer o leite.

Aqui, não tenho um único deleite!
Talvez... baixando, em breve, à Água fria,
Sem um beijo, sem uma *Ave-Maria*,
Sem uma flor, sem o menor enfeite!

Ah pudesse eu voltar à minha infância!"[213]

A consciência da irreversibilidade do tempo e do carácter definitivo dessas perdas vai mergulhar o eu poético num tédio profundo – ou *spleen* – que dá lugar ao abatimento e ao pessimismo. "O spleen é o nevoeiro da Alma. O nevoeiro é o spleen da Terra"[214], escreveu António Nobre na página de rosto do seu manual do "Código Civil Portuguez"[215], em Fevereiro de 1889. "O nevoeiro da alma" vai transfigurar-se poeticamente em "Moléstias de Alma"[216], em "Tísica de alma"[217] ou em "dor de pensamento"[218], ou seja, numa doença psicológica. O poeta vai designar-se "Arquiduque da Neurose"[219], numa carta dirigida a Alberto de Oliveira. No *Só*, essa perturbação interior que, como o faz notar Paula Morão, "chama já a figura do príncipe da melancolia"[220], transparece através de um acumular de desabafos avassaladores. Vejamos alguns versos que traduzem o afundar progressivo do eu poético nas trevas do aborrecimento pela vida:

"Novembro. Só! Que insuportável Mundo!
[...]
Spleen! Que hei-de eu fazer? Dormir, não tenho sono
[...]
Que ilusão, viajar! Todo o Planeta é zero.
[...]
Tédio, tédio, tédio e nada mais!"[221]
.....
"Olha em redor, poisa os teus olhos! O que vês?
O Tédio, o Tédio, oh sobretudo o Tédio! [...]

---

[213] Idem, p. 162 (Soneto 16).
[214] António Nobre apud CLÁUDIO, Mário, ***António Nobre 1867-1900. Fotobiografia***, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 49.
[215] Ver a página de rosto em questão no Apêndice 2, Documento 5.
[216] ***Só***, p. 197 (A Ares Numa Aldeia).
[217] Idem, p. 206 (Idem).
[218] Idem, p. 164 (Soneto 18).
[219] ***Correspondência***, p. 103.
[220] MORÃO, Paula, ***O Só de António Nobre – Uma Leitura do Nome***, Lisboa, Editorial Caminho, 1991, p. 67.
[221] ***Só***, pp. 115-116 (Ao Canto do Lume).

Quanta injustiça! quanta dor! quantas desgraças!"[222]

O sujeito poético, assolado pelo desconcerto da vida, cedo estenderá o seu mal de existir a todos os homens, numa tentativa de anular o isolamento e encontrar reconforto no emprego da primeira pessoa do plural que, possibilitando a inclusão num grupo, é claramente defensiva :

"[...] Amigos,
Que desgraça nascer em Portugal!"[223]
.....
"Falhei na Vida. Zut! Ideais caídos!
Torres por terra! As árvores sem ramos!
Ó meus Amigos! Todos nós falhámos...
Nada nos resta. Somos uns perdidos.

Choremos, abracemo-nos, unidos!
Que fazer? Porque não nos suicidamos?
Jesus! Jesus! Resignação... Formamos
No Mundo, o claustro-pleno dos Vencidos."[224]

Mas o tédio, resultante do isolamento do eu poético, acrescido à consciência da decadência da pátria distante, prevalece e acarreta a negação da vida:

"Fora melhor não ter nascido, fora,
De que andar, como eu ando, degredado
Por esta Costa de África da Vida."[225]
.....
"Antes não ter nascido. Ó morte, vem buscar-me..."[226]

No caso de *Les Amours jaunes*, o naufrágio interior do sujeito poético, que se diz "malade de la vie"[227], revela-se através da expressão do sentimento de exclusão e de insularidade. A experiência da negação, traduzida numa retórica de auto-anulação e num aparente desejo do Nada, fazem do eu poético um ser "en dehors de l'humaine piste"[228], isto é, um vivo-morto, um morto-vivo, ou ainda, glosando palavras de Ronald D. Laing, um *morto-em-vida*. Este psicólogo

[222] Idem, pp. 126-127 (A Vida).
[223] Idem, p. 148 (Soneto 2).
[224] Idem, p. 159 (Soneto 13).
[225] Idem, p. 156 (Soneto 10).
[226] Idem, p. 200 (A Ares Numa Aldeia).
[227] "Œuvres en prose" in ***Les Amours jaunes***, p. 256 (Casino des Trépassés).
[228] Op. cit., p. 66 (Le Poète Contumace).

refere-se à possibilidade de se "cultivar deliberadamente um estado de morte-em-vida como uma defesa contra a dor de viver"[229].

Por seu turno, o filósofo Vladimir Jankélévitch baseia-se nas filosofias ascéticas para explicar que uma atitude semelhante permite banalizar, minimizar o instante da morte, porque ela consiste em "faire de la vie une mort perpétuelle, et du vivant sinon un être mort-né, du moins un être mourant-naissant"[230]. Ao que acrescenta: "s'il [le vivant] meurt toute sa vie à petits traits, s'il passe son temps à mourir, la mort proprement dite n'a plus aucune signification exceptionnelle ; si la vie est une mort continuée, une mort délayée, l'article suprême n'a plu rien de suprême, il est très prosaïquement l'instant final et perd toute solennité […]."[231]

Em *Les Amours jaune*s, o poema "Rapsodie du Sourd" diz o drama vivido pelo sujeito poético que se ausentou do mundo e da própria vida:

> "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."[232]

A consciência da sua incomunicabilidade com o mundo que o rodeia acarreta uma descida vertiginosa às profundezas do eu. Os seus versos passam, por um lado, a exprimir o vazio da sua vida e, por outro, a negar qualquer anterioridade, ou seja, qualquer vinculação ao passado. Vejamos alguns versos do poema "Paria", onde o eu poético exprime esses sentimentos:

> " – Moi, – cœur eunuque, dératé
> […]
> – Ma Patrie... elle est par le monde ;
> […]
> Ma patrie est où je la plante
> […]
> – L'idéal à moi : c'est un songe
> Creux ; mon horizon – l'imprévu –
> Et le mal du pays me ronge…
> Du pays que je n'ai pas vu.
> […]
> Ma pensée est un souffle aride :

---

[229] LAING, Ronald D., ***O Eu Dividido: Estudo Existencial da Sanidade e da Loucura***, Tradução de Áurea Brito Weissenberg, Petrópolis, Vozes, 1991, p. 153.
[230] JANKÉLÉVITCH, Vladimir, ***La Mort***, Paris, Flammarion, 1977, p. 261.
[231] Idem, pp. 261-262.
[232] ***Les Amours jaunes***, p. 100 (Rapsodie du Sourd).

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.

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 passe
Mon avenir – Demain… demain

Je ne connais pas mon semblable ;
Moi, je suis ce que je me fais.
– *Le Moi humain est haïssable…*
– Je ne m'aime ni ne me hais."[233]

O eu do poeta, que vive num presente que o exclui e encara o futuro com desconfiança, pretende negar o seu passado. Ora, à luz dos contributos psicanalíticos de Sigmund Freud sobre o estudo do fenómeno da negação, compreende-se que esta negação do passado e, por extensão, da vinculação com a Terra-Pátria, não é senão um mecanismo de defesa do indivíduo que, formulando um desejo até aí recalcado, nega o que lhe pertence. Por detrás do biombo da denegação, o eu poético exprimiria assim a ausência e a falta da Terra-Mãe, a que está associada à sua infância. De facto, tal como uma voz aconselha, no poema "Paris", a negar a sua Bretanha natal ("C'est la bohème, enfant : Rennie/ Ta lande et ton clocher à jour"[234]), o eu do poeta nega a ligação ao "Papa, – pou, mais honnête"[235], cujo nome pertence ao passado: "Mon nom mal ramasssé/ Se perd à bien des lieues/ Au diable du passé !"[236]. A máscara poética continua a encobrir o sentimento de perda e a falta de um vínculo, de uma pertença, suscitando a vacuidade e a anulação do ser:

"Le vide chante dans ma tête…"[237]
……
"Oh comme il était Rien ! […]"[238]
……
"[…] – La chose est sûre

[233] Idem, pp. 127-128 (Paria).
[234] Idem, p. 25 (Paris).
[235] Idem, p. 35 (Bohème de Chic).
[236] Ibidem.
[237] Idem, p. 52 (Un Jeune qui s'en va).
[238] Idem, p. 63 (Déclin).

C'est bien moi, je suis là – mais comme une rature."[239]

Os únicos vínculos que ainda prendem o eu do poeta à vida parecem resumir-se a uma rede, símbolo da sua inactividade, a uma sanfona, que toca uma "[...] musique maudite,/ Maudite en l'éternité !"[240], a um *barbet*[241] e ao Tédio :

"Il lui restait encore un hamac, une vielle,
Un barbet qui dormait sous le nom de Fidèle ;
Non moins fidèle était, triste et doux comme lui,
Un autre compagnon qui s'appelait l'Ennui."[242]

Também lhe resta uma musa-amante lasciva que o engana e o usa como se fosse um brinquedo. Um "amor amarelo" que o faz sofrer, como veremos na segunda parte:

"Ma Muse est grise ou blonde…
Je l'aime et ne sais pas ;
Elle est à tout le monde…"[243]
……
"Double femme, va !… Qu'un âne te braie !
Si tu n'étais pas fausse, eh serais-tu vraie ?…
L'amour est un duel : – Bien touché ! Merci."[244]

Para combater o tédio e o vazio dessa não-vida de vivo-morto ou de morto-vivo, tal como é definido o eu lírico ao fazer o balanço da sua vida, "Il mourut en s'attendant vivre/ Et vécut, s'attendant mourir"[245], ainda lhe resta, como última alternativa, a tentação da morte:

"Fais de toi ton oeuvre posthume
[…]
Assez, n'est-ce pas ? va-t'en !
Laisse
Ta bourse – dernière maîtresse –
Ton revolver – dernier ami…

[239] Idem, p. 67 (Le Poète Contumace).
[240] Idem, p. 78 (Elizir d'Amor).
[241] Espécie de cão de água.
[242] ***Les Amours jaunes***, p. 66 (Le Poète Contumace).
[243] Idem, p. 36 (Bohème de Chic).
[244] Idem, p. 62 (Fleur d'Art).
[245] Idem, p. 30 (Épitaphe).

Drôle de pistolet fini !
… Ou reste, et bois ton fond de vie,
Sur une nappe desservie…"[246]

3.2. A eufemização da morte

As figuras poéticas encenadas no *Só* e em *Les Amours jaunes* traduzem ambas um processo de negação da vida por esta ser associada a uma série de desgraças, de dores e de desilusões, no mundo nobriano; e por ela ser inane, inútil e insuportável, no mundo corbieriano. Em ambos os casos, a consciência do desconcerto da vida vai impulsionar uma obsessão comum: o encontro desejado com a morte. Escreve René Poupart que "[...] la hantise suprême de Corbière et de Nobre, c'est la mort. C'est sans doute là que la correspondance entre eux est la plus complète."[247] De facto, a presença obsessiva do motivo da morte é incontestável. No entanto, existem divergências no modo de a encarar.

O ponto de contacto entre as duas visões reside na "eufemização" da mesma, processo que Vladimir Jankélévitch apontou como sendo o primeiro dos três processos que o homem utiliza para falar do tabu que é a morte: "Il y a au moins trois manières d'éluder l'obstacle de l'indicibilité : la première est l'*euphémisme*, la seconde l'*inversion apophatique* et la troisième [...] la *conversion à l'ineffable*."[248] No livro *La Mort*, o filósofo francês, que propõe uma metafísica da morte, fala também do aspecto libertador de que a mesma, "un Plus-rien-à-jamais, une suppression définitive"[249], se reveste para um doente: "Nous disions du refus appelé Mort : c'est la liquidation universelle, la grande démobilisation générale, la cure radicale qui d'un seul coup guérit toutes les maladies en supprimant le malade."[250]

No *Só* e em *Les Amours jaunes*, a morte eufemizada, vista como agente aniquilador do sofrimento, é associada ao sono e ao sonho. De facto, morrer, dormir e sonhar acabam por significar a mesma coisa, na medida em que permitem aceder à paz do espírito, ao apagamento da consciência, ou seja, à cura da doença de alma. Já em Março de 1889, o poeta António Nobre tinha formulado explicitamente essa associação, rabiscando no frontispício do seu "Código Civil Portuguez" a anotação seguinte: "A Natureza concedeu-nos somno *(sic)*, para nos irmos

---

[246] Idem, p. 27 (Paris).
[247] POUPART, René, "Tristan Corbière et António Nobre : affinités spirituelles, suggestions poétiques, rapports intertextuels", ***Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire***, Liège, Editado por Jean-Marie d'Heur e Nicoletta Cherubini, 1980, p. 787.
[248] JANKÉLÉVITCH, Vladimir, op. cit., p. 60.
[249] Idem, p. 78.
[250] Idem, p. 236.

habituando à morte"[251]; ideia que anos mais tarde será poeticamente expressa em dois versos do poema "Ladainha": "Depois, a Morte não te custa nada,/ Porque a ela habituaste-te a dormir..."[252]. No *Só*, os quatro poemas que expõem de forma evidente esta visão eufemística da morte são "Ladainha", "Fala ao Coração", "O Sono do João" e "Meses Depois, Num Cemitério". Em *Les Amours jaunes*, a associação dos mesmos verbos (morrer, dormir e sonhar) domina o último capítulo, "Rondels pour Après", composto por seis poemas grafados em itálico, os quais se destacam dos outros, como já referimos, por entoarem uma canção póstuma drasticamente diferente dos poemas restantes. Nessas cantigas de ninar que convidam ao sono eterno os versos dos dois autores tocam-se (os sublinhados são nossos):

"Meu coração, não batas, pára!
Meu coração, vai-te deitar!
[...]
Meu coração, vamos sonhar...
[...]
Basta, por Deus! vamos dormir..."[253]

.....

"O João dorme, o Inocente!
Dorme, dorme eternamente,
Teu calmo sono profundo!"[254]

.....

"Dorme, filhinho! Dorme, dorme, 'oó'..."[255]

.....

"Morreu. Vai a dormir, vai a sonhar... Deixa lá!"[256]

.....

"Tu não me venhas acordar, embora
Chamem… Ah deixa-me dormir, dormir!"[257]

.....

"*Dors: ce lit est le tien… Tu n'iras plus au nôtre.*
– Qui dort dîne. – À tes dents viendra tout seul le foin.
Dors : on t'aimera bien – L'aimé c'est toujours l'Autre…

---

[251] António Nobre apud CLÁUDIO, Mário, ***António Nobre 1867-1900. Fotobiografia***, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 49.
Ver a página de rosto em questão no Apêndice 2, Documento 5.
[252] ***Só***, p. 135 (Ladainha).
[253] Idem, p. 137 (Fala ao Coração).
[254] Idem, p. 142 (O Sono do João).
[255] Idem, p. 136 (Ladainha).
[256] Idem, p. 175 (Enterro de Ofélia).
[257] Idem, p. 214 (Meses Depois, Num Cemitério).

Rêve : La plus aimée est toujours la plus loin…"[258]

…….

"Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles !

Il n'est plus de nuits, il n'est plus de jours ;

Dors… […]"[259]

…….

"Buona vespera ! Dors : Ton bout de cierge…

[…]

Tu n'auras pas peur seul, pauvre petit ?…

[…]

Buona sera ! Dors : Ton bout de cierge…

Est mort, – Il n'est plus, ici, de concierge

[…]

– Buona notte ! Dors: Ton bout de cierge..."[260]

A linguagem empregue nos versos de ambos os poetas remete para a linguagem infantil e pinta um mundo de recolhimento, sem preocupações, onde amor, doçura e carinho prevalecem. O *Só* e *Les Amours jaunes* fecham-se, de facto, com o regresso póstumo à protecção do útero materno. A morte é apreendida como um regresso à infância, uma regressão ao estado primordial em que o menino, no regaço da mãe, sente segurança e aconchego. Para mais, a presença do mundo vegetal, como substituto do leito em que se encontra calor e protecção, encobre em "Meses Depois, Num Cemitério" e "Rondels pour Après" (independentemente da regressão ao seio materno) um anseio de comunhão com o *macrocosmos*, um desejo de integrá-lo e de fundir-se à *terra-mãe*. Anto vai repousar em "'Colchão de raízes e de folhas, liso,/ Lençóis de terra, brandos como espuma [...]"'[261], e o menino dos "Rondels pour Après" será coberto por ervas daninhas e lírios dos vales: "Dors d'amour, méchant ferreur de cigales !/ Dans le chiendent qui te couvrira/ [...]// Et le muguet blanc fait un joli drap..."[262]. No caso de Corbière, entrelaçam-se com o ambiente vegetal várias referências aos elementos ar e fogo, o que confere uma dimensão cósmica a esses seis poemas que constituem o capítulo "Rondel pour Après". Veja-se que o menino é o "beau décrocheur d'étoiles", o "chevaucheur de rayons", o "voleur d'étincelles", o "léger

---

[258] ***Les Amours jaunes***, p. 201 (Sonnet Posthume).

[259] Idem, p. 202 (Rondel).

[260] Idem, p. 202 (Do, l'enfant, do…).
Nota-se a sugestão do próprio título deste poema que retoma o início de uma canção de ninar, cujo início transcrevemos a seguir: "Do do l'enfant do,/ L'enfant dormira bien vite ;/ Dodo, l'enfant do,/ L'enfant dormira bientôt". Na linguagem infantil, "faire dodo" significa ir dormir, o que equivale em português à expressão "ir fazer oó".

[261] ***Só,*** p. 213 (Meses Depois, Num Cemitério).

[262] ***Les Amours jaunes***, p. 203 (Mirliton).

peigneur de comètes", não ficando estático na cova, mas antes percorrendo velozmente os espaços, numa paz e comunhão absolutas com o cosmos.

Vimos, num primeiro tempo, que a questão da eufemização da morte é comum aos dois poetas. No entanto, convém matizar, num segundo tempo, esta perspectiva, tentando evidenciar algumas divergências que, a nosso ver, não se limitam ao emprego de registos diferentes, como pretende René Poupart: "Quelles que soient les similitudes que nous avons constatées, les deux poètes utilisent des registres différents"[263]. É verdade que Corbière, deixando cair em parte a máscara irónica em "Rondels pour Après"[264], se esconde constantemente atrás do riso, da troça, da agressão, da provocação, fachadas que não são mais do que fortalezas de autodefesa. Aquele que nos braços da amante deixa escapar a expressão dum desejo de morte ("La mort dans tes bras me bercer/ Me déshabiller de la vie !..."[265]) é o mesmo que afirma mais adiante, de cabeça erguida e numa pose de desdém, que "la mort le connaît bien, mais n'en a plus envie.../ Recraché par la mort, recraché par la vie"[266].

Contudo, além da diferença dos registos apontada por René Poupart – Corbière declaradamente mordaz, Nobre mais tímido –, apreendemos uma outra diferença não menos significativa. De facto, embora desejem ambos a morte, a maneira de encará-la é diferente. Em Nobre, a morte é omnipresente: o *Só* abre com a alusão explícita à morte dos pais, no poema "Memória", e fecha com uma alusão à do próprio eu do poeta, em "Meses Depois, Num Cemitério". A obsessão da morte cristaliza-se em "A Ares Numa Aldeia", atingindo o seu paroxismo numa enumeração introduzida pelos versos seguintes: "Horror! Horror! Horror! Que miserável sorte!/ Em tudo via a Velha, em tudo via a Morte"[267]. A presença obsessiva da morte funda-se, em Nobre, numa dupla representação da mesma, que oscila entre a atracção e a repulsa. Por um lado, a morte é vista como a conselheira, a ama e a hospedeira que irá pôr fim ao seu sofrimento, por outro, ela causa-lhe repugnância e amedronta-o, tal como se pode comprovar nesses versos: "[...] Horror! Mortos! E a água tão fria!"[268], "Morrer tão novo, Jesus! Jesus!"[269].

A consciência desta tensão que habita o eu do poeta também é formulada nos versos que citamos a seguir:

---

263 POUPART, René, "Tristan Corbière et António Nobre : affinités spirituelles, suggestions poétiques, rapports intertextuels", op. cit., p. 787.

264 Não deixam de ser irónicos quatro versos do penúltimo poema de "Rondels pour Après" em que os burgueses são alvo da pena acerba do poeta: "Ne fais pas le lourd : cercueils de poètes/ Pour les croque-morts sont de simples jeux,/ Boîtes à violon qui sonnent creux…/ Ils te croiront mort – Les bourgeois sont bêtes". O próprio título do poema, "Petit mort pour rire", denota um distanciamento irónico.

265 ***Les Amours jaunes***, p. 55 (Un Jeune qui s'en va).

266 Idem, p. 172 (Le Renégat).

267 ***Só***, p. 203 (A Ares Numa Aldeia).

268 Idem, p. 115 (Ao Canto do Lume).

269 Idem, p. 131 (Adeus!).

"Uivam os Ventos! Fumo, bebo vinho.
O Vapor treme! Abraço a *Bíblia*, aos ais...
Covarde! Que dirão (eu adivinho)
Os Portugueses? Que dirão teus Pais?
[...]
Tal medo à Morte, tanto apego ao Mundo:
Ah! fora bem melhor, vás onde vás,
António, que o Paquete fosse ao fundo!"[270]

Em Corbière, a morte, encarada com serenidade, não se reveste do carácter ambivalente que é patente no caso de Nobre. Segundo a estudiosa Fabienne Le Chanu, a familiaridade do poeta com a morte seria a segunda constante do seu carácter céltico, depois da escolha do nome Tristan, como faz questão de o explicar:

"[...] il n'est pas dans la nature du Celte de craindre la mort, et à cela plusieurs raisons : d'abord parce que la religion druidique lui a enseigné qu'il procédait du dieu des morts ; ensuite parce qu'il conserve au fond de lui-même une croyance lointaine en la métempsycose (transmigration des âmes dans d'autres corps) ; peut-être aussi, parce que contrairement au christianisme, il n'y a, dans la religion celtique, ni Diable, ni Enfer ; enfin, parce qu'il est résolument confiant en l'armada des divinités psychopompes (conductrices d'âmes) à l'air bienveillant, qui le conduiront au royaume profond où l'on chasse, où l'on banquette et où l'on oublie le temps aux mains des fées."[271]

Pela leitura do *Só* e de *Les Amours jaunes*, não será difícil constatar que a primeira obra se reveste de aspectos religiosos ligados ao cristianismo, enquanto a segunda envolve o leitor na religiosidade céltica. A crença na metempsicose, doutrina segundo a qual uma mesma alma pode animar sucessivamente corpos diversos, homens, animais ou vegetais, é de facto um exemplo que o prova. No poema "Sonnet à Sir Bob", tendo em conta que Bob é o nome de um cão, o eu do poeta revela a sua crença nesse fenómeno transmigratório, que tende a ser uma atitude poética e filosófica vinda do romantismo:

"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.
[…]
– Ô Bob ! nous changerons à la métempsycose :

[270] Idem, p. 161 (Soneto 15).
[271] Fabienne Le Chanu, "L'imagerie animale de *Amours jaunes*" in AAVV, ***Tristan Corbière***, nº 33, Direcção de Pascal Rannou, Morlaix, Skol Vreizh, 1995, p. 35.

Prends mon sonnet, moi ta sonnette à faveur rose ;
Toi ma peau, moi ton poil – avec puces ou non…"[272]

Contudo, Vladimir Jankélévitch explica que a crença na metempsicose não passa de um consolo cosmológico, que visa desdramatizar a dimensão trágica de que a morte se reveste:

> "Les consultations cosmologiques et les compensations métempiriques banalisent ainsi pour notre angoisse l'exceptionnalité tragique de la mort. Et voici d'abord la consolation cosmologique. La mort nous impose l'évidence d'une décomposition du corps organique, transformé d'abord en cadavre inerte, puis en ossements, sels minéraux, éléments chimiques. Mais la vie qui animait ce corps, qu'est-elle devenue ? Si la mort n'est pas une abolition métaphysique et une incompréhensible nihilisation, et si l'on doit retrouver, après la dissociation mortelle, ce qui existait avant elle, […] il semble naturel d'admettre un retour du principe vital à la vie universelle : c'est ce que nous suggère un certain vitalisme panbiotique cher aux poètes et aux rêveurs. Dans cette masse universelle et anonyme, la nature maternelle puiserait en vue des réincarnations et des métempsycoses."[273]

Vai longa a citação, mas ela era necessária para compreender que, além das divergências que existem na percepção da morte em Nobre e Corbière, a ânsia de morrer resulta de um mecanismo de defesa contra o tédio e o desconcerto da vida. Nesta perspectiva, a negação da vida por parte de ambos, mais do que um desejo de morrer, significa um "artifício" poético que encobre uma ânsia de viver e que se traduz liricamente desta maneira:

"Quero viver, eu sinto-o, mas não posso:
E não sei, sendo assim enquanto moço,
O que serei, então, depois de velho"[274]
.....
"– Manque de savoir-vivre extrême – il survivait –
Et – manque de savoir-mourir – il écrivait […]"[275]

O psicólogo e terapeuta americano John Gray pode ajudar-nos a compreender melhor esta tensão de sentimentos que parecem contraditórios. Escreve o psicólogo: '"Quero morrer.' Temos de ir mais fundo e perguntar: 'Por que razão quero morrer?' A resposta será sempre uma

[272] ***Les Amours jaunes***, p. 40 (Sonnet à Sir Bob).
[273] JANKÉLÉVITCH, Vladimir, ***La Mort***, Paris, Flammarion, 1977, p. 386.
[274] ***Só***, p. 153 (Soneto 153).
[275] ***Les Amours jaunes***, p. 66 (Le Poète Contumace).

afirmação da vida. Pode ser: 'Quero livrar-me da dor, quero deixar de sofrer, quero deixar tudo para trás, quero ser livre, quero ser feliz, quero paz, quero viver."[276]

Vladimir Jankélévitch, formulando esta mesma ideia de maneira mais incisiva, afirma que "qui pense la mort pense la vie"[277]. Tanto em Nobre como em Corbière, o desejo de viver esconde-se efectivamente por detrás do desejo de morte. Nesta linha de pensamento, se articularmos a vivência psíquica dos dois autores, marcados por separações, perdas e frustrações, com a criação estética, a expressão poética possibilitaria, à luz do conceito aristotélico de catarse, a transformação da tendência melancólica em luto libertador. O herói corbieriano formula esta ideia no verso "je rime, donc je vis… [...]"[278], que glosa a famosa máxima cartesiana "je pense donc je suis". Também a exprime na quadra seguinte:

> "Oh le printemps ! Je veux écrire !
> Donne-moi mon bout de crayon
> – Mon bout de crayon, c'est ma lyre –
> Et – là – je me sens un rayon."[279]

A escrita torna-se assim um estímulo que parece "resgatar" as almas atormentadas de ambos os poetas, sobrepondo à realidade deceptiva uma "construção poética" que vai contrabalançar a solidão provocada pela ausência das *figuras de apego* através da "convocação", no seio do poema, de vozes e presenças que vamos apresentar na segunda parte do nosso trabalho.

---

[276] GRAY, John, ***Marte e Vénus recomeçando***, Lisboa, Temas e Debates, 2002, p. 321.
[277] JANKÉLÉVITCH, Vladimir, op. cit., p. 42.
[278] ***Les Amours jaunes***, p. 67 (Le Poète Contumace).
[279] Idem, p. 52 (Un Jeune qui s'en va).

II

O resgate poético

"António é vosso. Tomai lá a vossa obra!
'Só' é o poeta-nato, o lua, o santo, o cobra!
Trouxe-o dum ventre: não fiz mais do que o escrever..."

"Ouvi estes carmes que eu compus no exílio,
Ouvi-os vós todos, meus bons Portugueses!
Pelo cair das folhas, o melhor dos meses,
Mas tende cautela, não vos faça mal...
Que é o livro mais triste que há em Portugal!"

António NOBRE

"... *ÇA* c'est naïvement une impudente pose;
C'est, ou ce n'est pas ça : rien ou quelque chose…
– Un chef-d'œuvre ? – Il se peut : je n'en ai jamais fait,
[…]
C'est du… mais j'ai mis là mon humble nom d'auteur,
Et mon enfant n'a même pas un titre menteur."

"Toi, fainéant, fais ton livre – tout homme a son livre
dans le ventre […]."

Tristan CORBIÈRE

1. Duas reconstruções poéticas

"O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente."
Fernando PESSOA

A quadra que abre o poema "Autopsicografia", ao problematizar a questão da sinceridade na arte poética e ao sugerir que fingir e ser sincero são os dois pólos necessários da arte, desvenda a complexidade do processo criativo. Criar é desconstruir o mundo real para o reconstruir de uma *outra* forma, a partir de uma determinada sensibilidade, experiência e apreensão do real. O poeta é o que transforma, transfigura, alquimiza o real para obter uma nova combinatória. Nobre e Corbière viveram nas suas curtas vidas o processo da separação, que deu origem à dolorosa consciência da ausência. Para enfrentar a derrocada dos seus sonhos que esmagaria qualquer homem, ambos vão escolher uma máscara poética, vão construir uma personagem de papel e vão fingir. Nobre escolhe uma genealogia real: "Num berço de prata, dormia deitado/ [...]/ 'Serás um Príncipe! mas antes... não fosses'"[280]; enquanto que Corbière se identifica com um animal vil e horroroso: "Vois-le, poète tondu, sans aile,/ Rossignol de la boue... […]// Bonsoir – ce crapaud-là c'est moi"[281]. Se é verdade que à primeira vista essas duas representações são radicalmente distintas, a oposição entre estas duas transfigurações poéticas não é senão aparente, porque o "príncipe" lusíada do *Só* e o "sapo" bretão de *Les Amours jaunes* são ambos personagens de contos de fadas, dependendo a distância que os separa de um mero "feitiço". Logo, há sim uma encenação poética nos dois livros em estudo e nota-se, desde já, que as duas figuras encenadas são dúplices e versáteis.

1.1. O príncipe lusitano

A existência de um mito poético criado pelo próprio António Nobre é comumente aceite pela crítica. Guilherme de Castilho afirma que o poeta transformou a sua "biografia" em "mitologia" e, mais adiante, fala em "demiúrgica operação transmutadora"[282]; José Carlos Seabra Pereira refere, por sua vez, uma "estratégia de mitogenesia pessoal" ou "estratégica criação do

[280] ***Só***, p. 9 (Memória).
[281] ***Les Amours jaunes***, p. 58 (Le Crapaud).
[282] CASTILHO, Guilherme de, ***António Nobre***, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 20.

mito pessoal de Anto"[283]; Mário Cláudio avança que o poeta assume várias *máscaras* e "intervém como actor e espectador"[284]; por fim, Paula Morão, no estudo consagrado a *O Só de António Nobre – Uma Leitura do Nome*, explica que o texto fixado pelo poeta para a segunda edição "se estrutura coerentemente para fundamentar uma identidade"[285].

O primeiro passo na criação da rede transfiguradora que tece o poeta é de facto a escolha do nome, que se reduz, a pouco e pouco, tal como uma "peau de chagrin" : *António Pereira Nobre*, nome de baptismo, abrevia-se para *António Nobre*, sob requerimento do próprio poeta dirigido ao Reitor da Universidade de Coimbra[286]; transforma-se, em Paris, em *António Pobre* ao assinar um recibo estendido por um prestamista que costumava emprestar dinheiro sobre fato novo ou usado; e limita-se a duas sílabas, *Anto*, para os mais íntimos. Relativamente à penúltima assinatura, Mário Cláudio lembra, em *Páginas Nobrianas*, este depoimento de Alberto de Oliveira: "O mercador veio com dois recibos e convidou-nos a assiná-los. António Nobre tinha horror em servir-se do seu nome, pelo qual mostrava um respeito sagrado e supersticioso. Vi-o empalidecer, corar, hesitar. Por fim, empunhando o prego monstruoso da sua caneta, assinou muito sério: ANTÓNIO POBRE"[287]. Quanto à última abreviatura do seu nome, teria sido usada pela primeira vez pela *Miss* Charlotte, no Verão de 1887, e, como escreve ainda Mário Cláudio, será o nome de que "o poeta se há-de apropriar como dum achado precioso"[288]. De facto, consciente das potencialidades poéticas deste dissílabo, ele vai ser aproveitado para a construção do mito poético de Nobre e vai ser impresso tanto no *Só* como na sua correspondência. Progressivamente, opera-se um desdobramento de personalidade: "Anto ganha uma outra dimensão – a de uma personagem autónoma, distinta do próprio 'eu'"[289], observa Paula Morão. O sonho poético acaba por se sobrepor à realidade.

Anto será o protagonista do *Só* e chegará a confundir-se com o nome do próprio livro que, por sua vez, passará também a integrar o mundo mítico do poeta.

> "*António é vosso. Tomai lá a vossa obra!*
>
> *'Só' é o poeta-nato, o lua, o santo, o cobra!*
>
> *Trouxe-o dum ventre: não fiz mais do que o escrever...*"[290]

---

[283] PEREIRA, José Carlos Seabra, ***António Nobre – Projecto e Destino***, Porto, Caixotim, 2000, p. 77.
[284] CLÁUDIO, Mário, ***Páginas Nobrianas***, Porto, Edições Caixotim, 2004, p. 94.
[285] MORÃO, Paula, ***O Só de António Nobre – Uma Leitura do Nome***, Lisboa, Editorial Caminho, 1991, p. 11.
[286] Guilherme de Castilho explicou que o poeta "em Coimbra, logo no seu primeiro ano de Direito, dirige ao Reitor da Universidade um requerimento – que foi deferido – onde pede autorização para poder usar o seu nome abreviado para António Nobre." (CASTILHO, Guilherme de, ***António Nobre***, Lisboa, Livraria Bertrand, 1950, p. 270).
[287] CLÁUDIO, Mário, op. cit., p. 18.
[288] Idem, p. 257.
[289] MORÃO, Paula, op. cit., p. 43.
[290] ***Só***, p. 7 (Memória à minha Mãe, ao meu Pai: poema de abertura da primeira edição).

Numa ligação placentária, o criador funde-se com o próprio livro que escreveu e encena a sua produção, transformando-o em criatura viva que entrega ao leitor. Na correspondência, Nobre volta a referir essa ligação umbilical que ele mantém com a sua obra, nomeadamente numa carta posterior à primeira edição do *Só*, dirigida a Rafael Bordalo Pinheiro[291]: "E com o parto do *Só* mais uma vez vi que a literatura portuguesa é uma Costa de África de penas, lutas, horrores."[292] Na mesma linha, escrevera anteriormente a Alberto de Oliveira o seguinte: "[...] sempre que me assento aqui para escrever versos, escrevo sempre, eu já assim era. Longas semanas sem nada parir e, ao cabo, uma semana de ninhadas"[293]. Fica clara a ideia de que não parece haver distinção possível entre o viver e o criar, na medida em que a obra parece ser a carne da sua carne e assim pertencer às suas fibras mais íntimas.

Por outro lado, a encenação do livro opera-se a partir da apóstrofe ao leitor que Nobre conservou no poema de abertura da segunda edição do *Só*, a de 1898:

> *"Ouvi estes carmes que eu compus no exílio,*
> *Ouvi-os vós todos, meus bons Portugueses!"*[294]

Numa defesa contra o silêncio e a solidão, o poeta procura ser ouvido pelos portugueses. Quer comunicar-lhes a sua intimidade com o livro, intimidade esta que não é mais do que a sua intimidade com o mundo. Os últimos versos do poema "Memória" – o que abre a edição de 1898 – funcionam como uma espécie de pacto com o leitor: o poeta avisa este último do carácter perigoso do seu livro, que é erigido a um lugar de eleição pelo uso do superlativo:

> *"Mas tende cautela, não vos faça mal...*
> *Que é o livro mais triste que há em Portugal!"*[295]

O poeta encena assim a sua produção poética, etiquetando-a logo de início para que não haja margem para dúvidas: o seu livro é "o mais triste", é único e distingue-se de todos os outros. O protagonista da obra também não escapa a esta encenação poética. Ele vai ser o "Príncipe", o "Anjo", o "filho Virgílio", o "moço troveiro", o "Santo" que, por ter sido predestinado na hora do seu nascimento por um signo mofino, se tornará o "Diabo", o "desgraçado", o "pobre

---

[291] Nesta carta, Nobre agradece ao artista português a famosa caricatura que tem por legendas "*António Nobre ou António Só*" e "*Sozinho!... Antes Só que mal acompanhado*". Veja-se esta caricatura no Apêndice 2, Documento 11.
[292] ***Correspondência***, p. 171.
[293] Idem, p. 99.
[294] ***Só***, p. 10 (Memória).
[295] Ibidem.

menino", o "Lusíada coitado", o "Moleiro da saudade", o "Bruxo", o "Aflito", o "D. Enguiço", o "pobre infante" que se lamentará do seu "triste fado" e da sua "miserável sorte"[296]. Multiplicam-se as máscaras poéticas. Contudo, todas as autodefinições gravitam em torno de dois pólos: o do príncipe e o do pobre tocado pela má sorte. Mário Cláudio fala da "personagem que ajust[a] a máscara do herói do tradicional conto de fadas de matriz indo-europeia [...]" e da "[...] revisita dos mitos de Orfeu, e de Édipo, príncipe feito pastor, ou uma declinação da variante que tal mito assume no romanceiro, o da filha de rei, guardadora de patos"[297].

A encenação desta figura dúplice, príncipe e pobre, tem por objectivo tocar o leitor, despertando nele compaixão. José Carlos Seabra Pereira, ao referir-se a esta estratégia poética, chama justamente a atenção para

> "[...] um *Só* que se quer amado enquanto obra peculiarmente poética e que, por outro lado, se realiza e apura na construção de um discurso ardiloso.
> Esse discurso preocupa-se com seduzir para uma ordem de experiência estética aparentemente inefável nas componentes temático-formais que lhe garantem a adesão (depois incondicional) da leitura."[298]

Por detrás de uma escrita sincera de menino simples esconde-se todo um processo de encenação que visa ganhar a aprovação do leitor. Outro elemento a que Nobre vai recorrer para "compor uma efígie do poeta maldito"[299] é o da Torre de Anto: "E a noite perde-se em cavaco,/ Na Torre de Anto, aonde eu moro!/ Ali, metido no buraco,/ Fumo e, a fumar, às vezes... choro"[300]. São conhecidas apenas quatro cartas que foram escritas na "Torre de Anto, a Sub-Ripas. Coimbra"[301]. Muito provavelmente não haverá outras na medida em que António Nobre "apenas viveu nela uma escassa semana, não sendo já estudante de Coimbra", como precisa Guilherme de Castilho, que insiste nesta mesma ideia no passo seguinte: "[...] não menos que breves dias o nosso poeta foi senhor do bastião tão almejado: aqueles em que foi à cidade do Mondego despedir-se de Margarida, antes de partir para Paris, e obter os documentos necessários para se matricular na Sorbonne."[302]

---

[296] Para evitar sobrecarregar o texto com notas, enumera-se de seguida as páginas respectivas em que, no ***Só***, se podem encontrar respectivamente todas essas designações: 9, 10, 10, 76, 152, 10, 15, 23, 27, 29, 47, 47, 93, 76, 104 e 203.
[297] CLÁUDIO, Mário, op. cit., p. 83.
[298] PEREIRA, José Carlos Seabra, op. cit., pp. 79-80.
[299] Idem, p. 80.
[300] ***Só***, p. 98 (O Meu Cachimbo).
[301] ***Correspondência***, pp. 104-108.
[302] Idem, p. 508.

Apesar de ter sido curto o espaço de tempo passado na Torre[303], a que o poeta chamou "de Anto", não deixa de ser desconcertante a leitura da carta incompleta onde fala apaixonadamente dela e em que não existe qualquer indicação de data ou de destinatário. Cite-se, para melhor clareza, a carta a que nos referimos:

> "[...] A Torre cada vez mais me encanta. Que deliciosa vida adentro destas quatro paredes erguidas ao alto! Pelo Outono, os poentes escarlates ao fundo, o comboio a correr passando na velha ponte e depois a vida propriamente 'home', no Inverno, ao canto do fogão cismando alexandrinos, ou trelendo alguma carta adorável, que traz na 'adresse' Torre-de-Anto, a Sub-Ripas. Certamente morro com uma tirrite. Tem sido tal a minha adoração por ela, nestes dias, que chego a ter verdadeira obsessão, andando a escrever a lápis por todas as ogivas, por todas as portas, por todos os cantos: 'Anto'! 'Anto'! 'Torre-de-Anto'! Roço-me pelas paredes, como para lhes transmitir um pouco de mim; assento-me no chão, lanço-me ao comprido para que todo o meu corpo se infle de Torre, – tal é o meu amor por ela. Nem a Torre de David se lhe pode comparar, nem o torreão, de que eu fui o engenheiro ideal e que, um dia, sonhei edificar na Boa Nova."[304]

O motivo da Torre sempre fascinou o poeta, desde os tempos de veraneio passados em Leça, como faz notar Mário Cláudio em *Páginas Nobrianas*, no capítulo "António Nobre: a Rainha e a Torre": "Quanto ao *Só*, é para 'terras de Borba, com torres e pontes', que se descerra também. E a torre se alevanta, marco de um paraíso perdido, logo em Leça, em 1885"[305]. Pois, a Torre, seja ela de Anto, de marfim, de leite, de coral, de sal ou sem par, simbolizará sempre a posse de um domínio por parte do príncipe-poeta. Mas é na carta acima transcrita que a intensidade do desejo de identificação com a Torre de Anto, e que se traduz numa verdadeira "corporização" da mesma, atinge proporções deveras inquietantes. Mário Cláudio avança que esta identificação se processa "[...] em modos tais que não possibilitam larga margem para divagações sobre a natureza do drama" e, depois de citar por extenso a carta em questão, avança que "será este o primeiro encontro-desencontro do poeta consigo mesmo"[306]. Sendo a torre um edifício erigido para o céu, que simboliza ascensão, protecção e aproximação da figura divina, não é de admirar que a Torre se torne um bastião do mito poético de Nobre e que contribua para reforçar a imagem de poeta "maldito" e isolado.

Resumindo e concluindo, os elementos apontados, ou seja, a escolha do nome, a encenação do livro como o "Missal de um Torturado"[307] e a Torre de Anto, são os pilares que sustentam o mito poético criado por Nobre. Anto, *personagem de papel* que representa o poeta no

---

[303] Ver no Apêndice 2, Documento 7, a fotografia desta torre.
[304] ***Correspondência***, p. 508.
[305] CLÁUDIO, Mário, op. cit., p. 101.
[306] Ibidem.
[307] ***Só***, p. 147 (Soneto 1).

plano da ficção, conta as suas desgraças num tom intimista, num tom de confissão para enternecer deliberadamente o leitor: "Talvez choreis, talvez vos faça pena.../ Chorai! que imenso tenho eu já chorado"[308]. Escreve Miguel Torga:

> "António Nobre dá paisagens de dentro, mais maceradas e nevoentas. Os seus poemas são a história da sua vida – a vida lírica dum português consciente –, contada no ralo duma espécie de confessionário público. Poesia de confidência adolescente e tísica, desperta em nós um movimento natural de solícita ternura e fraternal adesão. É a nossa própria alma que se queixa naqueles gemidos de menino mimalho, com a imaginação a arder. Também há um *Só* dentro de nós, onde o nosso exibicionismo narcísico se contempla e a nossa tristeza se veste de negro, não em sinal de luto, mas para que o sofrimento se veja."[309]

É de facto um sentimento "de solícita ternura e fraternal adesão" que o poeta quer despertar em nós. No entanto, o leitor avisado terá que ter em conta que "os gemidos do menino mimalho", passando pelo crivo da poesia, exprimem-se nos versos de maneira exacerbada. Alberto de Serpa, vizinho e amigo de António Nobre, apontou para a noção de "exagero" nestes termos: "Quase trinta e três anos de vida triste! Mas só das tristes vidas vem a grande poesia. Mesmo quando elas são menos tristes, a solidão fá-las mais. O poeta, fechado consigo, julga toda a dor do Mundo criada para si, e o poema é sempre um exagero." [310]

Alberto de Oliveira, amigo íntimo do poeta, também confessou ao irmão deste, Augusto Nobre, que estava "habituado desde que o [conheceu] a vê-lo exagerar o seu sofrimento"[311]. Para mais, numa carta dirigida a Justino de Montalvão e datada de alguns meses antes da sua morte, o próprio poeta reconheceu que a personagem do *Só* não passava de um fingimento poético: "Deus castigou-me. Quando era feliz e apenas tinha arranhaduras dos 19 anos, escrevia os 'Males de Anto', exagerando tudo. Agora é que eu os sinto, depois de os ter expresso em literatura."[312] Inclusive nos seus versos de juventude, mais precisamente na abertura do poema intitulado "Bilhete", o poeta António Nobre já avisava:

> "Não acredites, flôr! no que disser o poeta:
> A sua alma é vil, enganadora, abjecta!
> Quando elle abraça a musa e beija a amada lira,
> Ah! faz vibrar somente as cordas da mentira!"[313]

---

[308] Ibidem.
[309] TORGA, Miguel, ***Ensaios e Discursos***, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000, p. 160.
[310] SERPA, Alberto de, ***Vida, Poesia e Males de António Nobre***, Porto, Livraria Portugália, 1950, p. 55.
[311] ***Correspondência***, p. 526.
[312] Idem, p. 438.
[313] "Alicerces" in CLÁUDIO, Mário, op. cit., p. 219.

Não restam dúvidas quanto à existência da criação de um mito poético. Nobre edificou um mundo de ideais e de sonhos e serviu-se dele como um biombo frente à realidade ameaçadora. No entanto, esta construção foi a pouco e pouco ruindo, sendo precisamente a partir dos primeiros sinais do desmoronamento dos seus sonhos que o *Só* se moldou. É no meio das ruínas das "Torres por terra"[314] que Anto se encontra, quando conta ao leitor o seu percurso.

Em nota final, repare-se que o príncipe menino que abre o livro, já carregando em si o signo da desgraça, acaba por ter, em "Males de Anto", uma visão horrorosa de si espelhada na água : "O rosto ebúrneo! O olhar era tal qual o meu!/ E o lábio... Horror! Fugi! Esse velhinho era eu!"[315]. Esta visão de envelhecimento precoce, além de ser um prenúncio da morte de Anto, remete para a duplicidade da figura do Pobre Príncipe encenada pelo poeta. Esta metamorfose repentina, por associação de ideias, não deixa de convocar o *topos* do príncipe que vira sapo.

1.2. O sapo bretão

A constituição de uma biografia ficcional por parte de Corbière também é comumente reconhecida pela crítica. Alexandre Arnoux, em 1929, fala de "une tragédie imaginée, jouée et sifflée par lui-même"[316], e não deixa de insistir na existência de uma elaboração mítica: "Il a, sur des données faibles, inventé un monde magique, échafaudé un songe grandiose et volontaire, qu'il pousse sauvagement dans la légende, dont il ne sortira lui-même que pour affronter la mort, avant son âge mûr."[317]

Na mesma linha, Albert Sonnenfeld, em 1960, aponta para uma "existence imaginaire" e para a "création d'un monde merveilleux"[318]. Em 1989, André Le Milinaire arrisca-se a falar de encenação poética ao escrever que "[...] c'est tout un jeu que Tristan met en scène, un jeu dont il reste suffisamment le maître pour maintenir le lecteur dans l'équivoque quant à la réalité des propos tenus"[319]. Mais recentemente, em 1995, Pascal Rannou afirma de maneira definitiva que "Corbière met en scène un personnage"[320] e fala de "mythologie personnelle"[321]. O próprio autor,

---

[314] ***Só***, p. 159 (Soneto 13).
[315] Idem, p. 204 (A Ares Numa Aldeia).
[316] ARNOUX, Alexandre, ***Une Âme et pas de Violon...***, 8ª edição, s/l, Bernard Grasset, 1929, p. 162.
[317] Idem, p. 197.
[318] SONNENFELD, Albert, ***L'Oeuvre Poétique de Tristan Corbière***, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 94.
[319] LE MILINAIRE, André, ***Tristan Corbière : la Paresse et le Génie***, Paris, Éditions Champs Vallon, 1989, p. 63.
[320] Pascal Rannou, "Tristan Corbière ou l'identité contrariée" in AAVV, ***Tristan Corbière***, nº 33, Direcção de Pascal Rannou, Morlaix, Skol Vreizh, 1995, p. 57.
[321] Idem, p. 67.

no poema "Épitaphe", revela que "Son naturel était la *pose.*/ Pas poseur, – posant pour *l'unique*"[322]. Para mais, logo no primeiro poema, designa o seu livro da maneira seguinte: "... *ÇA* c'est naïvement une impudente *pose*;/ C'est, ou ce n'est pas ça : rien ou quelque chose…"[323]

Como no caso de Nobre, a construção poética tem por base a escolha do nome. Antes de criar a sua obra, Corbière vai escolher o seu nome. De facto, o nome de baptismo, *Edouard-Joachim Corbière*, haverá de sofrer várias transformações, como já vimos em parte no primeiro capítulo deste trabalho. O nome completo inicial sofre a primeira alteração conhecida em 1867, data em que o poeta assina o poema "La Balancelle", inserido em "Poèmes retrouvés" de *Les Amours jaunes*, da maneira seguinte: "[...] mis envers et contre tout, par *Édouard Tristan Corbière*"[324]. Posteriormente, o livro da sua vida haverá de ser dado à estampa com apenas dois desses três nomes – *Tristan Corbière* –, eliminando aquele que o ligava ao pai. A escolha do nome *Tristan* é deveras significativa na medida em que, recusando o vínculo com o pai também chamado Édouard, estabelece outro com o herói céltico Tristan de Loonois. O poeta dizia ser o irmão deste herói lendário, quando lhe pediam justificativas sobre esta escolha.

O herói da lenda arturiana nasceu da união de Rivalin, filho do rei de Loonois (localidade da Bretanha armoricana), e de Blanchefleur, a irmã do rei Marc da Cornualha. Tendo o pai Rivalin morrido antes do seu nascimento e a mãe depois do parto, Tristan de Loonois é órfão de nascença. A escolha do nome Tristan para este bebé terá tido o objectivo de lembrar a sua triste condição. Para uns essa denominação significaria "triste temps", para outros "triste an(née)" ou ainda "tant triste". Sobrinho do rei Marc, Tristan de Loonois, nascido sob o signo da desgraça, irá posteriormente formar com Isolda, a Loira, o casal mais popular da mitologia céltica. A lenda medieval, profundamente enraizada no inconsciente colectivo bretão, será o ponto de partida da criação poética de Corbière. A questão apaixonante relativa à escolha deste nome pelo próprio poeta foi largamente debatida pela crítica. Le Milinaire, depois de citar o trecho que refere o nascimento do herói céltico na obra *Le Roman de Tristan et Yseult*, propõe a explicação seguinte:

> ""Triste j'accouche, triste est la première fête que je te fais, à cause de toi j'ai tristesse à mourir. Et comme ainsi tu es venu sur terre par tristesse, tu auras ton nom Tristan'. Sans aucun doute, Edouard-Joachim Corbière s'est souvenu de ce passage de la légende de Tristan et Yseult quand il a choisi le nom de Tristan. C'est parce qu'il pense, au plus profond de lui-même, qu'il n'est pas de vie plus saccagée, plus ruinée que la sienne qu'il substitue à son nom véritable celui de Tristan de

[322] ***Les Amours jaunes***, p. 30 (Épitaphe).
[323] Idem, p. 22 (Ça).
[324] "Poèmes retrouvés" in ***Les Amours jaunes***, p. 231 (La Balancelle).

Loonois qui, comme lui, est né sous de terribles auspices et qui, comme lui, a dû vivre en paria, en exclu."[325]

Fabienne Le Chanu vai mais longe ao tentar justificar a nomeação da amante do sujeito poético através da lenda arturiana. O nome Marcelle adquire assim, na óptica desta crítica, uma carga céltica: "A la lumière de ce patronyme [Loonois], le surnom 'Marcelle', pour son amante Armida-Josefina Cuchiani, s'explique. Le fait est que, tout en étant sienne, elle appartient à l'autre, (Armida était concubine de Rodolphe de Battine), comme Yseult était l'épouse de Marc, elle est Marcelle, celle de Marc…"[326] Apesar de esta explicação parecer à primeira vista descabida, não deixa, por um lado, de ser pertinente, na medida em que justificaria a escolha do nome Marcelle, tão pouco poético para uma musa. Por outro lado, esta interpretação peca pelo facto de pretender justificar a dita escolha à luz da biografia do autor. Seja como for, a potencialidade da lenda arturiana e a sua carga poética não deixou de certo indiferente Corbière, que teria recuperado esse fundo mitológico para criar o seu próprio mito. Nota-se a este respeito que um poema do capítulo "Sérénade des Sérénades" tem por título "Elizir d'Amor", o qual não deixa de lembrar o elixir de amor que os dois amantes da lenda céltica beberam por engano, garantindo-lhes assim um amor profundo e eterno.

O poeta assinará um único texto com o nome *Tristan*, escrito por extenso: é o "Casino des Trépassés", que se situa em Penmarc'h, lugar onde morreu Tristan de Loonois, depois de ter esperado por Isolda, a Loira. Já o texto "L'Américaine" será assinado com a abreviatura do seu novo nome – ou seja, "*Trist*"[327] –, enquanto que o poema "Parade", numa redução extrema que significa quase uma anulação do ser, será assinado simplesmente com a inicial "*T*":

"Place S.V.P. Provinciaux
de Paris & Parisiens de
Carcassonne !
        Et toi, va mon Livre –
Qu'une femme te corne,
Qu'un fesse-cahier te
fesse, qu'un malade
te sourie *(sic)* !
        Reste pire
        tes moyens te le permettent.
        Dis à ceux

[325] LE MILINAIRE, André, op. cit., p. 24.
[326] Fabienne Le Chanu, "L'imagerie animale des *Amours jaunes*" in AAVV, ***Tristan Corbière***, nº 33, Direcção de Pascal Rannou, Morlaix, Skol Vreizh, 1995, p. 35.
[327] "Œuvres en Prose" in ***Les Amours jaunes***, p. 270 (L'Américaine).

du métier que tu es un
monstre d'artiste…
Pour les autres : 7 f. 50.
Va mon livre & ne
me reviens plus.
T"[328]

O texto "Parade" é interessante porque permite apresentar o segundo elemento-chave relativo à questão da construção poética, ou seja, o da encenação do livro. Tal como Nobre faz com o *Só*, Corbière vai encenar a sua produção poética. No entanto, no caso do poeta bretão, o livro é etiquetado de criatura monstruosa: "tu es un/ monstre d'artiste". Na mesma linha, o posfácio dedicado a Marcelle encerra *Les Amours jaunes*, apontando para o carácter monstruoso da obra acabada:

"Il alla coller sa mine
Aux carreaux de sa voisine,
Pour lui peindre ses regrets
D'avoir fait – Oh : pas exprès ! –
Son honteux monstre de livre !…"[329]

Esta criatura monstruosa, por mais repugnante que seja, liga-se, tal como Nobre, "placentariamente" ao seu criador que escreve : "Toi, fainéant, fais ton livre – tout homme a son livre dans le ventre […]"[330], ou ainda, "[…] j'ai mis là mon humble nom d'auteur,/ Et mon enfant n'a même pas un titre menteur."[331]

A sua "criança", isto é, a produção que o poeta tenta definir no primeiro poema ("Ça"), não merecendo o nome de "obra" ou de "livro", é dessacralizada e relegada à denominação depreciativa do pronome demonstrativo "ça". À medida que se entra no mundo poético de Corbière compreende-se melhor esta desconcertante e estranha relação que liga o poeta ao seu livro, o qual é classificado de "monstruoso" e, segundo ele, se furta a qualquer catalogação. Parece, de facto, impossível passar ao lado da insistência com que, nas primeiras estrofes do poema "Ça", o autor se dedica a tornar caótica a definição do seu livro. Basta referir o início de cada verso para comprová-lo: "Des essais? [...]/ Étude? [...]/ Volume? [...]/ De la copie? […]//

[328] Idem, p. 274 (Parade).
[329] Op. cit., p. 205 (À Marcelle – La Cigale et le Poète).
[330] "Œuvres en Prose" in ***Les Amours jaunes***, p. 256 (Casino des Trépassés).
[331] Op. cit., p. 22 (Ça).

Un poème ? […]/ Un livre ? [...]/ Des papiers ? [...]/ Album? [...]// Bouts-rimés? [...]/ Un ouvrage? [...]/ Chansons? [...]/ Passe-temps? [...]// Vers? [...]"[332].

É fácil compreender o que o poeta pretende dizer: *Les Amours jaunes* não é mais de que o reflexo do seu criador, ou seja, o "honteux monstre de livre"[333] foi feito à imagem do eu do poeta, que é encenado como um ser repugnante, excluído do universo humano, que se identifica com animais considerados vis ou menores, tais como o sapo, a aranha, o rato, a cobra, a coruja, o percevejo, etc. Apesar de se multiplicarem as transfigurações zoomórficas do sujeito poético, a identificação com o sapo ocupa um lugar de destaque, na medida em que lhe é dedicado o poema intitulado "Le Crapaud" – um dos mais conhecidos de Corbière – que citamos, a seguir, por extenso:

"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
5 Enterré, là, sous le massif…
– Ça se tait : Viens, c'est là, dans l'ombre…

– Un crapaud ! – Pourquoi cette peur,
Près de moi, ton soldat fidèle !
Vois-le, poète tondu, sans aile,
10 Rossignol de la boue… – Horreur ! –

…Il chante. – Horreur !! – Horreur pourquoi ?
Vois-tu pas son œil de lumière…
Non : il s'en va, froid, sous sa pierre.
……
Bonsoir – ce crapaud-là c'est moi.
Ce soir, 20 juillet."[334]

Este poema, baseado num tenso jogo discursivo, exige uma leitura atenta. De facto, os travessões, utilizados nos versos 6, 7, 10 e 11, indicando a mudança de interlocutor, assinalam um diálogo entre duas pessoas: um "eu" convida um "tu" a observar um "ele" que corresponde a um sapo, animal considerado por tradição repugnante e vil. Importa focar a nossa atenção no que "à

[332] Idem, p. 21 (Ça).
[333] Idem, p. 205 (À Marcelle – La Cigale et le Poète).
[334] Idem, p. 58 (Le Crapaud).

la suite de R. Jakobson on appelle des embrayeurs (traduction de l'anglais *shifter*), dont la fonction consiste justement à articuler l'énoncé sur la situation d'énonciation"[335], explica Dominique Maingueneau.

A situação de enunciação do poema em análise, isto é, as condições em que este enunciado foi produzido, define-se através da identificação de um conjunto de elementos que são o enunciador (quem fala?), o destinatário (com quem?), o momento (quando?) e o lugar (onde?). O par enunciador/destinatário corresponde, respectivamente, ao "couple je-tu, véritables 'personnes' du dialogue"[336], escreve o linguista supracitado. Por um lado, o "tu" parece corresponder no poema a um ser do sexo feminino, visto que as suas três intervenções ("– Un crapaud !", "– Horreur !" e "– Horreur !!") traduzem uma repulsa "histérica" e que o "eu" se designa como "ton soldat fidèle", num tempo em que a carreira militar era exclusivamente masculina. A presença dos três pronomes sujeitos "eu", "tu" e "ele" – pronome que Dominique Maingueneau considera o "véritable pro-nom, [celui] que Benveniste préfère placer dans le registre de ce qu'il appelle la non-personne, celui des objets autres que les interlocuteurs"[337] – manifesta-se sob diversas variantes. Repare-se, por exemplo, na forma pronominal acentuada "moi" (vv. 8 e 14) e nos adjectivos possessivos "ton" (v. 8), "son" (v. 12) e "sa" (v. 13). Por outro lado, a presença de deícticos espaciais e temporais precisam o lugar e o momento da enunciação. Note-se, primeiro, o demonstrativo "ça" (v. 6), as duas ocorrências do advérbio "là" (vv. 5 e 6) e a presença de dois complementos circunstanciais, "sous le massif" (v. 5) e "sous sa pierre" (v. 13). Veja-se, por fim, o deíctico temporal "une nuit" (v. 1) e, seguindo os conselhos de Dominique Maingueneau, observe-se os "embrayeurs aussi essentiels que discrets: les marques de 'temps' inscrites dans la morphologie verbale"[338]. Assim, os seis verbos conjugados no presente do indicativo – "plaque" (v. 2), "se tait" (v. 6), "chante" (v. 11), "vois" (v. 12), "s'en va" (v. 13), "est" (vv. 6 e 14) –, e os dois imperativos – "viens" (v. 6) e "vois" (v. 9) –, têm um valor deíctico de presente, o que sugere que o enunciado é contemporâneo da enunciação. A indicação peritextual, que vem em fim de poema, "Ce soir, 20 juillet", parece corroborar esta particularidade enunciativa. Como o faz notar Hugues Laroche no artigo "En marge des *Amours jaunes* : le péritexte", "l'énonciation se fait donc sur place ; elle a tendance à ne pas se distinguer du contenu de l'énoncé : le fonctionnement thématique du péritexte rend impossible l'émergence de la notion d'auteur ; il multiplie en revanche les apparitions de locuteurs-personnages"[339].

---

[335] MAINGUENEAU, Dominique, ***Éléments de Linguistique pour le Texte Littéraire***, Paris, Dunod, 1993, p. 3.
[336] Idem, p. 6.
[337] Ibidem.
[338] Idem, p. 23.
[339] LAROCHE, Hugues, "En marge des *Amours jaunes* : le péritexte", ***Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires***, nº 104, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 420.

De um ponto de vista estrutural, o poema apresenta dois tercetos e duas quadras, o que dá um soneto invertido. Ora, o diálogo desenvolve-se nas quadras. A intervenção inicial da mulher situa-se no início da primeira, a segunda no fim desta e a terceira no meio do primeiro verso da segunda quadra. Esta repartição indica uma interrupção sistemática do convite inicial, lançado pelo locutor homem ("– Ça se tait: viens, c'est là dans l'ombre..."), o que suspende a noção de diálogo que referimos há pouco: embora o interlocutor esteja implícito, não há pois propriamente uma troca de palavras. Assim, o "soldat fidèle" acaba por remeter-se à incomunicabilidade e à solidão, condição idêntica àquela a que o poeta está "destinado".

A pontuação, tendo um valor estilístico apreciável, também contribui para dramatizar o sentimento de incompreensão vivido pelo poeta. Comecemos por deter a nossa atenção nas reticências que, utilizadas seis vezes no poema, são empregues em situações variadas, situações estas que Celso Cunha e Lindley Cintra nos ajudam a identificar. No primeiro verso, "Un chant dans une nuit sans air...", elas servem "para indicar que a ideia que se pretende exprimir não se completa com o termínio gramatical da frase, e que deve ser suprida com a imaginação do leitor"[340]. Nos versos 5, 6 e 12 têm por objectivo "marcar suspensões provocadas por hesitação, surpresa, dúvida ou timidez de quem fala", ou, ainda, "assinalar certas inflexões de natureza emocional (de alegria, de tristeza, de cólera, de sarcasmo, etc.)"[341]. Por fim, nos versos 10 e 11, em que a réplica do locutor é entrecortada por uma reacção repentina do alocutário, nota-se que a fala do enunciador continua normalmente depois da interferência do destinatário e, por isso, precede o seguimento das reticências: "Vois-le, poète tondu, sans aile,/ Rossignol de la boue... – Horreur" –/ ... Il chante. [...]". Neste caso, as reticências são empregues no diálogo para reproduzir "não uma suspensão do tom da voz, mas o corte da frase de um personagem pela interferência da fala de outro"[342].

No que diz respeito às exclamações, repare-se que são predominantemente atribuídas às falas da interlocutora, num intuito de insistir nos sentimentos gradativos de repulsa e aversão. A última intervenção da mesma repete efectivamente o lexema "Horreur", mas este vê-se acompanhado e reforçado por um segundo ponto de exclamação que, como observam Celso Cunha e Lindley Cintra, marca "um reforço especial na duração, na intensidade ou na altura da voz"[343].

As exclamações e as reticências marcam neste poema uma interrupção do verso e, consequentemente, uma suspensão da sua melodia. A alternância entre o ritmo binário e ternário

---

[340] CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley, ***Nova Gramática do Português Contemporâneo***, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1984, p. 655.
[341] Ibidem.
[342] Idem, p. 656.
[343] Idem, p. 654.

também conferem deliberadamente um ritmo entrecortado e discordante ao verso, que foge assim à toada lírica. A identificação final com o sapo ("Bonsoir – ce crapaud-là c'est moi." – note-se o emprego do travessão que destaca enfaticamente a parte final do enunciado) é igualmente reveladora da dissonância que Corbière se compraz em imprimir aos seus versos. O bestiário poético – e nomeadamente quando se trata das alegorias dos poetas – habituou-nos, de facto, a identificações com criaturas de outro género, como por exemplo o cisne, o albatroz ou o condor. Baudelaire e os parnasianos recorreram muito a essas aves para simbolizar a realeza majestosa do poeta. No caso de Corbière, a descrição da figura do eu poético, no texto citado, não evita a caracterização pejorativa: é o "poète tondu, sans aile". No entanto, a presença das metáforas "rossignol de la boue" e "oeil de lumière" convidam a distinguir, na personalidade da personagem poética, uma dualidade ainda baudelairiana, dividida entre a beleza do seu canto e a miserável aparência terrestre. Além do mais, o último verso do poema confere-lhe uma dimensão simbólica: a analogia manifestada entre o sapo e o poeta transforma o poema numa espécie de apólogo, isto é, numa pequena narrativa que expõe uma verdade moral. Além da incomunicabilidade já referida, Corbière evoca aqui a condição maldita do poeta, que o relega para a escuridão e o condena a cantar na incompreensão geral.

Tal como Nobre, Corbière encena uma personagem poética dúplice que, sob uma aparência monstruosa, esconde uma outra faceta. A própria simbologia do sapo refere uma duplicidade que Jean Chevalier e Alain Geerbrant registam nestas palavras: "La peur de cet animal crépusculaire en fait communément chez nous un symbole de laideur et de maladresse. Mais si l'on va au-delà de cette apparence, on découvre que le crapaud porte toutes les significations issues de la grande chaîne symbolique eau-nuit-lune-yin."[344]

Corbière vai tecendo uma teia inquietante e misteriosa à volta da figura do poeta que encena, para desestabilizar o leitor. Este é o "rossignol de la boue", o "poète sauvage", o "lépreux", o "sale gitan vagabond", o "chien parmi les chiens perdus", o "décourageux", o "mineur de la pensée", o "paria", o "artiste de proie", e ainda entre outras coisas mais, o "oiseau de malheur à poil roux"[345]. As autodefinições que se multiplicam e se acumulam denotam um gosto pelo disfarce, pela máscara. No poema "Elizir d'Amor", o sujeito poético imagina que absorveu um filtro que lhe permitirá aproximar-se da sua amante sob os traços de diversas personagens ("Cavalier", "Pèlerin", "Capucin", "Troubadour", "Bachelier de Salamanque", "Retapeur de casseroles", "Pur-Don-Juan-du-Commandeur"[346]), personagens que ele próprio

---

[344] CHEVALIER, Jean, GEERBRANT, Alain, ***Dictionnaire des Symboles***, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 308.

[345] Para evitar sobrecarregar o texto com notas, enumera-se de seguida as páginas respectivas em que, em ***Les Amours jaunes***, se podem encontrar essas designações: 58, 65, 65, 78, 78, 97, 97, 127, 172 e 177.

[346] Op. cit., pp. 78-79 (Elizir d'Amor).

encarna e representa ("Répéterai tous mes rôles"[347]). Esta tentativa onírica de aproximação é introduzida em tom agressivo, provocador e ameaçador:

"Tu ne me veux pas en rêve,
Tu m'auras en cauchemar !
T'écorchant au vif, sans trève,
– Pour toi… pour l'amour de l'art.

– Ouvre : je passerai vite,
Les nuits sont courtes, l'été…
Mais ma musique est maudite,
Maudite en l'éternité !"[348]

A aura maldita que Corbière faz emanar da personagem poética que constrói tem por objectivo atrair a atenção do leitor e surpreendê-lo. Sonnenfeld chega a falar de "désir [...] d'épater son lecteur"[349]. O poeta baseia essa construção numa intencional codificação e na "impermeabilidade" que ele próprio reconhece no verso: "Toujours, comme un *rébus*, je travaille à surprendre"[350]; ou ainda no terceto seguinte:

"Déchiffre au clavecin cet accord de ma lyre :
Télégraphe à musique, il pourra le traduire :
Cris d'os, dur, sec, qui plaque et casse […]"[351]

A palavra "rébus", que significa "ideograma", e o verbo "déchiffre" não deixam margem para dúvidas: a poesia para Corbière parece ser um enigma, uma construção que ele se compraz em complicar para dificultar uma eventual tentativa de decifração. Provocação, riso, agressividade e ironia são as armas que o autor escolhe para desorientar o leitor, o qual ele pretende "envenenar" com os versos dissonantes. É o que se insinua na dedicatória do exemplar de *Les Amours jaunes* que o autor ofereceu ao senhor Le Gad, o dono do restaurante que frequentava em Roscoff: "Nous sommes tous les deux deux fiers empoisonneurs./ À vous les estomacs, Le Gad, à moi les cœurs !"[352]

---

[347] Idem, p. 78 (Idem).
[348] Ibidem.
[349] SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 132.
[350] ***Les Amours jaunes***, p. 100 (Rapsodie du Sourd).
[351] Idem, p. 97 (À une Demoiselle).
[352] "Poèmes retrouvés" in ***Les Amours jaunes***, p. 242 (Deux dédicaces des 'Amours jaunes').

A palavra "ironia", do grego *eirôneia*, significa interrogação fingindo ignorância. Um propósito irónico ligado a um sujeito de enunciação convoca um destinatário que terá que se interrogar para descodificar o enunciado e perceber a distância que separa "o que se diz" e "o que se quer dizer". A nível pragmático, a ironia "funciona como uma intencionalidade do autor que só atinge o seu verdadeiro significado se for captada pela competência linguística, retórica e ideológica do leitor"[353]. Dominique Maingueneau, dando-nos mais informações sobre esta figura de interlocução, escreve que "dans l'ironie on fait entendre une voix distincte de celle du locuteur: dans cette perspective une énonciation ironique *met en scène* un personnage qui énonce quelque chose de déplacé et dont le locuteur se distancie par son ton et sa mimique"[354]. As noções de distância e de encenação é que ajudam aqui a compreender que a pose irónica corbieriana não passa de um mecanismo de defesa. "Certains trouvent qu'il ricane : c'est sa façon de crier"[355], afirma Michel Jestin no artigo "Petit mort pour rire". De facto, esta máscara irónica que o poeta escolhe como alicerce da sua construção poética dissimula a tristeza e esconde a sensibilidade. Alexandre Arnoux escreve que Corbière tinha uma "face de clown triste"[356]. Na mesma linha, Albert Sonnenfeld, apontando para Jules Laforgue – o irmão espiritual do poeta –, explica: "Si le personnage préféré de Laforgue était Pierrot qui cache ses larmes sous un masque de fausse gaieté, on peut voir en Corbière l'incarnation même du Pierrot."[357] A ironia e a agressividade de que Corbière usa e abusa contra si e contra os demais resultam sim de uma construção poética e funcionam como processos autodefensivos. "L'agressivité, qu'il dirigera plus tard contre lui-même dans *Les Amours jaunes*, n'est qu'une pose"[358], escreve Sonnenfeld. "Tristan se joue de Tristan, le moque, l'assouvit, l'avilit et le transfigure"[359], acrescenta Alexandre Arnoux. Contudo, é Jean Rousselot quem mais insiste neste processo defensivo utilizado por Corbière:

> "En se moquant de soi-même avec bien plus de méchanceté que les autres n'en apportent à se moquer de lui, Tristan ne met pas les rieurs de son côté ; il fait mieux ; il les désempare, leur ôte leur pain de la bouche… Il […] [est] une espèce de monstre dangereux qu'il vaut mieux regarder de loin se vautrer dans la fange. […] Tristan ne veut-il pas être plaint, consolé. Il n'y aurait pour lui pire déchéance. Il met au contraire son point d'honneur à être le plus laid, le plus intraitable ; ainsi s'assure-t-il une supériorité, une 'exterritorialité' dont le prestige, s'il n'est guère enviable, n'en est pas moins certain, impressionnant, efficace."[360]

---

[353] AAVV, ***Dicionário de Metalinguagens da Didáctica***, Porto, Porto Editora, 2000, p. 249.
[354] MAINGUENEAU, Dominique, op. cit., p. 84.
[355] Michel Jestin, "Petit mort pour rire" in AAVV, ***Tristan Corbière***, nº 33, Direcção de Pascal Rannou, Morlaix, Skol Vreizh, 1995, p. 77.
[356] ARNOUX, Alexandre, op. cit., p. 26.
[357] SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 180.
[358] Idem, p. 23.
[359] ARNOUX, Alexandre, op. cit., p. 209.
[360] ROUSSELOT, Jean, ***Tristan Corbière***, Paris, Seghers, Poètes d'aujourd'hui nº 23, 1951, pp. 68-69.

A melhor defesa é o ataque. E isso é o próprio poeta que o diz claramente no poema "À mon Chien Pope", do capítulo "Raccrocs": "Mords – Chien – et nul ne te mordra./ […]// […] Et fais tête/ Aux fouets qu'on te montrera.// […] Et, si l'on te fait enrager… Enrage !"[361] A autoderrisão que exprimem os seus versos seria, nesta perspectiva, uma arma defensiva, uma fortaleza inexpugnável erigida pelo poeta para se proteger dos ataques exteriores. Na mesma lógica, muitas das suas caricaturas[362] vão representar as suas *personae* poéticas, exagerando os traços monstruosos para se defender contra eventuais troças. Este processo defensivo (ou "arma" pictural e verbal) não deixa de recordar a tirada famosa de Cyrano de Bergerac acerca do seu nariz[363], na peça de Edmond Rostand. Tal como Corbière, Cyrano exagera a sua fealdade para se defender das troças alheias, e nomeadamente as de um jovem visconde. Ao executar um espantoso e majestoso exercício de estilo, Cyrano de Bergerac exacerba de modo tal o comprimento do seu nariz que consegue desarmar o adversário.

Concluindo, o leitor terá que redobrar a vigilância para não cair na teia transfiguradora tecida pelo poeta e não confundir autor e personagem. Corbière encena uma personagem que, tal como no caso de Nobre, é dúplice: ele é o sapo, mas um sapo que tem um "oeil de lumière", como já vimos. A sua personagem poética é encenada como "a mais feia", o que já em si lhe assegura um estatuto de exclusividade e de superioridade, e lhe permite ostentar as marcas da diferença, como o fez notar Rousselot na citação anterior. A personagem corbieriana adquire assim a espessura dúplice e reversível de sapo-príncipe. E, se ainda persistissem quaisquer dúvidas acerca da existência de uma recriação poética por parte do poeta, elas desapareceriam à leitura deste comentário que, em 1872, em Montmartre, Tristan Corbière fez no estúdio do pintor Lafenestre, quando este estava a pintar ovelhas (o itálico é nosso): "Vous les faites moins bien que Charles Jacque, qui les fait moins bien que Troyon, qui les fait moins bien que la nature. *On ne doit pas peindre, ce que l'on voit ; il faut peindre uniquement ce qu'on n'a jamais vu et qu'on ne verra jamais*."[364]

Fica clara a ideia de que Corbière não pretende imitar mas sim (re)criar. Para isso teve que inventar, paralelamente à criação da sua personagem poética, uma "língua nova", uma língua só dele, que pudesse dizer o seu mundo interior, dado que nem a praxis romântica nem a parnasiana, vigentes na época, o satisfaziam: uma, por ser demasiadamente subjectivista e outra, por ser excessivamente rígida e artificial.

---

361 ***Les Amours jaunes***, pp. 95-96 (À mon Chien Pope).
362 Ver algumas caricaturas do poeta recolhidas no Apêndice 3, Documentos 9 a 13.
363 Ver no Apêndice 4, Documento 1, "La Tirade du Nez".
364 Tristan Corbière apud ROUSSELOT, Jean, op. cit., p. 79.

2. Duas línguas pessoais

> "Uma língua é o lugar donde se vê o Mundo e em que se traçam os limites do nosso pensar e do nosso sentir. Da minha língua vê-se o mar. Da minha língua ouve-se o seu rumor, como da de outros se ouvirá o da floresta ou o silêncio do deserto."
>
> Virgílio FERREIRA

Através da criação literária, ambos os poetas procuraram exprimir o seu mundo interior numa "língua" que pudesse dizer, no caso de Nobre, a saudade, a solidão, o sofrimento e a ausência; e, no caso de Corbière, a revolta e a raiva. A "língua" que resolveram adoptar no *Só* e em *Les Amours jaunes* é uma "língua" pessoal, isto é, uma língua que consegue expressar, nos dois casos, os seus sentimentos e corporizar a personagem poética que criaram. De facto, o Tristan-sapo, que Corbière construiu, irá escolher uma "língua-furacão", utilizando a ironia, o riso, a dissonância para "aleijar" o leitor e dizer a sua revolta. Quanto ao Príncipe-menino-desgraçado que Nobre encena, ele irá falar uma língua em "*inho*", que será o "arroz-doce de alma"[365] e irá fazer "dobra[r] em [seu] coração o sino da Saudade"[366], tendo por objectivo não só seduzir e comover o leitor, mas também lutar contra a sua "romantite"[367] e contra a sua doença de alma.

Não se pretende fazer aqui um estudo pormenorizado da escrita de cada um dos poetas focados, pois o desiderato exigiria um desenvolvimento que ultrapassaria o espaço reduzido que constitui esta segunda parte do nosso trabalho. Propomo-nos lançar apenas algumas pistas que resultaram da nossa leitura conjunta das duas obras.

2.1. A irreverência da língua corbieriana

O anti-romantismo de Corbière, influenciado pela ideologia do pai, revela-se ser mais um mecanismo de defesa do que uma posição literária. Sonnenfeld explica: "[…] sa révolte contre le Romantisme vient paradoxalement de ce qu'il est lui-même un grand romantique. […] La peur que son propre 'romantisme' ne soit exposé si le masque venait à tomber le pousse à attaquer ses frères spirituels."[368] No poema "Un Jeune qui s'en va", o poeta ataca os românticos, acumulando clichés. Hugo e Lamartine são os seus alvos principais : "Larmatine: – en perdant la vie/ De sa

---

365 ***Correspondência***, p. 161.
366 ***Só***, p. 179 (Na Estrada da Beira).
367 ***Correspondência***, p. 67.
368 SONNENFELD, Albert, ***L'Oeuvre Poétique de Tristan Corbière***, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 139-140.

fille, en strophes pas mal…// […]/ Inventeur de la *larme écrite*,/ Lacrymatoire d'abonnés !…// […]// Hugo : l'Homme apocalyptique […]"[369]. Victor Hugo voltará a ser alvo da acerba pena de Corbière no poema "La Fin", como veremos na última parte deste trabalho. O poeta insurge-se contra o sentimentalismo lamuriento e lamecha, o qual será banido da sua poesia e ocultado por detrás da máscara irónica que escolheu. O poema "Le Poète Contumace" é um exemplo probante desta estratégia corbieriana. De facto, a carta em que implora o amor e a companhia da sua amada acaba por ser rasgada no fim do poema, como se de uma luta contra o enternecimento e a pieguice do eu se tratasse. Vejamos alguns trechos desse longo poema:

"'Reviens m'aider : Tes yeux dans ces yeux-là ! Ta lèvre
Sur cette lèvre !… Et là, ne sens-tu pas ma fièvre
– Ma fièvre de toi !… […]
– 'Je rêvasse… et toujours c'est *Toi*. Sur toute chose,
Comme un esprit follet, ton souvenir se pose :
Ma solitude – *Toi !* – Mes hiboux à l'œil d'or :
– *Toi !* – Ma girouette folle : Oh *Toi !*…. – Que sais-je encor…
[…]
… Il pleut dans mon foyer, il pleut dans mon cœur feu.
Viens ! Ma chandelle est morte et je n'ai plus de feu…'

*

Sa lampe se mourait. Il ouvrit la fenêtre.
Le soleil se levait. Il regarda sa lettre,
Rit et la déchira… […]"[370]

Contudo, por detrás do biombo da ironia e do riso, o poeta esconde uma sentimentalidade e uma subjectividade românticas. Aliás, a hostilidade que Corbière dirige aos parnasianos confirma que o seu anti-romantismo é meramente superficial. Escreve Sonnenfeld: "Il pense comme les Romantiques, que la forme devrait être l'esclave et non le maître de l'émotion. Il se met donc en devoir d'attaquer les préoccupations techniques des Parnassiens"[371]. É no poema "I Sonnet avec la manière de s'en servir" que o ataque ao formalismo dos parnasianos se torna manifesto :

"*Réglons notre papier et formons bien nos lettres:*

[369] ***Les Amours jaunes***, pp. 53-54 (Un Jeune qui s'en va).
[370] Idem, pp. 67, 69 e 70 (Le Poète Contumace).
[371] SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 140.

Vers filés à la main et d'un pied uniforme,
Emboîtant bien le pas, par quatre en peloton ;
Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme…
Ça peut dormir debout comme soldats de plomb

Sur les *railway* de Pinde est la ligne, la forme ;
Aux fils du télégraphe : – on en suit quatre, en long ;
À chaque pieu, la rime – exemple : *chloroforme.*
– Chaque vers est un fil, et la rime un jalon.

Télégramme sacré – 20 mots. – Vite à mon aide…
(Sonnet – c'est un sonnet –) ô Muse d'Archimède !
– La preuve d'un sonnet est par l'addition :

– Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procède,
En posant 3 et 3 ! – Tenons Pégase raide :
'Ô lyre ! Ô délire ! Ô…' – Sonnet – Attention !"[372]

Corbière pretende denunciar o mecanismo e a monotonia da poesia parnasiana que parece reduzir-se a uma lição de caligrafia ("*Réglons notre papier et formons bien nos lettres*") e de aritmética ("– Je pose 4 et 4 = 8 !"). Aliás, quem auxilia o poeta nesta espécie de exercício de álgebra já não é a musa da poesia lírica mas sim a musa da matemática de Arquimedes. Corbière censura a rigidez e o artificialismo dos parnasianos e vê a poesia deles como desprovida de sentido. O anti-formalismo de Corbière também transparece no poema "À une Demoiselle", em que a poesia é comparada à performance do pianista, a qual se limita a ser um mero exercício técnico sem emoção: "'Tes croches sans douleur n'ont pas d'accents humains!"[373] Neste mesmo poema, contrapõe a esse artificialismo a autenticidade dos seus versos, que são, diz ele, "cri d'os, dur, sec, qui plaque et casse – Plangorer...// Jamais! [...]"[374]. A posição do poeta é clara: não se quer queixar como os românticos, nem falar para não dizer nada, como os parnasianos; ele vai traduzir a sua revolta numa "língua" rude, estridente e dissonante, que viola todas as regras tradicionais da métrica.

---

[372] ***Les Amours jaunes***, pp. 39-40 (I Sonnet avec la manière de s'en servir).
[373] Idem, p. 97 (À une Demoiselle).
[374] Ibidem.
Pascal Rannou explicou em "*Les Amours jaunes* et la critique récente: un discours trop souvent orienté" in AAVV, ***Tristan Corbière***, nº 33, Direcção de Pascal Rannou, Morlaix, Skol Vreizh, 1995, p. 23, que a palavra "Plangorer" é um neologismo que o poeta construiu a partir do latim e que significa em português "lamentar-se".

Excluindo-se, assim, do grupo "canónico" dos poetas da sua época, Corbière vai caracterizar a sua poesia de modo anti-poético: ele é o "Poète trop senti pour être poétique!..."[375], o "Poète en dépit de ses vers/ Artiste sans art, – à l'envers"[376], ou ainda, o "philosophe d'à-peu-près" [377]. Quanto aos seus versos, "ses vers faux [qui] furent ses seuls vrais"[378], diz que são "trop verts"[379], "[d']atroces accords"[380], "un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard..."[381]. Em suma, Corbière quer marcar a completa ruptura com os poetas da época, os quais têm por lema "a Arte pela Arte". Assumindo-se contra esta tendência dominante, a sua posição provocatória explicita-se logo no poema de abertura: "l'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art"[382].

Apesar de negar qualquer ligação com a arte, Corbière acaba por definir a sua própria arte, uma arte pessoal e de revolta contra a ordem estabelecida, que faz dele um precursor da modernidade. Escreve Jean Rousselot: "Corbière-précurseur mériterait à lui seul tout un livre: on y démontrerait qu'avec lui une façon-de-dire qui permet de tout-dire s'est introduite dans la dialectique poétique"[383]. De facto, o seu método de criação poética vai ser o oposto da canónica perfeição artística. Ele vai desconstruir o verso para obter um ritmo caótico, atomizado; vai usar as maiúsculas de maneira arbitrária, abusar da pontuação a seu bel-prazer, acumulando travessões, aspas, parêntesis, pontos de exclamação, de interrogação e reticências. Estes processos formais significam um desejo de comunicar a sua revolta contra a tradição poética e de conferir à sua poesia um carácter profundamente oral. Assim, o poema baseia-se várias vezes num jogo polifónico, isto é, num cruzamento de vozes que, em tom de conversa, se entrelaçam e se respondem:

"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

Me regarda tout bas, souriant en dessous,
Et… me tendit sa main, et …
m'a donné deux sous."[384]

---

375 ***Les Amours jaunes***, p. 188 (Le Douanier).
376 Idem, p. 29 (Épitaphe).
377 Idem, p. 66 (Le Poète Contumace).
378 Idem, p. 29 (Épitaphe).
379 Idem, p. 96 (À un Juvénal de Lait).
380 Idem, p. 73 (Sonnet de Nuit).
381 Idem, p. 22 (Ça).
382 Ibidem.
383 ROUSSELOT, Jean, ***Tristan Corbière***, Paris, Seghers, Poètes d'aujourd'hui nº 23, 1951, p. 76.
384 ***Les Amours jaunes***, p. 50 (Bonne Fortune et Fortune).

Outros poemas baseiam-se no processo moderno da associação livre, tal como "Litanie du Sommeil", que Albert Sonnenfeld considera "le meilleur exemple d'ivresse verbale"[385], e no qual os surrealistas[386] viram "le premier exemple d'écriture automatique"[387]. De facto, neste poema, as metáforas sucedem-se numa enumeração aparentemente caótica:

> "SOMMEIL – Écoute-moi, je parlerai bien bas:
> Crépuscule flottant de l'*Être ou n'Être pas !…*
>
> SOMBRE lucidité ! Clair-obscur ! Souvenir
> De l'inouï ! Marée ! Horizon ! Avenir !
> Conte de *Mille-et-une-nuits* doux à ouïr !
> Lampiste d'Aladin qui sais *(sic)* nous éblouir !
> Eunuque noir ! muet blanc ! Derviche ! Djiinn ! Fakir !"[388]

A libertação dos processos formais tradicionais e a inovação poética de Corbière são irrefutáveis. Na sua poesia multiplicam-se ousadias formais, tais como a polifonia; o uso atrevido da rima, na qual se mistura o prosaico e o sublime (no poema "Après la Pluie"[389], por exemplo, "marchandise" rima com "marquise" e "paradis" com "radis"); a produção de encavalgamentos escabrosos ("Vrai valet de bourreau, je la frôlai... – mais Elle/ Me regarda tout bas [...]"[390], por exemplo); a desenvoltura de alguns versos truncados, que ficam ostensivamente suspensos ("– C'est du... mais j'ai mis là mon humble nom d'auteur"[391] ou "Rose comme... Et puis un fleuret plia" [392]); a inserção de palavras estrangeiras; e a transposição do jargão dos marinheiros, como veremos na terceira parte. A nível temático, Corbière não é menos provocador: recupera cenas prosaicas do quotidiano e transpõem-nas com realismo para o espaço cénico do poema, mostrando descaradamente os deboches dos marinheiros em "Gens de Mer" e revelando, inclusive, a intimidade da relação com a sua amante Marcelle, no poema "À l'Éternel Madame", ou ainda, em "Féminin Singulier".

---

385 SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 166.

386 André Breton, no livro *Anthologie de l'Humour Noir*, afirma o seguinte: "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, André, "Tristan Corbière " in ***Anthologie de l'Humour Noir***, Paris, Jean-Jacques Pauvert, éditeur, 1966, p. 203.)

387 SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 166.

388 ***Les Amours jaunes***, p. 106 (Litanie du Sommeil).

389 Idem, pp. 44-45 (Après la Pluie).

390 Idem, p. 50 (Bonne Fortune et Fortune).

391 Idem, p. 22 (Ça).

392 Idem, p. 61 (Duel aux Camélias).

A originalidade da "língua" de Corbière reside, para concluir, no seu sentido de negação da tradição literária do século XIX e na "destruição" do lirismo através do recurso defensivo à ironia e à provocação. Este meio de expressão, profundamente pessoal, não deixará de influenciar as gerações seguintes, nomeadamente Verlaine, Laforgue, Materlinck e os surrealistas que, diz Jean Rousselot, viram em Corbière "un de leurs ancêtres les plus authentiques"[393].

2.2. A inovação dos versos nobrianos

Apesar de não existirem no *Só* expressões tão vincadas em relação às estéticas literárias vigentes na época, podemos afirmar que a "língua poética" de Nobre também resiste a qualquer tipo de catalogação. Qualquer abordagem da obra que fosse apenas romântica, decadentista, neogarretista ou simbolista fomentaria uma leitura redutora, que não conseguiria abranger nem a sua riqueza nem a sua complexidade. Partilhamos esta opinião com Maria das Graças Moreira de Sá, que a expressa na conclusão do artigo intitulado "António Nobre na encruzilhada finissecular": "Fruto paradigmático da encruzilhada finissecular, fundindo influências que não sufocam o génio da sua voz inconfundível e isolada no meio de tantas outras, António Nobre revela-se um dos poetas mais renovadores do fim-de-século, abrindo a porta a toda a literatura que se lhe seguiu. Bem poderíamos dizer, com Pessoa: 'Quando ele nasceu, nascemos todos nós.'"[394]

João Gaspar Simões, num ensaio bem anterior, já tinha expresso essa ideia, apontando para a originalidade e modernidade da poesia de Nobre, referindo-a nestes termos: "Poucos poetas como António Nobre terão exercido uma influência tão poderosa nas recentes tendências da poesia portuguesa. Poucos poetas como êle terão sido tão naturalmente originais. Poucos terão devido tão pouco à poesia estrangeira. Eis o precursor da poesia moderna portuguesa que influência mais activa continua a exercer nela."[395]

A correspondência do poeta oferece-nos múltiplas pistas acerca da sua posição literária, sendo óbvio que ele pretendia "ficar só" no panorama da poesia portuguesa do seu tempo. Tal como Corbière, Nobre não pretende seguir os passos dos seus contemporâneos, deixando também patente a sua reserva relativamente aos parnasianos. Numa carta dirigida em 1885 a

---

[393] ROUSSELOT, Jean, op. cit., p. 82.

[394] Maria das Graças Moreira de Sá, "António Nobre na encruzilhada finissecular" in AAVV, ***António Nobre em Contexto – Actas do Colóquio realizado a 13 e 14 de Dezembro de 2000***, Organização de Paula Morão, Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp. 17-18.

[395] SIMÕES, João Gaspar, ***António Nobre – Precursor da Poesia Moderna***, Lisboa, Editorial Inquérito, 1939, p. 10.

Alberto Baltar, faz o comentário seguinte: "eu bem sei que [a arte parnasiana] é esterilizadora"[396]. Quanto aos românticos diz, nessa mesma carta, que são "poetas de velha escola [...] de cabeleira hirsuta e caspa sobre o ombro [...] [que] têm 'sentimentalidade': não têm 'sentimento'"[397]. Fica claro que Nobre não se identifica com estas estéticas, sendo antes atraído por obras modernas cuja leitura aconselha ao amigo: "[...] és um poeta de fibra, [...] precisas, apenas, duma orientação moderna a fim de produzires como realmente deves produzir, é, por isto, digo eu que te aconselho a leitura das obras modernas [...]"; conselho que reitera mais adiante na mesma missiva: "o que eu quero com estas observações é excitar-te o gosto moderno, é prender uma grilheta às tuas crenças românticas e mandá-las para o degredo eterno."[398] Em Coimbra, o poeta continua a distinguir-se pela sua diferença ao ser rotulado pelos estudantes de reformador: "'É Poeta! É Poeta! E Reformador!'"[399]. Já em Paris, confessa a Alberto de Oliveira que tem um "sentimento de revolta contra tudo [o] que é postiço, ares, vaidade, literatura"[400]; o que demonstra que continua firme a sua posição adversa à afectação de sentimento, ao artificialismo e a qualquer adesão a uma determinada estética literária. Maria João Reynaud, no artigo "Retrato de António Nobre por Raul Brandão", refere o inconformismo do poeta nestas palavras:

> "O ponto que me apraz salientar no texto de Brandão é o seu inconformismo relativamente ao meio literário da época, tão intelectualmente limitado (apesar de raras excepções) que nem consegue reconhecer um poeta de excepção. Na indiferença com que a notícia da sua morte é recebida, dissimula-se o alívio provocado pelo desaparecimento de alguém que se tornara incómodo, porque viera pôr em causa a mediocridade triunfante."[401]

Devido ao seu inconformismo e, consequentemente, ao seu afastamento dos padrões da época, a primeira edição do livro, em 1892, foi recebida com uma incompreensão quase unânime. Em *Memórias*, Raul Brandão, que conheceu de perto o poeta, recorda: "fugiram dele antes de publicar o *Só*; os poetas do seu tempo odiaram-no depois de publicar o *Só*. [...] Digamo-lo, digamo-lo, no fundo detestaram-no todos. Não lhe puderam perdoar a impertinência, o desdém, o génio"[402]. Diversas foram as reacções à publicação da obra. Guilherme de Castilho distinguiu-as e classificou-as de forma a apresentar três posições: o aplauso, a indiferença e a

---

[396] ***Correspondência***, p. 45.
[397] Ibidem.
[398] Idem, pp. 46-47.
[399] Idem, p. 57.
[400] Idem, p. 159.
[401] REYNAUD, Maria João, "Retrato de António Nobre por Raul Brandão" in ***Sentido Literal***, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 124.
[402] Raul Brandão apud CASTILHO, Guilherme de, ***António Nobre***, Lisboa, Livraria Bertrand, 1950, p. 34.

rejeição[403]. Neste último grupo destacam-se nomes de quem foi incapaz de entender a modernidade do *Só*, tais como Moniz Barreto, Abel Botelho e Pinheiro Chagas. Segue um comentário desfavorável que este último formulou acerca da obra: "Se o livro de poesias, que com esse título acaba de ser publicado pelo Sr. António Nobre, tivesse na sociedade a influência que é lícito esperar que exerça um livro desse valor, a humanidade da nossa pátria [...] iria toda arrebanhada para o suicídio, por tal forma desalentador, desesperador, soturno, lúgubre, é o tom daquela poesia."[404]

Entre os poucos defensores[405] de Nobre conta-se "Alberto de Oliveira, com o grupo de fiéis da *Boémia Nova*, [que] foi o batalhador que com mais entusiasmo se bateu pelo novo evangelho poético"[406]. Já antes da publicação do *Só*, Alberto de Oliveira via o poeta como uma "excepção nessa geração"[407], e dizia que nessa época "a Poesia não se preocupava de ilusões, de infinitos, de amarguras – a poesia era outra coisa"[408]. Nobre preocupa-se antes com uma poesia mais intimista, que ele diz ser o "coração desfeito em tiras"[409]. Virando as costas às estéticas que estavam na moda, António Nobre passa então a moldar e fabricar uma língua poética condizente com o seu mundo interior. Alguns comentários feitos na sua correspondência traduzem a preocupação que tinha no evitar excessos e na opção pelo bom gosto e pela sobriedade. Em Abril de 1898, por exemplo, o poeta confessa a Justino de Montalvão que os motivos da segunda edição do *Só* "[...] não eram todos do [seu] gosto: trop nationaux!"[410]; ou ainda, em Outubro do mesmo ano, comenta um artigo que um amigo escreveu sobre o *Só* nestes termos: "Gostei muito da síntese que faz da minha obra e achei bem: pareceu-me, contudo, 'trop lyrique' [...]"[411].

Paralelamente ao gosto pela sobriedade e pela autenticidade, a sua correspondência revela que a naturalidade e a oralidade dos seus versos são apenas aparentes e resultam de um

---

403 Veja-se o capítulo "O escândalo dos 'Bárbaros'" em que Guilherme de Castilho apresenta estas três posições. (CASTILHO, Guilherme, op. cit., pp. 127-136.)

404 Pinheiro Chagas, "*Só*", *Correio da Manhã*, 15 de Agosto de 1892 apud GONÇALVES, Maria Madalena, "Um percurso da oralidade no *Só* de António Nobre. Da 'fala' à 'representação'" in ***Colóquio Letras***, nº 101, Janeiro-Fevereiro de 1988, p. 43.

405 O biógrafo fala de "meia dúzia de amigos que compreenderam a sua obra e a souberam mostrar publicamente". (CASTILHO, Guilherme, op. cit., pp. 130-131.) Entre os consagrados conta-se Oliveira Martins, que não poupa os elogios na carta que escreve ao "grande poeta", agradecendo-lhe o envio do *Só* (Cf. ***Correspondência,*** p. 528). Como é sabido, José Pereira de Sampaio Bruno, amigo de Augusto Nobre, foi um grande promotor de António Nobre, tendo contribuído para a sua nobilitação. No prefácio de *Despedidas*, Sampaio Bruno designa o poeta do *Só* como a "figura literária [que se] destacará como uma das mais acentuadas d'entre as mais acentuadas da nova geração portugueza". (***Despedidas***, Prefácio de José Pereira de Sampaio Bruno, Porto, s/e, 1902, p. 4.)

406 CASTILHO, Guilherme, op. cit., p. 123.
Sobre a revista *Boémia Nova*, veja-se a edição facsimilada prefaciada por Vera Vouga (Porto, Campo das Letras, 1999).

407 ***Correspondência***, p. 162.

408 Ibidem.

409 Ibidem.

410 Idem, p. 389.

411 Idem, p. 404.

trabalho constante por parte do poeta. Vejamos a seguir o fim de uma carta dirigida, em Fevereiro de 1892, a Alberto de Oliveira, com quem compartilha as suas produções:

> "À 'Elegia' faltam uns 15 versos que copiarei depois. Termina bem. A 'Purinha' fica colocada depois dos 'Cavaleiros'. Não gosto deste título. É verdade: ia-me esquecendo. Vê se me descobres o *som dos sinos*, naquela diferente ocasião. Manda-me. Algures, vi, um dia. Aqui, não oiço sinos: impossível fazer ideia. [...]
> No 'S.to Alberto' talvez tire 'entre filhinhos'. É íntimo de mais. Porei 'entre soluços'. Não achas burgueses os versos do lado que se referem aos nus, aos descalços, etc. Faz boa impressão os ritornelos?
>
> À última hora.
> Alberto: Reli. Perdi muito entusiasmo. Receio não gostar. Temo seja ridícula. Falta polir ainda. Dize de que não gostas. Consulta Toy (que me auxilie!) especialista assuntos aldeãos. Devolve rápido.
> Adeus. Teu irmão
> *António*"[412]

Esses dados referidos na correspondência revelam-se tanto mais importantes quanto não estão explícitas na obra quaisquer indicações de carácter metalinguístico acerca das opções literárias do jovem António – como é o caso, por exemplo, de Corbière. Embora os comentários que recolhemos estejam dispersos nas cartas escritas pela mão do poeta, eles não deixam de perfilar uma personalidade com gosto moderno, mais interessada na criação do que na imitação. Apesar de não ostentar com agressividade a sua irreverência, tal como faz Corbière em *Les Amours jaunes*, Nobre usa, no *Só*, processos inovadores e originais, por entre os quais se destaca a liberdade formal de que deu conta Luís Filipe Lindley Cintra, no seu livro *O Ritmo na Poesia de António Nobre*[413]. O poeta português também utiliza combinações métricas variadas que não seguem a rigidez dos padrões da poesia tradicional. De facto, os versos longos (decassílabos e alexandrinos) que predominam na escrita da maioria do *Só* sofrem deslocações de acentos rítmicos. O decassílabo, por norma, heróico ou sáfico – isto é, respectivamente, acentuado na sexta e décima sílaba, ou na quarta e oitava – é utilizado por Nobre com três acentos. Lindley Cintra observa que "a introdução de novos acentos produz maior lentidão, um andamento mais arrastado"[414], mas acrescenta que, noutros casos, esta acentuação ternária "é acompanhad[a] de

---

412 Idem, pp. 169-170.

413 CINTRA, Luís Filipe Lindley, ***O Ritmo na Poesia de António Nobre***, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

414 CINTRA, Luís Filipe Lindley, "A propósito do centenário de António Nobre: o decassílabo, o alexandrino e o verso livre no 'Só' (ensaio sobre versificação e ritmo)" in ***Brotéria***, nº 2, vol. LXXXVI, Lisboa, Fevereiro de 1968, p. 171.

numerosos cortes do verso, o que produz um andamento sacudido, agitado"[415]. No que diz respeito aos alexandrinos, Luís Filipe Lindley Cintra constata que também "são numerosíssimas as variantes introduzidas por novos acentos"[416], acabando por concluir que "não pode haver maior liberdade dentro do ritmo do alexandrino"[417]. A desagregação desses dois metros tradicionais, provocando uma irregularidade maior no ritmo do verso, leva a poesia de Nobre a encaminhar-se para o andamento da prosa poética. Esta transgressão rítmica operada nos versos do *Só* constituíu, na época, uma inovação fundamental que Lindley Cintra regista como "grande conquista da técnica poética de Nobre"[418].

Paralelamente à liberdade rítmica, Nobre apresenta no seu livro uma estrutura gráfica que não correspondia aos hábitos da época. René Poupart, ao referir a semelhança daquela com a que Corbière expõe na sua obra, afirma que: "On pourrait peut-être aller jusqu'à comparer la structure graphique des *Amours jaunes* et celle de *Só*. L'œil du lecteur est frappé par des similitudes : même goût pour l'italique, les majuscules, les parenthèses ; même ponctuation abusant de points de suspension et d'exclamation."[419]

A essa pontuação abundante referida por Poupart poderíamos juntar o uso das aspas e dos travessões que possibilitam a inserção do discurso directo, em ambas as poesias, e que contribuem para imprimir nos seus versos um carácter oral que, no caso de Nobre, se traduz por um tom de conversa e, como disse Vitorino Nemésio, por um "discurso rezado de narrador popular ou de mulheres antigas que conversam no traço da porta"[420]. Nobre abre a sua poesia a vários níveis de língua. Podem-se referir os registos de língua familiar, literária ou popular que diferem segundo as famílias, os grupos profissionais ou as classes sociais. Annette Pierrette Rapenne Botelho sublinha que, apesar da diferença daqueles três registos, "numa dada comunidade linguística, todos os seus membros produzem enunciados que lhes permitem comunicar e compreenderem-se porque se baseiam num sistema de regras e de relações que podem descrever"[421]. Ao que acrescenta: "Foi a este sistema abstracto, subjacente a qualquer acto de fala, que se deu o nome de língua. Daí resulta a dicotomia da linguagem – língua/fala –, utilizada por muitos linguistas. A língua é um sistema que estrutura a fala; esta última é a

---

415 Ibidem
416 Idem, p. 178.
417 Idem, p. 181.
418 Idem, p. 191.
419 POUPART, René, "Tristan Corbière et António Nobre : affinités spirituelles, suggestions poétiques, rapports intertextuels", ***Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire***, Liège, Editado por Jean-Marie d'Heur e Nicoletta Cherubini, 1980, p. 787.
420 Vitorino Nemésio apud CINTRA, Luís Filipe Lindley, , "A propósito do centenário de António Nobre: o decassílabo, o alexandrino e o verso livre no 'Só' (ensaio sobre versificação e ritmo)" in ***Brotéria***, nº 2, vol. LXXXVI, Lisboa, Fevereiro de 1968, p. 192.
421 AAVV, ***Dicionário de Metalinguagens da Didáctica***, Porto, Porto Editora, 2000, p. 274.

realização e a actualização da língua"[422]. São os *actos de fala* que Nobre capta nos seus versos, no quais insere coloquialismos (veja-se por exemplo a Carta a Manuel: "Assim, *Malhado*! Puxa! Bravo, meu rapaz!/ Que estamos quase lá! Mexem-me essa ancas!/ Enfim!"[423]), maneiras populares de dizer ("– O povo diz por i que foi paixão que trouxe/ Lá dos estudos de Coimbra..."[424]), ou ainda a fala peculiar dos pescadores nortenhos ("*Sêmos probes!*// [...]/ *Istrela do mar!*/ *Cá bamos!*// [...] *Maim de Jesus!*"[425]). Assim, ao transpor fielmente na sua poesia *actos de fala* de determinadas comunidades linguísticas, Nobre regista as marcas deixadas pela passagem à enunciação e transcreve especificidades relativas a combinações do código da língua que o falante utiliza segundo um pensamento pessoal e uma individualidade própria.

O último traço que iremos referir, relativamente às ousadias formais que se encontram no *Só*, é o processo de associação livre, já referido em Corbière, que, numa acumulação aparentemente caótica de metáforas, gravita em torno de um mesmo tema. Esse processo constitui a base de produção de alguns poemas, sendo os mais característicos "Lusitânia no Bairro Latino", "A Vida" e "A Ares Numa Aldeia". René Poupart lembra que esses poemas datam de 1891 ("On remarque d'ailleurs que les pièces en question datent de 1891, l'année, rappelons-le, de la réédition des *Amours jaunes*"[426]). No entanto, nota-se que o começo da escrita de "A Ares Numa Aldeia", poema que abre os "Males de Anto", é anterior a 1891, como o atesta uma carta, datada de finais de Junho de 1890, que Nobre dirige a Alberto de Oliveira. Esta começa assim: "Acabei de jantar. Um céu de chumbo. E eu triste como ele. Extenuadíssimo, sabes? Os 130 alexandrinos da poesia, que, ontem concluí, levaram-me dos nervos o suco"[427]. O poeta irá aumentar esse número de versos na primeira edição do *Só*, passando o poema a contar com cerca do triplo dos versos. Assim, graças ao trecho já referido da sua correspondência, podemos ter a confirmação de que a redacção da primeira versão do poema foi feita em Coimbra, em 1890, cerca de quatro meses antes do seu "exílio" parisiense : "Grato, muito grato às raparigas de Coimbra: à 'fogueira' que houve na minha rua, ao 'Ai olé' emocionante delas, ecoando sob a noite, devo eu ter cismado os meus melhores versos. Trabalhava a ouvi-las, enlevado à janela, aberta sobre a rua de S. Pedro, para mais facilmente os ais delas me chegarem ao coração."[428]

Para concluir, a língua poética que Nobre escolhe falar no *Só* é, sim, uma "língua" pessoal e inovadora, que recupera uma linguagem tradicional e um registo de familiaridade. Longe de ser

---

[422] Ibidem.
[423] ***Só***, p. 66 (Carta a Manuel).
[424] Idem, p. 208 (A Ares Numa Aldeia).
[425] Idem, p. 34 (Lusitânia no Bairro Latino).
[426] POUPART, René, "Tristan Corbière et António Nobre : affinités spirituelles, suggestions poétiques, rapports intertextuels", op. cit., p. 782.
[427] ***Correspondência***, p. 96.
[428] Idem, p. 97.

agressiva e provocadora, como a de Corbière, a língua poética de Nobre caracteriza-se pelo seu "casticismo" e pela sua "castidade": o *Só* é um "livro casto que até poderá ser cantado no coro pelas matinas"[429], disse António Nobre numa carta dirigida a Margarida de Lucena, a noiva ausente que o poeta idealizou em "Purinha". Por outro lado, Corbière e Nobre, embora não falem a mesma língua poética, falam ambos uma "língua" pessoal que rompe com os modelos vigentes nas suas épocas respectivas, uma "língua" que comunica oralmente os seus mundos interiores e que dá voz aos seres que povoam os mesmos.

3. Dois livros de presenças

> "Écriture et maladie, de façon explicite, ne font qu'un : c'est une extrême sensibilisation, une décortication. Dans l'écriture comme dans la maladie il s'agit de ramener quelque chose à la vie. Conséquence d'une fracture interne, d'un choc, se construit le poème, comme en une douloureuse ossification, une pénible régénération."
>
> Francis CATALANO

Nobre e Corbière, ambos marcados pelo processo de separação e pela ausência, também foram confrontados com uma realidade próxima do bilinguismo. De facto, Nobre isolado em Paris e Corbière em Roscoff sofreram provavelmente interferências linguísticas inevitáveis que nos arriscamos a considerar de "conflito linguístico". No *Só*, o eu poético invectiva os poentes franceses ("– Vós sois estrangeiros, vós sois estrangeiros,/ Ó poentes de França! Não vos amo, não!"[430]), enquanto que a *persona* corbieriana afirma, no poema "Le Poète Contumace", que é estrangeira ("Je suis un étranger"[431]). Ao analisarmos alguns documentos conhecidos que foram escritos em francês pela mão de António Nobre (veja-se por exemplo a carta dirigida a Monsieur Nicolle[432], o prestamista parisiense do poeta, ou ainda o texto "Mes confidences"[433], redigido uma semana antes de morrer), verifica-se que o poeta dominava perfeitamente o francês escrito. Por outro lado, se acreditarmos nos comentários que o autor faz na sua correspondência a respeito dos contactos que teve com alguns poetas franceses, pode-se supor que Nobre sabia falar correctamente francês, como aliás era normal nas classes cultas da época. Além disso, para tirar um curso em França, obter uma Licence de Direito na Sorbonne e seguir a carreira diplomática,

---

429 Idem, p. 189.
430 ***Só,*** p. 107 (Poentes de França).
431 ***Les Amours jaunes***, p. 67 (Le Poète Contumace).
432 Ver o início da carta em questão no Apêndice 2, Documento 10.
433 Ver o texto "Mes confidences" no Apêndice 4, Documento 3.

como ambicionava, tinha que ter, embora não fosse bilingue, um domínio perfeito da língua francesa. Ora, em Paris, em contacto permanente com a língua de Molière, Nobre voltou-se, como acto compensatório, para a sua querida língua de Camões, multiplicando a escrita de cartas para destinatários portugueses e escrevendo versos que se queriam moldados na sua língua natal. Nesta espécie de "tensão linguística" triunfou o Português – ou o *Só* não comportaria apenas uma discreta manifestação da língua francesa, no verso "Falhei na vida. Zut! Ideais caídos"[434], que nem sequer foi escrito na Cidade Luz mas sim em Coimbra, como indica a referência espácio-temporal no fim do soneto: "Coimbra, 1889"[435]. Reconheça-se que é no mínimo curioso que não haja a presença de mais francesismos no *Só*, que foi predominantemente escrito em Paris. Podemos falar de uma verdadeira recusa, por parte do poeta, em recuperar qualquer palavra francesa para os seus versos, os quais se pretendiam exclusivamente lusitanos.

No caso de Corbière, não existe uma separação tão marcada entre as duas opções linguísticas que se ofereciam ao poeta em Roscoff, isto é, o francês e o bretão. Além do mais, à luz dos comentários de Pascal Rannou, hesita-se em falar de bilinguismo. Como vamos ver, os conhecimentos do bretão por parte de Corbière, independentemente do vivo interesse que manifestava pelo mesmo, revelam-se rudimentares e pouco seguros. No entanto, a presença da língua bretã habita *Les Amours jaunes* em filigrana na medida em que o poeta recorre várias vezes à sintaxe desta língua para construir os seus versos, criando então a ilusão que fala bretão em francês.

Ambos os poetas têm o desígnio de presentificar cenários e pessoas ausentes por intermédio da escrita e do poder da palavra. O *Só* e *Les Amours jaunes* vão ser assim palcos que convocam múltiplas presenças; e Nobre e Corbière, dois maestros que orquestram com originalidade concertos de vozes portuguesas e bretãs. Nesta óptica, os versos de ambos vão funcionar como agentes impulsionadores e corporizadores de presenças que vão compensar a ausência e o sentimento frustrante da separação.

3.1. As vozes de Portugal

O poema "Memória", que abre o *Só* num tom de narrativa oralizada, vai celebrar, à semelhança de uma canção de gesta, os grandes feitos do pai, que se eleva ao estatuto de herói: "*Ora isso, Senhores, deu-se em Trás-os-Montes,/ Em terras de Borba, com torres e pontes/ Português antigo, do*

[434] ***Só***, p. 159 (Soneto 13).
[435] Ibidem.

tempo da guerra,/Levou-o o Destino pra longe da terra"[436]. Os destinatários, apontados logo no primeiro verso do primeiro dístico, "*Senhores*", voltam a ser apostrofados no fim do poema pela voz anónima do poeta: "*Ouvi-os vós todos, meus bons Portugueses*"[437]. Ao estabelecer logo de início uma certa cumplicidade e familiaridade com o leitor, a quem se dirige em estilo directo, o narrador cria uma situação de empatia que lhe garante a adesão da audiência. Deste modo, as conotações de solidão, de separação e de ausência, que carrega o próprio título, "Só", vão vergar-se à força da oralidade da escrita. O poder da palavra vai servir para combater a solidão e convocar sucessivos interlocutores no seio dos seus poemas. De facto, o narrador-poeta, além de se dirigir aos Portugueses, também vai interpelar nos seus versos figuras presentes e ausentes: Manuel, a quem escreve uma carta; Georges, que é incentivado a ir ver o seu país de marinheiros; Joseph, criado a quem pede mais carvão. Paralelamente a indivíduos de carne e osso, o herói nobriano, na sua sofreguidão de comunicação, vai dirigir-se a seres inanimados que se antropomorfizam, tais como os choupos, as figueiras, o sol, o vento, o cachimbo, a morte e o mar. Todos são corporizados na poesia de Nobre e adquirem atributos humanos, nomeadamente as faculdades auditiva e/ou oratória. Para corroborar esta ideia, leia-se o que escreve Clara Rocha no ensaio "O cachimbo de António Nobre": "Mortos ou ausentes, os fantasmas da memória afectiva de Anto visitam-lhe o sono para logo se diluírem na sua condição de visões ilusórias. E é então, nesse espectral vazio afectivo, que o cachimbo ocupa o lugar de presença real, de confidente, de afeição sobresselente, reconfortante e apaziguadora."[438]

Os versos do poeta visam também presentificar os ausentes, por intermédio da simples evocação de figuras ligadas ao seu país e, mais precisamente, as que lhe recordam o mundo da sua infância. Por um lado, Nobre recorda as que se ligam ao seu círculo familiar: a velha Carlota, a tia Delfina, a Mãe-Madrinha, a Avó, a Prima Doidinha, Aninhas da Eira; por outro, convoca todo um conjunto de figuras que tendem a organizar-se segundo a estratificação feudal povo/clero/nobreza. Num primeiro grupo, o do "bom povinho", Nobre inclui o bom moleiro, o bom velhinho, o carpinteiro, os trigueiros pastores, os morenos mareantes, os pescadores, os poveiros, as padeirinhas, a lavadeira, a ceifeira, sem esquecer os mais desfavorecidos, os ceguinhos, os nus, os pobres e os tísicos. Alguns desses tipos populares chegam a sair do anonimato e a adquirir um nome que atesta o gosto português pela alcunha. Cite-se, por exemplo, o Zé dos Lobos, o Zé da Teresa, o Zé Magrinho, o Zé da Clara, o Zé da Ponte, ou ainda, o Joaquim da Teresa, o Francisco da Hora, o Arrabalde, o Mário da Anadia, o João Maluco, a Ana Coruja. Numa designação globalizadora, chega a evocar as Marias e os Manéis, na terceira parte

---

436 ***Só***, p. 9 (Memória).
437 Idem, p. 10 (Idem).
438 ROCHA, Clara, "O cachimbo de António Nobre" in ***O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios***, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, pp. 18-19.

do tríptico "Lusitânia no Bairro Latino". Num segundo grupo, o do clero e da nobreza, reúnem-se os Senhores Abades, os Senhores Doutores e os Senhores Condes. Por fim, num tercerio grupo, os amigos pertencentes ao grupo estudantil coimbrão, no qual se inseria o próprio poeta, também marcam presença nesse quadro evocativo: o Toy, o Alberto, o Misco, o Fernando, o Manuel, o Vasco e o Rui.

Como se disse, além de convocar figuras que povoam a sua memória afectiva, multiplicam-se as apóstrofes a elementos da paisagem que constituiu o pano de fundo da sua infância: as oliveiras, as searas, os pinhais, os choupais, os moinhos, as cabras, as vacas e as ovelhas dão conta, no *Só*, de um Portugal agrícola e rural. Na mesma linha, encontram-se referências toponímicas – sendo predominantes as relativas à zona portuense e aos arredores de Coimbra –, que afluem continuamente à poesia de Nobre. Apesar de marcarem presença em quase todos os poemas, aqueles lugares são evocados de modo insistente em "Lusitânia no Bairro Latino" e na "Carta a Manuel", de que passamos a citar um trecho que nos parece elucidativo quanto ao apego do poeta:

> "Manuel, vamos por aí fora
> Lavar a alma, furtar beijos, colher flores,
> Por esses doces, religiosos arredores,
> Que vistos uma vez, ah! não se esquecem mais:
> Torres, Condeixa, Santo António de Olivais,
> Lorvão, Cernarche, Nazaré, Tentúgal, Celas!
> Sítios sem par! Onde há paisagens como aquelas?
> Santos Lugares, onde jaz meu coração,
> Cada um é para mim uma recordação..."[439]

A pluralidade dos lugares evocados na poesia de Nobre funda uma pertença a um território que se define como um quadro terrestre no qual evolui um grupo humano. O afastamento do poeta do seu país natal intensificou e exacerbou esse apego, que foi recuperado no processo da escrita. Os lugares, vistos como fontes susceptíveis de dar corpo a um Portugal distante, são convocados na sua poesia, porque simbolizam um vínculo com vivências íntimas e nutrem um sentimento de pertença e um desejo de (re)enraizamento. Os lugares tornam-se assim uma espécie de "mapa das recordações" que reenviam o poeta para o seu passado feliz e reconstituem uma atmosfera perdida. A inscrição do território português no campo poético nobriano traduz a reivindicação de uma relação intimista com a sua pátria, que se torna um vector da lembrança e um agente catalisador da memória. Nobre, "emigrante" em Paris, recompõe a sua

[439] ***Só***, p. 64 (Carta a Manuel).

identidade fragilizada com a lembrança de entes e lugares queridos, ligados à infância e à juventude passadas em Portugal. Assim, recusando qualquer tipo de vínculo com a cidade cosmopolita, o poeta contrapõe os "[...] poentes da Barra, que fazem desmaios..."[440] aos poentes franceses, a que apela: "–Vos sois estrangeiros, vós sois estrangeiros,/ Ó poentes de França! não vos amo, não!"[441]

A presença do país natal, além de se operar através da evocação dos nomes de pessoas e lugares que representam sólidos pontos de ancoragem e referência para o poeta, perdido em Paris, também se concretiza através da inserção de várias vozes no espaço cénico do *Só*. Para presentificar os ausentes, o narrador-poeta apostrofa-os, recorda-os e acaba por dar-lhes a palavra. O discurso directo, que permite inserir as palavras pronunciadas pelas várias figuras convocadas, é facilmente identificável nos versos. No plano formal, os enunciados em discurso directo são marcados por verbos introdutores ou verbos *dicendi*. Veja-se, por exemplo, os versos seguintes: "E a instância do padre dizia (e chorava):/ 'Não tenho nenhum...'"[442]; ou ainda: "Clama um ceguinho:/ 'Não há maior desgraça nesta vida,/ que ser ceguinho!'"[443]. Noutros casos, a presença de outros recursos gráficos – tais como as aspas, o travessão e, por vezes, o itálico – permite assinalar a fala das personagens. É o que observamos nestes versos: "E ela traça-me o meu fado/ 'Serás Poeta e desgraçado!'"[444], "– Antes fosse,/ Porque o remédio estava, ali, na Igreja... Adei.../ – Mas se a menina não quisesse... eu sei, eu sei.../ – Sra. Júlia! Não havia de querer!"[445], "*Bamos com Deus!*"[446]). As vozes em diálogo coabitam no seio dos poemas e imprimem nos versos as falas do povo. Em "Lusitânia no Bairro Latino", o poeta dá a palavra não só aos pescadores, como veremos no último capítulo, mas também aos feirantes que apregoam os seus produtos: "[...] *Laranjas! Ricas cavaquinhas!/Pão-de-ló de Margaride!/ Aguinha fresca da Moirama!/Vinho verde a escorrer da vide!*"; e também aos mendigos que pedem "[...] 'uma esmolinha plas alminhas/ Das suas obrigações!'"[447]. A inserção das falas populares no poema cria uma ilusão de proximidade com este ambiente pitoresco e dinâmico. De facto, a leitura dos versos dá a impressão que aquilo que é dito corresponde exactamente àquilo que é recriado visual e sensitiva-

[440] Idem, p. 32 (Lusitânia no Bairro Latino).
[441] Idem, p. 107 (Poentes de França).
[442] Idem, p. 15 (António).
[443] Idem, p. 39 (Lusitânia no Bairro Latino).
[444] Idem, p. 76 (Viagens na Minha Terra).
[445] Idem, p. 209 (A Ares Numa Aldeia).
[446] Idem, p. 35 (Lusitânia no Bairro Latino).
[447] Idem, pp. 38-39 (Idem).

mente, tornando possível a apreciação global da realidade evocada[448].

A essas vozes que não têm interlocutor definido juntam-se outras, que se dirigem ao próprio eu do poeta. Predominam as vozes da Avó e da ama Carlota, figuras do apego de Anto, que envolvem o menino de atenções, mimos e carinho. O poeta rememora assim nos seus versos o afecto que o rodeava na sua infância feliz. É principalmente em "Viagens na Minha Terra" e "Males de Anto" que as falas destas duas figuras se fazem ouvir:

"Lá vem, sorrindo, a minha Avó.

E então, Jesus! quantos abraços!
– Qu'é dos teus olhos, dos teus braços,
Valha-me Deus! como ele vem!
[...]
– Vá, dorme, que vens cansadinho.
Não adormeças com a luz!"[449]
.....
A Carlota! A Carlota!
Boa velhinha, como ela é meiga e devota!
[...]
E trata-me tão bem, tão bem! como se eu fosse
Seu filho. Dá-me, olhai, pratinhos de arroz doce
Com as iniciais do meu nome em canela,
E traz-me o caldo, como exijo, na tigela
Por onde come o seu. E dá-me o vinho fino,
Onde me molha o pão-de-ló 'prò menino'
[...]
Carlota é um beijo. Faz-me todas as vontades.
[...]
E quando, enfim, sombrio, agoniado, farto,
Me vou deitar, a santa acompanha-me ao quarto:
Ajuda-me a despir e mete-me na cama.
E com um mimo que só sabe ter uma ama
Cobre-me bem, 'durma, não cisma', dá-me um beijo
E sai. [...]"[450]

---

[448] Na *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Celso Cunha e Lindley Cintra observam que a força do discurso directo "provém essencialmente da sua capacidade de actualizar o episódio, fazendo emergir da situação o personagem, tornando-o vivo para o ouvinte, à maneira de uma cena teatral, em que o narrador desempenha a mera função de indicador de falas". (CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley, ***Nova Gramática do Português Contemporâneo***, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1984, p. 631.)

[449] ***Só***, pp. 78-79 (Viagens na Minha Terra).

[450] Idem, p. 206 (A Ares Numa Aldeia).

A recuperação poética das vozes da Avó e da ama Carlota proporciona uma permanente impressão de conversa viva. Deste modo, a oralidade torna-se factor duma reaproximação temporal – a temporalidade do *outrora* que se torna a temporalidade do *agora* – e tende a corporizar e a presentificar a pessoa ausente, assim como a atenção e a afeição de que esta mesma fazia prova. Quer sejam as vozes das *figuras de apego*[451], quer sejam as dos vizinhos, as dos pescadores, as dos feirantes, ou as dos mendigos, a finalidade deste processo é sempre a mesma: trata-se de combater a saudade, captando as vozes de Portugal – o seu país –, que se ligam aos momentos felizes do passado. Este entrecruzamento de vozes, criando nos textos uma segunda voz, um discurso outro – processo particularmente notável nos poemas "António", "Os Figos Pretos" e "Poentes de França"–, atinge o paroxismo no poema que fecha o *Só*, "Meses Depois, Num Cemitério". Num primeiro plano, Anto conversa alternadamente com o coveiro, e num segundo plano falam todos os representantes da aldeia, figuras de referência para Anto que se juntaram para presenciar o sono eterno do menino: o povo, a Sra. Júlia, o Zé dos Lobos, o Dr. Delegado, o Sr. Abade, a mulher do moleiro, o astrónomo, o cego do casal, a Carlota, a Mãe e Deus. Deste modo, num movimento circular, o *Só* acaba como começou, isto é, sob o signo da oralidade e do dialogismo, o qual é ententido como "a função subjacente a qualquer enunciado [já que,] de acordo com Bakhtine, sempre que um emissor (seja ele falante ou escritor) constrói um enunciado, ele fá-lo, tendo em mente o receptor e, portanto, contando com a sua compreensão e consequente resposta"[452]. A oralidade e o dialogismo atravessam de fio a pavio o *Só* e contrabalançam, como já foi dito, a carga negativa que veicula o título. Para combater a solidão, o poeta empenha-se em convocar nos seus versos presenças e vozes portuguesas.

À leitura do *Só*, também não passa despercebida a profusão de diminutivos. Alexandre O'Neill, no poema "Autocrítica", não deixa de se referir a ela ao escrever: "António Nobre, embora seja muito em inho,/ é o grande *Só* que somos todos nós,/ por isso gosto dele (ai de mim, coitadinho!)"[453]. É deveras impressionante o número de diminutivos que, numa contagem rigorosa, contabilizámos, organizámos e classificámos em três quadros, reunidos no Apêndice 5, segundo três critérios: o primeiro quadro regista o levantamento dos diminutivos em cada poema, o segundo ordena este levantamento por sufixos, e o terceiro e último fixa o número de ocorrências de cada diminutivo por ordem decrescente[454]. Estas três listagens permitiram-nos verificar que, no *Só*, se encontram diminutivos formados com os sufixos *-inho*, *-zinho*, *-ino* e *-ito*.

---

[451] Retomamos esta designação com o sentido que lhe atribuímos no primeiro capítulo.
[452] AAVV, ***Dicionário de Metalinguagens da Didáctica***, Porto, Porto Editora, 2000, p. 122.
[453] O'NEILL, Alexandre, ***Poesia Completa***, Lisboa, Assírio e Alvim, 2001, p. 248.
[454] Ver o Apêndice 5, Quadros 1, 2 e 3, em que ordenámos os 217 diminutivos encontrados no *Só*. Note-se que não seguimos uma perspectiva etimológica, limitámo-nos a fazer um levantamento dos diminutivos afectivos.

Contudo, a observação do Quadro 2 permite atestar que a forma mais recorrente é "a forma tipicamente portuguesa [em] *-inho*"[455], isto é, a que mais naturalmente é empregue na linguagem popular. De facto, Lindley Cintra explica que "[se] verifica uma preferência na linguagem culta pelas formações com *-zinho*, no evidente intuito de manter íntegra a pronúncia da palavra derivante; [e que] a linguagem popular, no entanto, simplificadora por excelência, tende para as formações em *-inho*"[456].

Além de poder admitir diferentes valores semânticos, tais como um valor intensificador (cheiinho, sequinho, justinho, por exemplo), um valor pejorativo (como acabadinho, desgraçadinho), ou eufemístico (mortinhos, malzinho), os diminutivos encerram geralmente uma ideia de carinho e adquirem assim um valor afectivo. De facto, sendo associados a um processo estilístico que elide a objectividade sóbria e a severidade da linguagem, a afectividade transborda nos versos do *Só*. Arrisquemos uma classificação que não pretende ser exaustiva. Nobre *fala em inho* das pessoas (os velhinhos, os ceguinhos, os aleijadinhos, os anjinhos, os santinhos, as padeirinhas, as criancinhas, os poveirinhos, a inocentinha, o povinho, a netinha, a purinha, o avozinho, o estudantinho); dos animais (os passarinhos, as ovelhinhas, as cabrinhas-montesas, os peixinhos, as pombinhas); do corpo físico (o corpinho, a boquinha, o dedinho, as mãozinhas, os olhinhos); do vestuário (os sapatinhos, a solinha, a sainha, as capinhas); e também de sentimentos ou modos de ser ou estar (coitadinho, pobrezinho, sequinho, cheiinho, doidinha, tolinho, choquinha, cansadinho, tristinho). Por fim, veja-se como os próprios nomes são naturalmente transformados, na fala do povo, em Joaninha, Aninhas, Teresinhas.

Os diminutivos invadem literalmente a poesia de Nobre. Será para atribuir um carácter ingénuo e cândido aos versos? Será para reproduzir o mais fielmente possível a fala do povo e dos familiares? Parece-nos que esse uso e abuso do diminutivo traduz, de facto, uma vontade de conferir uma dimensão popular aos seus versos, combinando naturalidade e oralidade. Lembre-se de novo o pedido que o poeta formula numa carta dirigida a Alberto de Oliveira: "Consulta Toy (que me auxilie!) especialista [em] assuntos aldeãos"[457]. Além do mais, o emprego dos diminutivos tende a concentrar-se nas falas do povo e dos familiares. Vejamos estes exemplos (os itálicos são nossos):

> "E, que eu não fosse ouvir, murmuravam, baixinho,
> Com dó, a olhar: 'Como ele vai *acabadinho*!'
> [...]
> – Vai *melhorzinho*? – Assim... vou indo, vou melhor...

[455] CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley, op. cit., p. 93.
[456] Ibidem.
[457] ***Correspondência***, p. 170.

[...]
Mas, hoje, é aquilo: tem os *olhinhos* sumidos,
Tão *faltinho* de cor, os cabelos compridos,
E tosse tanta vez! Já arqueia das costas...
Só falta vê-lo *deitadinho*, de mãos postas!
E ele é tão bom, tem tão bons modos...
– *Coitadinho*!"[458]

A presença de vozes familiares torna-se vital porque o "Pobre Moleiro da Saudade"[459] que "caiu nessa melancolia,/ Que não o deixa, que não o deixa"[460] sente-se *só*: "Dobra em [s]eu coração o sino da Saudade"[461]. O que Nobre formula nos seus poemas não é mais do que este sentimento doce-amargo que Carolina Michaëlis de Vasconcellos define como uma

> "a) lembrança dolorosa de um bem que está ausente, ou de que estamos ausentes, e desejo e esperança de tornar a gozar dele b) expressão deste afecto dirigido a pessoas ausentes. Esse bem desejado, ausente, pode ser: tanto a terra em que nascemos, o lar e a família, os companheiros da infância, como a bem-amada, ou o bem-amado. Com respeito a esse sentido, designa sobretudo o vácuo nostálgico ou o peso esmagador que nas ausências dilata ou oprime o coração humano – agravado, quantas vezes, pelo arranhar da consciência [...]; pelo remorso que nos acusa de não havermos estimado, aproveitado e efusivamente reconhecido o bem que possuíamos."[462]

O poeta herda este sentimento de Almeida Garrett, um dos "mestres da sua sensibilidade"[463], como diz Guilherme de Castilho. A presença intertextual de Garrett é, de facto, notória: o autor das *Folhas Caídas* é chamado de "Garrett da minha paixão"[464] em "Viagens na Minha Terra", poema em que Nobre lhe presta homenagem; é interpelado no poema "Saudade" "como antepassado nos efeitos desse sentimento"[465], como observa Paula Morão ("Saudade, saudade! palavra tão triste,/ E ouvi-la faz bem:/ Meu caro Garrett, tu bem na sentiste,/ Melhor que ninguém"[466]); e é recordado, no poema "Santa Iria", através da recuperação da lenda de Santa Iria de Nabância, que é desenvolvida nos capítulos XXIX e XXX de *Viagens na Minha Terra*.

---

458 ***Só***, pp. 202, 203 e 208 (A Ares Numa Aldeia).
459 Idem, p. 29 (Lusitânia no Bairro Latino).
460 Idem, p. 93 (D. Enguiço).
461 Idem, p. 179 (Na Estrada da Beira).
462 VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de, ***A Saudade Portuguesa***, Porto, Editores Renascença Portuguesa, 1922, p. 76.
463 CASTILHO, Guilherme de, ***António Nobre***, Lisboa, Livraria Bertrand, 1950, p. 116.
464 ***Só***, p. 78 (Viagens na Minha Terra).
465 MORÃO, Paula, ***Retratos com Sombra – António Nobre e os seus Contemporâneos***, Porto, Edições Caixotim, 2004, p. 138.
466 ***Só***, p. 69 (Saudade).

É na expressão da saudade, modo bem português de referir a ausência, que se alicerça o *Só*. É por isso que o poeta povoa o seu mundo interior de vozes e presenças. Ele é que as orquestra: ora interpelando-as, ora passando simplesmente a recordá-las, ora dando-lhes directamente a palavra. Deste modo, a dimensão polifónica que confere aos seus versos tende a combater o sentimento de solidão e o peso da ausência, através de uma procura constante de proximidade com um ambiente distante. A oralidade e a familiaridade tornam-se por isso duas constantes na sua obra, como uma tentativa de "matar a saudade" e preencher a ausência que provocou a separação.

3.2. A voz da amante e a da Bretanha

A presença da amante abre e fecha o espaço cénico da obra de Corbière, que ela ocupa de viva voz. Inspirados na fábula de Jean de La Fontaine "La Cigale et la Fourmi", os dois poemas[467] que enquadram *Les Amours jaunes*, além de serem dedicados "À Marcelle", apresentam um diálogo entre o poeta e a amante. Apesar de o poema de abertura "Le Poète et la Cigale" ter sido moldado a partir da conhecida fábula, de que recupera versos inteiros e aproveita o mesmo esquema rimático e estrófico, Corbière subverte a história original invertendo a situação inicial: já não se trata de uma cigarra que pede auxílio a uma formiga, mas sim de um poeta desprovido de inspiração que pede licença à sua vizinha Marcelle, a cigarra, para fazer rimar o seu nome nos poemas. Por outro lado, a amante, que na abertura da obra se revela como sendo sua inspiradora, tem a última palavra no fecho de *Les Amours jaunes*, num tom de total incompreensão relativamente ao canto do poeta. O "encanto" inicial transforma-se em "desencanto" final. A amante Marcelle, que no início do livro mostra entusiasmo, confiança e boa disposição ("*Rimez mon nom... Qu'il vous plaise !/ Et moi j'en serai fort aise*"[468]), está, no fim do mesmo, completamente desiludida e totalmente insatisfeita ("– *'Mais : vous étiez donc bien ivre !...*'"[469]). O canto poético dirigido a Marcelle, e considerado pelo próprio poeta "monstruoso", é interpretado como o resultado de embriaguez ou de perturbação emocional.

É evidente que toda esta encenação por parte do poeta reforça a sua efígie de poeta-sapo incompreendido e condenado à solidão e ao fracasso. A amante, de quem se poderia esperar admiração e reconhecimento, rejeita o seu canto e etiqueta-o de escritor medíocre ("– *Écrivain*

---

[467] Ver no Apêndice 4, Documento 2, os três textos que transcrevemos por extenso: o de La Fontaine e os dois de Corbière.
[468] ***Les Amours jaunes***, p. 17 (À Marcelle – Le Poète et la Cigale).
[469] Idem, p. 205 (À Marcelle – La Cigale et Le Poète).

public banal !/ Qui pouvait si bien le dire.../ Et, si bien ne pas l'écrire !"[470]). Aliás, o próprio título da obra antecipa este desfecho infeliz, pois é já em si revelador do teor da relação que essa amante vai manter com o eu do poeta. Podendo parecer enigmático à primeira vista, o título explica-se à medida que se vai descobrindo a personagem encenada por Corbière, a qual dissimula a sua dor por detrás do sarcasmo, da provocação e da máscara irónica de que já falámos. O amarelo, que é um dos epítetos do sorriso (o sorriso amarelo), é também uma cor que serve para caracterizar a traição – é a cor que representa Judas Iscariote nos quadros da Última Ceia, o apóstolo que delatou Cristo por trinta dinheiros aos sacerdotes judeus. No poema "Femme", o eu do poeta diz que Marcelle lhe deu um "Baiser de Judas"[471] e, em "Sonnet de Nuit", à porta da casa da sua amante, implora: "Eh bien! ouvre, Iscariote,/ Ton judas pour un baiser"[472]. Nota-se o jogo que se opera nestes dois versos. A palavra "judas", polissémica em francês (o significado empregue neste verso é o de "olho mágico", ou seja, o "olho" que se põe nas portas para se poder ver quem está do outro lado), ecoa com o cognome do apóstolo que atraiçoou Jesus, Iscariote, cuja raiz etimológica proviria do hebraico *ish Qeriyyot*, "o homem de Qeriyyot", ou do aramaico *ishqarya*, que significa "falso", "mentiroso" e "hipócrita"[473]. Marcelle é designada de "Iscariote", porque engana o sujeito poético com outro homem: "Elle est à tout le monde..."[474], diz ele em "Bohème de Chic"; "Double femme, va!... Qu'un âne te braie !"[475], exclama em "Fleur d'Art"; "Mon épée aux vaincus,/ Ma maîtresse aux cocus…"[476], escreve, de maneira mais explícita, em "Laisser-Courre". A crítica costuma rever nesta relação pecaminosa, encenada em *Les Amours jaunes*, a relação que supostamente Tristan Corbière teria mantido com a actriz italiana Armida-Josefina. A este propósito, Jean Rousselot escreve o seguinte: "On objectera que, dans le ménage à trois Rodolphe-Tristan-Marcelle, qui commence dès l'été 1872, le cocu n'est pas Tristan, mais Rodolphe. Il n'empêche que l'éternel frustré c'est Tristan, qui ne possède Marcelle qu'à la façon dont il a joui de toutes choses : en second, dans l'ombre et jamais à satiété."[477]Ao que responde Albert Sonnenfeld: "Le mot cocu ne doit évidemment pas être pris à la lettre puisque ni Tristan ni Rodolphe de Battine n'étaient mariés. C'est plutôt le symbole d'une trahison générale. Tristan est trahi par Marcelle qui ne répond pas à ses déclarations d'amour passionnées."[478]

---

[470] Ibidem.
[471] Idem, p. 60 (Femme).
[472] Idem, p. 73 (Sonnet de Nuit).
[473] Cf. verbete "Iscariote" em AAVV, ***Dictionnaire Hachette Multimédia Encyclopédique 99***, Paris, Hachette Multimédia, 1998, 1 CD-ROM.
[474] ***Les Amours jaunes***, p. 36 (Bohème de Chic).
[475] Idem, p. 62 (Fleur d'Art).
[476] Idem, p. 92 (Laisser-Courre).
[477] ROUSSELOT, Jean, ***Tristan Corbière***, Paris, Seghers, Poètes d'aujourd'hui nº 23, 1951, p. 60.
[478] SONNENFELD, Albert, ***L'Oeuvre Poétique de Tristan Corbière***, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 48-49.

Mas voltemos ao texto. A voz que o poeta empresta a Marcelle, a amante do sujeito poético, é uma voz cruel, impiedosa e má; é a voz de uma mulher dissimulada, falsa e lúbrica. Vejamos primeiro algumas passagens do poema "Femme", que apresenta um monólogo da amante insensível, fria e calculista, associada, na epígrafe "La Bête féroce", a um animal feroz:

"Lui – cet être faussé, mal aimé, mal souffert,
Mal haï – 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.

Cet homme est laid… – Et moi, ne suis-je donc pas belle,
[…]
– Je suis reine : Qu'il soit lépreux !
[…]
Est-ce donc Lui que j'aime ! – Eh non ! c'est son mystère…
Celui que peut-être Il n'a pas.
[…]
Je ne l'aime pas – et j'en veux ! –
[…]
"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.

Oh oui : coller ma langue à l'inerte sourire
Qu'il porte là comme un faux pli !
Songe creux et malsain, repoussant… qui m'attire !
……
– Une nuit blanche… un jour sali..."[479]

O poeta encena uma amante dividida entre um sentimento de repulsa e uma forte atracção sexual. Nas mãos de tal amante, o sujeito poético não é senão um brinquedo vivo, que ela usa com um prazer malsão, não muito longe do sadismo. No soneto "Pauvre Garçon", a crueldade da amante volta a ser encenada através do uso do discurso directo e da repetição da mesma epígrafe, "La Bête féroce". Dar a palavra a Marcelle é o processo que permite ao poeta acentuar a crueldade desta mulher e tornar ainda mais insuportável a situação aos olhos do leitor, na medida em que se ouvem directamente da boca dela cínicos comentários:

[479] ***Les Amours jaunes***, pp. 59-60 (Femme).

"[…]
J'ai fait des ricochets sur son cœur 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.

Est-il mort ?… Ah – c'était, du reste, un garçon drôle.
Aurait-il donc trop pris au sérieux son rôle,
Sans me le dire… au moins. – Car il est mort, de quoi ?…

Se serait-il, fluer de poésie…
Serait-il mort *de chic*, de boire, ou de phtisie,
Ou, peut-être, après tout : de rien…
Ou bien de Moi."[480]

Frente ao cinismo da amante, o sujeito poético adopta um comportamento que oscila entre a independência e a submissão, a ameaça e a súplica, a agressividade e a ternura. A organização dos poemas que constituem o capítulo "Sérénade des Sérénades" é um exemplo probante da alternância entre atitudes quer agressivas e violentas, quer submissas e carinhosas. Vejamos como num mesmo poema se combinam estas duas atitudes:

"Tu ne me veux pas en rêve,
Tu m'auras en cauchemar !
T'écorchant au vif, sans trêve,
[…]
À genoux, haut Cavalier,
À pied, traînant ma rapière,
Je baise dans la poussière
Les traces de Ton soulier !
[…]
Maîtresse peut me connaître,
Chien parmi les chiens perdus :
Abeilard n'est pas mon maître,
Alcibiade non plus !"[481]

[480] Idem, pp. 62-63 (Pauvre Garçon).
[481] Idem, pp. 78-79 (Elizir d'Amor).

Em "Sonnet de Nuit", o sujeito poético reconhece a tensão que habita dentro de si. Pergunta à amante : "Pour Toi, Bourreau que j'encense,/ L'amour n'est donc que vengeance?..."[482] Por mais que ela seja o carrasco, o animal feroz que o faz sofrer, ele não se conforma com a sua ausência e procura-a na mesma. O eu é assim confrontado com as contradições de um amor não recíproco, que é conflituoso, torturante e demolidor. A relação com a mulher que ama é causadora de sofrimento, por isso o amor é visto como uma espécie de duelo, em que o vencedor nunca é o eu do poeta: "Amour mort, tombé de ma boutonnière./ – À moi, plaie ouverte et fleur printanière !"[483] ; "L'Amour est un duel : – Bien touché ! Merci."[484] ; "[…] – L'aimé c'est toujours l'Autre…"[485].

À voz desta mulher insensível, que o poeta designa por "Fille de marbre"[486], à voz sofisticada que pertence ao mundo do espectáculo e aos efémeros brilhos parisienses (a que vai "Moisir pour un quart-heure en scène.../– *Voir les planches, et puis mourir !*"[487]) contrapõem-se outras vozes que se caracterizam pela sua naturalidade e espontaneidade. Queremos aludir às vozes da Bretanha, que se concentram nos capítulos "Armor" e "Gens de Mer". Estas funcionam como uma lufada de ar que não é fresco, mas que é, pelo menos, autêntico. A sua naturalidade permite então romper com a tensão e o artificialismo que reinam nos quatro capítulos anteriores ("Ça", "Les amours jaunes", "Sérénade des Sérénades" e "Raccrocs"), cujos temas gravitam em torno de Marcelle e de Paris. As vozes da Bretanha que se ouvem a seguir, das gentes da terra e do mar, autênticas e verdadeiras, são as que vão, de facto, estabelecer um contraste com o quadro parisiense apresentado no poema "Paris", segundo poema do primeiro capítulo de *Les Amours jaunes*, que Pascal Rannou identificou como um "véritable manuel de débauche"[488]. Estabelece-se assim uma distinção, que é marcada pela própria estrutura da obra, entre a cidade corruptora de Paris e a Bretanha redentora.

Antes de nos debruçarmos sobre a especificidade da voz que o poeta empresta aos bretões, lembremos que a crítica corbieriana costuma dividir-se em dois grupos: num extremo, os que se recusam a conferir um carácter bretão aos versos de Corbière e, num outro extremo, os que viram neles a expressão de um fervoroso sentimento identitário. Pascal Rannou, numa publicação que comemorou os 150 anos do nascimento de Tristan Corbière, tentou restabelecer o equilíbrio entre estas duas posições tão radicais, num primeiro tempo, ao comentar e contrapor

---

[482] Idem, p. 73 (Sonnet de Nuit).
[483] Idem, p. 61 (Duel aux Camélias).
[484] Idem, p. 62 (Fleur d'Art).
[485] Idem, p. 201 (Sonnet Posthume).
[486] Idem, p. 33 (À l'Éternel Madame).
[487] Idem, p. 26 (Paris).
[488] Pascal Rannou, "Tristan Corbière ou l'identité contrariée" in AAVV, ***Tristan Corbière***, nº 33, Direcção de Pascal Rannou, Morlaix, Skol Vreizh, 1995, p. 57.

as diferentes opiniões críticas; e, num segundo tempo, ao delimitar o "corpus bretão" de *Les Amours jaunes*. O que Pascal Rannou pretendeu foi propor uma leitura prudente e avisada que reconciliaria a obra com as suas raízes bretãs, apaixonadamente exacerbadas ou injustamente denegridas por uma crítica que, muitas vezes, peca por se orientar para uma leitura quer exclusivamente bretã, quer anti-bretã. As conclusões de Rannou apresentam Corbière como um "médiocre bretonnant"[489]. Embora não domine a língua local, o poeta manifesta por esta interesse e dedicação: "[...] Corbière ne connaissait pas le breton [...] mais témoignait d'un vif intérêt pour lui"[490]. O mau conhecimento do bretão por parte do poeta deve-se à ascendência do pai que, lembre-se, era originário do sul de França. O poeta cresceu num ambiente que não favoreceu uma abertura à cultura celta, visto que o progenitor menosprezou a língua bretã, que associava ao obscurantismo e ao analfabetismo. Rannou cita uma frase que o pai escreveu no jornalzinho "La Guêpe", que ele próprio fundou, e que não deixa margem para dúvidas: "'Quimper voit tous les ans exécuter une dizaine d'assassins ou d'incendiaires qui ne savent pas articuler un mot de français'"[491]. Nada recebendo da cultura celta por parte da família, será talvez a ama de Tristan quem lhe abrirá uma porta para a maneira de sentir e pensar bretã ou, pelo menos, quem lhe poderá ter despertado a curiosidade por esta cultura. É a tese que Pascal Rannou defende ao citar Yves Le Gallo: "les familles de la bourgeoisie urbaine constituaient [...] en Basse-Bretagne un isolat linguistique, où l'expression bretonne ne pénétrait que par le canal de la domesticité ou la fréquentation des gens du commun"[492].

Não deixa de ser deveras curioso o facto de o poeta, em tais circunstâncias, ter conseguido captar com justeza a realidade bretã. Daí que Rannou se interrogue sobre o que considera um "milagre": "Par quel miracle a-t-il pu s'extirper de cet héritage pour donner, devenant Tristan, de la Bretagne une vision si pathétiquement juste, en empruntant de plus un certain nombre de calques et de mots à la langue celtique ?"[493]. Mais adiante, acrescenta: "On mesure […] ce que Tristan Corbière, a dû briser comme tabous pour aller en direction d'une Bretagne profonde, dont l'accès lui était normalement interdit"[494]. Essa Bretanha profunda é observada por Tristan durante o seu isolamento voluntário em Roscoff, sendo transposta através do laboratório da escrita no capítulo "Armor", o qual agrupa sete poemas. A leitura deste capítulo permite-nos destacar três movimentos: o primeiro, em que "Paysage Mauvais" e "Nature Morte" formam um díptico introdutório, onde se pinta uma paisagem inquietante que não é mais do que

[489] Ibidem.
[490] Ibidem.
[491] Idem, p. 51.
[492] Ibidem.
[493] Ibidem.
[494] Ibidem.

a paisagem bretã, impregnada das superstições celtas; o segundo, constituído por "Un Riche en Bretagne", "Saint Tupetu de Tu-pe-tu" e "La Rapsode Foraine et le Pardon de Saint-Anne", que formam uma unidade temática que gravita em torno do tema da religião; o terceiro e último, constituído por "Cris d'Aveugle (sur l'air bas-breton *Ann hini goz*)" e "La Pastorale de Conlie par un Mobilisé du Morbihan" que correspondem, respectivamente, a duas manifestações de revolta: uma individual e outra colectiva.

Apesar de quase toda a obra enraizar no território armórico, é nesses sete poemas que se concentram as vozes bretãs, muito especialmente nos dois últimos, cuja intensidade é tanta que acaba por se transformar em grito de dor e de revolta. Se concentrarmos a nossa atenção nos versos de "Cris d'Aveugle", podemos ouvir a voz estridente do cego, que martela a mesma rima, dura e seca, durante todo o poema:

"L'œil tué n'est pas mort/ Un coin le fend encor
Encloué je suis sans cercueil/ On m'a planté un clou dans l'œil
L'œil cloué n'est pas mort/ Et le coin entre encor
[…]
Je vois des cercles d'or/ Le soleil blanc me mord
J'ai deux trous percés par un fer/ Rougi dans la forge d'enfer
Je vois un cercle d'or/ Le feu d'en haut me mord
[…]
Dans mon crâne se tord/ Du soufre en pleur qui sort
Bienheureux le bon mort/ Le mort sauvé qui dort
[…]
Ho je vous sens encor/ Landes jaunes d'Armor
[…]
À toi je baye encor/ Ô ciel défunt d'Armor

Pardon de prier fort/ Seigneur si c'est le sort
Mes yeux, deux bénitiers ardents/ Le diable a mis le doigt dedans
Pardon de crier fort/ Seigneur contre le sort
[…]
J'entends le vent du nord/ Qui bugle comme un cor
C'est l'hallali des trépassés/ J'aboie après mon tour assez
J'entends le vent du nord/ J'entends la glas du cor"[495]

Os sobressaltos da dor cristalizam-se na insistência da rima em "or", que parece reproduzir a saturação deste cego que não aguenta mais o sofrimento, proferindo de viva voz:

[495] ***Les Amours jaunes***, pp. 148-150 (Cris d'Aveugle).

"Chega". O ritmo, marcado apenas pela rima obsessiva e pelas repetições quase sistemáticas dos primeiros versos em fim de estrofe, traduz as fisgadas que golpeiam o olho do cego. A pontuação, que é habitualmente abundante na poesia de Corbière, desaparece por completo neste poema, como que para intensificar o seu ritmo fustigante. O grito patético do anti-herói, que é encenado neste poema, acentua-se com a cantiga que o poeta escolheu para acompanhar a queixa dolorosa: "Sur l'air bas-breton *Ann hini goz*" (a velha mulher, em bretão), em que os críticos vêem, regra geral, um canto melancólico e sentimental.

No seguimento desta queixa individual, passa-se da esfera privada para a esfera pública. Efectivamente, o poema subsequente, "La Pastorale de Conlie", é um grito colectivo de protesto e de revolta. O conhecimento do facto histórico[496] a que alude o poema é imprescindível para a sua compreensão. Este refere o destino infeliz de milhares de bretões que, durante a Guerra Franco-Prussiana, foram mandados para a localidade de Conlie para servir de escudo humano ao avanço das tropas inimigas. O poema "La Pastorale de Conlie"[497] denuncia este escandaloso drama, que nunca chegou a ser esclarecido. Para traduzir a revolta e a consternação, Corbière vai dar a palavra a "un mobilisé du Morbihan", marcando assim uma distância crítica em relação ao relatado. Num tom veemente de protesto e de invectiva, a sua fala exprime a solidariedade com os compatriotas bretões, claramente revoltados contra os "franceses". Corbière começa assim este poema de combate:

"Qui nous avait levés dans le *Mois-noir* – Novembre –
Et parqués comme des troupeaux
Pour laisser dans la boue, au *Mois-plus-noir* – Décembre –
Des peaux de mouton et nos peaux !

Qui nous a lâchés là : vides, sans espérance,
Sans un levain de désespoir !
Nous entre-regardant, comme cherchant la France…
Comique, fesant peur à voir !

[…]

[496] Pascal Rannou evoca tal carnificina nestes termos : "Conlie est une ville de la Sarthe où furent cantonnés, en 1870, des régiments bretons que Gambetta répugnait à envoyer se battre par crainte de dérive 'chouanne'. 'Premier camp d'extermination que l'Europe ait connu', selon Henri Thomas […]. Conlie fut le cimetière de milliers de Bretons qu'on laissa mourir de faim, de froid et de maladie. Volontairement mal armés, les survivants furent envoyés au front et s'y firent massacrer. Corbière a pu découvrir ce carnage par son cousin Aimé Le Vacher, revenu de Conlie, ou par Rodolphe de Battine, blessé près du Mans à l'époque des faits." (Pascal Rannou, "Tristan Corbière ou l'identité contrariée" in AAVV, op. cit., pp. 67-68).

[497] Ver no Apêndice 3, Documento 15, a ilustração que Jean Moulin, sob o pseudónimo de Romarin, fez a partir deste poema de Corbière.

– S'il vous plaît : Quelque chose à mettre dans nos bouches ?…
– Héros et bêtes à moitié ! –
… Ou quelque chose là : du cœur ou des cartouches :
– On nous a laissé la pitié !"[498]

A palavra é conferida aos desgraçados de Conlie, os ausentes que foram esquecidos pela História, tornando-se, à medida que o poema avança, cada vez mais indignada. Depois de mostrar a situação intolerável em que se encontram esses infelizes, o poeta aponta primeiramente o dedo aos culpados, acabando por entrelaçar no seu discurso diferentes vozes. As apóstrofes e as exclamações invadem o poema, no intuito de conferir aos versos oralidade e acentuar a veemência do propósito denunciador:

"Pourquoi ? Dites-leur donc ! Vous du Quatre-Septembre !
À ces vingt-mille croupissants !…
Citoyens-décréteurs de victoires en chambre,
Tyrans forains impuissants !

[…]

À ceux-là qui tombaient bayant à la bataille,
Ramas de vermine sans nom,
Espérant le premier qui vînt crier : Canaille !
Au canon, la chair à canon !…

– Allons donc : l'abattoir ! – Bestiaux galeux qu'on rosse,
On nous fournit aux Prussiens ;
Et, nous voyant rouler-plat sous les coups de crosse,
Des Français aboyaient – Bons chiens !"[499]

A voz "comprometida" do poeta junta-se às dos soldados bretões, que foram tratados como se fossem gado mandado para o matadouro. São palavras virulentas que denunciam e protestam contra a injustiça do "caso Conlie", que foi posteriormente abafado pela historiografia republicana. As duas últimas quadras do poema são precedidas de uma linha de pontos que assinalam um momento de silêncio. Este processo moderno, frequentemente utilizado na poesia de Corbière, tende talvez a traduzir o indizível. Neste caso preciso, esta linha opera a transição

[498] ***Les Amours jaunes***, p. 151 (La Pastorale de Conlie par un Mobilisé du Morbihan).
[499] Idem, pp. 152-153 (Idem).

entre o clímax do grito de revolta e uma resignação desesperada. O tom imprecativo transforma-se num tom predicante:

"……
– Va : toi qui n'es pas bue, ô fosse de Conlie!
De nos jeunes sangs appauvris,
Qu'en voyant regermer tes blés gras, on oublie
Nos os qui végétaient pourris,

La chair plaquée après nos blouses en guenilles
– Fumier tout seul rassemblé…
– Ne mangez pas ce pain, mères et jeunes filles !
L'*ergot* de mort est dans le blé."[500]

O poeta, ao fazer-se porta-voz deste grito de revolta colectivo, manifesta em todo o poema um sentimento de solidariedade para com os bretões. Muitos críticos recusaram terminantemente reconhecer a carga "nacionalista" que este texto encerra. Contudo, Pascal Rannou dissipa quaisquer dúvidas que pudessem subsistir quanto ao carácter nacionalista de "La Pastorale de Conlie": "De fait, si Tristan Corbière n'est pas globalement nationaliste, il exalte dans ce poème un sentiment d'appartenance et de solidarité pour un groupe qui se définit aussi en opposition à un autre groupe linguistique ('Des Français aboyaient'… v. 76). N'est-ce pas la définition même du nationalisme ?"[501] Mais adiante, num tom um tanto irónico e provocatório, o mesmo crítico acrescenta, reenviando-nos para a interrogação anterior, que "tout cela nous ramène à Macfarlane, pour qui 'il serait absurde de vouloir identifier (Corbière) à une région ou à un peuple' (p. 53). Inutile, en effet de vouloir le faire : Corbière le fait si bien tout seul…"[502]. É certo que a poesia de Corbière, em "Armor", não deixa margem para dúvidas. O poeta coloca-se ao lado do povo bretão, particularmente ao lado dos pobres e dos desfavorecidos da sorte, sendo disso um exemplo manifesto "La Rapsode Foraine et le Pardon de Sainte-Anne"[503]. Este longo poema, que lembra a terceira parte do tríptico "Lusitânia no Bairro Latino", descreve uma peregrinação religiosa: "le pardon", uma das principais manifestações de fé na Bretanha, que concentra peregrinos vindos de todas as redondezas. "La Rapsode Foraine et le Pardon de Sainte-Anne", evocação do *pardon* de Sainte-Anne-de-la-Palud, cruza imagens de miséria humana

[500] Idem, p. 154 (Idem).
[501] Pascal Rannou, "Tristan Corbière ou l'identité contrariée" in AAVV, op. cit., p. 70.
[502] Ibidem.
[503] Ver as ilustrações de Jean Moulin no Apêndice 3, Documento 14.

com as de uma fé que atinge o fanatismo e a violência festiva, transformando-se por vezes em verdadeira "cour des miracles".

Tal como Nobre, que capta as especificidades da língua do povo português através, por exemplo, do uso do diminutivo, Corbière vai dar voz à Bretanha, e ao bretão, em francês, isto é, vai falar bretão utilizando o código francês. Pascal Rannou ajuda-nos a vencer a dificuldade na compreensão de algumas frases que em francês parecem mal construídas, devido ao nosso desconhecimento da língua falada naquela região. Estas não são senão o resultado de uma tradução literal do bretão. Assim, muitas frases e expressões traduzidas do idioma local correspondem ao "francês da Bretanha" do século XIX, isto é, a um francês aproximado, que é falado por um povo maioritariamente analfabeto. Rannou esclarece este procedimento típico do poeta:

> "D'autres phrases 'sonnent' irrésistiblement breton à l'oreille de quiconque habite en Basse-Bretagne : 'S'il vous plaît : Quelque chose à mettre dans nos bouches ?' supplie le misérable soldat de la Pastorale de Conlie (v. 12), dont le narrateur dit plus tard 'celui-là ne comprenait pas' (v. 34). Maladroites en français, ces phrases seraient très correctes en breton : 'Marplij…Un dra bennak da lakad en hor henoiou', 'Hemañ ne gomprene ket'."[504]

Na solidão de Roscoff, Corbière teve todo o tempo do mundo para ouvir esta voz específica do povo bretão. Não é difícil imaginar o quanto esta língua, cujo acesso lhe era "proibido", o atraiu e fascinou quando a pôde descobrir por si mesmo. Ao captar nos seus versos a especificidade desta presença bretã, o poeta consegue traduzir a espontaneidade da linguagem de um povo que fala "un français approximatif où l'on n'a nul mal à reconnaître le fantôme breton..."[505]. Este processo estilístico que consiste na tradução literal do bretão para o francês não parece ter um objectivo meramente pitoresco. Na verdade, traduz um desejo de identificação com o povo da Bretanha. Partilhamos a opinião de Pascal Rannou quanto à importância desta marca identitária: "Tout cela ne sert pas à faire couleur locale. Le langage poétique de Tristan Corbière montre par là qu'il est indissociable de ses racines, dont les manifestations linguistiques participent étroitement d'un système d'écriture personnel."[506]

O poeta manifesta indiscutivelmente um grande interesse pela cultura céltica. Contudo, se este interesse é o que o leva a afirmar, em "Armor" e "Gens de Mer", um sentimento de pertença, como explicar então o verso "Je suis un étranger. – Cela vaux mieux peut-être..."[507], que

---

[504] Pascal Rannou, "Tristan Corbière ou l'identité contrariée" in AAVV, op. cit., p. 59.
[505] Idem, p. 60.
[506] Idem, p. 59.
[507] ***Les Amours jaunes***, p. 67 (Les Poète Contumace).

se encontra em "Le Poète Contumace"? E a aspiração ao vazio identitário, expressa em "Epitaphe", "Le Renégat" e "Paria"? Pascal Rannou arrisca a seguinte explicação:

> "Tiraillé entre des racines qu'il désire retrouver sans y arriver complètement et une éducation gréco-latine académique, Tristan Corbière cède parfois au désenchantement identitaire […] Tristan Corbière illustre, pour la première fois dans la littérature bretonne de langue française, la situation de l'écrivain aliéné, qui n'est jamais totalement lui même, qu'il écrive en français, langue adoptive pour un bas-breton ; ou qu'il appréhende la civilisation bretonne, domaine ignoré du bourgeois francophone. [...] Ch. Angelet […], il y a dix ans, écrivait : 'Comme tous les 'celtomanes' de son temps, Corbière écrit ses poésies bretonnes en français. Il manifeste ainsi toute la richesse d'une double appartenance. Mais également son port-à-faux et, en somme, sa double aliénation : ni Breton, ni Français… […]'."[508]

Corbière encontra-se na posição incómoda do *entre*: não é nem uma coisa nem outra. O seu único livro, *Les Amours jaunes*, em que o poeta não fala nem o francês académico, nem o bretão popular, dá conta, precisamente, desta tensão que habita um ser dividido, *persona* em ruptura total com o mundo que o circunda, à procura de uma identidade.

Podemos assim concluir que a presença das vozes bretãs em *Les Amours jaunes* traduzem, tal como no *Só*, uma vontade de enraizamento num território e numa cultura. Sobre a voz das gentes da Bretanha imprimem-se, particularmente, as vozes das gentes do mar. A presença dos marinheiros vai constituir, como veremos, uma verdadeira reivindicação de identidade por parte do sujeito poético, o qual se transfigura simbolicamente num sapo, que é um animal anfíbio.

[508] Pascal Rannou, "Tristan Corbière ou l'identité contrariée" in AAVV, op. cit., pp. 71-72.

III

A regeneração marítima

"Poveirinhos! meus velhos Pescadores!
Na Água quisera com Vocês morar:
Trazer o gorro de três cores,
Mestre da lancha *Deixem-Nos Passar!*
[...]
Ó meu Pai, não ser eu dos poveirinhos!
Não seres tu, para eu o ser, poveiro,
Mail'Irmão do 'Senhor de Matosinhos!'"

António NOBRE

"Mousse : il est donc marin, ton père ?
– Pêcheur. Perdu depuis longtemps.
En découchant d'avec ma mère,
Il a couché avec les brisants…
[…]
La mère pleure, le dimanche,
Pour repos… Moi : j'ai ma revanche
Quand je serai grand – matelot ! –"

Tristan CORBIÈRE

1. Duas identidades marítimas

> "Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ?"
>
> Charles BAUDELAIRE

Ambos os poetas mantêm uma relação íntima com o mar. Nobre nasceu "[...] num reino de Oiro e amores,/ À beira-mar"[509], e Corbière num "[...] pays, – non, ce sont des côtes brisées de la dure Bretagne: *Penmarc'h*, *Toul-Infern*, *Poul-Dahut*, *Stang-an-Ankou*… Des noms barbares hurlés par les rafales, roulés sous les lames sourdes, cassés dans les brisants et perdus en chair de poule sur les marais…"[510]. O ambiente marítimo é, de facto, o cenário a que ambos estão ligados desde a mais remota idade, ocupando um espaço de eleição na sua poesia.

1.1. Os heróis portugueses

Entre os diferentes mares que surgem no *Só*, o que se impõe à primeira leitura é o Mar Histórico, ou seja, o mar dos grandes navegadores. Numa evocação desses navegadores portugueses, o eu do poeta exilado em Paris clama:

> "Sou neto de Navegadores,
> Heróis, Lobos-d'água, Senhores
> Da Índia, de Aquém e de Além-Mar!"[511]

Na abertura do poema "António", o eu do poeta funda uma origem e uma identidade ao reivindicar um vínculo familiar com os heróis do século XVI. Ao querer orgulhosamente inserir-se no glorioso passado marítimo de Portugal, a personagem António reitera mais adiante a sua genealogia:

---

509 ***Só***, p. 13 (António).

510 "Œuvres en prose" in ***Les Amours jaunes***, p. 251 (Casino des Trépassés).
Pascal Rannou explica que *Penmarc'h* significa "tête de cheval", *Toul-Infern* "Le Trou de l'Enfer", *Poul-Dahut* "le gouffre de Dahut" e *Stang-an-Ankou* "l'Étang de la Mort". (Pascal Rannou, "*Les Amours jaunes* et la langue bretonne" in AAVV, ***Tristan Corbière***, nº 33, Direcção de Pascal Rannou, Morlaix, Skol Vreizh, 1995, p. 58.)

511 ***Só***, p. 13 (António).

"[...] eu [sou] descendente, um ramo
Dessa árvore de Heróis que, entre perigos
E guerras, se esforçaram pelo Ideal:"[512]

Nobre, o "engenheiro de Ideais"[513], como ele próprio se define numa carta dirigida a Alberto de Oliveira, insere a sua *persona* poética na árvore genealógica dos grandes navegadores. Desta forma, ele é alçado ao mesmo plano destes heróis nacionais e é-lhe atribuído uma identidade de estirpe épica. Na correspondência, o passado marítimo de Portugal também se prende com esta genealogia. É o que se constata, numa carta dirigida a Justino de Montalvão, em 1897, nos últimos tempos de vida do poeta, onde ele escreve: "O mar tem sido bravo. Eu, bem, descendente dos navegadores do século XVI, mas triste, muito triste..."[514]. Numa outra, dirigida ao historiador Oliveira Martins, faz um paralelo entre a tempestade que acabou de viver no decurso de uma viagem e as da época das Descobertas: "Levado pelo meu imprudente e herdado amor pelo mar, segui, num pequeno vapor do Porto para o Havre, e no Canal da Mancha estive quase a ir ao fundo com uma tempestade do século XVI, como os seus olhos de Historiador tantas têm visto. Sofri imenso."[515]

Esta sobreposição do passado e do presente acaba por se estender, no poema "Adeus!", a todo o povo português, herdeiro do espírito conquistador dos heróis do mar: "Ó Mar antigo dos Portugueses,/ Ó Mar antigo dos Portugueses,/ Ó Mar antigo dos meus Avós!"[516]. Através das sucessivas interjeições que declaram uma apropriação do mar pelos portugueses, assistimos a uma exaltação do passado glorioso de Portugal pelo sujeito poético. Já na época dos Romanos, a expressão *Mare Nostrum* significou o domínio do Mediterrâneo por Roma depois da vitória sobre Cartago. De modo até certo ponto similar, a vitória que representaram as Descobertas leva o sujeito poético a um desejo de apropriação do mar. A tomada de posse deste espaço permite reactivar a memória e trazer à tona todo o brilho da época dos descobrimentos, na qual o país fez prova de coragem e mestria, acedendo, graças às suas conquistas, ao poder e à glória. Contudo Nobre, ao reivindicar a "propriedade" do mar (tal como o fará Sebastião da Gama ao escrever: "Nosso é o mar, Nosso e renosso,/ Pla dor, pla teimosia, pla esperança"[517]; ou Fernando Pessoa ao exclamar: "Ó Mar Salgado! Quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal!"[518]), reivindica para o presente o domínio português sobre os mares e o valor da pátria portuguesa, numa tentativa de

[512] Idem, p. 148 (Soneto 2).
[513] ***Correspondência***, p. 139.
[514] Idem, p. 353.
[515] Idem, p. 209.
[516] Idem, p. 132.
[517] GAMA, Sebastião da, ***Pelo sonho é que vamos***, Lisboa, Portugália, 1953, p. 21.
[518] PESSOA, Fernando, ***Mensagem***, Lisboa, Edições Ática, 1967, p. 70.

suprir as feridas de um Portugal decadente. Paula Morão fala num "António símbolo dos Portugueses do passado e do presente [...] que procura contrariar a morte e a doença (individual e colectiva, de Anto e da Lusitânia dos vencidos) através de uma reformulação da épica que outrora exaltou os heróis – e que agora exaltará, num Anto descendente de Camões, o próprio poder regenerador e redentor da Poesia."[519]

No final do século XIX, quando Portugal já não dominava os mares nem podia suster a concorrência das potências estrangeiras, a exaltação dos heróis do passado não é mais do que uma reacção à humilhação provocada pelo *Ultimatum* inglês, declarado em 1890 pela maior potência da época[520]. No poema "Carta a Manuel", Nobre contrapõe à grandeza dos heróis portugueses do século XVI a mediocridade e a falta de estofo da nova geração finissecular:

> "Bateu o quarto. Vê! Vêm saindo das jaulas
> Os estudantes, sob o olhar pardo dos lentes.
> Ao vê-los, quem dirá que são os descendentes
> Dos Navegantes do século XVI?
> Curvam a espinha, como os áulicos aos Reis!
> E magros! tristes! De cabeça derreada!
> Ah! Como hão-de, amanhã, pegar em uma espada!"[521]

Atingido pelo pessimismo que resulta da decadência da pátria, o sujeito poético chega a reconhecer-se nesta geração de falhados com a qual "[...] [forma]/ No Mundo, o claustro-pleno dos Vencidos"[522]. Como observa José Carlos Seabra Pereira, "o tempo geracional de António Nobre é o das hesitações e dos fracassos dos jovens [que sofrem a] herança penosa [...] da geração de 70 e dos Vencidos da Vida"[523]. De facto, a crise política que se segue à declaração do *Ultimatum* só "vem agudizar o sentimento de uma irreversível decadência nacional, herdado dos vencidos da vida, de que Antero será o símbolo sacrificial"[524]. Acrescenta José Carlos Seabra Pereira que o tempo literário de António Nobre e do *Só* é um fim-de-século em que "a dominante é o

---

[519] MORÃO, Paula, ***Retratos com Sombra – António Nobre e os seus Contemporâneos***, Porto, Edições Caixotim, 2004, p. 25.

[520] Em *Metamorfoses da Escrita*, Maria João Reynaud, ao referir alguns dos poetas que se insurgiram contra o *Ultimatum* inglês, diz assim: "Da frustração geral se fazem eco as vozes de personalidades literárias tão diversas como Guerra Junqueiro em *Finis Patriae* (1890), Gomes Leal em *Troça à Inglaterra* (1890), Alberto Osório de Castro, no poemeto *Agonia da Pátria* (1890), para apenas citarmos alguns nomes sonantes e alguns títulos expressivos, que testemunham o mal-estar social que antecedeu a derrocada da monarquia". (REYNAUD, Maria João, ***Metamorfoses da Escrita***, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 21.)

[521] ***Só***, p. 63 (Carta a Manuel).

[522] Idem, p. 159 (Soneto 13).

[523] PEREIRA, José Carlos Seabra, "A dúplice exemplaridade do Só", ***Colóquio Letras***, nº 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, p. 28.

[524] REYNAUD, Maria João, op. cit., pp. 20-21.

Decadentismo, sistema estético-literário de pessimismo agónico, desequilíbrio psiconervoso, inquietação espiritual, ocultismo [...]"[525].

Numa carta dirigida a Justino de Montalvão, o poeta expressou esse pessimismo nestes termos : "Que melancolia a nossa! Realmente só acredito que sou compatriota de Vasco da Gama e do Luís, quando olho este nosso mar. País perdido! Para sempre! E sem prestígio nenhum [...]"[526]. Neste contexto, é mais uma vez o mar que constitui o "testemunho" das glórias passadas da pátria e que vai resgatar o rastro de uma imagem positiva. Ora, esse papel do mar, o de recuperador da glória perdida, vai também activar-se no *Só*. Escreve Paula Morão que "o que importa é salientar como, no *Só*, ao mar é frequentes vezes atribuído relevante papel no processo de passagem do real ao mito, do Portugal deceptivo do fim de oitocentos à Lusitânia, modelo de origem ancestral mítica e positiva da pátria."[527] É por essa razão que os únicos que escapam, no *Só*, ao painel pessimista e decadentista do fim-de-século vão ser os pescadores. Numa tentativa compensatória de recuperação do passado, Nobre vai reconhecer, nos gestos dos pescadores, os gestos dos navegadores de outrora. Assim, através da sobreposição das figuras épicas da aventura marítima portuguesa, os pescadores vão ser objecto de uma dupla representação simbólica:

> "Os mestres ainda são os mesmos dantes:
> Lá vai o Bernardo da Silva do Mar,
> A mailos quatro filhinhos,
> Vascos da Gama que andam a ensaiar..."[528]

A convocação de uma figura-padrão dos descobrimentos portugueses, Vasco da Gama, o grande navegador português que dobrou o cabo das Tormentas – o qual viria a ser chamado, depois disso, cabo da Boa Esperança – e que descobriu o caminho marítimo para as Índias em 1498, personifica de maneira extrema o heroísmo dos pescadores. Estes são designados como verdadeiros "mestres" e é-lhes conferido o nome de "Vascos da Gama". Note-se que o emprego do plural opera paradoxalmente o desdobramento de uma figura que se quer única. Nesta aproximação a uma das figuras emblemáticas dos descobrimentos, os pescadores são erguidos ao nível de verdadeiros heróis do mar. Neles também se reconhecem as virtudes requeridas por um marinheiro para enfrentar o mar caprichoso e traiçoeiro, ou seja, força, coragem, vitalidade e esperança. Essas gentes do mar ganham voz própria na segunda parte do tríptico "Lusitânia no Bairro Latino":

---

[525] Ibidem.
[526] ***Correspondência***, p. 375.
[527] MORÃO, Paula, op. cit., p. 34.
[528] ***Só***, p. 35 (Lusitânia no Bairro Latino).

"*Senhora Nagonia!// [...] Senhora Daguarda!// [...]// Senhora d'ajuda!/ Ora pro nobis!/ Caluda!/ Sêmos probes!// Senhor dos ramos/ Istrela do mar!/ Cá bamos!/ [...]// Senhora da Luz!// [...]/ Maim de Jesus!// Senhor dos Passos!/ Sinhora da Ora!// Senhor dos Navegantes!/ Senhor de Matusinhos!// [...]// Senhora dos aflitos!/ Martir São Sebastião!/ Ouvi os nossos gritos!/ Deus nos leve pela mão!/ Bamos em paz!// [...]// Bamos com Deus!*"[529]

Ao tentar reproduzir foneticamente o sotaque nortenho, Nobre orquestra os seus versos de modo a dar lugar a um autêntico concerto de vozes. Deste modo, capta o pitoresco e o colorido do mundo piscatório, que tanto observou em criança, e imprime no poema o som da língua da gente do mar, pessoas de fé que, antes de o enfrentar, invocavam a protecção de Deus e dos santos. Por outro lado, além de dar voz aos pescadores, o poema corporiza-os ao descrever com precisão as suas manobras quando entram no mar (os sublinhados e o negrito são nossos) :

"<u>Fincam</u> o remo na água até que o remo <u>torça</u>,/ À espera da maré,/ Que não <u>tarda</u> aí, <u>avista-se</u> lá fora!/ E quando a onda <u>vem</u>, fincando-o a toda a força,/ <u>Clamam</u> todas à uma: '*Agôra! agôra! agôra!*'/ E, a pouco e pouco, as lanchas **vão saindo**/ [...]/ <u>Içam</u> a vela, quando já <u>têm</u> mar:/ <u>Dá</u>-lhes o Vento e todas, à porfia, / Lá <u>vão</u> soberbas, sob um céu sem manchas [...]"[530]

Os verbos empregues no presente histórico ou narrativo – que assinalamos com o sublinhado – dão vivacidade a este quadro da faina quotidiana das gentes do mar. De facto, o emprego deste presente é, segundo Celso Cunha e Lindley Cintra, "um processo de dramatização linguística de alta eficiência"[531], na medida em que permite visualizar factos que descrevemos ou narramos, mas que ocorreram no passado. Do mesmo modo, a perífrase verbal asssinalada em negrito contribui para intensificar o visualismo deste quadro. De um ponto de vista aspectual, esta conjugação perifrástica, formada com o auxiliar de movimento "ir", é uma perífrase durativa, isto é, exprime o sentido progressivo da acção expressa pelo verbo "sair". Esta acção dos poveiros, processo considerado em sua fase inicial (aspecto incoativo), é registada como não concluída, ou seja, o locutor observa esta acção na sua duração e na sua repetição[532].

A descrição da saída da barra dos pescadores, que adquire no poema uma verdadeira dimensão épica[533], assenta numa atitude de carácter realista. Maria Aliete Galhoz, no artigo "O

---

[529] Idem, pp. 33-35 (Lusitânia no Bairro Latino).
[530] Idem, p. 33 (Idem).
[531] CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley, ***Nova Gramática do Português Contemporâneo***, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1984, p. 449.
[532] Sobre a noção do Aspecto, veja-se CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley, op. cit., pp. 380-381.
[533] Esta dimensão épica do poema culmina na citação do primeiro verso que abre a epopeia camoniana, "'As armas e os barões assinalados...'". [***Só***, p. 35 (Lusitânia no Bairro Latino).]

intertexto etnográfico em 'Lusitânia no Bairro Latino'", chega a dizer que, neste tríptico, António Nobre "vai rondando para uma atenção quase de fotógrafo [...]"[534]. De facto, o realismo das situações e os aspectos prosaicos invadem o poema, onde convivem nomes populares, vizinhos, conhecidos e espaços dos arredores de Leça. Segundo Alberto de Oliveira, Nobre "[...] extraiu beleza de episódios, de quadros, de pormenores, até de maneiras populares de dizer, em que ninguém até então reparara"[535]. É verdade que, por meio de anotações de vários aspectos da realidade, o poeta consegue reproduzir o pitoresco piscatório e reconstituir, paralelamente, o ambiente portuense citadino da época. Os pescadores adquirem uma existência concreta, representados ao ritmo vivo do real, através da sua gestualidade específica, ligada aos seus instrumentos de trabalho, e da sua linguagem típica.

A promoção poética dos poveiros, que adquirem na poesia de Nobre um perfil heróico, conduz a uma identificação progressiva do sujeito de enunciação com os mesmos. Na biografia do poeta, Guilherme de Castilho faz notar que "a sua indumentária é sempre diferente da generalidade da moda: bizarra e pessoal [e que] Raul Brandão [se] recorda de o ver de 'camisola de pescador'"[536]. O biógrafo acrescenta que as atitudes do poeta não eram menos estranhas do que o seu vestuário: "fugia do convívio da *sociedade*, dos sítios tradicionais de reunião, desertava de festas onde ia *toda a gente* e encontravam-no em convívio animado, em camaradagem franca, com um grupo de pescadores sentados ao sol a consertar as redes."[537]

Profundamente apegado ao mar e às suas gentes, o poeta sofre, no seu exílio forçado, o afastamento do meio a que o liga a sua meninice e adolescência; sofrimento este intensificado pelo contacto com o meio urbano parisiense. Fugindo do cosmopolitismo e do artificialismo da vida citadina, Nobre vai então valorizar o genuíno e a simplicidade de tudo o que é português. Contudo, a identificação completa com os pescadores, que tão cedo o tinham fascinado, ocorre ainda antes do exílio parisiense. No "Soneto 8", escrito em Leça, datado de 1889, o poeta já expressa o desejo de ser um deles:

> "Poveirinhos! meus velhos Pescadores!
> Na Água quisera com Vocês morar :
> Trazer o grande gorro de três cores,
> Mestre da lancha *Deixem-nos passar!*
> [...]

---

534 Maria Aliete Galhoz, "O intertexto etnográfico em 'Lusitânia no Bairro Latino'" in AAVV, ***António Nobre em Contexto – Actas do Colóquio realizado a 13 e 14 de Dezembro de 2000***, Organização de Paula Morão, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 87.

535 Alberto de Oliveira, "António Nobre – Páginas de Memórias" in ***Despedidas***, Prefácio de José Pereira Sampaio Bruno, Notas de Augusto Nobre, Porto, Lello e Irmão, Biblioteca Iniciação Literária, 1985, p. 231.

536 CASTILHO, Guilherme de, ***António Nobre***, Lisboa, Livraria Bertrand, 1950, p. 36.

537 Ibidem.

Ó meu Pai, não ser eu dos poveirinhos!
Não seres tu, para eu o ser, poveiro,
Mail' Irmão do 'Senhor de Matosinhos!'"[538]

O sentimento identidário define-se através de um forte enraizamento num território que corresponde ao litoral nortenho. Ao desejar pertencer a esse grupo de heróis-pescadores, prisma concomitante de recordações da sua infância e dos tempos gloriosos da pátria portuguesa, o sujeito poético reivindica uma identidade marítima que lhe vai permitir refazer uma identidade precária, dividida entre o real e o sonho.

1.2. Os heróis bretões

Corbière é apresentado por Verlaine em *Les Poètes Maudits* como "un Breton, un marin […] marin ni militaire, ni surtout marchand, mais amoureux furieux de la mer, qu'il ne montait que dans la tempête […]"[539]. O sonho do poeta que era de ser marinheiro, como o pai, não se concretizou. A debilidade de um corpo magro e esguio acrescida da doença vieram dizimar as suas aspirações mais profundas: tornar-se um grande homem como o pai, um homem do mar. Resta-lhe então o convívio com os marinheiros e os pescadores de Roscoff, no restaurante de Le Gad. Albert Sonnenfeld informa que "le propriétaire, [Le Gad], ancien cuisinier sur une frégate de la Marine française, recrutait la plus grande partie de sa clientèle parmi les pêcheurs en retraite, les marins et les officiers des douanes qui formaient le gros de la population de Roscoff."[540] De seguida, o mesmo autor passa a explicar o magnetismo que este mundo de marinheiros reformados exercia sobre o poeta :

"Tous les soirs, Tristan écoutait les récits de ces aventuriers. Un simple pêcheur prend des allures de héros pour un garçon infirme. Pendant le jour, Tristan regardait les bateaux partir en mer. Il harcelait les marins de questions sur la vie à bord. Il écoutait, appréciait, si bien qu'il finit par aimer le langage rude et pittoresque des matelots. Mais il souffrait toujours, car, au spectacle de ces pauvres pêcheurs aux vies utiles et intéressantes, la honte de son infirmité ne faisait que redoubler."[541]

---

538 ***Só***, p. 154 (Soneto 8).
539 VERLAINE, Paul, ***Les Poètes Maudits***, Texto integral organizado por Jacques Lemaire, disponível em www.poetes.com/textes/ver_poemau.pdf, p. 2.
540 SONNENFELD, Albert, ***L'Oeuvre Poétique de Tristan Corbière***, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 34.
541 Idem, p. 35.

Em Roscoff, em contacto directo com velhos pescadores e marinheiros reformados, é que Tristan Corbière[542] teria composto "Gens de Mer", penúltimo capítulo de *Les Amours jaunes*, que reúne 18 poemas de um violento realismo em que, segundo Jean Rousselot, cabem todo o mar e a marina[543]. Estes 18 poemas costumam ser vistos pela crítica como um retrato brutal, mas realista, do mundo das gentes do mar da Bretanha e do quotidiano da localidade roscovita, em que a recordação dos corsários e dos flibusteiros ainda estava viva. De facto, o capítulo "Gens de Mer" vai de lés-a-lés ilustrar os modos rudes e grosseiros, que fascinavam o poeta, e deixar a palavra a esses marinheiros com quem convivia no restaurante de Le Gad. Escreve Alexandre Arnoux que "il lui reste ses simples matelots, amis innocents et fidèles, leur rire, leur mélancolie, leur lourde aisance devant la destinée, leur incuriosité, leur acceptation, leurs débauches naïves, alcool et prostituées."[544]

Pascal Rannou afirma que, nesses poemas, em que os versos se entrechocam num chocalhar de *argot* e de jargão marítimo, Corbière vai falar a língua do mar, língua inspirada pelos romances do pai e pelo poeta bretão, Gabriel de La Landelle[545]. Segundo Rannou, esta "língua" torna-se quase "insuportável" para o leitor não iniciado:

> "[...] les bribes de chansons et les termes techniques maritimes dont Tristan parsème *Gens de mer* sont empruntés aux romans de son père ou à ceux de La Landelle […]. Il nous paraît peu probable que ce soit là le langage des marins de Roscoff. En effet, la toponymie nautique de la côte Léonarde, et notamment aux alentours de l'Ile de Batz, est exclusivement… bretonne. Et ce sont bien les marins qui l'ont ainsi baptisée ! […] le langage de *Gens de mer* est un jargon maritime hexagonal, vite insupportable pour le non-initié […]. Corbière parle ici marin, pas breton."[546]

Quer seja a língua do mar, quer seja a língua da Bretanha que Corbière fale nestes 18 poemas de "Gens de Mer", o que é certo é que apresenta os marinheiros como se fossem verdadeiros heróis. Centremos primeiramente a nossa atenção no poema de abertura, "Matelots", em que se concentram os traços heróicos que o poeta atribui a essas gentes do mar. Como já o anunciam os versos grafados em itálico que introduzem "Gens de Mer", "*Marin, je sens mon matelot/ Comme le bonhomme Callot/ Sentait son illustre bonhomme...*"[547], é o marinheiro autêntico,

---

542 Ver no Apêndice 3, Documento 7, uma fotografia do poeta que data desta época roscovita.

543 "Dix-huit poèmes seulement, mais certains très longs, tel *Le Bossu Bitor* ; dix-huit poèmes où tiennent la mer et la marine […]". (ROUSSELOT, Jean, ***Tristan Corbière***, Paris, Seghers, Poètes d'aujourd'hui nº 23, 1951, p. 25.)

544 ARNOUX, Alexandre, ***Une Âme et pas de Violon...***, 8ª edição, s/l, Bernard Grasset, 1929, p. 153.

545 "La Landelle apporte à Tristan des exemplaires de son nouveau recueil, *Chants marins* (1861), et de son étude technique *Le Langage des marins*. Ces poèmes réalistes sur les marins plaisent à Tristan […]", informa Albert Sonnenfeld. (SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 30.)

546 Pascal Rannou, "Tristan Corbière ou l'identité contrariée" in AAVV, ***Tristan Corbière***, nº 33, Direcção de Pascal Rannou, Morlaix, Skol Vreizh, 1995, p. 54.

547 ***Les Amours jaunes***, p. 157 (Poema introdutório de "Gens de Mer").

verdadeiro, que o poeta, tal como um pintor, nos vai mostrar. O poema "Matelot", que vai dar o tom a todo o capítulo, apresenta os marinheiros como uma "*Race à part*"[548], que os homens "terrestres", além de não compreenderem e desconhecerem, retratam artificialmente nos palcos citadinos:

> "Vos marins de quinquets à l'Opéra… comique,
> Sous un frac en bleu-ciel jurent 'Mille sabords !'
> […] – Ce n'est pas matelot ! –"[549]

O poeta encarrega-se, logo a seguir, de corrigir este retrato artificial, que não corresponde à realidade dos marinheiros, deixando de antemão bem claro que estes destacam-se das gentes da terra: "– Matelots – quelle brusque et nerveuse saillie/ Fait de cette *Race à part* sur la race faillie !/ [...]// – On ne les connaît pas, ces gens à rudes nœuds"[550]. Tudo parece distinguir os marinheiros, seres livres e robustos, dos outros homens, limitados no seu espaço reduzido de terra:

> "– Eux ils sont matelots. – À travers les tortures,
> Les luttes, les dangers, les larges aventures,
> […]
> C'est qu'ils se sentent bien, ces chiens ! Ce sont des mâles !
> – Eux : l'Océan ! – et vous : les plates-bandes sales ;
> Vous êtes des *terriens*, en un mot, des *troupiers* :
> – *De la terre de pipe et de la sueur de pieds !* –"[551]

A robustez, a força e a coragem dos marinheiros, virtudes inigualáveis, são exaltadas pelo poeta que, ao empregar a segunda pessoa do plural, não se integra no grupo das gentes da terra, que parece menosprezar. Progressivamente, os versos vão cavando a distância que separa o mundo das gentes do mar do mundo das gentes da terra, para acabarem por elevar os marinheiros a um estatuto de "super-homens". A uma primeira animalização – que não deixa, aliás, de ter ressonâncias baudelairianas[552] ("À terre – oiseaux palmés – ils sont gauches et veules"[553]) –, sobrepõe-se uma outra, que transfigura os marinheiros em criaturas anfíbias, metade tubarão,

---

[548] Idem, p. 158 (Matelots).
[549] Ibidem.
[550] Ibidem.
[551] Idem, pp. 158-159 (Idem).
[552] Queremos aludir ao poema "L'Albatros" em que se podem ler os versos seguintes : "Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !/ Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !" (BAUDELAIRE, Charles, ***Les Fleurs du Mal***, Paris, Garnier Flammarion, 1991, p. 61).
[553] ***Les Amours jaunes***, p. 158 (Matelots).

metade menino Jesus: "– Leur tête a du requin et du petit-Jésus"[554]. Na mesma linha transfiguradora, não tarda muito para que o poeta chegue a distinguir, de maneira definitiva, os marinheiros, que são alvo de uma *quasi* deificação: "– C'est plus qu'un homme aussi devant la mer géante,/ Ce matelot entier!..."[555].

Por outro lado, o poeta não deixa de realçar a ternura e a poesia que se escondem por detrás dos contornos de "brutamontes" dos marinheiros: sob a aparência de "franc cynique", de "chiens" e de "brutes" encobrem um coração mole:

> "Allez : ce franc cynique a sa grâce native…
> Comme il vous toise un chef, à sa façon naïve !
> […]
>
> – Allez : à bord, chez eux, ils ont leur poésie !
> Ces brutes ont des chants ivres d'âme saisie
> Improvisés aux quarts sur le gaillard-avant…
> – Ils ne s'en doutent pas, eux, poème vivant.
>
> – Ils ont toujours, pour leur bonne femme de mère.
> Une larme d'enfant, ces héros de misère ;"[556]

O poema "Matelot" apresenta os marinheiros tais como eles são na realidade, sem artifícios, sem aparatos, sem a pompa romântica tão denegrida por Corbière. Em suma, apresenta-os como seres que possuem uma identidade profundamente vincada e uma forte personalidade. As gentes do mar são admiradas e glorificadas pelo poeta por veicularem valores tais como a generosidade ("Gens de coeur sur la main"[557]); a franqueza e a humildade ("Vieux culots de gargousse, épaves de héros !.../ – Héros? – ils riraient bien !... – Non merci : matelots !"[558]); a simplicidade, a autenticidade, a força, a coragem e a determinação ("Des natures en barre ! – Et capables de tout..."[559]).

Tal como Nobre, Corbière elege o mar como um reservatório de heroísmo, identificando-se com estes heróis espontâneos, verdadeiros, que recusam os falsos brilhos e os artificialismos. No entanto, essa identificação não se faz com o "matelot entier" de que falamos mais acima. Aproxima-se antes do corcunda Bitor, anti-herói encenado no longo poema trágico-narrativo, de

---

[554] Idem, p. 159 (Idem).
[555] Idem, p. 160 (Idem).
[556] Idem, pp. 159-160 (Idem).
[557] Idem, p. 150 (Idem).
[558] Idem, p. 161 (Idem).
[559] Idem, p. 159 (Idem).

quase dez páginas, que se segue a "Matelots". De facto, o "eu" do poeta integra o grupo das gentes do mar, mas fá-lo sob a categoria de "*bonhomme de mer mal fait*"[560], conforme o que fora anunciado nos versos introdutórios de "Gens de Mer". "Le Bossu Bitor", considerado pela crítica corbieriana como um poema autobiográfico, começa assim:

> "Un pauvre petit diable aussi vaillant qu'un autre,
> Quatrième et dernier à bord d'un petit *cotre*…
> Fier d'être matelot et de manger pour rien,
> Il remplaçait le coq, le mousse et le chien ;"[561]

Apesar de o mar não conseguir suprir inteiramente a identidade do eu do poeta, por este ser fisicamente debilitado, tal como o corcunda Bitor, não se invalida o desejo de identificação com os heróis do mar. Estas figuras inspiram-lhe força e segurança e, em contacto com elas, o sujeito poético sente-se regenerado e fortalecido. Diz-nos Sonnenfeld que Corbière forjou uma existência de marinheiro:

> "Corbière s'est crée sa nouvelle existence de marin. Les poèmes de 'Gens de mer' nous conduisent de sa jeunesse de mousse jusqu'à sa mort dans *La fin*, poème qui termine le chapitre. 'Gens de mer' constitue donc une autobiographie imaginaire ; le poète y réalise ses ambitions frustrées, et rejette pour un moment les entraves de la solitude et de la frustration qui caractériseraient ses poèmes parisiens."[562]

Corbière inventa para si uma tal existência, no capítulo "Gens de Mer", a qual é reivindicada, logo de início, na ligação que o prende ao mar desde o nascimento até a morte:

> "*Mais il fut flottant, mon berceau,*
> *Fait comme le nid de l'oiseau*
> *Qui couve ses œufs sur la houle…*
> *Mon lit d'amour fut un hamac ;*
> *Et, pour tantôt, j'espère un sac*
> *Lesté d'un bon caillou qui coule.*"[563]

---

[560] Idem, p. 157 (Poema introdutório de "Gens de Mer").
[561] Idem, p. 162 (Le Bossu Bitor).
[562] SONNENFELD, Albert, op. cit., pp. 102-103.
[563] ***Les Amours jaunes***, p. 157 (Poema introdutório de "Gens de Mer").

2. Uma presença reconfortante

"Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image ;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage."

Charles BAUDELAIRE

Nascidos nas margens do oceano Atlântico, ambos os poetas se refugiam, já adultos, no espaço marítimo que foi o pano de fundo da sua meninice. Alexandre Arnoux, ao falar de Corbière, poderia ter dito a mesma coisa a respeito de António Nobre: "Personne n'aura mieux traduit [...] un certain dépaysement de Paris que ce provincial égaré, enseveli sous les décombres de sa vie, et qui n'a peut-être jamais regardé que la mer et lui-même."[564] A identificação com os pescadores e poveiros, por parte de Nobre, e com os marinheiros bretões, por parte de Corbière, ajudam-nos a enfrentar a solidão que os fazem sofrer. Contudo, os poetas operam, cada um à sua maneira, o processo de identificação que se adapta às suas vivências psíquicas e ao inconsciente colectivo do espaço em que cresceram e firmaram a personalidade. Vão procurar na presença marítima compensações divergentes: Nobre vai à procura da sua mocidade perdida, enquanto que Corbière vai procurar realizar a sua ambição frustrada de igualar a figura paterna. Além destas diferenças, um ponto reúne os dois poetas: ambos encaram o mar como uma presença reconfortante e ambos partilham uma visão comum da morte no mar.

2.1. A dimensão materna do mar nobriano

À leitura do *Só*, há uma outra vertente do mar que se impõe: a materna, que remete para o mundo da mocidade de António Nobre. Numa carta dirigida a Alfredo de Campos e escrita em Coimbra, o poeta solta este desabafo:

[564] ARNOUX, Alexandre, op. cit., p. 220.

"Se houvesse ao menos, por estes arredores alguns quilómetros de costa de mar, onde pudesse navegar os olhos; alguma poça de água salgada, onde todas as manhãs o Joseph, enchesse um púcaro para a minha *toilette* de boca: mas não, não há nada disso. Apenas, o Mondego lá em baixo, o 'linfático Mondego', como me dizia, há uns meses, o Junqueiro, onde a Academia manda buscar água para beber e lavar os pés..."[565]

Mais do que um simples ornamento decorativo, o mar passa a ser referido neste trecho como uma presença da vida quotidiana, tal como o sugere o pormenor doméstico que o poeta partilha com o amigo. A Alberto de Oliveira, numa outra carta escrita em Coimbra, pergunta notícias do mar: "Oceano Atlântico, como está ele? Beija-o por mim. Apertos de mão, muitos."[566] Quer seja em Coimbra, meio urbano banhado por um rio apático, quer seja em Paris, metrópole atravessada pelo Sena, que embora maior não é menos tranquilo, o poeta sente falta do mar que o acompanhou durante toda a sua meninice. A ausência marítima exacerba o sofrimento do poeta, por isso, ele vai tentar preenchê-la com uma presença "poética". De facto, Nobre recria através da figura de Anto o ambiente doce da sua infância. Tendo nascido e crescido "[...] num Reino de Oiro e amores/ À beira-mar"[567], a sua vinda ao mundo e a sua infância adquirem, no poema "António", uma dimensão mítica e idealizada. A imagem do litoral, janela aberta para a beleza maximal do mar, imprime nos versos do *Só* um ambiente bucólico e encantador, que foi inspirado por Leça da Palmeira, a "deliciosa hipnotizadora"[568], "um dos paraísos perdidos da sua mocidade"[569]. Leça, mitificada poeticamente, constitui para António Nobre, segundo confessou numa carta escrita em 1887, "a terra onde [ele tem] educado a [sua] alma, onde estão ligadas todas as boas recordações da [sua] vida"[570].

Outro elemento que marcou a mocidade de António Nobre e integra o mundo mítico do *Só* é a figura do moreno Gabriel, que foi um companheiro inseparável dos seus passeios ao mar. A profunda amizade e a grande cumplicidade que uniam o poeta e o pescador Gabriel são referidas, na biografia de Guilherme de Castilho, como uma fuga do mundo circundante, ou melhor, como um vínculo que lhe permitia trocar a realidade pelo sonho e abrir-se ao amplo horizonte marítimo:

"Na existência que tive este Verão na praia,
Quando, mal na amplidão vinha arraiando a aurora,
Ia por esse mar de Jesus Cristo fora,
No barco à vela do moreno Gabriel!

---

565 ***Correspondência***, p. 90-91.
566 Idem, p. 93.
567 ***Só***, p. 13 (António).
568 CASTILHO, Guilherme de, ***Vida e Obra de António Nobre***, Amadora, Livraria Bertrand, 1980, p. 16.
569 Idem, p. 17.
570 Idem, p. 60.

Vejo passar de negro, envoltos em burel,
Quantos sonhos, meu Deus! Quantas recordações!"[571]

O próprio mar personificado ocupa um lugar de destaque no mundo mítico de Nobre. Na "Carta a Manuel", o poeta contrapõe a paisagem coimbrã, "Esta paisagem triste, triste"[572], à paisagem marítima, a "escola Livre da Natureza":

"Ah quanto fora bem melhor a formatura,
Na escola Livre da Natureza, Mãe pura!
Que óptimas prelecções as prelecções modernas,
Cheias de observação e verdades eternas,
Que faz diariamente o Prof. Oceano!
Já tinha dado todo o *Coração Humano*,
Manuel, faltava um ano só para acabar
Meu curso de Psicologia com o Mar.
Porque troquei pela Coimbra da avelã
Essa Escola sem par, cujo Reitor é Pã?"[573]

A personificação do mar, que o poeta chega ao ponto de imaginar como seu "professor", revela a profunda influência deste na formação da sua personalidade. Paralelamente à figura do Prof. Oceano, o mar surge sob várias configurações humanas. Vejamos como algumas não deixam de nos surpreender pelo imprevisto, pela ousadia, pela ternura e pelo carinho que imprimem à poesia de Nobre. No poema "A Ares Numa Aldeia":

"E quando foi para chamar o cirurgião?
Jesus! Quanto custou! Que não, que não, que não!
Não tinha fé nenhuma em um doutor humano
Que só a tinha no Sr. Dr. Oceano."[574]

No poema "Pobre Tísica" :

"E o Oceano, trémulo avozinho,
Cofiando as barbas cor de linho,
Vem ter com ela a conversar.
[...]

[571] ***Só***, p. 60 (Carta a Manuel).
[572] Idem, p. 59 (Idem).
[573] Idem, p. 61 (Idem).
[574] Idem, p. 209 (A Ares Numa Aldeia).

E o coração parte-se todo,
Quando a sorrir, com tão bom modo,
O Mar lhe diz: "Há-de sarar..."[575]

O mar, com letra maiúscula, adquire um rosto humano, torna-se um indivíduo de carne e osso que o eu do poeta chega a apostrofar directamente. No poema "Adeus!", exige dele uma resposta: "[...] Mar, quero que me respondas,/ Águas tão altas! Dizei, dizei"[576]; no poema "Sono do João", dirige-lhe um pedido: "Ó Mar! fala mais baixinho..."[577]; e por fim, no poema "Ca(ro) Da(ta) Ver(mibus)", acaba por mandá-lo calar: "[...] Ó Mar, com tais rugas na fronte!// Vê lá, fazes favor, vê se te calas"[578]. Segundo Gaston Bachelard, este fenómeno está estreitamente ligado a um efeito de compensação frente à solidão avassaladora: "À force de chercher un autre lui-même auquel il pût confier ses pensées et dont la vie pût devenir la sienne, il finit par sympathiser avec l'Océan. La mer devient pour lui un être animé, pensant"[579].

As apóstrofes que o sujeito poético dirige ao Mar traduzem, na sua fala evocada de menino, um carinho e um apego enternecedores. Além de professor e educador, o mar desempenha no *Só* o papel de amigo e confidente, e transfigura-se deste modo numa *figura de apego*[580]. Note-se que esta procura da companhia amiga do mar também atravessa a correspondência de António Nobre. A proximidade do elemento marítimo irá segui-lo desde a mocidade até aos últimos dias: "O mar, meu amigo sempre, mas já não direi o mesmo das nuvens e dos ventos de quem dantes, em pequeno, gostava tanto!"[581]; ou ainda: "O Mar ! Como ele é meu amigo. Talvez, devido ao seu embalo nocturno, já sei de novo dormir, já tenho essa felicidade, há meses perdida."[582]

Resumindo: o mar, associado à educação da sua alma, ao seu imaginário e ao ambiente físico da sua infância, desempenha na vida e na obra do poeta um papel fundador. Nobre, estudando em Coimbra, chegou a confessar a Alfredo de Campos, que vivia em Leça, o seguinte : "Nunca me apeteceu tanto Leça – ar puro, Paz, Mar –, nunca invejei ninguém como te invejo a ti: na tua alcova azul, todas as manhãs cedo, varrida lado a lado pelo oxigénio [...]"[583]. Numa outra carta, confessa a Alberto de Oliveira que está "[...] farto de livros, ansioso de Iodo!" e, logo a seguir, exclama "Leça! Leça! Outra vez Gabriel, Atlântico, Baleeira Sol, toda reluzindo ao solstício

575 Idem, p. 170 (Pobre Tísica).
576 Idem, p. 130 (Adeus!).
577 Idem, p. 141 (Sono do João).
578 Idem, p. 187 [Ca (ro) Da (ta) Ver (mibus)].
579 BACHELARD, Gaston, ***L'Eau et les Rêves***, Mayenne, José Corti, 1942, p. 232.
580 Como já referido, utilizamos esta designação com o sentido que o psicólogo John Bowlby lhe atribui.
581 ***Correspondência***, p. 373.
582 Idem, p. 483.
583 Idem, p. 89.

de Verão!"[584] A companhia do mar, imprescindível para o bem-estar do poeta, torna-se uma necessidade vital. Nesta linha, quer em Coimbra, quer em Paris, a ausência daquele vai ser compensada pela sua presentificação poética. A transfiguração do mar, que chega a adquirir voz própria, como vimos, acompanha-se da transposição poética de várias figuras populares que lhe são conexas, como por exemplo a do moreno Gabriel e as dos marítimos Joaquim da Teresa e Arrabalde, mencionados em "Lusitânia no Bairro Latino".

A par do Mar-professor e do Mar-amigo-confidente do menino António, o mar confunde-se com uma figura tutelar e divina: ele é o "Padre Oceano"[585], que ajuda, aconselha e apoia; é o "verde Convento"[586], que enclausura e protege. No artigo intitulado "Para uma Psicossíntese do Mar no *Só*, de António Nobre", Mário Cláudio afirma que "[...] o mar é [...] na sensibilidade nobriana, enquanto pai, o pai de todos os pais, divindade que se impõe aplacar"[587]. O mar seria assim associado ao "criador", a uma natureza insondável que combina infinito e profundidade.

Por outro lado, se é verdade que os rostos do mar são, por influência do género, inevitavelmente masculinos em português (o Padre, o velhinho, o companheiro, o amigo), em outras línguas falar-se-á dele no feminino ("la mer" em francês, por exemplo). Em *L'Eau et les Rêves*, Gaston Bachelard evidencia a dimensão maternal das águas que, quando se tornam violentas, adquirem inevitavelmente um perfil mais masculino. Ao citar Mme de Bonaparte, Bachelard explica que "la mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels"[588]. No *Só*, parece-nos que o género masculino do vocábulo "mar" encobre todo um mundo interior de reminiscências maternais. As águas do mar lembram o líquido amniótico do ventre materno, o movimento das ondas convoca o embalar do berço. Não será uma espécie de *régression thalassale* inconsciente, ou seja, um regresso ao estado embrionário, que é evocado nos versos "O meu beliche é tal qual o bercinho/ Onde dormi horas que não vêm mais."[589]?

Há, através da imagem do mar, uma procura do ambiente matricial, uma reconquista do paraíso perdido. O elemento marítimo surge então como substituto do colo materno, onde se encontra abrigo e protecção. Gilbert Durand, em *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, refere a dimensão maternal das águas do mar nestes termos: "La mer est cette créature abri, cette créature nourrice, l'élément berçant" ; e na mesma página, ao citar Lamartine, acrescenta : "L'eau nous porte, l'eau nous berce, l'eau nous endort, l'eau nous rend notre mère"[590].

---

584 Idem, p. 96.
585 ***Só***, p. 92 (Da Influência da Lua).
586 Idem, p. 31 (Lusitânia no Bairro Latino).
587 CLÁUDIO, Mário, ***Páginas Nobrianas***, Porto, Edições Caixotim, 2004, p. 44.
588 BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 156.
589 ***Só***, p. 161 (Soneto 15).
590 DURAND, Gilbert, ***Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire***, Paris, Bordas, 1973, p. 266.

De facto, sendo o receptáculo das vivências infantis do poeta, o mar funciona para ele como um lugar-abrigo, um lugar-refúgio. Será certamente por esta razão que, como nota Guilherme de Castilho, "quando o poeta não encontra nos seus semelhantes aquela íntima comunhão que é o preço da sua amizade, prefere a vida inteiramente a sós consigo próprio: aventura-se ao mar num frágil barquito; passeia livremente pelos campos sobraçando um livro de versos, cabeleira ao vento, sonho à desfilada [...]"[591]. E será certamente também por esta razão que António Nobre, em "Mes Confidences"[592], texto datado do dia 11 de Março de 1900, uma semana antes de morrer, revelou que a ocupação que lhe parecia mais agradável era "Navegar à vela, à beira-mar"[593].

Resumindo e concluindo, é a sua infância que o poeta transpõe para a poesia: um tempo passado que se transfigura em tempo presente. Ao recriar o ambiente matricial que o exílio o levou a deixar, Nobre, distante dos seus, refugia-se poeticamente na presença amiga e maternal do mar e nos momentos de convívio que teve com ele. A presença marítima, lembrando-lhe a sua idade de ouro, aquela "idade em que se é conde assim..."[594], é reconfortante porque reactiva os momentos felizes da sua infância e preenche uma parte do vazio que provocou a separação que o contrista.

2.2. A masculinidade do mar corbieriano

No caso de Corbière também se verifica a presença do isomorfismo barco/berço, relativo à dimensão materna das águas do mar: "*Mais il fut flottant, mon berceau,/ Fait comme le nid de l'oiseau/ Qui couve ses oeufs sur la houle...*"[595]; ou ainda: "Le navire bercé sur ses cables, s'endort"[596]. Para mais, sendo o vocábulo mar de género feminino em francês, "la mer" adquire em "Gens de Mer" um rosto de amante exigente, caprichosa e ciumenta : "Car la mer est bien grande et la mer est jalouse"[597], "Voyez à l'horizon se soulever la houle;/ On dirait le ventre amoureux/ D'une fille de joie en rut, à moitié soûle"[598]. Se é verdade que a representação do mar corresponde no imaginário corbieriano a uma figura feminina devido ao género da palavra francesa, é, no entanto, a sua face masculina que prevalesce neste capítulo. É sim o mar raivoso, enérgico e másculo que o poeta nos apresenta em "Gens de Mer". É um mar de temporais, de vendavais, de furacões que não é senão

591 CASTILHO, Guilherme de, op. cit., p. 37.
592 Ver o texto "Mes confidences" no Apêndice 4, Documento 3.
593 CASTILHO, Guilherme de, op. cit., p. 342.
594 ***Só***, p. 148 (Soneto 3).
595 ***Les Amours jaunes***, p. 157 (Poema introdutório de "Gens de Mer").
596 Idem, p. 162 (Le Bossu Bitor).
597 Idem, p. 160 (Matelots).
598 Idem, p. 198 (La Fin).

o mar que banha Roscoff, terra situada "à l'extrême pointe de l'Ouest, au bout d'une antenne de la péninsule que les latins disaient *spectatrice de l'océan*"[599], "avec ses crachats d'éceuils et de récifs rocheux, [...] un étrange potager confié à l'océan. Pays à la fois de tempête et de douceur"[600] ; terra que dá à luz a "[de] grands poètes d'ouragan"[601], tal como Tristan Corbière, e que tem uma "gueule enragée/ Braquée à l'Anglais!..."[602]. Com tais características geográficas e históricas, não é de admirar que, nas águas violentas desta localidade da Bretanha, se espelhem "poetas-furacões" e marinheiros com "noms de lascars! noms de géants!"[603]. Em "Gens de Mer", o poeta exalta, como já vimos, a força, a virilidade e a coragem desses marinheiros que têm por profissão desafiar o oceano imenso e imprevisível. Corbière, contrariamente a Nobre, nunca vai dar a palavra ao mar; mas, em compensação, vai dar a voz a esses "gigantes" que, em plena acção e em ritmo vivo, vão dialogar entre eles no espaço cénico dos poemas. O poema "La Goutte", por exemplo, apresenta um mar enraivecido, impetuoso e arrebatado, frente ao qual a tripulação tenta evitar o naufrágio e a morte:

"Sous un seul hunier[604] – le dernier – à la cape,
Le navire était soûl ; l'eau sur nous faisait nappe.
– Aux pompes, faillis chiens ! – L'équipage fit – non. –

Le hunier ! le hunier !…
C'est un coup de canon,
Un grand froufrou de soie à travers la tourmente.

– Le hunier emporté ! – C'est la fin... Quelqu'un chante. –

[…]
Nous regardions la mort entre les dents.

– Garçons, tous à la drisse ! à nous ! pare l'écoute !…
(Le coup de grâce enfin…) – Hisse ! barre au vent toute !
Hurrah ! nous abattons !… –
Et le foc déferlé
Redresse en un clin d'œil le navire acculé."[605]

---

599 ARNOUX, Alexandre, ***Une Âme et pas de Violon…***, 8ª edição, s/l, Bernard Grasset, 1929, p. 93.
600 Idem, p. 97.
601 ***Les Amours jaunes***, p. 185 (Au vieux Roscoff).
602 Idem, p. 186 (Idem).
603 Idem, p. 185 (Idem).
604 Note-se que "Le hunier" é o nome de uma vela quadrada.
605 Idem, p. 179 (La Goutte).

O ritmo entrecortado dos versos, a abundância das exclamações, do discurso directo e dos imperativos concorrem para traduzir a violência da tempestade e o carácter rápido e preciso das manobras efectuadas pelos marinheiros comandados pelo capitão. A atitude daqueles frente ao perigo iminente da morte denota uma desdramatização desta mesma. De facto, a morte, fazendo parte do quotidiano dos marinheiros e estando estreitamente ligada aos caprichos do mar, é quase banalizada. O capitão, ao constatar a perda de um marinheiro que parece ter sido engolido pelo mar durante a tempestade, comenta friamente: "– Disparu ? – Disparu – Bon, ce n'est pas trop cher."[606]; e, no seu diário de bordo, vai escrever: "– *Gros temps. Laissé porter. Rien de neuf à bord.* –"[607]. As tempestades e a morte são rotineiras na vida do marítimo que, para enfrentar a grande potência que é o mar, tem que fazer prova de uma força e resistência implacáveis. O mar não é encarado em "Gens de Mer" como um monstro que engole homens, mas antes como uma força imprevisível que se aceita como tal e a quem os marinheiros se entregam de corpo e alma. A este respeito, Sonnenfeld comenta:

> "La mer est une maîtresse exigeante, mais qui en vaut la peine ; jamais la fausseté ne souille son amour pour le matelot. […] la mer représente la grande force naturelle qui accueille jusqu'aux plus laids et aux plus humbles des hommes, et les traite comme des amants. 'Pour l'auteur des *Amours jaunes*', écrit Charles Le Goffic, 'la mer *en soi* n'est ni triste, ni gaie, ni amicale, ni hostile : elle est la mer simplement, la grande force vierge qui n'a pas changé, quand tout changeait autour d'elle, et qui plus que d'infini, nous parle d'éternité."[608]

Esse mar imenso ("L'homme est livre et la mer est grande"[609]) e imprevisível ("Ah ! la mer est l'amour ! – On sait – c'est variable…"[610]) só pode ser desafiado por criaturas que se assemelham a ele, criaturas fortes, sólidas, decididas, desembaraçadas e dinâmicas. Os marinheiros corbierianos combinam pois todos esses atributos e muitos mais; eles são, numa palavra, "inteiros", para utilizar a expressão do poeta:

> "– Eux, allons donc: Entiers ! enlevés par la lame !
> […]
> Le défi dans les yeux, dans les dents le juron !
> À l'écume crachant une chique râlée,
> Buvant sans hauts-de-cœur *la grand'tasse salée*…

---

[606] Idem, p. 180 (Idem).
[607] Ibidem.
[608] SONNENFELD, Albert, ***L'Oeuvre Poétique de Tristan Corbière***, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 100.
[609] ***Les Amours jaunes***, p. 176 (Le Novice en Partance et Sentimental).
[610] Ibidem.

– Comme ils ont bu leur boujaron. –"[611]

Os marinheiros surgem como verdadeiros "machos" que possuem uma resistência física, uma segurança nos gestos e uma saúde invejáveis. São estas características que faltam ao poeta para deixar de ser um simples admirador e se tornar um homem do mar. Nesta perspectiva, o mar espelha a impotência e os limites do autor debilitado pela doença. Albert Sonnenfeld explica como o poeta, ao idealizar a virilidade dos marinheiros, procura uma compensação:

> "La vie héroïque du marin est malheureusement refusée à Corbière. […] Mais le poète a un don singulier. Il peut créer, grâce à l'art, son 'existence'. 'Corbière crée de la vie avec les mots comme le sculpteur avec les volumes', dit Charles Morice. […] Si Tristan échoue dans son effort pour surmonter, dans l'action, son infirmité, il réussit, dans sa poésie de mer, à créer une existence très réaliste, et même héroïque. […] A première vue, on a l'impression que Corbière n'a pas idéalisé ses personnages, qu'il les peint comme ils sont dans la vie, avec leurs mœurs douteuses, leur saleté, leur langage sans apprêt et leur brutalité sans merci. Mais cette objectivité a en fait ses racines dans les plus subjectives des nécessités psychologiques. En le traitant d'une manière réaliste, Corbière idéalise le marin encore plus, car, plus il est sale et brutal, mieux il représente l'idéal de virilité que poursuit le poète."[612]

O mundo marítimo é um universo exclusivamente masculino em que a mulher não tem lugar. Os "machos", descritos em plena acção no meio da tempestade, também vão ser pintados nas suas mais vis baixezas, nomeadamente no poema "Le Bossu Bitor", em que os marinheiros vão ao prostíbulo e acabam a noite espancando e abusando de Bitor, o pobre diabo corcunda. O fim trágico desta sórdida narrativa choca propositadamente o leitor, ao acumular imagens horríveis e insuportáveis. Por detrás da crueza, da grosseria e do obsceno, esconde-se uma solidariedade por este pobre coitado que acaba por morrer espancado. Vejamos alguns trechos deste longo poema narrativo:

> "– On a des petits noms: *Chiourme, Jany-Gratis,*
> *Bout-dehors, Fond-de-Vase, Anspeck, Garcette-à-riz.*
> […]
> Bitor regardait ça – comment on fait la joie –
> Chauve-souris fixant les albatros en proie…
> […]
> – Ça c'est *Mary-Saloppe*, elle a son plein et dort. –

[611] Idem, pp. 197-198 (La Fin).
Note-se que "boujaron" significa "copo de aguardente".
[612] SONNENFELD, Albert, op. cit., pp. 92, 94 e 95.

[…]
Pour avec elle, alors, tu feras dix cocus,
Dix tout frais de ce soir !… Vas-y pour tes écus
[…]
– Ah, peau de cervelas ! ah, tu veux du chahut !
À poil ! à poil, on va te *caréner* tout cru !
Ah, tu grognes, cochon ! Attends, tu veux la goutte :
Tiens son ballon !… Allons, avale-moi ça… toute !
[…]
Quelques couteaux pleuvent… *Mary-Saloppe*
D'un beau mouvement, hèle : – À moi sa place ! – Tope !
Amène tout en vrac ! largue !… –
Le jouet mort
S'aplatit sur la planche et rebondit encor…
[…]
Un cadavre bossu, ballonné, démasqué
Par les crabes. Et ça fut jeté sur le quai,
[…]
Au rire du public, et les gamins d'enfants
Jouant au bord de l'eau noire sous le beau temps,
Sur sa bosse tapaient comme sur un tambour
Crevé…
– Le pauvre corps avait connu l'amour !"[613]

Poema desconcertante e incômodo, "Le Bossu Bitor" seria, segundo Jean Rousselot, autobiográfico. Ligaria o drama de Bitor à "nostalgia da virilidade"[614] que sente Corbière:

> "[...] Corbière y oppose constamment la misère physiologique à la santé triomphante, la timidité du pauvre monstre, sa douceur, à la pétulance braillarde, à la cruauté de ses tourmenteurs – des êtres 'normaux', eux ! – et fait visiblement sienne la terreur du bossu devant la femme impudique qui, compréhensive et maternelle par instants, redevient aussitôt narquoise et cruelle, la femme qui n'appartient qu'aux forts, comme la mer."[615]

A *nostalgia da virilidade* está, de facto, estreitamente ligada ao desejo do poeta de ser marinheiro. Os biógrafos contribuíram para criar à volta deste desejo frustrado o mito corbieriano, ao contar que o poeta gostava de se aventurar no mar quando havia temporal e que chegou a provocar o naufrágio da sua embarcação para experimentar as sensações dessa situação.

[613] ***Les Amours jaunes***, pp. 167-171 (Le Bossu Bitor).
[614] ROUSSELOT, Jean, ***Tristan Corbière***, Paris, Seghers, Poètes d'aujourd'hui nº 23, 1951, p. 26.
[615] Idem, pp. 26-27.

Sonnenfeld, ao basear-se no primeiro biógrafo do poeta, René Martineau, escreve: "L'intérêt de Corbière pour la navigation devient si impérieux qu'un jour il s'échoue sur la côte pour éprouver les sensations du naufragé."[616] Partindo do pressuposto de que o episódio é verídico, o desafio das águas violentas por parte do autor representaria uma prova da sua coragem, uma afirmação de virilidade e seria uma maneira de reduzir a distância que o separava dos seus "ídolos" marinheiros, símbolos vivos da força máscula. Outro elemento que veio reforçar o "mito" acerca do seu desejo frustrado de ser marinheiro prende-se com o facto de o poeta dormir, supostamente, dentro de um barco colocado no meio do salão da casa de Roscoff. Albert Sonnenfeld, que continua a citar Martineau, refere este dado da maneira seguinte: "Il installe un petit canot dans le salon de la maison de Roscoff et y fait son lit"[617].

O nosso poeta, a quem o destino deu o nome de Corbière, nome que, na linguagem marítima, significa litoral extremo, teve o desejo de ser um herói do mar, como o pai. No entanto, vendo esse sonho desmoronar-se por razões de saúde, procura na poesia uma compensação do desejo frustrado. Referimos, no início deste trabalho, que a dedicatória ao pai já é, em si, significativa. Como sublinha Sonnenfeld, "il faut se rappeler que *Les Amours jaunes* est dédié 'A l'Auteur du *Négrier*', comme si Tristan voulait dire à son père : 'Regarde, j'ai écrit des poèmes de mer dignes du nom de Corbière'"[618]. Mais adiante acrescenta : "Ne pouvant imiter son père en courant les mers, il le copie dans son langage et ses gestes"[619]. De facto, os críticos costumam reconhecer em *Les Amours jaunes* a influência da escrita do pai, particularmente do romance marítimo *Le Négrier*, que narra o percurso do capitão Léonard, transposição romanesca da carreira de Édouard-Antoine Corbière. O capitão Léonard, o *herói de papel* que sempre fascinou o poeta, é descrito em *Le Negrier* da maneira seguinte: "[...] il sembla prendre plaisir à narguer la douleur et à jeter sur la vie des expressions de haine et de mépris"[620]. Segundo a crítica, o capítulo "Gens de Mer" teria não só sido inspirado naquele livro, como teria representado um ponto de referência fundamental na reconstrução da identidade do autor. A incorporação do mundo romanesco paterno no espaço poético manifesta-se através da crueza e do realismo com que o poeta pinta os marinheiros. Além disso, o poema "À mon Cotre Le Négrier" também é revelador da influência que o livro do pai exerceu no poeta. O apego ao seu barco, que ele próprio baptizou com o nome de Le Négrier, transparece nestes versos em que se dirige a ele: "– Va, sans moi, sans ton âme ;/ Et saille de l'avant !…/ Plus ne battras ma flamme/ Qui chicanait le vent"[621].

---

[616] SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 35.
[617] Idem, p. 94.
[618] Idem, pp. 92-93.
[619] Idem, p. 96.
[620] Excerto do livro *Le Négrier* de Édouard-Antoine Corbière apud ARNOUX, Alexandre, op. cit., p. 78.
[621] ***Les Amours jaunes***, p. 193 (À mon Cotre Le Négrier).

Para concluir, compreende-se que, no imaginário corbieriano, o mar, muitas vezes enraivecido e encapelado, batendo contra a costa rochosa e recortada da Bretanha, convoca todo um universo masculino, cuja figura central é a figura paterna. Ele reactiva no poeta o desejo de ser marinheiro, bem como o espírito de desafio capaz de fazer prova de virilidade e coragem.

3. A morte no mar

"No mar tanta tormenta e tanto dano
tantas vezes a morte apercebida!"
Luís de CAMÕES

O mar nobriano, embora seja representado por figuras masculinas, é visto no *Só* com uma sensibilidade de menino, convocando o mundo materno da infância. Paralelamente, em Corbière, apesar de o mar adquirir um rosto feminino, é visto como o cenário de um mundo exclusivamente masculino, ligado à figura paterna. Atendendo ao cruzamento de géneros e representações em ambos os poetas, parece-nos importante fazer o estudo pormenorizado do jogo de espelhos entre *o mar* do menino António e *la mer* viril de Tristan. Contudo, esse estudo mais aprofundado ultrapassaria os objectivos mais restritos que nos impusemos neste capítulo. Por isso, debruçar-nos-emos exclusivamente sobre uma idêntica obsessão experimentada por ambos os autores: a da morte no mar.

3.1. A atracção-repulsa em Nobre

No caso de Nobre, o mar escuro da morte reveste-se de uma dupla intenção representativa. Por um lado, o mar herdeiro de toda a história trágico-marítima é visto como "um local de desastre e de morte, [...] o primitivo inferno nobriano"[622], tal como o designa Mário Cláudio; por outro, o mar torna-se um espaço convidativo, no qual a morte vira sinónimo de plenitude. No espaço cénico do *Só*, a primeira imagem atinge o seu paroxismo neste trecho do poema "Lusitânia no Bairro Latino", que nos pinta o quadro lúgubre dos afogados do vapor Perseverança:

"Ó Mar jazigo de paquetes, de ossos,

[622] CLÁUDIO, Mário, ***Páginas Nobrianas***, Porto, Edições Caixotim, 2004, p. 41.

Que o sul, às vezes, arrola à praia:
Olhos em pedra, que ainda chispam brilhos!
Corpo de Virgem, que ainda veste a saia,
Braços de mães, ainda a apertar braços de filhos!
Noiva cadáver ainda com véu...
Ossadas ainda com os mesmos fatos!
Cabeça roxa ainda de chapéu!
Pés de defunto que ainda traz sapatos!
Boquinha linda que já não canta...
Bocas abertas que ainda soltam ais...
Noivos em núpcias, ainda, aos beijos, abraçados!
Corpo intacto, a boiar (talvez alguma Santa...)
Ó defuntos do Mar! ó roxos arrolados!"[623]

O irmão do poeta, Augusto Nobre, comenta, em nota de rodapé da 4ª edição do *Só*, que o vapor espanhol Perseverança se perdeu nos rochedos de Leixões por causa do nevoeiro, na noite de 25 de Agosto de 1872, morrendo quase toda a tripulação. À data do acontecido, o poeta tinha apenas cinco anos de idade. Porém, admitimos que o desastre, pelo seu carácter invulgar e trágico, terá sido comentado diversas vezes na presença de António Nobre, tendo-o impressionado.

O mar passa a ser, neste trecho, o palco tétrico onde a morte actua. Abundam imagens macabras, ao gosto decadentista. O mar é comparado a um cemitério imenso que engole, ingurgita e absorve, mas que também rejeita e arrola à praia os cadáveres. Palavras de conotação mórbida – como "jazigo", "ossos", "ossadas", "defunto", "cadáver", "roxos" – remetem explicitamente para a decomposição dos mortos nas águas salgadas do mar tenebroso. Para intensificar a morbidez e a violência deste espectáculo, acumulam-se referências a membros soltos ("Braços de mães", "braços de filhos", "pés de defunto") e a partes isoladas do corpo humano petrificadas pela morte ("olhos em pedra", "cabeça roxa", "bocas abertas"). A redução do corpo às suas partes proporciona imagens de uma extrema brutalidade, que sugerem despedaçamento e fragmentação, como se ele tivesse sido mutilado. A acumulação dos membros em início de verso "Olhos [...]/ Braços [...]/ Ossadas [...]/ Cabeça [...]/ Pés [...]/ Boquinha [...]/ Bocas [...]", predominantemente no plural, contribuem para a visualização da cena e para a criação de imagens de intensa e inédita expressividade. Em todos os versos, ou quase, surge de forma insistente o advérbio "ainda", que sugere, por um lado, o prolongamento lancinante da dor, do sofrimento e da aflição das vítimas durante os últimos momentos de agonia até à morte; e, por outro, remete para a preservação de

[623] ***Só***, p. 31 (Lusitânia no Bairro Latino).

alguns acessórios e peças de vestuário (tais como o "véu", o "chapéu", os "fatos" e os "sapatos") que resistiram aos ataques violentos das ondas dilacerantes.

Relativamente às sonoridades dos versos acima citados, as numerosas fricativas [s], [*ʃ*], [f], [v], [z] e as líquidas [l], [r] tendem também a sugerir a agressividade do mar e a violência do seu arrebatamento. A alternância do som [a], vogal da água segundo Bachelard, e do [o], vogal escura e grave, reforça fonicamente a tetricidade do quadro.

Substância simbólica da morte, a água do mar reveste-se aqui de um colorido escuro, passando do roxo ao negro. Muitas das imagens que surgem relacionadas com a morte gravitam em torno de um mar perigoso e assassino. Nada aqui falta para nos lembrar o mar das trevas a que Gaston Bachelard se refere: "[...] chez plusieurs poètes apparaît une mer imaginaire qui a pris ainsi la Nuit dans son sein. C'est la Mer des Ténèbres – *Mare Tenebrum*, où les anciens navigateurs ont localisé leur effroi plutôt que leur expérience."[624]

Apesar de o *Só* associar imagens fúnebres e cadavéricas a estas águas turbulentas e devastadoras, o sujeito poético exprime a vontade de se afundar no mar. Esta aparente contradição revela um sentimento de atracção-repulsa frente à morte, a que já nos referimos no final da primeira parte deste trabalho. Vejamos como o desejo de se fundir com o elemento marítimo está explícito no poema "António":

"Quando eu morrer, hirto de mágoa
Deitem-me ao Mar!

[...]

Irei indo de frágua em frágua
Até que enfim desfeito em água
Hei-de fazer parte do Mar !"[625]

Estes versos revelam-nos o desejo de dissolução total e o de fusão do sujeito poético com o mar. Morrer nas águas oceânicas pode representar uma incorporação na imensidade das mesmas. Nesta linha, Gaston Bachelard, ao reflectir sobre a ligação entre morte e água, afirma que "l'eau est (ainsi) une invitation à mourir ; elle est une invitation à une mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires"[626]. E acrescenta, mais adiante, sobre o tema da

[624] BACHELARD, Gaston, ***L'Eau et le Rêves***, Mayenne, José Corti, 1942, p. 138.
[625] ***Só***, p. 17 (António).
[626] BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 77.

dissolução : "Chacun des éléments a sa propre dissolution, la terre a sa poussière, le feu a sa fumée. L'eau dissout plus complètement. Elle aide à mourir totalement."[627]

Para Nobre, como já vimos na primeira parte, a morte, e por extensão a morte no mar, liga-se mais a um desejo de aniquilação da dor e de regresso ao ventre materno do que, propriamente, a uma destruição total do ser. Aliás, nos versos anteriormente citados, a ânsia de integrar o elemento marinho depois da morte liga-se à vontade de se unir à profundidade infinita e de permanecer em movimento depois da morte ("Irei indo de frágua em frágua"), atingindo por fim, através da decomposição e da dissolução, a total plenitude ("Até que enfim desfeito em água/ Hei-de fazer parte do Mar!").

3.2. A glorificação total em Corbière

Em Corbière, a morte no mar assume uma única função representativa: a sua glorificação. Não há repulsa nem desespero frente à morte, mas antes uma atitude serena, que tende à banalização da mesma, como vimos em "La Goutte". O poema "Lettre au Mexique", que anuncia, em tom epistolar, a morte de um jovem marinheiro aos pais, apresenta o facto sem rodeios e com natural objectividade:

> "'Vous m'avez confié le petit. – Il est mort.
> Et plus d'un camarade avec, pauvre cher être.
> L'équipage… y en a plus. Il reviendra peut-être
> Quelques-uns de nous. – C'est le sort –
>
> […] Moi, ce n'est pas ma faute :
> Ce mal-là n'a pas de raison."[628]

A morte no mar, ligada às leis do acaso e da providência, não dá azo a sentimentalismos românticos; a sobriedade e a resignação imperam nesta carta-poema. Aliás, a morte no mar distingue-se, em "Gens de Mer", de qualquer outra morte por significar dinamismo e continuidade do movimento vital. Em "Matelots", um velho marinheiro que recusa o estatismo da palavra "mort", substitui esta última por outra, mais enérgica:

---

[627] Idem, p. 125.
[628] ***Les Amours jaunes***, p. 183 (Lettre du Mexique).

"Âme-de-mer en peine est le vieux matelot
Attendant, échoué… – quoi : la mort ?
– Non, le flot."[629]

Graças ao dinamismo das águas, o corpo do marinheiro, engolido pela onda, é visto, no imaginário corbieriano, como um renascimento. De facto, sendo o ritmo das ondas um símbolo de vida, a morte do marinheiro será apresentada como um regresso à fonte da vida. É no poema "La Fin", que encerra o capítulo "Gens de Mer", que esta visão se torna mais evidente. Influenciado pelo anti-romantismo do pai, Corbière parodia neste poema o "Oceano nox" de Victor Hugo, citando-o no incipit, como se de um mote se tratasse. Note-se que esse mote vai ser glosado de maneira peculiar, já que o autor vai rectificar e ridicularizar a visão hugoliana dos marinheiros, uma visão que considera estereotipada, falsa e romântica. Mais do que uma paródia a "Oceano Nox", Albert Sonnenfeld vê o poema como "une sorte de manifeste à la gloire d'une vie active"[630]. Paul Verlaine, por sua vez, também não fica indiferente ao poema "La Fin", que suscita o seguinte comentário: "[...] il nous paraîtrait mal de prendre congé de Corbière sans donner en entier le poème intitulé *la Fin*, où est toute la mer"[631]. Vejamos o início do poema em questão:

"Oh ! Combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines
Dans ce morne horizon se sont évanouis !…
……..
Combien de patrons morts avec leurs équipages !
L'Océan, de leur vie a pris toutes les pages,
Et, d'un souffle, il a tout dispersé sur les flots,
Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée…
……
Nul ne saura leurs noms, par même l'humble pierre,
Dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond,
Pas même un saule vert qui s'effeuille à l'automne,
Pas même la chanson plaintive et monotone
D'un aveugle qui chante à l'angle d'un vieux pont.
V. Hugo, *Oceano nox.*

Et bien, tous ces marins – matelots, capitaines,
Dans leur grand Océan à jamais engloutis…

[629] Idem, p. 162 (Matelots).
[630] SONNENFELD, Albert, op. cit., p. 101.
[631] VERLAINE, Paul, ***Les Poètes Maudits***, Texto integral organizado por Jacques Lemaire, disponível em www.poetes.com/textes/ver_poemau.pdf, p. 8.

Partis insoucieux pour leurs courses lointaines
Sont morts – absolument comme ils étaient partis.

Allons ! c'est leur métier, ils sont morts dans leur bottes !
Leur *boujaron* au cœur, tout vifs dans leurs capotes…
– Morts… Merci : la *Camarde*[632] a pas le pied marin ;
Qu'elle couche avec vous ; c'est votre bonne femme…
– Eux, allons donc : Entiers ! enlevés par la lame !
Ou perdus dans un grain…

Un grain… est-ce la mort ça ? […]

[…] Votre *mort* est bien pâle
Et pas grand' chose à bord, sous la lourde rafale…
Pas grand' chose devant le grand sourire amer
Du matelot qui lutte. – Allons donc, de la place ! –
Vieux fantôme éventé, la Mort change de face :
La Mer !…

Noyés? – Eh allons donc ! Les noyés sont d'eau douce.
– Coulés ! corps et biens ! Et, jusqu'au petit mousse,
Le défi dans les yeux, dans les dents le juron !
[…]"[633]

O contraste entre os versos hugolianos e os versos corbierianos revela-se na dialéctica *morte/vida*, *estatismo/dinamismo*, *sentimentalismo/realismo*. De facto, se Victor Hugo está mais preocupado com a ideia de morte ("se sont évanouis", "patrons morts", "leur fin", "l'étroit cimetière"), Corbière interessa-se mais pelo que permanece vivo ("tous vifs dans leurs capotes", "matelot qui lutte", "le défi dans les yeux"). Na poesia de Corbière, os marinheiros morrem em plena acção, no alto mar. A palidez e o estatismo da morte dos "homens da terra" contrapõe-se ao dinamismo da luta que o marinheiro trava no navio. A glorificação da morte deste atinge o seu clímax nas estrofes que fecham o poema. Estas continuam a contrapor a morte das *gentes do mar* à morte das *gentes da terra*: a primeira significa liberdade, continuação da vida e integração no ritmo vital do mar, enquanto que a segunda, através da evocação do cemitério e do caixão, representa fechamento e putrefacção:

[632] Designa a Morte, na linguagem literária.
[633] ***Les Amours jaunes***, pp. 196-197 (La Fin).

"– Pas de fond de six pied, ni rats de cimetière:
Eux ils vont aux requins ! L'âme d'un matelot
Au lieu de suinter dans vos pommes de terre,
Respire à chaque flot.

– Voyez à l'horizon se soulever la houle ;
On dirait le ventre amoureux
D'une fille de joie en rut, à moitié soûle…
Ils sont là ! – La houle a du creux. –

[…]

… Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges !…
Qu'ils roulent verts et nus,
Sans clous et sans sapin, sans couvercle, sans cierges..
– Laissez-les donc rouler, *terriens* parvenus !"[634]

O marinheiro morto une-se ao mar, atingindo uma espécie de eternidade através do movimento "infinito". Regressa à sua essência de átomo no contínuo embalo marítimo e acaba ele próprio por se tornar mar, ou seja, por "fazer parte do mar", como explica António Nobre. Tanto para o poeta português como para o poeta bretão, a morte no mar simboliza a continuação da vida, na medida em que ela se integra no grande ritmo vital das ondas.

[634] Idem, p. 198 (Idem).

Conclusão

> "Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure."
>
> Roland BARTHES

O processo de aproximação entre António Nobre e Tristan Corbière, que nos propusemos encetar neste trabalho, centrou-se no tema da ausência, tendo por objectivo demonstrar como é que esta, omnipresente nos percursos dos dois autores, se manifesta no *Só* e em *Les Amours jaunes*. As três partes em que dividimos a nossa reflexão procuram evidenciar o modo como os dois poetas, ao enfrentar a separação, tentam combater a solidão e o isolamento. Como vimos no primeiro capítulo, os percursos vivenciais de Nobre e de Corbière foram marcados por sucessivas "rupturas", resultantes de separações. É claro que qualquer ser humano pode enfrentar situações deste género. Contudo, pelas pistas que nos foram dadas pelos *epitextos* relativos às respectivas obras, parece-nos que não foi incutido nos autores um espírito de independência. Extremamente acarinhados durante a meninice, sentem-se desorientados aos primeiros sinais de ruptura ou, como diz Freud, "incapaz[es] de ficar sem amor, ou de se contentar com uma quantidade menor de amor"[635].

Na luta que ambos travam contra o sentimento a que chamámos, no primeiro capítulo, "consciência da ausência", verifica-se que Nobre e Corbière exprimem nas suas obras um comum sentimento de alarme que se manifesta através da negação da vida e da decorrente eufemização da morte. Ao sentimento de solidão e desorientação provocado por esta "consciência da ausência", sobrepõe-se uma "construção poética" que nos propusemos descrever no segundo capítulo do nosso estudo. A "recriação" dos dois poetas alicerça-se na escolha de um nome, na encenação dos seus livros e das suas personagens (o príncipe e o sapo, respectivamente), que se revestem de uma dupla representatividade; e no emprego de uma maneira nova de "dizer", a que chamámos "língua pessoal". Vimos também, neste segundo capítulo, que as duas personagens encenadas convocam e

[635] Sigmund Freud apud BOLWBY, John, ***Separação, Angústia e Raiva***, vol. 2, São Paulo, Martins Fontes, 1984, p. 259.

orquestram várias presenças no seio das respectivas poesias: os portugueses e os familiares no mundo nobriano, os bretões e a amante no mundo corbieriano. Como tentámos demonstrar nesse mesmo capítulo, a força representativa destas presenças reside na recuperação das suas vozes nos poemas de ambos os escritores. O tom familiar do discurso, que caracteriza, "com precisão e colorido, a atitude do personagem cuja fala vai ser textualmente reproduzida"[636]; a introdução da oralidade, que confere naturalidade e vivacidade ao discurso; e a polifonia, que evidencia o valor interactivo de todo o acto de comunicação, são processos que permitem, em ambas as obras, a "corporização" de figuras ausentes, entre as quais se destacam as gentes do mar. Por fim, escolhemos isolar, num terceiro e último capítulo, as vozes destas gentes, por ocuparem um espaço privilegiado no *Só* e em *Les Amours jaunes*. Por um lado, os pescadores portugueses e os marinheiros bretões, que adquirem o estatuto de verdadeiros heróis, são apresentados como "modelos" com os quais os poetas respectivamente se identificam. Por outro, o elemento marítimo, sendo associado quer à figura materna, no caso de Nobre, quer à figura paterna, no caso de Corbière, é apreendido como uma presença reconfortante, inclusivamente na própria morte, visto que, no mar, pelo ritmo das ondas, esta comparece imaginariamente como um prolongamento da vida.

Reconhecemos que a nossa abordagem tem as suas limitações, visto que as vias de reflexão que seguimos no nosso trabalho se basearam numa aproximação temática sugerida pelas próprias obras em estudo. Aliás, Pierre Brunel, no livro *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?*, não deixa de alertar o leitor para os riscos do método temático: "Cette méthode, tout à fait légitime, comporte ses dangers. Le plus grave est de réduire à un thème ou à un petit nombre de thèmes un ensemble beaucoup plus foisonnant"[637].

Por isso, não foi nosso objectivo dar uma chave interpretativa das duas obras, porque toda obra de arte é forçosamente ambígua e plural, furtando-se a qualquer análise que pretenda ser exaustiva. O fim da citação de Roland Barthes que colocámos em epígrafe ("affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure"[638]) vem aliás reforçar a ideia de que não existe um sentido ou uma verdade do texto literário, mas apenas visões e interpretações do mesmo. Nessa perspectiva, quisemos sugerir linhas de aproximação entre Nobre e Corbière, que gostaríamos de partilhar com o leitor.

Contudo, admitimos que a reflexão empreendida poderia se ter orientado para outros horizontes interpretativos, como aqueles que René Poupart aponta, no artigo que começámos por referir logo na introdução: "Tristan Corbière et António Nobre : affinités spirituelles, suggestions

---

636 CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley, ***Nova Gramática do Português Contemporâneo***, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1984, p. 631.
637 BRUNEL, Pierre et al., ***Qu'est-ce que la Littérature Comparée ?***, Paris, Armand Colin, 1983, p. 117.
638 BARTHES, Roland, ***Sur Racine***, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 11.

poétiques, rapports intertextuels". O aprofundamento desta hipótese de leitura, momeadamente a sensibilidade celta dos dois poetas, assim como a influência em cadeia Corbière-Laforgue-Nobre, defendida por Poupart, exigiria um estudo mais alargado.

A aproximação, já focada por Amorim de Carvalho, entre o *Só* de António Nobre e o *Seul* de Edmond de Haraucourt constituiria, por seu lado, outra proposta de leitura. O ensaio que Amorim de Carvalho publicou, em primeira mão, no jornal "República", nos dias 5 e 19 de Abril de 1968, apresenta pontos de contacto entre as duas obras que têm sido considerados pela crítica como pouco fundamentados e pouco convincentes. No entanto, esta aproximação terá um dia de ser feita à luz dos dados mais recentes da crítica nobriana e de uma análise mais profunda e actualizada da obra daquele poeta francês.

Um outro aspecto que também exigiria mais amplo desenvolvimento prende-se com a inserção do *Só* e de *Les Amours jaunes* no contexto da história literária da segunda metade do século XIX. No reduzido espaço que nos é imposto para a realização deste trabalho, preferimos concentrar-nos na definição de uma possível linha de leitura comum às duas obras. Ao cabo deste percurso, parece-nos que a abordagem escolhida permitiu patentear duas poéticas da *ausência*: Nobre, reconhecendo a falta das *figuras de apego*, procura uma compensação ao multiplicar as vozes de familiares, de amigos, de vizinhos ou de simples conhecidos num tom carinhoso e doce; Corbière, recalcando qualquer sentimento de falta, confere aos seus versos uma tonalidade agressiva e provocadora. Apesar de empregarem registos e "poses" diferentes, ambos manifestam, por detrás dos "artifícios" poéticos, uma ânsia de viver, que se formula no grito de dor e de protesto contra o desconcerto da vida. Através do poder regenerador da poesia, ambos procuram preencher liricamente o vazio causado pela separação.

Agustina Bessa-Luís abre a "Introdução" à edição do *Só* da Livraria Civilização dizendo que "o poeta é um homem que se queixa"[639]. Contudo, à luz da visão iconoclasta do ensaísta Hélder Macedo[640], a queixa nobriana estaria aparentemente mais perto do tom de lamento; e a queixa de Corbière, mais próxima dum tom de revolta e de contestação. O leitor desprecavido tenderá a colocar António Nobre na categoria dos poetas que Hélder Macedo designa pela expressão "paninhos quentes", e Tristan Corbière na categoria dos poetas que "aleijam":

> "Em termos de recepção (análise é uma palavra forte de mais), porque quando se diz – Portugal é um país de poetas!, trata-se das tais percepções ou rimas em "inho" e em "ão", trate-se de um puro sentimentalismo, mais ou menos tonto, trata-se de dar vazão a uma tendência piegas. Ora isso não é

[639] Agustina Bessa-Luís, "Introdução" in ***Só***, Porto, Livraria Civilização, 1983, p. 7.
[640] MACEDO, Hélder, "A poesia tem de aleijar...", Entrevista de Maria João Seixas, ***Pública***, Lisboa, Público, 11 de Abril de 2004, pp. 28-35.

poesia, a poesia tem de aleijar e o que assim se elogia como sendo o génio poético português em geral, não aleija, bem pelo contrário, são paninhos quentes."[641]

Esta possível categorização, no caso de Nobre, não só se revela redutora como também errada. De facto, a pretensa "ingenuidade" do menino António ou a "pose" agressiva da personagem corbieriana não são senão construções poéticas que, como vimos, procuram condicionar a leitura da obra, despertando nos leitores determinados sentimentos. Por detrás das percepções meramente sentimentalista ou provocadora do *Só* e de *Les Amours jaunes* existe algo mais. Os poemas de Nobre ganham por vezes uma dimensão irónica (veja-se, por exemplo, "D. Enguiço") e os de Corbière, em "Rondels pour Après", deixam em parte cair a máscara, para dar lugar a uma doçura e a uma ternura pouco comuns na poesia do autor bretão.

Agustina Bessa-Luís observa o seguinte, a respeito do poeta do *Só*: "É estranho: quem achou o Nobre um poeta efeminado não percebeu nada, mesmo nada. A complexidade das pessoas é só aparente; elas são infinitamente mais simples do que se pode ver a partir dum campo analítico. [...] As civilizações construíram-se sobre a terrível estratégia do só."[642] Se utilizarmos o verbo empregue por Hélder Macedo, ambos os poetas "aleijam", ambos testemunham a ansiedade que se traduz no sentimento de estar só e desamparado num mundo hostil, ambos rejeitam as regras impostas pela vida que consistem em aceitar o carácter provisório do que vemos, vivemos e somos. Alberto de Oliveira, numa carta dirigida a Augusto Nobre dá um importante contributo para o esclarecimento da personalidade de António Nobre, já então falecido:

> "Infeliz como nasceu, e como o seu temperamento o fez, não podia encontrar neste mundo alegria nem sossego. Toda a sua vida foi uma desesperada luta consigo mesmo em que nunca pôde vencer. [...] a única solução de vida é a resignação, e o contentamento de cada um com o que Deus lhe deu por destino, nunca o vi contente nem resignado. Uma alma assim não vive – mata-se a cada hora."[643]

Esse testemunho, que o autor das *Palavras Loucas* escreveu a respeito do seu amigo íntimo, poderia convir, sem que se mudasse uma só vírgula, ao poeta bretão. De facto, Nobre e Corbière não se ajustam ao tipo de personalidade mais comum que, segundo Adolfo Casais Monteiro, é a "daqueles a quem a vida social dominou, daqueles que conseguiram inserir a sua vida nos fáceis caminhos já muito pisados"[644]. Eles integraram, muito pelo contrário, o grupo que o mesmo autor diz ser o "daqueles que constantemente se viram obrigados a lutar contra as imposições duma vida

---

641 Idem, p. 33.
642 Agustina Bessa-Luís, "Introdução" in op. cit., p. 14.
643 ***Correspondência***, p. 526.
644 Adolfo Casais Monteiro, "Introdução" in NOBRE, Augusto Ferreira, ***António Nobre e as Grandes Correntes Literárias do Século Dezanove***, Porto, Companhia Editora do Minho, 1931, p. 7.

social, duma sensibilidade, duma lógica, em suma, duma maneira de viver e entender a vida, absolutamente diferente da sua"[645]. Ambos os poetas sofrem o "exílio" e têm que enfrentar uma crise que os isola ainda mais, pelo facto de tomarem consciência da especificidade da sua posição entre os seus contemporâneos. Ambos seguem o caminho da revolta, bem definida por Adolfo Casais Monteiro:

> "[a] revolta do homem que, consciente da sua incompatibilidade, quebra todos os fios, doravante reconhecidos falsos, que o ligavam ao mundo dos outros. Apenas, essa revolta, nuns, leva à necessidade de exprimir, de revelar o conflito, de lhe dar uma certa objectividade, concretizando-o em palavras que, escritas, se separam de nós; e é ainda quem sabe? uma plataforma, uma tentativa de separar de nós os conflitos, a ver se assim tornamos a encontrar a calma."[646]

É claro que Nobre e Corbière se inserem no grupo reduzido dos que vão exprimir a sua revolta através da criação literária. Nesta perspectiva, o conflito pessoal gerado pela separação, pela ausência das *figuras de apego* e, talvez, pelo choque cultural relacionado com a questão do bilinguismo, torna-se produtivo no plano artístico.

Aliás, o tema da *diferença* ou da *condição de estrangeiro* parece-nos ser outra hipótese de leitura das duas obras, que mereceria ser desenvolvida num estudo pormenorizado e documentado. "Custa-me imenso o Estrangeiro"[647], escreve António Nobre, numa carta dirigida a Justino de Montalvão, já quase no fim da vida e cansado das itinerâncias de tísico ou de "Beduíno errante"[648]. Compreende-se que Nobre e Corbière tenham sofrido o estatuto de "estrangeiro", no sentido mais lato da palavra, pois Corbière nunca chegou a sair, de modo prolongado, de França, nem sequer da sua Bretanha natal. Por outro lado, a noção de "estrangeiro", como bem o atestam os dois versos[649] de "Poentes de França" que foram citados anteriormente, depende da focalização adoptada pelo sujeito poético. De facto, o "eu" do poeta, estudante em Paris, não se autodesigna como estrangeiro, atribuindo antes essa designação, por hipálage, a uma elemento paisagístico do país de acolhimento. Em suma, o "ser estrangeiro" depende da perspectiva, o que quer dizer que somos sempre o estrangeiro de um Outro, se é que não acabamos por ser o estrangeiro de nós próprios.

Como conclusão final, gostaríamos de sublinhar, mais uma vez, que a reflexão que empreendemos sobre o tema da ausência nem ambicionou ser exaustiva, nem pretendeu dar uma

---

[645] Ibidem.
[646] Idem, p. 8.
[647] ***Correspondência***, p. 464.
[648] Idem, p. 437.
[649] "– Vós sois estrangeiros, vós sois estrangeiros,/ Ó poentes de França! Não vos amo, não!" [***Só***, p. 107 (Poentes de França).]

interpretação definitiva do *Só* e de *Les Amours jaunes*. A nossa leitura propõe apenas uma possível abordagem das obras em torno do ponto de contacto que consideramos mais expressivo entre Nobre e Corbière. Para além das diferenças de nacionalidade e de geração, os dois poetas, à procura de um (re)equilíbrio através da criação poética, aproximam-se num dos aspectos mais dolorosos da existência humana: o da solidão, provocada pela ausência dos primeiros afectos. Por serem válidas tanto para o *Só* como para *Les Amours jaunes*, fazemos nossas as palavras de Óscar Lopes que, no ensaio "António Nobre, ou uma espécie de solidão", diz que "[no *Só*] há uma revolta e há uma pergunta implícita, não acerca da vida, da morte, do destino e das dores [...], mas acerca do para quê de todos e de cada um de nós."[650]

E não será, precisamente, essa a função da literatura e, por extensão, a da própria arte? Apresentar uma visão do mundo e interrogar o enigma da vida? As vozes de Nobre e Corbière, por transmitirem de uma forma específica e autêntica uma certa angústia existencial, mensagem que não se coadunava com as preocupações dos seus contemporâneos, tornaram-se, nas suas respectivas épocas, incómodas. Possam elas hoje encontrar uma crítica atenta, de modo a saldar-se uma "dívida" de reconhecimento[651] relativa ao seu papel essencial na evolução das poesias portuguesa e francesa dos finais do século XIX.

---

650 Óscar Lopes apud MORÃO, Paula, ***O Só de António Nobre – Uma leitura do Nome***, Lisboa, Editorial Caminho, 1991, p. 67.

651 No intuito de contrariar os falsos rótulos que, ao longo dos tempos, foram colados ao nome do poeta português, bem poderíamos dizer, com Paula Morão, que "parece hoje indiscutível o lugar de António Nobre na poesia portuguesa moderna, que o mesmo é dizer na poesia portuguesa *tout court*." (AAVV, ***Dicionário de Literatura Portuguesa***, Organização e direcção de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 341.)
Quanto ao poeta bretão, o que foi injustamente esquecido e o que, posteriormente, foi encasulado na condição de poeta maldito, apraz-nos dizer, juntamente com Albert Sonnenfeld, que "il serait plus juste de voir en Corbière le précurseur ou le prophète qui a ouvert la route à de nombreux poètes du XXe siècle qui, sans peut-être se rendre compte de l'importance des *Amours jaunes*, [lui] sont redevables […]." (SONNENFELD, Albert, ***L'Oeuvre Poétique de Tristan Corbière***, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 196.)

Apêndice

Apêndice 1

Quadro sinóptico: as datas-chave

António Nobre		Tristan Corbière	
16 de Agosto de 1867	Nascimento no Porto na Rua de Santa Catarina.	18 de Julho de 1845	Nascimento em Coat-Congar, próximo de Morlaix (Bretanha).
30 de Maio de 1882	Primeiro poema com interesse literário: "Intermezzo Occidental".	**Maio de 1859**	**Entra em regime interno no Lycée de Saint-Brieuc. Primeiras crises de reumatismo articular.**
28 de Outubro de 1884	**Morte de Eduardo Coimbra.**	Fevereiro de 1860	Primeiro poema: "L'Ode au Chapeau".
5 de Setembro de 1886	**Morte da mãe.**	8 de Outubro de 1860	Vai para a casa do tio, o médico Chenantais, em Nantes.
15 de Outubro de 1888	**Coimbra: 1º ano lectivo 1888-1889, 2º ano lectivo 1889-1890.**	**1862**	**Sofrendo de reumatismo, viaja com a mãe para a Provença, por isso vê-se obrigado a interromper os estudos.**
22 de Outubro de 1890	**Partida para Paris.**	**Verão de 1863**	**Mudança para a residência secundária dos pais, em Roscoff.**
29 de Abril de 1891	**Primeiros sinais de desentendimento com Alberto de Oliveira.**	Dezembro de 1869	Viagem por Itália.
2 de Abril de 1892	Publicação do *Só* na casa de edição de Léon Vanier.	**Primavera de 1871**	**Trava conhecimento com o conde Rodolphe de Battine e a sua amante, a actriz italiana Armida-Josefina Cuchiani.**
25 de Agosto de 1893	Ruptura definitiva com Alberto de Oliveira.	**Primavera de 1872**	**Instala-se em Paris onde convive com os pintores Dufour e Lafenestre e com o atípico casal que conheceu durante o Verão em Roscoff.**
6 de Outubro de 1893	Morte do pai. O poeta está em Portugal devido aos problemas financeiros que atravessa a família.	Agosto de 1873	Publicação de *Les Amours jaunes* na editora Glady Frères.
5 de Setembro de 1894	Primeiros sintomas da doença, segundo Guilherme de Castilho (ver nota 1 da carta 99 in *Correspondência*).	1 de Março de 1875	Morte do poeta aos 29 anos de idade em Morlaix.
Janeiro de 1895	Fim do curso de Direito. Obtenção da "Licence".	25 de Setembro de 1875	Morte do pai.
Abril de 1898	Segunda edição do *Só*, Livraria Guillard, Aillaud Cia.	Abril de 1884	Verlaine publica *Les Poètes Maudits*.
18 de Março de 1900	Morte do poeta aos 32 anos de idade na Foz do Douro (Porto).	1891	Reedição de *Les Amours jaunes* por Léon Vanier.

Obs.: Em destaque as datas por nós consideradas de ruptura para os dois poetas.

Apêndice 2

Iconografia nobriana

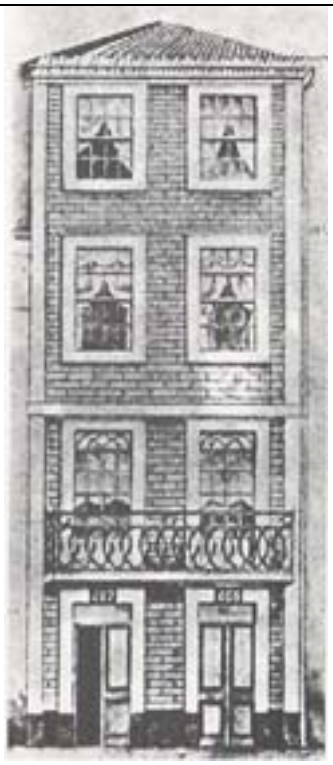
Infância e adolescência de António Nobre

Documento 1

A família Nobre.

FONTE: CASTILHO, Guilherme de, *António Nobre*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Documento 2



Número 469 da Rua de Santa Catarina. Casa onde o poeta nasceu.

FONTE: CASTILHO, Guilherme de, *António Nobre,* Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Documento 3

António Nobre com 16 anos de idade.

FONTE: CLÁUDIO, Mário, *António Nobre 1867-1900. Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

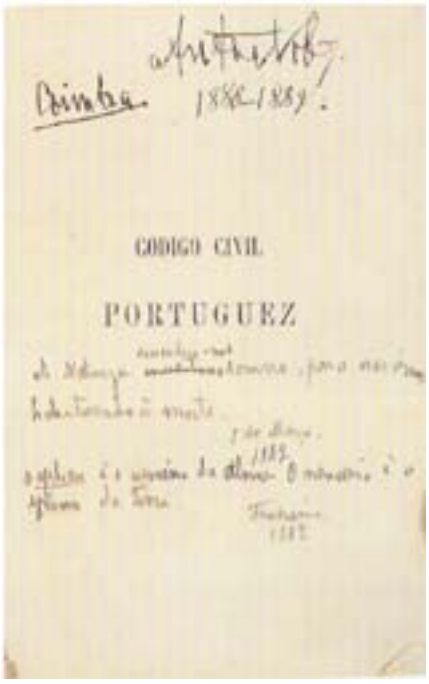
Documento 4

Casa do lugar do Seixo.

FONTE: CLÁUDIO, Mário, *António Nobre 1867-1900. Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

Os tempos de Coimbra

Documento 5



Folha de rosto do exemplar do Código Civil Português pertencente ao poeta.

FONTE: CLÁUDIO, Mário, *António Nobre 1867-1900. Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

Documento 6

O grupo da "Boémia Nova". António Nobre é o segundo a partir da direita.

FONTE: CASTILHO, Guilherme de, *António Nobre*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Documento 7

"Torre de Anto" em Coimbra, a Sub-Ripas.

FONTE: CASTILHO, Guilherme de, *António Nobre*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Nobre em Paris

Documento 8

António Nobre em Paris.

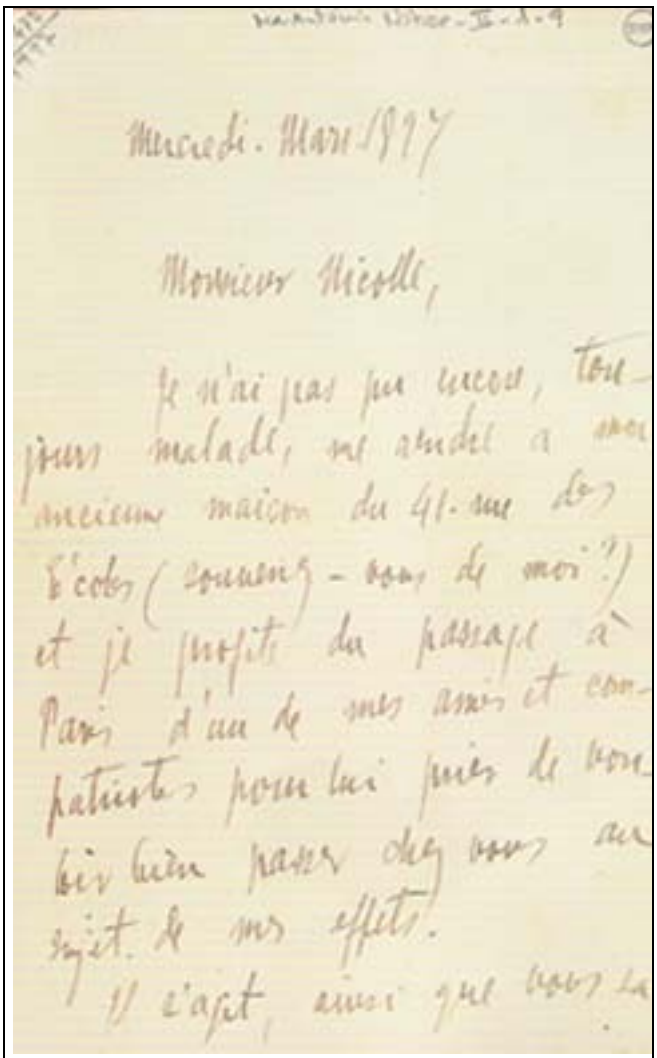
FONTE: CASTILHO, Guilherme de, *António Nobre*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Documento 9

António Nobre em Paris.

FONTE: CASTILHO, Guilherme de, *António Nobre*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Documento 10



Mercredi. Mars 1897

Monsieur Nicolle,

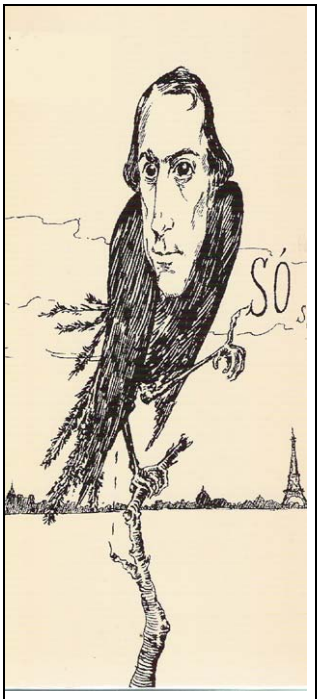
Je n'ai pas pu encore, toujours malade, me rendre à votre aimable maison du 41. rue des Écoles (souvenez-vous de moi?) et je profite du passage à Paris d'un de mes amis et compatriotes pour lui faire le bien plaisir de vous faire passer chez vous au sujet de mes effets.

Il s'agit, ainsi que vous le

Carta dirigida ao prestamista do poeta, Mr Nicolle.

FONTE: CLÁUDIO, Mário, *António Nobre 1867-1900. Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

Documento 11



Caricatura de António Nobre em Paris por Rafael Bordalo Pinheiro.

FONTE: Capa de AAVV, *António Nobre em Contexto – Actas do Colóquio realizado a 13 e 14 de Dezembro de 2000*, Organização de Paula Morão, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

Apêndice 3

Iconografia corbieriana

Infância e adolescência de Tristan Corbière

Documento 1

Propriedade de Le Launay onde nasceu o poeta.

FONTE: ROUSSELOT, Jean, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, 1951.

Documento 2

Liceu de Saint-Brieuc onde o poeta entra em regime de internato.

FONTE: ROUSSELOT, Jean, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, 1951.

Documento 3

Pai do poeta, Édouard-Antoine Corbière.

FONTE: ROUSSELOT, Jean, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, 1951.

Tristan no liceu de Saint-Brieuc.

FONTE: ROUSSELOT, Jean, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, 1951.

Documento 4

Tristan adolescente com, por baixo, um poema escrito pela sua própria mão.

FONTE: AAVV, *Tristan Corbière*, nº 33, Morlaix, Skol Vreizh, 1995.

Roscoff e Paris

Documento 5

Porto de Roscoff. A casa dos pais do poeta é a que tem fumo a sair da chaminé.

FONTE: AAVV, *Tristan Corbière*, nº 33, Morlaix, Skol Vreizh, 1995.

Documento 6

A região da Bretanha conta com quatro departamentos que são: Finisterra, Morbihan, Côte-d'Armor e Ille-et-Villaine. Roscoff, Morlaix, Saint-Brieuc e Nantes (região do Pays de la Loire) estão apontados a vermelho.

FONTE: AAVV, *Atlas Compact Universel*, Paris, France Loisirs, s/d.

Documento 7

Tristan em Roscoff em traje de marinheiro.

FONTE: AAVV, *Tristan Corbière*, nº 33, Morlaix, Skol Vreizh, 1995.

Documento 8

Tristan "dândi".

FONTE: AAVV, *Tristan Corbière*, nº 33, Morlaix, Skol Vreizh, 1995.

Caricaturas

Documento 9

Os dois Tristan: o poeta e o seu cão, pela mão do poeta.

FONTE: ROUSSELOT, Jean, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, 1951.

Documento 10

Caricatura do poeta pelo próprio. Frontispício de *Les Amours jaunes*.

FONTE: CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, Paris, Éditions Gallimard, 1973.

Documento 11

Caricatura do poeta pelo próprio.

FONTE: ROUSSELOT, Jean, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, 1951.

Documento 12

Caricatura do poeta pelo próprio.

FONTE: ROUSSELOT, Jean, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, 1951.

Documento 13

Caricatura do poeta pelo próprio.

FONTE: ROUSSELOT, Jean, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, 1951.

Ilustrações

Documento 14

Ilustrações do poema "La Rapsode Foraine et le Pardon de Sainte-Anne", por Jean Moulin.

FONTE: AAVV, *Tristan Corbière*, nº 33, Morlaix, Skol Vreizh, 1995

Documento 15

Ilustração do poema "La Pastorale de Conlie", por Jean Moulin.

FONTE: AAVV, *Tristan Corbière*, nº 33, Morlaix, Skol Vreizh, 1995.

Apêndice 4

Textos

Documento 1

Cyrano de Bergerac de Edmond ROSTAND

"La tirade du nez"

CYRANO, *imperturbable.*

C'est tout ?...

LE VICOMTE

Mais...

CYRANO

Ah ! non ! c'est un peu court, jeune homme !

On pouvait dire... Oh ! Dieu !... bien des choses en somme.

En variant le ton, par exemple, tenez:

Agressif : "Moi, Monsieur, si j'avais un tel nez,

Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse !"

Amical : "Mais il doit tremper dans votre tasse !

Pour boire, faites-vous fabriquer un hanap !"

Descriptif : "C'est un roc ! . .. c'est un pic ! . . . c'est un cap !

Que dis-je, c'est un cap ?. .. C'est une péninsule !"

Curieux : "De quoi sert cette oblongue capsule ?

D'écritoire, Monsieur, ou de boîte à ciseaux ?"

Gracieux : "Aimez-vous à ce point les oiseaux

Que paternellement vous vous préoccupâtes

De tendre ce perchoir à leurs petites pattes ?"

Truculent : "Ça, Monsieur, lorsque vous pétunez,

La vapeur du tabac vous sort-elle du nez

Sans qu'un voisin ne crie au feu de cheminée ?"

Prévenant : "Gardez-vous, votre tête entraînée

Par ce poids, de tomber en avant sur le sol !"

Tendre : "Faites-lui faire un petit parasol

De peur que sa couleur au soleil ne se fâne !"

Pédant: "L'animal seul, Monsieur, qu'Aristophane

Appelle Hippocampelephantocamelos

Dût avoir sous le front tant de chair sur tant d'os !"

Cavalier : "Quoi, l'ami, ce croc est à la mode ?

Pour pendre son chapeau, c'est vraiment très commode !"

Emphatique : "Aucun vent ne peut, nez magistral,
T'enrhumer tout entier, excepté le mistral !"
Dramatique : "C'est la Mer Rouge quand il saigne !"
Admiratif : "Pour un parfumeur, quelle enseigne !"
Lyrique : "Est-ce une conque, êtes-vous un triton ?"
Naïf : "Ce monument, quand le visite-t-on ?"
Respectueux : "Souffrez, Monsieur, qu'on vous salue,
C'est là ce qui s'appelle avoir pignon sur rue!"
Campagnard : "He, arde ! C'est-y un nez ? Nanain !
C'est queuqu'navet géant ou ben queuqu'melon nain !"
Militaire : "Pointez contre cavalerie !"
Pratique : "Voulez-vous le mettre en loterie ?
Assurément, Monsieur, ce sera le gros lot !"
Enfin, **parodiant Pyrame en un sanglot** :
"Le voilà donc ce nez qui des traits de son maître
A détruit l'harmonie ! Il en rougit, le traître !"
– Voilà ce qu'à peu près, mon cher, vous m'auriez dit
Si vous aviez un peu de lettres et d'esprit :
Mais d'esprit, ô le plus lamentable des êtres,
Vous n'en eûtes jamais un atome, et de lettres
Vous n'avez que les trois qui forment le mot : sot!
Eussiez-vous eu, d'ailleurs, l'invention qu'il faut
Pour pouvoir là, devant ces nobles galeries,
Me servir toutes ces folles plaisanteries,
Que vous n'en eussiez pas articulé le quart
De la moitié du commencement d'une, car
Je me les sers moi-même, avec assez de verve
Mais je ne permets pas qu'un autre me les serve.

DE GUICHE, *voulant emmener le vicomte pétrifié.*
Vicomte, laissez donc !

LE VICOMTE, *suffoqué.*
Ces grands airs arrogants !
Un hobereau qui... qui... n'a même pas de gants !
Et qui sort sans rubans, sans bouffettes, sans ganses !
[...]

FONTE : ROSTAND, Edmond, ***Cyrano de Bergerac***, Paris, Hachette, 1939, Acte 1, Scène IV.

Documento 2

La Cigale et la Fourmi
Jean de La Fontaine

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'Août, foi d'animal,
Intérêt 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. »

FONTE : LA FONTAINE, Jean de, ***Fables***, Paris, Éditions Gallimard, 1991, pp. 94-95.

À MARCELLE
LE POÈTE ET 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.

FONTE : CORBIÈRE, Tristan, ***Les Amours jaunes***, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 17.

À MARCELLE
LA CIGALE ET LE POÈTE

Un poète ayant chanté,
Déchanté,
Vit sa Muse, presque bue,
Rouler en bas de sa nue
De carton, sur des lambeaux
De papiers et d'oripeaux.
Il alla coller sa mine
Aux carreaux de sa voisine,
Pour lui peindre ses regrets
D'avoir fait – Oh : pas exprès ! –
Son honteux monstre de livre !…
– « Mais : vous étiez donc bien ivre ?
– Ivre de vous !… Est-ce mal ?
– Écrivain public banal !
Qui pouvait si bien le dire…
Et, si bien ne pas l'écrire !
– J'y pensais, en revenant…
On n'est pas parfait, Marcelle…
– Oh ! c'est tout comme, dit-elle,
Si vous chantiez, maintenant ! »

FONTE : CORBIÈRE, Tristan, ***Les Amours jaunes***, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 205.

Documento 3

Mes confidences

Nom et Prénom : António Nobre

Lieu de naissance : (Portugal)

Lieu et date des confidences : Seixo, no Douro, 11 de Março – 1900

Questions

1) Quelle est la couleur que vous préférez ?	1. O Azul do céu.
2) Quelle est votre odeur favorite ?	2. O do cravo.
3) Quelle fleur trouvez-vous la plus belle ?	3. Os cravos almirantes de Portugal.
4) Quel animal vous est le plus sympathique ?	4. O jerico.
5) Quelle couleur d'yeux et de cheveux préférez-vous ?	5. Os da Virgem Santíssima: olhos e cabelos castanhos.
6) Quelle est, selon vous, la plus aimable vertu ?	6. A Bondade.
7) Quel vice détestez-vous le plus ?	7. A Traição.
8) Quelle est votre occupation préférée ?	8. Debaixo dos pinheirais a fumar cachimbo.
9) Quel délassement vous est agréable ?	9. Navegar à vela, à beira-mar.
10) Quel est, selon vous, l'idéal du bonheur terrestre ?	10. Um lar: com mulher e filhos.
11) Quel sort vous paraît-il le moins à plaindre ?	11. Um doente sem esperança.
12) Peut-on demander l'âge que vous avez ?	12. A de Jesus Cristo.
13) Quel prénom auriez-vous pris, si vous l'aviez choisi ?	13. António.
14) Quel a été le plus beau moment de votre vie ?	14. Não sei.
15) Quel a été le plus pénible ?	15. Tantos.
16) Quel est votre principale espérance ?	16. Ter ainda esperança.
17) Croyez-vous à l'amitié ?	17. Creio.
18) Quel est pour vous le plus agréable moment de la journée ?	18. Quando vou dormir.
19) Que personnage historique vous est le plus sympathique ?	19. D. Sebastião.
20) Quel personnage de roman ou de théâtre ?	20. D. Quixote.
21) Quel pays habiterez-vous de préférence ?	21. Portugal.
22) Quel écrivain préférez-vous ?	22. Antero de Quental.
23) Quel peintre ?	23. Velasquez.
24) Quel musicien ?	24. Beethoven.
25) Quelle devise prendriez-vous si vous deviez en avoir une ?	25. Não tenho fé em nada para criar divisas.

26) Quel est selon vous le chef-d'œuvre de la nature ?	26. O céu estrelado.
27) De quel site avez-vous gardé le plus agréable souvenir ?	27. Coimbra.
28) Quel est votre mets de prédilection ?	28. Pão.
29) Préférez-vous un coucher dur ou tendre ?	29. Como espuma.
30) Quel peuple étranger vous est le plus sympathique ?	30. França.

Écrivez une de vos pensées ou une citation dont vous approuvez le sens : "Bens aventurados os que choram, porque eles serão consolados."

Signez, António Nobre.

FONTE: CASTILHO, Guilherme de, ***Vida e obra de António Nobre***, Amadora, Livraria Bertrand, 1980, p. 342.

Apêndice 5

Diminutivos empregues no *Só*

Quadro 1

Lista dos Diminutivos por Poema

MEMÓRIA*

Sem diminutivos

ANTÓNIO

Branquinha
Sãozinho
Anjinho
Coitadinho
Velhinha
Santinho
Santinho
Tardinha
Cautelinha
Ceguinhos
Quietinho
Velhinho
Alminha
Cheiinhas
Moirinha
Ceguinhos
Passarinhos
Anjinhos
Doidinha
Cheiinha
Pobrezinho
Sequinho

LUSITÂNIA NO BAIRRO LATINO

Pequeninas
Ovelhinhas
Aleijadinho
Padeirinhas
Velhinhas
Anjinhos
Boquinha
Fresquinha
Capelinha
Velhinha
Filhinhos
Anjinhos
Coitadinhos
Inocentinha
Povinho
Fadinhos
Capinhas
Cavaquinhas
Aguinha
Netinha
Ceguinho
Ceguinho
Coitadinho
Corpinho
Esmolinha
Alminhas
Coitadinhos

ENTRE DOURO E MINHO

Purinha

Purinha
Magrinha
Passarinhos
Estrelinhas
Cabrinhas-montesas
Branquinho
Pobrezinhas
Talqualzinha
Velhinhas
Deitadinha
Varinha
Purinha
Baixinho
Velhinho
Carregadinho
Ceguinhos
Aleijadinhos
Joaninha
Purinha

Canção da Felicidade

Mulherzinha
Choquinha

Para as Raparigas de Coimbra

Velhinho
Corcundinha
Avozinho
Tolinho
Branquinha
Teresinhas
Passarinhos
Mortinhos
Fadinhos

Carta a Manuel

Pequenito
Tardinha
Pequeninas
Aleijadinhos
Pastelinho
Pastelinho

Saudade

Juntinhos
Altinho
Tardinhas
Docinha

Viagens na Minha Terra

Mansinhas
Tardinha
Cansadinho

Os Figos Pretos

Sombrinha
Tristinha
Tardinha

Os Sinos

Anjinho
Anjinho
Anjinho
Sapatinhos
Solinha
Filhinha
Tardinha
Alminha

LUA-CHEIA

Da Influência da Lua

Arripiadinhos

D. Enguiço

Zé Magrinho
Peixinhos

O Meu Cachimbo

Sem diminutivos

Balada do Caixão

Justinho

Febre Vermelha

Pequeninos

Poentes de França

Branquinhos
Lojinha

À Toa

Sem diminutivos

Ao Canto do Lume

Tardinha

LUA QUARTO-MINGUANTE

Os Cavaleiros

Mãezinha
Levezinha

A Vida

Velhinhas
Sombrinha
Joaninha
Doentinhos
Velhinho
Ceguinha

Adeus!

Sozinho
Depressinha

Ladainha

Filhinho
Velhinha
Pequenino

Fala ao Coração

Sem diminutivos

Menino e Moço

Sem diminutivos

O Sono do João

Poucochinho
Baixinho
Velhinho
Velhinho
Velhinha
Cheiinho

SONETOS

1 a 4

Sem diminutivos

5

Avozinha
Velhinha

6 e 7

Sem diminutivos

8

Poveirinhos
Poveirinhos

9

Capelinhas

10 a 14

Sem diminutivos

15

Bercinho
Cheiinho

16 a 18

Sem diminutivos

ELEGIAS

A Sombra

Sem diminutivos

Pobre Tísica

Sainha
Sozinha
Avozinho
Corpinho
Dedinhos

Santa Iria

Pequenino
Barquinha

Enterro de Ofélia

Baixinho

Na Estrada da Beira

Velhinha
Velhinha
De mansinho
Pobrezinha
Ceguinho
Alminha
Estudantinho
Tardinha
Pombinha
Branquinha
Velhinha

Ca (ro) Da (ta) Ver (mibus)

Leiteirinha
Noitinha
Criancinhas
Mãozinhas
Velhinha

Certa Velhinha

Velhinha
Velhinha
Velhinha
Velhinha
Capinha
Velhinha
Velhinha
Cheiinho
Aninhas da Eira
Aninhas da Eira
Aninhas da Eira
Coitadinha
Passarinho
Aninhas
Aninhas
Aninhas
Mãozinhas
Aninhas
Aninhas
Aninhas
Velhinha

MALES DE ANTO

A Ares Numa Aldeia

Pobrezinhos
Pequenina
Carreirinhos
Tardinha
Alminhas
Baixinho
Acabadinho
Velhinha
Melhorzinho
Ceguinho
Desgraçadinho
Tardinha
Mulinhas
De mansinho
Velhinho
Velhinha
Pratinhos
Baixinha
Mortinha
Alminhas
Pequenino
Olhinhos
Faltinho
Deitadinho
Coitadinho
Malzinho
Coitadinha

Meses Depois, Num Cemitério

Anjinho
Mortinhos
Fontinha
Solzinho
Devagarinho
Coitadinho
Quentinho

***** Note-se que não incluímos neste levantamento o poema-dedicatória "Memória à minha Mãe, ao meu Pai", que abre a primeira edição do *Só*. Referimo-nos aqui ao poema "Memória" presente na segunda edição, de 1898.

Quadro 2

Lista dos Diminutivos por Sufixos

Sufixo em – INHO, A	Purinha	Alminha	Velhinha	**Sufixo em – ZINHO, A**
Branquinha	Magrinha	Arripiadinhos	Velhinha	Sãozinho
Anjinho	Passarinhos	Zé Magrinho	Velhinha	Pobrezinho
Coitadinho	Estrelinhas	Peixinhos	Velhinha	Pobrezinhas
Velhinha	Cabrinhas-montesas	Justinho	Capinha	Talqualzinha
Santinho	Branquinho	Branquinhos	Velhinha	Mulherzinha
Santinho	Velhinhas	Lojinha	Velhinha	Avozinho
Tardinha	Deitadinha	Tardinha	Cheiinho	Mãezinha
Cautelinha	Varinha	Velhinhas	Aninhas da Eira	Levezinha
Ceguinhos	Purinha	Sombrinha	Aninhas da Eira	Sozinho
Quietinho	Baixinho	Joaninha	Aninhas da Eira	Avozinha
Velhinho	Velhinho	Doentinhos	Coitadinha	Sozinha
Alminha	Carregadinho	Velhinho	Passarinho	Avozinho
Cheiinhas	Ceguinhos	Ceguinha	Aninhas	Pobrezinha
Moirinha	Aleijadinhos	Depressinha	Aninhas	Mãozinhas
Ceguinhos	Joaninha	Filhinho	Aninhas	Mãozinhas
Passarinhos	Purinha	Velhinha	Aninhas	Pobrezinhos
Anjinhos	Choquinha	Poucochinho	Aninhas	Melhorzinho
Doidinha	Velhinho	Baixinho	Aninhas	Malzinho
Cheiinha	Corcundinha	Velhinho	Velhinha	Solzinho
Sequinho	Tolinho	Velhinho	Carreirinhos	
Ovelhinhas	Branquinha	Velhinha	Tardinha	
Aleijadinho	Teresinhas	Cheiinho	Alminhas	**Sufixo em – INO, A**
Padeirinhas	Passarinhos	Velhinha	Baixinho	Pequeninas
Velhinhas	Mortinhos	Poveirinhos	Acabadinho	Pequeninas
Anjinhos	Fadinhos	Poveirinhos	Velhinha	Pequeninos
Boquinha	Tardinha	Capelinhas	Ceguinho	Pequenino
Fresquinha	Aleijadinhos	Bercinho	Desgraçadinho	Pequenino
Capelinha	Pastelinho	Cheiinho	Tardinha	Pequenina
Velhinha	Pastelinho	Sainha	Mulinhas	Pequenino
Filhinhos	Juntinhos	Corpinho	De mansinho	
Anjinhos	Altinho	Dedinhos	Velhinho	
Coitadinhos	Tardinhas	Barquinha	Velhinha	**Sufixo em – ITO, A**
Inocentinha	Docinha	Baixinho	Pratinhos	Pequenito
Povinho	Mansinhas	Velhinha	Baixinha	
Fadinhos	Tardinha	Velhinha	Mortinha	
Capinhas	Cansadinho	De mansinho	Alminhas	
Cavaquinhas	Sombrinha	Ceguinho	Olhinhos	
Aguinha	Tristinha	Alminha	Faltinho	
Netinha	Tardinha	Estudantinho	Deitadinho	
Ceguinho	Anjinho	Tardinha	Coitadinho	
Ceguinho	Anjinho	Pombinha	Coitadinha	
Coitadinho	Anjinho	Branquinha	Anjinho	
Corpinho	Anjinho	Velhinha	Mortinhos	
Esmolinha	Sapatinhos	Leiteirinha	Fontinha	
Alminhas	Solinha	Noitinha	Devagarinho	
Coitadinhos	Filhinha	Criancinhas	Coitadinho	
	Tardinha	Velhinha	Quentinho	

Quadro 3

Lista dos Diminutivos por Número de Ocorrências

28 vezes	Anjinho	Baixinha	Purinha	Magrinha
				Estrelinhas
Velhinha	**8 vezes**	Branquinha	**2 vezes**	Cabrinhas-montesas
Velhinho		Branquinho		Varinha
Velhinhas	Ceguinhos	Branquinha	Capelinha	Carregadinho
Velhinha	Ceguinhos	Branquinhos	Capelinhas	Choquinha
Velhinhas	Ceguinho	Branquinha		Corcundinha
Velhinho	Ceguinho		Capinhas	Tolinho
Velhinho	Ceguinhos	Cheiinhas	Capinha	Teresinhas
Velhinhas	Ceguinha	Cheiinha		Juntinhos
Velhinho	Ceguinho	Cheiinho	Corpinho	Altinho
Velhinha	Ceguinho	Cheiinho	Corpinho	Docinha
Velhinho		Cheiinho		Cansadinho
Velhinho	Coitadinho		Deitadinha	Sombrinha
Velhinha	Coitadinhos	**4 vezes**	Deitadinho	Tristinha
Velhinha	Coitadinho			Sapatinhos
Velhinha	Coitadinhos	Passarinhos	Fadinhos	Solinha
Velhinha	Coitadinha	Passarinhos	Fadinhos	Arripiadinhos
Velhinha	Coitadinho	Passarinhos		Zé Magrinho
Velhinha	Coitadinha	Passarinho	Joaninha	Peixinhos
Velhinha	Coitadinho		Joaninha	Justinho
Velhinha		Pobrezinho		Lojinha
Velhinha	**7 vezes**	Pobrezinhas	Mãozinhas	Sombrinha
Velhinha		Pobrezinha	Mãozinhas	Doentinhos
Velhinha	Pequeninas	Pobrezinhos		Depressinha
Velhinha	Pequeninas		Pastelinho	Poucochinho
Velhinha	Pequeninos	**3 vezes**	Pastelinho	Bercinho
Velhinha	Pequenino			Sainha
Velhinho	Pequenino	Aleijadinho	Poveirinhos	Dedinhos
Velhinha	Pequenina	Aleijadinhos	Poveirinhos	Barquinha
	Pequenino	Aleijadinhos		Estudantinho
10 vezes			Santinho	Pombinha
	6 vezes	Aninhas da Eira	Santinho	Leiteirinha
Tardinha		Aninhas da Eira		Noitinha
Tardinha	Alminha	Aninhas da Eira	Sozinho	Criancinhas
Tardinhas	Alminhas		Sozinha	Carreirinhos
Tardinha	Alminha	Avozinho		Acabadinho
Tardinha	Alminha	Avozinha	**1 vez**	Desgraçadinho
Tardinha	Alminhas	Avozinho		Mulinhas
Tardinha	Alminhas		Cautelinha	Pratinhos
Tardinha		Filhinhos	Quietinho	Olhinhos
Tardinha	Aninhas	Filhinha	Moirinha	Faltinho
Tardinha	Aninhas	Filhinho	Doidinha	Fontinha
	Aninhas		Sequinho	Devagarinho
9 vezes	Aninhas	Mansinhas	Ovelhinhas	Quentinho
	Aninhas	(De) mansinho	Padeirinhas	Sãozinho
Anjinho	Aninhas	(De) mansinho	Boquinha	Talqualzinha
Anjinhos			Fresquinha	Mulherzinha
Anjinhos	**5 vezes**	Mortinhos	Inocentinha	Mãezinha
Anjinhos		Mortinha	Povinho	Levezinha
Anjinho	Baixinho	Mortinhos	Cavaquinhas	Melhorzinho
Anjinho	Baixinho		Aguinha	Malzinho
Anjinho	Baixinho	Purinha	Netinha	Solzinho
Anjinho	Baixinho	Purinha	Esmolinha	Pequenito

Bibliografia

I. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

I.1. António Nobre

- ***Alicerces seguido de Livro de Apontamentos***, Prefácio e notas de Mário Cláudio, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

- ***Correspondência***, Organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho, 2ª edição ampliada e revista, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

- ***Despedidas***, Prefácio de José Pereira de Sampaio Bruno, Porto, s/e, 1902.

- ***Despedidas***, Prefácio de José Pereira de Sampaio Bruno, Notas de Augusto Nobre, Porto, Lello e Irmão, Biblioteca Iniciação Literária, 1985.

- ***O Espólio na Biblioteca Pública Municipal do Porto***, Porto, Aprova/Artes Gráficas, 2000.

- ***Poesia Completa***, Prefácio de Mário Cláudio, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

- ***Só***, 17ª edição, Porto, Livraria Tavares Martins, 1976.

- ***Só***, Lisboa, Europa-América, Livros de Bolso, s/d.

- ***Só***, Introdução por Agustina Bessa-Luís, Porto, Livraria Civilização, 1983.

- ***Só***, Introdução por Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Ulisseia-Biblioteca de Autores Portugueses, 1989.

- ***Só***, Prefácio de Mário Cláudio, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Biblioteca de Bolso Clássicos, 2000.

- ***Só***, Prefácio de Paula Morão, Porto, Edições Caixotim, 2000.

I.2. Tristan Corbière

- ***Les Amours jaunes, suivi de Poèmes retrouvés et de Œuvres en prose***, Prefácio de Henri Thomas, Paris, Editions Gallimard, 1973.

- ***Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont – Œuvres Complètes***, Prefácio de Hubert Juin, Edição apresentada e anotada por Alain Blothière, Pascal Pia, Michel Dansel e Jérôme Bancichon, Paris, Editions Robert Laffont, 1980.

II. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

II.1. António Nobre

II.1.1. Artigos em revistas, jornais, livros e conferências

- AMARAL, Fernando Pinto do, "A poesia como doença da alma. Uma abordagem do 'spleen' no *Só*", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, pp. 53-63.

- BENTO, José, "Notas para uma edição crítica do *Só* de António Nobre", ***Brotéria***, vol. CXIII, n° 1, Lisboa, Julho de 1981, pp. 3-39.

- BRUNO, José Pereira de Sampaio, "Prefácio(s)" in ***Despedidas***, 4ª edição, Porto, s. ed., s. d., pp. 9-12, 75-78.

- BUESCU, Helena Carvalhão, "Dois poetas da evocação – Cesário Verde e António Nobre", ***Colóquio Letras***, n° 75, Lisboa, Setembro de 1983, pp. 28-29.

- CARDIGOS, Isabel, "Os figos pretos de António Nobre", ***Colóquio Letras***, n° 120, Lisboa, Abril-Junho de 1991, pp. 25-41.

- CARRETEIRO, Rui, "'Tragédia e Comédia de 'D. Enguiço'", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, pp. 149-153.

- CARVALHO, Amorim de, "O *Só* de António Nobre e o *Só* de Edmond Haraucourt", ***Letras e Letras***, ano V, n° 76, Porto, 5 de Agosto de 1992, pp. 7-9.

- CARVALHO, Amorim de, "O *Só* de António Nobre e o *Só* de Edmond Haraucourt", ***Letras e Letras***, ano V, n° 77, Porto, 19 de Agosto de 1992, pp. 7-9

- CHAVES, Castelo Branco, "António Nobre e o nacionalismo literário" in ***Estudos Críticos***, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pp. 125-147.

- CINTRA, Luís Filipe Lindley, "A propósito do centenário de António Nobre : o decassílabo, o alexandrino e o verso livre no 'Só' (ensaio sobre versificação e ritmo)", ***Brotéria***, vol. LXXXVI, Lisboa, Fevereiro de 1968, pp. 168-192.

- CLÁUDIO, Mário, "Nobre maior que Pessoa", ***Jornal de Letras, Artes e Ideias***, Ano XII, n° 512, Lisboa, Abril-Maio de 1992, p. 9.

- COELHO, Nelly Novaes, "O Tempo e a morte : duas constantes na poesia de António Nobre" in ***Tempo, Solidão e Morte***, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura-Comissão de Literatura, 1964, pp. 41-75.

- CRUZ, Gastão, "António Nobre e o moderno discurso poético português", ***Jornal de Letras, Artes e Ideias***, Ano XII, n° 512, Lisboa, Abril-Maio de 1992, p. 10-11.

- DELILLE, Maria Manuela Gouveia, "A figura da 'Femme fragile' e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no 'Só' de António Nobre", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, pp. 117-134.

- DELILLE, Maria Manuela Gouveia, "'A Sombra' – Poema Hamlético e Ofélico de António Nobre", Separata de ***Biblos***, Tomo LI, Coimbra, s/d, pp. 183-229.

- DUARTE, Isabel Margarida, SILVA, Augusto Santos, "António Nobre: problemas de uma aproximação cultural", ***Colóquio Letras***, n° 64, Lisboa, Novembro de 1981, pp. 31-40.

- FERREIRA, Maria Ema Tarracha, "Para uma interpretação mítica do 'Só'", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 45-52.

- FERREIRA, Virgílio, "Serás Poeta e desgraçado", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, pp. 17-26.

- FONSECA, Edson Nery da, "Motivos monásticos na poesia de António Nobre", ***Colóquio Letras***, n° 135/136, Lisboa, Janeiro-Junho de 1995, pp. 115-122.

- GARCEZ, Maria Helena Nery, "Singularidades de um simbolista português", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, pp. 53-63.

- GARCIA, Mário, "António Nobre, Narciso e Ofélia", ***Brotéria***, vol. LXXXV, n° 8/9, Lisboa, Agosto-Setembro de 1967, pp. 240-254.

- GARCIA, Mário, "Os 100 anos do 'Só' de António Nobre", ***Brotéria***, vol. CXXXIV, n° 4, Lisboa, Abril de 1992, pp. 449-454.

- GOMES, Francisco Casado, "O mar em António Nobre", ***Ocidente***, vol. LIX, n° 268, Lisboa, Agosto de 1960, pp. 100-104.

- GOMES, Francisco Casado, "O mar... o orgulho e a timidez de 'Anto'", ***Veritas***, Ano XIII, n° 49, Porto Alegre, 1968, pp. 37-47.

- GONÇALVES, Maria Madalena, "Um percurso da oralidade no *Só* de António Nobre. Da fala à representação", ***Colóquio Letras***, n° 101, Janeiro-Fevereiro de 1988, pp. 38-46.

- GONÇALVES, Maria Madalena, "Significados retóricos de um mito nacional. D. Sebastião n'*O Desejado* de Nobre e na *Mensagem* de Pessoa", ***Colóquio Letras***, n° 113/114, Lisboa, Janeiro-Abril de 1990, pp. 92-98.

- GUIMARÃES, Fernando, "Para uma leitura de António Nobre", in ***Linguagem e Ideologia***, Porto, Editorial Inova, 1972, pp. 93-109.

- GUIMARÃES, Fernando, "Entre o simbolismo e a modernidade", ***Jornal de Letras, Artes e Ideias***, Ano XII, n° 512, Lisboa, Abril-Maio de 1992, pp. 9-10.

- GUIMARÃES, Fernando, "António Nobre entre o romantismo e o simbolismo", in ***Simbolismo, Modernismo e Vanguardas***, 3ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, pp. 25-30.

- JÚDICE, Nuno, "Mais vale 'Só'...", ***Jornal de Letras, Artes e Ideias***, Ano XII, n° 512, Lisboa, Abril-Maio de 1992, p. 11.

- LIMA, Fernando de Araújo, "As inglesinhas na vida e na obra de António Nobre", ***O Tripeiro***, 7ª série, Ano X, n° 2, Porto, Fevereiro de 1991, pp. 56-61.

- LIMA, Fernando de Araújo, "No 1º centenário da publicação do 'Só' em Paris", ***O Tripeiro***, 7ª série, Ano XI, n° 4, Porto, Abril de 1992, pp. 109-114.

- LOURO, João Francisco Marinho, ***O Imaginário na Obra Poética de António Nobre: Conferência***, Coimbra, Associação dos Antigos Estudantes da Universidade Autónoma de Lisboa, 1992.

- MALPIQUE, Cruz, "Traços do Perfil de António Nobre entrevisto na sua Correspondência", Separata do ***Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos***, nº 11, Matosinhos, Papelaria e Tipografia Leixões, 1964.

- MARGARIDO, Alfredo, "A negridão da morte em António Nobre", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, pp. 65-76.

- MARQUES, Maria Teresa Abelha Alves, "De António Nobre a Mário Claúdio: a viagem poética do Só" in ***Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas***, Hamburgo, 6-11 Setembro de 1993, pp. 295-300.

- MARTINHO, Fernando J. B., "Metamorfoses de um 'topos' em 'Lusitânia no Bairro Latino'", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, pp. 139-148.

- MARTINS, Fernando Cabral, "Notas sobre a imagem de poeta em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, pp. 157-167.

- MONTELLO, Josué, "A fonte Shakespeariana de António Nobre" in ***Caminho da Fonte***, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura-Instituto Nacional do Livro, 1959, pp. 103-161.

- MONTELLO, Josué, "A Lição de António Nobre" in ***Caminho da Fonte***, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura-Instituto Nacional do Livro, 1959, pp. 384-393.

- MORÃO, Paula, "A temática do cavaleiro andante em Antero, em António Nobre e em Gomes Leal", ***Colóquio Letras***, n° 123/124, Lisboa, Janeiro-Junho de 1992, pp. 289-297.

- MORÃO, Paula, "O poeta visionário", ***Jornal de Letras, Artes e Ideias***, Ano XII, n° 512, Lisboa, Abril-Maio de 1992, p. 8.

- MORÃO, Paula, "Guilherme de Castilho, biógrafo de António Nobre", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, pp. 245-246.

- NEMÉSIO, Vitorino, "'Anto é Só' e 'Do livro mais triste...'" in ***Conhecimento da poesia***, Salvador, Livraria Progresso Editora, 1958, pp. 117-129.

- NEVES, João Alves das, "A Influência de António Nobre na Poesia Brasileira", ***Ocidente***, vol. LXXIII, n° 355, Lisboa, Novembro de 1967, pp. 194-211.

- OLIVEIRA, Alberto de, "António Nobre – Páginas de Memórias" in NOBRE, António, ***Despedidas***, Prefácio de José Pereira de Sampaio Bruno, Notas de Augusto Nobre, Porto, Lello e Irmão, Biblioteca Iniciação Literária, 1985.

- PEREIRA, José Carlos Seabra, "A dúplice exemplaridade do Só", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, pp. 27-44.

- REYNAUD, Maria João, "Retrato de António Nobre por Raul Brandão" in ***Sentido Literal***, Porto, Campo das Letras, 2004, pp. 119-126.

- ROCHA, Clara, "O cachimbo de António Nobre" in ***O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios***, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, pp. 13-22.

- RODRIGUES, Urbano Tavares, "Para o perfil de António Nobre – Consciência, comédia e infantilismo no poeta do *Só*" in ***Ensaios de Escreviver***, Coimbra, Centelha, 1978, pp. 119-129.

- ROSA, António Ramos, "Espontaneidade recriada", ***Jornal de Letras, Artes e Ideias***, Ano XII, n° 512, Lisboa, Abril-Maio de 1992, p. 10.

- SAMUEL, Paulo, "António Nobre – Poeta lusíada da Saudade", ***O Tripeiro***, 7ª série, Ano XI, n° 4, Porto, Abril de 1992, pp. 98-108.

- SEABRA, José Augusto, "Espaço mitográfico do 'Só'", ***Jornal de Letras, Artes e Ideias***, Ano XII, n° 512, Lisboa, Abril-Maio de 1992, pp. 12-14.

- TAVARES, Maria de Lourdes Ferrão, "Relance de uma vida – O poeta António Nobre", ***O Tripeiro***, 7ª série, Ano XI, n° 4, Porto, Abril de 1992, pp. 115-118.

- TRIBUZI, Ana Paula Cabrita Dias, "A torre de Anto na vertigem poética de Mário de Sá-Carneiro", ***Letras e Letras***, n° 83, Porto, Novembro de 1992, p. 5.

- VOUGA, Vera Lúcia, "António Nobre: os versos radicais. Génese do soneto 'Ao Alberto'", ***Colóquio Letras***, n° 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993, pp. 87-116.

II.1.2. Obras sobre António Nobre

- AAVV, ***Coimbra e António Nobre – Homenagem ao Poeta***, Coimbra, Edição da Biblioteca Municipal de Coimbra, 1940.

- AAVV, "Memória de António Nobre", ***Colóquio Letras***, nº 127/128, Lisboa, Janeiro-Junho de 1993.

- AAVV, ***António Nobre em Contexto – Actas do Colóquio realizado a 13 e 14 de Dezembro de 2000***, Organização de Paula Morão, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

- CASCUDO, Luís da Câmara, ***António Nobre. Poesia***, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1959.

- CASTILHO, Guilherme de, ***António Nobre***, Lisboa, Livraria Bertrand, 1950.

- CASTILHO, Guilherme de, ***Vida e Obra de António Nobre***, Amadora, Livraria Bertrand, 1980.

- CASTILHO, Guilherme de, ***António Nobre***, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

- CINTRA, Luís Filipe Lindley, ***O Ritmo na Poesia de António Nobre***, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

- CLÁUDIO, Mário, ***António Nobre 1867-1900. Fotobiografia***, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

- CLÁUDIO, Mário, ***Páginas Nobrianas***, Porto, Edições Caixotim, 2004.

- LOURO, João Francisco Marinho, ***António Nobre: O Sonho de Portugal e a Procura do Sagrado***, Lisboa, Universitária, D.L., 1996.

- MORÃO, Paula, ***O Só de António Nobre – Uma Leitura do Nome***, Lisboa, Editorial Caminho, 1991.

- MORÃO, Paula, ***Retratos com Sombra – António Nobre e os seus Contemporâneos***, Porto, Edições Caixotim, 2004.

- NOBRE, Augusto Ferreira, ***António Nobre e as Grandes Correntes Literárias do Século XIX***, Porto, Companhia Editora do Minho, 1931.

- PEREIRA, José Carlos Seabra, ***António Nobre – Projecto e Destino***, Porto, Caixotim, 2000.

- SERPA, Alberto, ***Vida, Poesia e Males de Anto***, Porto, Livraria Portugália, 1950.

- SIMÕES, João Gaspar, ***António Nobre – Precursor da Poesia Moderna***, Lisboa, Editorial Inquérito, 1939.

- SOUSA, Eduardo de, ***O Poeta do "Só"***, Porto, Livraria e Imprensa Civilização, 1924.

II.2. Tristan Corbière

II.2.1. Artigos em revistas e livros

- BRETON, André, "Tristan Corbière" in ***Anthologie de l'Humour Noir***, Paris, Jean-Jacques Pauvert, éditeur, 1966, pp. 202-206.

- DANSEL, Michel, "Tristan Corbière" in ***Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont – Œuvres Complètes***, Prefácio de Hubert Juin, Edição apresentada e anotada por Alain

Blothière, Pascal Pia, Michel Dansel e Jérôme Bancichon, Paris, Editions Robert Laffont, 1980, pp. 849-851.

- LAROCHE, Hugues, "En marge des *Amours jaunes*: le péritexte", ***Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires,*** nº 104, Paris, Éditions du Seuil, 1995, pp. 411-428.

- POUPART, René, "Tristan Corbière et António Nobre : affinités spirituelles, suggestions poétiques, rapports intertextuels", ***Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire***, Liège, Editado por Jean-Marie d'Heur e Nicoletta Cherubini, 1980, pp. 779-790.

- THOMAS, Henri, "Plus présent que jamais. Tristan Corbière" in ***Les Amours jaunes***, ***suivi de Poèmes retrouvés et de Œuvres en prose***, Prefácio de Henri Thomas, Paris, Editions Gallimard, 1973, pp. 5-13.

- VERLAINE, Paul, "Tristan Corbière" in ***Les Poètes Maudits***, Texto integral organizado por Jacques Lemaire, dis-ponível em www.poetes.com/textes/ver_poemau.pdf, 30-06-2004, pp. 2-10.

II.2.2. Obras sobre Tristan Corbière

- AAVV, ***Tristan Corbière***, nº 33, Direcção de Pascal Rannou, Morlaix, Skol Vreizh, 1995.

- ARNOUX, Alexandre, ***Une Âme et pas de Violon…***, 8ª edição, s/l, Bernard Grasset, 1929.

- LE MILINAIRE, André, ***Tristan Corbière : la Paresse et le Génie***, Paris, Éditions Champs Vallon, 1989.

- ROUSSELOT, Jean, ***Tristan Corbière***, Paris, Seghers, Poètes d'aujourd'hui nº 23, 1951.

- SILVA, Teresa Ribeiro da, ***Les Amours jaunes de Tristan Corbière et Só de António Nobre – Étude Comparée d'un Cheminement Poétique***, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1989, Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Y. A. Favre et M. Graciete Besse.

- SONNENFELD, Albert, ***L'Oeuvre Poétique de Tristan Corbière***, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

III. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA ESPECÍFICA

- AAVV, ***Dicionário de Literatura Portuguesa***, Organização e direcção de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

- AAVV, ***Dicionário de Metalinguagens da Didáctica***, Porto, Porto Editora, 2000.

- AAVV, ***Précis de Littérature Comparée***, Direcção de Pierre Brunel e Yves Chevrel, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

- BACHELARD, Gaston, ***L'Eau et les Rêves***, Mayenne, José Corti, 1942.

- BARTHES, Roland, ***Le Degré Zéro de l'Écriture***, Paris, Éditions du Seuil, 1953.

- BARTHES, Roland, ***Mythologies***, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

- BARTHES, Roland, ***Sur Racine***, Paris, Éditions du Seuil, 1963.

- BARTHES, Roland, "Par où commencer?", ***Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires,*** nº 1, Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp. 3-9.

- BARTHES, Roland, ***Crítica e Verdade,*** Lisboa, Edições 70, 1997.

- BARTHES, Roland, ***O Prazer do Texto,*** Lisboa, Edições 70, 2001.

- BLOOM, Harold, ***A Angústia da Influência***, Lisboa, Edições Cotovia, 1991.

- BOWLBY, John, ***Separação, Angústia e Raiva***, vol. 2, São Paulo, Martins Fontes, 1984.

- BRUNEL, Pierre et al., ***Qu'est-ce que la Littérature Comparée ?***, Paris, Armand Colin, 1983.

- BUESCO, Helena Carvalhão, ***Grande Angular – Comparatismo e Práticas de Comparação***, s/l, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2001.

- CLAUDON, Pierre, HADDAD-WOTLING, Karen, ***Précis de Littérature Comparée***, Paris, Éditions Nathan, 1992.

- CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley, ***Nova Gramática do Português Contemporâneo***, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1984.

- DURAND, Gilbert, ***Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire***, Paris, Bordas, 1973.

- FERREIRA, Maria Ema Tarracha, ***Textos Literários – Século XIX***, vol. 2, Lisboa, Editorial Aster, 1972.

- FIGUEIREDO, Fidelino de, ***História da Literatura Romântica***, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923.

- FROMILHAGUE, Catherine, ***Les Figures de Style***, Paris, Éditions Nathan, 1995.

- GENETTE, Gérard, ***Seuils***, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

- GLEITMAN, Henry, ***Psicologia***, 4ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

- GUILLÉN, Claudio, ***Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada***, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, ***La Mort***, s/l, Flammarion, 1977.

- LAING, Ronald D., ***Noeuds***, Paris, Éditions Stock, 1971.

- LAING, Ronald D., ***A Psiquiatria em Questão***, Lisboa, Editorial Presença, 1972.

- LAING, Ronald D., ***O Eu Dividido: Estudo Existencial da Sanidade e da Loucura***, Tradução de Áurea Brito Weissenberg, Petrópolis, Vozes, 1991.

- LEJEUNE, Philippe, ***Le Pacte Autobiographique***, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

- LEJEUNE, Philippe, ***Les Brouillons de Soi***, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

- LEJEUNE, Philippe, ***Pour l'Autobiographie***, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

- MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henri, ***Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura***, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2001.

- MAINGUENEAU, Dominique, ***Éléments de Linguistique pour le texte Littéraire***, Paris, Dunod, 1993.

- MORIN, Edgar, ***L'Homme et la Mort***, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

- PEREIRA, José Carlos Seabra, ***Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa***, Coimbra, Centro de Estudos Românticos, 1975.

- PEREIRA, José Carlos Seabra, ***História Crítica da Literatura Portuguesa***, vol. VII, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1995.

- ROBERT, Marthe, ***Romance das Origens e Origens do Romance***, Lisboa, Via Editora, 1979.

- ROBRIEUX, Jean-Jacques, ***Éléments de Réthorique et d'Argumentation***, Paris, Dunod, 1993.

- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, ***História da Literatura Portuguesa***, Porto, Porto Editora, 1976.

- SOARES, I. M. C., ***Representação da Vinculação na Idade Adulta e na Adolescência: Estudo Intergeneracional Mãe-Filho (a)***, Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, 1992.

- TODOROV, Tzvetan, ***Poética***, Lisboa, Editorial Teorema, s/d.

IV. BIBLIOGRAFIA GERAL

- AAVV, ***Atlas Compact Universel***, Paris, France Loisirs, s/d.

- AAVV, "A literatura de viagens em Portugal", ***Boletim Informativo da Fundação Calouste Gulbenkian***, série II, n° 26, 1973.

- AAVV, ***Dictionnaire Hachette Multimédia Encyclopédique 99***, Paris, Hachette Multimédia, 1998, 1 CD-ROM.

- AAVV, ***Relâmpago – Revista de Poesia***, nº 6, 4/00, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d'Água Editores, 2000.

- ANTUNES, Alfredo, ***Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa***, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1983.

- BAUDELAIRE, Charles, ***Les Fleurs du Mal***, Paris, Garnier Flammarion, 1991.

- BOURDON, Albert-Alain, ***Histoire du Portugal***, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1970.

- CAMÕES, Luís de, ***Os Lusíadas***, Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros-Instituto Camões, 2000.

- CARADEC, Nathalie, ***La Notion de Territoire dans la Poésie Bretonne de Langue Française Contemporaine***, Rennes, Université de Rennes II, Novembre 2002, Doctorat de Littérature Française, sous la direction du professeur Marc Gontard.

- CARDOSO, Paulo, ***Mar Portuguez: a Mensagem Astrológica da Mensagem***, Lisboa, Editorial Estampa, 1990.

- CEIA, Carlos, ***Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos***, Lisboa, Editorial Presença, 1995.

- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, ***Dictionnaire des Symboles***, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

- CONIO, Gérard, ***Baudelaire. Étude de Les Fleurs du Mal***, Alleur, Marabout, 1992.

- CRISTÓVÃO, Fernando, ***Método. Sugestões para a Elaboração de um Ensaio ou Tese***, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

- DARRAS, Jacques, ***La Mer hors d'elle-même. L'Émotion de l'Eau dans la Littérature***, Paris, Hatier, 1991.

- DELVAILLE, Bernard, ***La Poésie Symboliste***, Paris, Éditions Seghers, 1971.

- DURRY, Marie-Jeanne, ***Jules Laforgue***, Paris, Seghers, Poètes d'aujourd'hui nº 30, 1952.

- ECO, Umberto, ***Como se faz uma Tese em Ciências Humanas***, Lisboa, Editorial Presença, 1995.

- FRADA, João José Cúcio, ***Guia Prático para Elaboração e Apresentação de Trabalhos Científicos***, 8ª edição, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.

- GAMA, Sebastião da, ***Pelo Sonho é que vamos***, Lisboa, Portugália, 1953.

- GARRETT, Almeida, ***Viagens na Minha Terra***, Introdução e notas de Augusto da Costa Dias, Lisboa, Editorial Estampa, 1977.

- GIL, José, ***Portugal Hoje – O Medo de Existir***, 6ª ed., Lisboa, Relógio D'água Editores, 2005.

- GARRETT, Almeida, ***Romanceiro***, vol. III, Lisboa, Editorial Estampa, 1983.

- GRAY, John, ***Marte e Vénus recomeçando***, Lisboa, Temas e Debates, 2002.

- GROJNOWSKI, Daniel, ***Jules Laforgue et l'Originalité***, Neuchâtel, La Baconnière, 1988.

- HARAUCOURT, Edmond, ***Seul***, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

- JOURDAIN, Michel Mollat du, ***L'Europe et la Mer***, Paris, Editions du Seuil, 1993.

- JUBILADO, Maria Odete Santos, ***Saramago e Sollers – Uma (re)escrita irónica?***, Lisboa, Veja Editora, 2000.

- LA FONTAINE, Jean de, ***Fables***, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

- LAFORGUE, Jules, ***Poésies Complètes***, Paris, Livre de Poche, 1970.

- LAFORGUE, Jules, ***Les Complaintes***, Paris, Garnier-Flammarion, 1997.

- LOUIS, René, ***Le Roman de Tristan et Iseult***, redigido em francês moderno pelo autor, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

- LOURENÇO, Eduardo, ***Le Labyrinthe de la Saudade***, Bruxelles, Editions Sagres-Europa, 1988.

- MACEDO, Hélder, "A poesia tem de aleijar...", Entrevista de Maria João Seixas, ***Pública***, Lisboa, Público, 11 de Abril de 2004, pp. 28-35.

- MALLARMÉ, Stéphane, ***Poésies***, Paris, Garnier-Flammarion, 1989.

- MAUPASSANT, Guy de, ***Une Partie de Campagne et Autres contes***, Notas explicativas, questionários, documentos e percurso temático estabelecido por Edmond Richer, Paris, Hachette, 1995.

- NEMÉSIO, Vitorino, ***Portugal: a Terra e o Homem. Antologia de Textos de Escritores dos Séculos XIX-XX***, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

- OLIVEIRA, Alberto de, ***Palavras Loucas***, Porto, Livraria Civilização, 1984.

- O'NEILL, Alexandre, ***Poesias Completas***, Lisboa, Assírio e Alvim, 2001.

- PESSOA, Fernando, ***Mensagem***, Lisboa, Edições Ática, 1967.

- PEYRE, Henri, ***La Littérature Symboliste***, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

- REYNAUD, Maria João, ***Metamorfoses da Escrita***, Porto, Campo das Letras, 2000.

- RIMBAUD, Arthur, ***Œuvres des Ardennes au Désert***, Paris, Pocket, 1998.

- RIPPERT, Pierre, ***Dictionnaire de la Poésie Française***, Paris, Maxi-Livres, 1997.

- ROSTAND, Edmond, ***Cyrano de Bergerac***, Paris, Pocket, 1989.

- SHAKESPEARE, William, ***Hamlet***, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.

- SOMBRIO, Carlos, ***O Sentimento da Saudade na obra dalguns Poetas e dalguns Artistas***, Figueira da Foz, Tipografia Popular, 1937.

- TAPADA, Filomena, BETTENCOURT, Mariana, ***Os Portugueses e o Mar***, s/l, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, s/d.

- TORGA, Miguel, ***Ensaios e Discursos***, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000.

- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de, ***A Saudade Portuguesa***, Porto, Renascença Portuguesa, 1922.

- VERLAINE, Paul, ***Poèmes Saturniens/Confessions***, Paris, Garnier-Flammarion, 1977.

- VERLAINE, Paul, ***Romances sans Paroles***, Paris, Éditions Gallimard, 2001.

- VIEIRA, Afonso Lopes, ***Onde a Terra acaba e o Mar começa***, Lisboa, Vega Editora, 1988.