

Marcos Antônio Siscar

LES AMOURS JAUNES:  
OS AMORES AMARELOS DE TRISTAN CORBIÈRE

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teoria Literária.

Si81a

14685/BC

este exemplar é a redação final da tese defendida por Marcos Antônio Siscar - 1991

aprovada pela Comissão Julgadora em

28/08/91.

Ilumina Maria Simon

Profa. Dra. Ilumina Maria Simon  
orient

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

82 911015



UNICAMP

**E R R A T A**

Onde se lê: ... grau de Mestre em Teoria Li-  
terária.

Leia-se! ... grau de Mestre em Letras na área  
de Teoria Literária.

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. IUMNA MARIA SIMON †**

**Orientadora**

## RESUMO

Este é um trabalho de tradução comentada de uma antologia de poemas do poeta francês Tristan Corbière. A primeira parte (Estudo Crítico) apresenta a obra do poeta, sua originalidade e seu sentido de negação geral da literatura e dos valores da França burguesa do século XIX. Vendo no acaso o senhor de todas as vontades, Corbière nega a possibilidade de comunicação e, exilado entre os exilados, define-se como um morto ainda em vida, que sofre a desagregação de sua própria identidade. Contra a presunção dos poetastros do seu tempo, Corbière faz uma opção clara pela vida, pela não-arte, aproximando-se dos personagens semi-humanos das paisagens pobres da sua Bretanha. A provocação e a ironia é a reação a esse estado de coisas. O uso do jogo de palavras e de associações verbais diversas funcionam como recurso paródico típico da poesia de Corbière e esse é o aspecto privilegiado na tradução dos poemas para o português, na segunda parte (Antologia de Poemas).

## AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram, voluntária ou involuntariamente, através de formas as mais diversas, para a realização desse trabalho. Agradeço ao Prof. Daniel-H. Pageaux, Prof. Milton T.M. Arruda, Prof. Michel Dansel, Profa. Suzi F. Sperber, Prof. Paulo E. Franchetti, Profa. Rosemary Arrojo, José Paulo Paes, Hací Farina, Monika Stark, Edson, Zezé, à minha mãe, minha irmã, José Paulo Paes, a Lisa e Luís G.B. Camargo pela leitura e pelas sugestões. Agradeço especialmente à Claudia pelo apoio durante todo meu mestrado, e aos Professores Eric M. Sabinson e Luis C.S. Dantas que participaram da minha banca. Devo a ambos, além de todo apoio extra-institucional, uma leitura atenta e sugestões numerosas e valiosas que exigiram deles grande dedicação. Não menos grato sou à minha orientadora Profa. Iumna M. Simon que, além de participar de todas essas atividades, acreditou nesse trabalho desde o seu início. Agradeço a todos que participaram reservando para mim, que nem sempre soube aproveitar corretamente as sugestões que recebi, toda a responsabilidade pelas deficiências da dissertação.

Agradeço, por fim, o auxílio financeiro da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), inclusive no período de doze meses de pesquisa no exterior, e da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

à Tristan Corbière

## ÍNDICE GERAL

### ESTUDO CRÍTICO

#### 1. Uma Introdução

- Uma biografia sui generis  
Sauce jaune de *chic* et de mépris.....5
- A Crítica  
Mon amour à moi n'aime pas qu'on l'aime.....10

#### 2. Por uma nova Poética

- O princípio des-organizador  
Dans le plat du hasard.....25
- Negação da comunicação  
Rhapsodie du Sourd.....31
- Uma contra-estética  
Cris d'os, dur, sec, qui plaque et casse.....36
- Por uma nova poética  
Le défaut des langues.....43

#### 3. O Exílio

- O tema do exílio  
Toujours seul. Toujours libre.....50
- Viver como quem morre  
La Città dolente.....56

#### 4. A Negação da Identidade

- A negação da identidade  
Mélange adultère de tout.....68
- O Amor, a Mulher: um duelo contra si mesmo  
Le Sublime Bête et la Bête Féroce.....75

#### 5. Teoria e Prática do Silêncio

- A enunciação, através da arte, da opção pela vida  
Poète, en dépit de ses vers.....82
- O dilema do silêncio  
Coureur d'ideal -- sans idée.....88

### NOTAS

### ANTOLOGIA DE POEMAS

APRESENTAÇÃO (A Tradução de Tristan Corbière).....99

## ÇA

"Bâtard..." / "Bastardo..."	105
"Poète..." / "Poeta..."	108
"Tu ris..." / "Tu ris..."	112
Epitaphe / Epitáfio	115

## LES AMOURS JAUNES

I Sonnet / I Soneto	126
Bonne Fortune ... / Aventura Galante	130
La Pipe au Poète / O Cachimbo de Poeta	134
Le Crapaud / O Sapo	138
Duel aux Camélias / Duelo de Camélias	141
Pauvre Garçon / Pobre Rapaz	145

## SÉRÉNADE DES SÉRÉNADES

Toit / Telha	149
Heures / Horas	153

## RACCROCS

Décourageux / Desencorajoso	158
Rapsodie du Sourd / Rapsódia do Surdo	164
Litanie du Sommeil / Lítania do Sono	174
A l'Etna / Ao Etna	193
Paria / Pária	196

## ARMOR

Paysage mauvais / Paisagem má	205
Nature morte / Natureza morta	209
Cris d'Aveugle / Gritos de Cego	212

## GENS DE MER

Le Rénegat / O Renegado	222
La Fin / O Fim	228

## RONDELS POUR APRES

Sonnet Posthume / Soneto Póstumo	241
Rondel / Rondel	246
Do, l'Enfant, do... / Nana, Nenê	250
Mirliton / Gaita	254
Petit Mort pour rire / Allegro Morto	258
Male-Fleurette / Mala-Florinha	261

## (Poemas Reencontrados)

Paris Nocturne / Paris Noturna	265
Petit Coucher / Petit Coucher	269

## BIBLIOGRAFIA

**ESTUDO CRÍTICO**

## 1. Uma Introdução

Uma biografia sui generis  
Sauce jaune de *chic* et de mépris

O túmulo de Tristan Corbière, no cemitério de Morlaix, é um retrato mais ou menos fiel da situação do poeta em termos de história literária e do reconhecimento dentro do seu próprio país: um abandono homenageado. As grades enferrujam, a pedra se gasta com a chuva e as rajadas de vento que cobrem o litoral da Bretanha durante a maior parte do ano.

À primeira vista, Tristan (na verdade Édouard-Joachim) é um nome abandonado entre os outros nomes de sua família sobre o mesmo túmulo em forma de livro aberto. Mas ao lado da lápide, o visitante encontrará uma placa, à guisa de homenagem, da "Associação dos Escritores do Oeste Francês". A apatia do grande público, traduzida pelo abandono material, convive ali com a homenagem de admiradores fiéis.

Essa evocação poderia ajudar a compreender não somente a trajetória do poeta Corbière mas também a do homem Corbière. Eles se separam mal, como testemunha a tendência biografista de sua crítica. Para Tzara, "a figura fascinante de Tristan Corbière se confunde com sua poesia" (1982 p.135) (1). Na verdade, tanto o livro quanto o homem expressam, naquilo que eles têm de excêntricos e agressivos, uma repulsa persistente contra a sociedade e suas instituições. A sua originalidade extrema implica ou a convivência ou a repulsa.

Pode-se dizer que o homem Corbière carregava, em si mesmo, essa qualidade da atração e da repulsa. Segundo o seu primo Pol Kalig, Corbière era um "delicado enrustido" ("tendre comprimé"). Para ele, Corbière se protegia dos sentimentos delicados dando a eles uma apresentação grosseira. O exemplo, presenciado por Kalig, é o da paixão de Corbière por uma parenta a quem costumava escrever terna-

mente. Certo dia, Corbière leva um coração de cordeiro sangrando e, impassível, diz: "Eis aí meu coração!" (v. Martineau, 1904 p.51).

A transformação desse homem "delicado" em homem, antes de mais nada, hostil é, talvez, o resultado da falência de um certo ideal romântico de indivíduo, de nobreza de caráter e de ousadia em prol da justiça e da paixão. O subentendido dessa noção, veiculada através da literatura, é que o herói romântico é belo e, muitas vezes, forte, como Leonardo, o herói do livro de Édouard Corbière (pai de Tristan) chamado Le Négrier.

Mais de um comentador de Tristan Corbière procurou esquadrihar a natureza dessa falência. A conclusão frequente é a de que ela tem origem principalmente numa decepção do ponto de vista físico e do ponto de vista de uma realização nublada freudianamente pela figura do pai.

Do ponto de vista de sua aparência física, Tristan deixaria alguns testemunhos de insatisfação dentro da sua produção poética, através de declarações desconsoladas como "Je suis si laid!" (p.747). Como caricaturista, ele mostrou, pela persistência do autorretrato, a força do problema. Ele se apresenta esquelético, o queixo longo quase em forma de focinho, uma corrente atada à sua perna e, no outro extremo, ao planeta. Talvez para garantir sua permanência, apesar do vento.

Rousselot (1951), principalmente, desenvolve a tese da figura castradora do pai. É nesse contexto que ele explica o sentido do verso "On m'a manqué la vie". No uso do indefinido, Rousselot identifica o personagem bem sucedido de Édouard Corbière, marinheiro desde bem jovem. Preso pelos ingleses e depois liberado, ele se dedica a uma carreira de jornalista e de escritor (fazendo fortuna como um dos fundadores da Companhia do Havre de Navegação). Seus romances de aventuras marítimas fazem muito sucesso na época. Le Négrier, por exemplo, tem várias edições. "Uma espécie de Conrad menor made in France", como diria Mario Faustino (1977 p.110), ao embar-

lhar informações e atribuir equivocadamente a Tristan os talentos de romancista do pai.

Para se contrapor a todas essas realizações, Tristan (que dedica *Les Amours Jaunes* — Amores amarelos — ao "autor de *Le Négrier*") tem somente um boletim escolar mediano (salvo em Latim e Francês), e o seu corpo enfraquecido pelo reumatismo articular que o atormenta desde criança. O seu ideal de marinheiro revela-se desde muito cedo fadado ao insucesso, exatamente da forma oposta ao que se passa com Leonardo, personagem de *Le Négrier*, que se torna herói no mar desde jovem e com um belo rosto de criança. Resta a Tristan tornar-se um anti-Leonardo, um anti-édouard Corbière: em forma de provocação, assumindo o fiasco que é sua vida, Tristan traz seu "cotre" para dentro da sala da casa em Roscoff, e dorme dentro dele com seu cachorro Tristan.

Em 1862, ele abandona os estudos, quase inteiramente feitos em regime de internato como os outros adolescentes de boa família da época. A conselho médico, ele instala-se em Roscoff, e é a partir de então que a tendência à reação extrema, de escárnio contra a humanidade, atinge seu paroxismo. Os moradores do local o apelidam de *L'Ankou*, palavra de origem bretã que significa "espectro da morte". Sua magreza, os trajas rotos de marinheiro bretão e a sua indiscutível excentricidade certamente o distinguem dos pacatos habitantes da cidade. São principalmente dessa época as histórias que transformaram em mito a sua breve existência. As informações seguras que se tem sobre sua vida, no entanto, são poucas e os seus biógrafos falam sempre, nesse capítulo, de "depoimentos" recolhidos junto aos amigos do poeta.

Conta-se, por exemplo, que passeava pela cidade vestido de *forçada*, ou com a barba e as sobrancelhas raspadas. Uma certa vez, protestando contra as autoridades locais que haviam proibido o passeio público dos cães, a não ser presos em suas coleiras, Tristan desfila com seu cachorro Tristan efetivamente preso mas numa coleira de 30 metros. Enquanto ele bebe na pensão do amigo Le Gad, Tristan



(o cão) passeia tranquilamente pela rua, latindo e perseguindo os transeuntes. Doutra feita, enquanto o padre pregrava o fim do mundo, Corbière dispunha nas portas e janelas da sua casa (que dava para o largo da igreja) uma série de explosivos que ele, em seguida, fez disparar ao mesmo tempo. Aos fiéis aterrorizados que saíam correndo da igreja ele dizia, imperturbável: "Está tudo sob controle!".

Tristan Corbière viaja pouco. Para o sul da França, por causa do clima. Para a Itália, onde desmascara todo o exagero idealizante dos temas italianizantes do romantismo. Quando volta dessa viagem, Tristan vai para Morlaix onde, mostrando-se em seu balcão com uma mitra e uma murça de bispo que trouxera de Roma, escandaliza a população fazendo sinais ambíguos de benção.

Mas é Paris que atrairá o jovem bretão. Não em si mesma, pois ali também o poeta espalhará o sua "sauce jaune de chic et de mépris" (p.714) mas, segundo seus biógrafos, por causa de sua outra grande decepção, desta vez amorosa. Na primavera de 1871, Tristan conhece Armida-Josefina Cuchiani, atriz de origem italiana conhecida no teatro como Herminie. Tudo indica que seja ela a inspiradora de "Marcela", a musa dos Amores amarelos. Amante do conde Rodolphe de Battine, ela se hospeda na pensão de Le Gad onde Tristan conhece o casal. Seguidos sempre da companhia benevolente do conde, fazem diversos passeios no mar de Roscoff a bordo do barco de Tristan "Le Négrier", trocado depois por uma embarcação maior, um yatch chamado "Le Tristan" que, conta-se, ele jogará contra os rochedos para satisfazer um amigo sonhador que imaginava a emoção do naufrágio.

Apaixonado, ao que tudo indica, Tristan instala-se em Paris, na região de Pigale, bem próximo do apartamento de "Marcela". Em Paris, encontra também seus amigos pintores que ele havia conhecido nos verões de Roscoff. Exercita-se na caricatura e, termina as festas, para espanto de todos, esmolando na calçada e entoando velhas canções populares da Bretanha. Também não frequenta os escritores e poetas do seu tempo, tendo seu círculo de amigos confinado a esses quatro ou cinco pintores, quase ou totalmente esquecidos

atualmente. Camille Dufour conta que "Corbière não frequentava os cafés literários, e preferia sentar-se sozinho, à parte, cantarolando velhos refrãos da Bretanha" (Walzer, 1970 p.1330) (2).

A pedidos de amigos, assume, por algum tempo, a pose de dândi. Corta os cabelos e enverga um terno feito sob medida, como se verá numa foto sua desta época.

Em 1873, resolve publicar sua coletânea de poemas *Amores amarelos* nos editores irmãos Glady, editorialmente reputados por sua falta de reputação. O livro é um insucesso total. Não obstante, Corbière continua pensando num próximo volume que deveria se chamar *Mirlitons*. No ano seguinte, "La vie parisienne" publica novamente seus dois textos em prosa: "Casino des Trépassés" e "L'Américaine".

Tristan acompanha o casal Battine para uma nova estadia em Roscoff. Em seguida, volta a Paris já com a saúde abalada. No final do ano de 1874, é encontrado inconsciente no corredor de seu apartamento, vestido em traje de baile. Levado para o hospital Dubois, ele manda o recado macabro para seus pais: "Je suis à Dubois dont on fait des cercueils" ("Estou em Dubois do qual se fazem os caixões" -- jogo de palavra com o nome do hospital que pode ser ouvido como "madeira"). Face à própria morte, Tristan continua exigindo cumprimento ou repulsa.

É levado para a casa dos pais em Morlaix, onde manda encher o quarto de urzes, flor muito conhecida na Bretanha. Morre em 1875 na mesma cidade em que nascera trinta anos antes, precedendo em alguns meses seu pai Édouard Corbière, então com 82 anos.

Quase dez anos depois, o primo Pol Kalig apresenta os *Amores amarelos* para o editor de "Lutèce" que o apresenta a Verlaine. Começava aí a vida literária de Tristan Corbière.

## A Crítica

Mon amour à moi n'aime pas qu'on l'aime

(Construção de um ídolo)

Ao contrário do caráter que ela mesma encontra na obra do poeta, uma certa parte da crítica de Tristan Corbière tem se colocado, em muitos casos, como "instituidora de um ídolo", bem ao modo inverso do "destruidor de ídolos" que ela louva em Corbière. Talvez pela necessidade de ênfase com que ela reage ao relativo esquecimento do poeta, o exagero é frequente e flagrante nos momentos do esquadrinhamento de genealogias literárias, no momento de afirmação do seu valor literário e do caráter precursor da sua moral inusitada.

Embora baseada num evidente desejo de proselitismo, necessário, ela às vezes dá margem ao efeito contrário. Casos extremos existem, como o do comentador que compara Corbière com Jesus Cristo e Napoleão, ainda que para descartar tal hipótese (v. Balcou in "Cahiers de Bretagne Occidentale", 1976). Ainda que hoje tal tendência se veja reduzida a ímpetos esporádicos de alguns críticos, essa relação apaixonada ou disposta a evocar a paixão, antes que reflexão, constitui uma marca importante no discurso sobre o poeta e pode ser explicada certamente através dos primeiros textos que trataram da obra de Corbière.

Em 1884, quando Verlaine publicou, em forma de livro, os artigos (antes publicados na revista *Lutèce*) de *Les Poètes maudits*, interessado em divulgar os "malditos", entre os quais Rimbaud, Corbière figurava na abertura do volume, em primeiro plano. O entusiasmo de Verlaine não tinha restrições. O "soberbo" Corbière, para ele,

é um "Grande":

Como rimador e como prosodista ele não tem nada de impecável, isto é, de fastidioso. Entre os Grandes como ele nenhum é impecável. (1972 p.437-8) (3).

e Corbière é colocado ao lado de Goethe, Homero e Shakespeare.

Tal crítica nasce, portanto, sob o signo da afirmação exagerada de princípios em si mesmos aceitáveis. é isso que, de primeira hora, ainda em 1884, apontava Léon Bloy. Para ele, Verlaine exagera "ridiculamente" as qualidades de Corbière, ainda que este seja "um verdadeiro poeta" (v.ed.1975) (4).

Mas a observação de Bloy passou sem repercursões maiores nessa época de valorização do excêntrico. E não é sem motivo que outros seguiram a estratégia de Verlaine, tendo em vista o exagerado também das respostas daqueles para quem Corbière era um autor de terceira ou quarta categoria, na ordem do dia por uma simples questão de moda. A restrição ao ironista agressivo, de "mal gosto", cuja linguagem é pródiga em violações gramaticais, é um fato compreensível numa tradição literária ainda fortemente purista.

Muitos autores, imbuídos ainda desse espírito solene das letras, tinham uma relação ambígua com a obra de Corbière. Laforgue, por exemplo, afinava com a ironia, com a exploração de elementos populares, como o sentimento de exclusão de Corbière. No entanto, quando uma hipotética "influência" foi trazida a descoberto pelos críticos de sua época, Laforgue reagiu prontamente, tentando garantir sua originalidade. Efetivamente, às voltas com a metafísica alemã, sua dicção e seu sentimento de mundo eram mais "finos", menos agressivos em relação à aura tradicional da "Arte". Mesmo Huysmans, um dos gurus do decadentismo, em seu *Às avessas*, no momento de reservar um espaço para a obra de Corbière na biblioteca de *Des Esseintes*, tem o cuidado de justificá-lo:

*Des Esseintes* que, por aversão ao banal e ao comum, teria aceito as doidices mais categóricas,

as extravagâncias mais barrocas, vivia horas agradáveis com este livro (ed.1987,p.218 trad.J. P.Paes).

Aparentemente, esse espírito "extravagante" promoveu a obra de Corbière na virada do século. Sem ter convivido com artistas e intelectuais de sua época, senão com meia dúzia de pintores quase ou totalmente esquecidos, e tendo morrido quase uma década antes de ser redescoberto, o dandi às avessas Corbière se prestou maravilhosamente à sacralização. Com essa motivação, sua obra passa a ser conhecida e, já em 1904, aparece o primeiro estudo biográfico sobre o poeta. Martineau, em *Tristan Corbière*, destacaria os elementos pittorescos e extravagantes de uma vida pouco conhecida, cercada de histórias esdrúxulas, até certo ponto lendárias. Não é outro, aliás, o objetivo da biografia romanceada que Arnoux publica em 1929. A mistura entre vida e obra, nesse caso, destaca antes o mito que o sentido literário da poesia. Promove o excepcional, o maldito, pede uma cumplicidade ou uma admiração que antecede e guia a avaliação da obra.

Essa abordagem proselitista subsiste até hoje, apesar de se restringir aos esforços de alguns paladinos. Ela tem, em todo caso, origens muito precisas no momento de consolidação do nome do poeta. O estímulo que fez Michel Dancel, autor de vários estudos sobre Corbière, propor a criação do grupo dos "Amigos de Corbière" (em "La Nouvelle Tour de Feu", 1984) mostra como tem sido natural esse engajamento disposto a advogar pela obra do poeta, e pelo poeta.

A "proposta" de Corbière de dessacralização dos valores literários e intelectuais não é, portanto, bem apreendida e dá lugar a um sotaque improdutivo no discurso de muitos comentadores. Não seria este o caso de outros críticos, interessados prioritariamente em suas próprias obras de poetas e, assim, interessados em aspectos específicos da arte de escrever de Corbière.

(Entre o Surrealismo e o Imagismo)

Entre os poetas do início do século que mais se interessaram por Corbière, não existe uma produção que se possa chamar abundante, em função da exegese de sua obra. O caso de t.S.Eliot chega a ser surpreendente pois apesar de toda a importância que certa crítica atribui a Corbière no período de "formação" de sua poesia, ele não chegou a escrever nenhum estudo crítico particular sobre o poeta francês. O testemunho dessa relação ficou, nesse caso, confinado a depoimentos esparsos ou a referências localizadas em suas conferências sobre literatura francesa.

Às vanguardas do começo do século, momento privilegiado de atuação de Corbière em termos de história da poesia, importou menos a análise detalhada da obra que uma abordagem disposta a levantar alguns elementos que justificassem sua inserção na linhagem poética que se instituiu. Esse tipo de abordagem não deixou, em todo caso, de abrir novas perspectivas críticas, apontando elementos de destaque que não só constituíam novas formas de encarar o problema como localizavam a obra isolada de Corbière numa tradição literária que ia se formando.

Encarado por Breton, em *Anthologie de l'humour noir*, como o "primeiro em data a se deixar levar pela vaga das palavras...fora de toda direção consciente", Corbière estaria na linha direta de ascendência da poesia surrealista, principalmente através do procedimento estilístico da justaposição (evidente num poema como "Litania do Sono"). "É sem dúvida com os Amores Amarelos, diz Breton, que o automatismo verbal se instala na poesia francesa" (p.190) (5).

Um pouco depois de Arnoux ter escrito o prefácio à sétima edição de *Les Amours jaunes* (1947), salientando os parentescos de Corbière com outros "precursores" do surrealismo, Lautreamont e Rim-

baud, e citando estudos de Julian Gracq, Tristan(!) Tzara estará prefacando a oitava edição (1950) e publicando um estudo sobre Corbière na revista "Europe". Interessante sobretudo a ligação carnal de Corbière com sua poesia, expressão de uma visão de mundo marcada pelo sofrimento extremo. A lição surrealista da arte como valorização da vida tem aí uma manifestação (v.Tzara, 1982).

Mas o que prevalece, nesse momento, é a perspectiva comparatista e estilística em função de uma nova proposta poética, que se esvanece à medida em que o próprio movimento que a sustenta se esvanece, ficando como documento de uma antiga militância. É inegável, entretanto, o caráter paradigmático de alguns aspectos levantados por parte dessa produção. É o caso de estudos em língua inglesa que, ainda hoje, constituem esforços relevantes para a compreensão da obra de Corbière.

Pound (1985), em seu ensaio "The hard and the soft in French poetry", fala de Corbière como um dos poetas mais importantes da literatura francesa, identificando-o à linhagem de Villon. Destaca a sua poesia "dura" ("hard"), o seu aspecto construtivo, através de um ponto de vista afirmativo, isto é, não mais como simples negação de alguma coisa, como fazia e ainda faria o geral da crítica corbieriana. A recuperação e a abordagem não eram gratuitas. Para Pound, envolvido com as teses imagistas de economia da linguagem e de enfoque direto da "coisa", sem torneios ou floreios, a poesia de Corbière saltava aos olhos dentro da abundante produção francesa do século XIX, e a avaliação sincera de Laforgue ("Une étude sur Tristan Corbière") quanto à linguagem poética de Corbière prevalecia entre essa geração de poetas:

...sempre a palavra pura -- não existe um outro artista do verso mais livre que ele da linguagem poética (p.121) (6).

Também envolvido com as idéias do movimento imagista, Eliot desenvolveria essa abordagem "afirmativa" da obra de Corbière, encarando-o, antes de tudo como um "poeta metafísico", o que não

deixava de ser uma afirmação relativamente ousada tendo em vista a imagem verlaineana de Corbière como um "Dédaigneux et Railleur de tout et de tous, y compris lui-même", ou a imagem do "Breton bretonnant de la bonne manière", que foram as imagens que ficaram e que foram exploradas posteriormente pelos seus comentadores.

Eliot, numa conferência sobre a poesia francesa de 1870 a 1890 (citado em Greene, 1951) descobria semelhanças profundas entre a poesia de Corbière e a de John Donne, seja pela obsessão do tema da morte, seja pelo verso simples, pelo estilo áspero que, para Eliot, se devia

não a um simples desconhecimento do ofício ou de uma 'incurável indelicadeza do ouvido' mas, antes de mais nada, do cuidado de resgatar com uma fidelidade extrema até os meandros mais sutis do sentimento e do pensamento (Greene, 1951 p.89) (7).

Essa perspectiva, que seria mais tarde desenvolvida de forma inteligente por MacFarlane (1974) fazia de Corbière um poeta metafísico. Eliot definiria assim a poesia metafísica, na mesma conferência:

Vocês entenderam que eu tomo como poesia metafísica aquela na qual o que é apreensível em geral unicamente através do pensamento é resgatado pelo domínio do sentimento, ou aquela na qual o que é em geral unicamente sentido é transformado em pensamento sem deixar de ser sentimento (citado em Greene p.88) (8).

Na poesia de Corbière, como Eliot já havia notado no caso de Laforgue,

existe o mesmo produto de pensamento-sentimento e sentimento-pensamento... Com Corbière, o centro de gravidade está mais na palavra e na frase (citado em Greene p.88) (9).

Deixando o julgamento ético da poesia enquanto mero salvaguarda da língua pátria, esses novos paradigmas passaram a centrar-se numa visão prioritariamente estética e filosófica, vendo no fato da negação na obra de Corbière, em sua maneira própria de realizar-se, um conteúdo a ser descrito. Ainda que, em última instância, estivessem mais preocupados com a afirmação de uma nova poesia, esses depoimentos contribuíram para a diversificação e o aprofundamento dos paradigmas então existentes, alguns deles simplistas, mas que ainda assim continuaram a fazer as suas vítimas.

(Os velhos paradigmas)

Através dos tempos, o livro de Verlaine foi, ao que tudo indica, o livro de cabeceira de grande parte da crítica de Corbière. O seu tom laudatório, construído sobre aforismos, tem o poder de seduzir, além do fato inegável de a percepção da obra revelar um leitor atento. Os principais lampejos do escritor a respeito de Corbière, apresentados nesta obra, subsistiram de uma forma espantosa na crítica posterior. Voldeng (in "Cahiers de...", 1976) vê aí, acertadamente, algumas oposições que se tornaram paradigmas e que, à força de se repetirem, foram se tornando totalmente estéreis e improdutivas. É o caso da oposição entre maldito e não-maldito e da oposição geográfica bretão/parisiense, numa superposição da dimensão moral à dimensão geográfica, que seria o cavalo de batalha de Sonnenfeld (1951).

Muito foi escrito em função dessas oposições no sentido sempre de justificar esta ou aquela escolha: um Corbière maldito ou um Corbière não maldito, um Corbière bretão ou um Corbière parisiense, em sua inspiração. Enquanto oposições, essas tendências, presen-

tes efetivamente na obra de Corbière, são abordadas como mutuamente exclusivas, sublinhando um traço de valor, positivo ou negativo segundo a preferência do crítico. Uma possível abstração da visão de mundo do poeta fica comprometida pela visão parciaisante que, necessariamente, implica a escolha por um dos dois polos.

Henri Michaud (1947), cujo livro sobre o simbolismo continua uma das obras de referência fundamentais para o estudo dos poetas tratados, no caso de Corbière faz uma opção clara pelo traço bretão ao qualificá-lo (citando Laforgue) como o "Boêmio do Oceano", apesar de classificar o classificado bretão de "inclassificável" (ainda citando Laforgue).

Segundo Sonnenfeld (1960), essa oposição Paris/Bretanha poderia ser resolvida com a valorização semântica da ordem de justaposição dos capítulos do livro, segundo a sua temática, bretã ou parisiense. Como vários outros preconceitos implícitos desde sempre nos estudos sobre as "excentricidades" poéticas de Corbière, a oposição que o autor pretende desfazer permanece. Organizados na ordem Paris - Bretanha, os capítulos do livro revelariam a opção de Corbière pela fuga para o seio de sua terra natal, mundo do folclore sombrio, da lembrança dos velhos piratas, da ingenuidade popular. Ficaria negada a Paris do início do livro, mundo desorientado e artificial, palco de atrizes fracassadas, prostitutas, proxenetas.

Como se vê, a solução é menos pela dissolução dos contrastes que por sua ênfase. O mundo bretão seria a "verdadeira" opção de Corbière, enquanto o mundo parisiense seria a "falsa". Assim, o primeiro Corbière é meramente uma etapa, um rascunho mal feito e indesejado que cede espaço a uma visão de mundo bretã, passada a limpo.

Outras explorações um tanto inconsistentes são feitas à sombra da legendária maldição do poeta. Através de sua biografia cheia de hipóteses, constata-se a formação de complexos que estariam diretamente refletidos em sua poesia. E nisso Sonnenfeld encontra os esforços de Rousselot (1951) e os pressupostos de Noulet (1971). A

sistematização da posição de Corbière dentro da tradição literária francesa é então empreendida e os seus ecos em Eliot são apontados. Mas a mesma restrição que leva Sonnenfeld a desqualificar o "método" de composição de Corbière frente ao de Mallarmé (cujas descrições são às vezes assustadoramente semelhantes) leva-o também a, frente ao mesmo traço de estilo, do oxímoro, presente em Eliot, qualificá-lo no poeta anglo-americano como "evocação paradoxal do nada espiritual" e no poeta francês como um recurso que "não tem nenhuma justificação estética". O fato mesmo do empréstimo mostra que Eliot tinha uma visão bem diferente das suas fontes.

O fato de que o crítico sempre dialoga com a crítica, além de dialogar com o poeta, explica que os temas retornem, ainda que vez ou outra para serem classificados como temas desimportantes. O caso da "maldição" e do regionalismo de Corbière, instaurados em grande parte por Verlaine, continuam sendo discutidos com objetivo, ora de defender um dos dois polos do paradigma, ora de dar uma solução metodológica do impasse criado.

A acusação dessas bipolaridades esterilizantes era feita já no começo dos anos 60 por MacFarlane em uma tese acadêmica, publicada posteriormente com o título *Tristan Corbière dans les Amours jaunes* (1974). Apesar de criticá-la, é desta fonte que bebe Voldeng, cuja solução para os impasses metodológicos da crítica corbieriana estariam na exploração do conceito de "modernidade" que ela, baseando-se em H.Lefebvre, define como:

consciência da condição alienante e aleatória da vida moderna que sofre a desagregação da poesia que, através da ironia dialética, procura soluções para o problema do ser (p.iii) (10).

(O novo paradigma: a modernidade)

Para MacFarlane, o trabalho de Angelet (1961) marca o fim de uma etapa dos estudos corbierianos, de trabalhos de fundo biográfico baseados sobre hipóteses, e de trabalhos baseados nos velhos paradigmas discutidos anteriormente. Implicitamente, se se tem em vista o trabalho estilístico abrangente de Angelet, deduzimos que a nova etapa (não definida por MacFarlane) é uma etapa preocupada com o embasamento teórico das suas conclusões e por uma tentativa de visão completa da obra do poeta.

O trabalho de Angelet, abordando estilística e retórica em Corbière é, sem dúvida, um trabalho rigoroso mas que implica antes um levantamento e catalogação de dados que propriamente uma nova leitura sobre a obra estudada, excessão feita a uma inversão fundamental: enfatizando o "destruidor de ídolos" ("briseur d'idoles") que ele vê em Corbière, Angelet mostra como seus procedimentos estéticos, pautados pela negação, levam sua poesia em direção da "frase 'desescrita'" ("phrase 'desécrite'"). A sua conclusão é que, pela regularidade dos procedimentos que, em Corbière, visam à destruição da linguagem poética, está implícito um novo projeto ou já uma nova proposta. Um novo estilo e uma nova linguagem poética estão criadas. Angelet responde àqueles que salientavam a falta de uma "arte" em Corbière mas, ao mesmo tempo, faz uma restrição ao próprio poeta, achando nele uma falsa preocupação em destruir, quando seu produto repete os erros do destruído. Para ele, se a poesia de Corbière tenta se desligar da "linguagem poética" marca também o "delírio da poesia oral". Os Amores amarelos é, para Angelet, uma "obra refletida, artificial até a sofisticação" (p.105).

Com a mesma ênfase que o artificial da linguagem de Corbière aparece aos olhos de Angelet, surgirá para Dansel (1974) o prenúncio da modernidade poética implícita nos seus aspectos de "obra refletida". Efetivamente, Dansel não verá em Corbière a fuga de um discurso novo. Verá, pelo contrário, a afirmação de uma nova

forma de discurso que ganharia o primeiro plano nos anos que se seguiriam, com as vanguardas européias do começo do século. A "atitude de recusa" de Corbière é vista enquanto elemento constitutivo antes que pretensamente niilista.

O que faz desse livro de Dandel um dos melhores exemplos da tendência à construção do ídolo Corbière é o exagero da importância atribuída a alguns aspectos estilísticos e do parentesco (existente, em geral) de Corbière com as vanguardas do século XX.

No seu livro de 1965, o mesmo Dandel mostra uma maturidade maior, ainda que continue seu proselitismo. Dandel divide este trabalho por temas (Itália, Espanha, Paris, Amor, Mar, Morte), comentando, às vezes em detalhes, os poemas classificados em cada um desses conjuntos. Apesar de concordar com MacFarlane quanto à inutilidade da discussão sobre a geografia psicológica (ou vice-versa) de Corbière, porque a psicologia abrangeria a geografia, Dandel insiste na operacionalidade do vetor geográfico. Com isso, ele abre mão de uma interpretação mais abrangente em favor de uma coleção de comentários mais ou menos específicos para cada um dos casos tratados. Fragmentação, aliás, comum no "mestre" italiano Jannini (1977), ainda que este esteja à procura de um "outro Corbière", poeta anti-social.

De forma geral, o novo vetor que parece alinhar todas essas novas tentativas de análise é o conceito plurissignificativo de modernidade. Seja do ponto de vista estilístico, seja de um ponto de vista temático, que salienta em Corbière um imaginário muito mais próximo dos poetas do século XX que do seu próprio, a indicação da modernidade da obra permanece, muitas vezes, no nível da indicação de influências.

O livro de Burch (1970) coroa essa tendência, mostrando o interesse que Corbière despertou nos poetas ingleses a partir de Pound e Eliot, parte pelo caráter fundador de sua obra, parte pelo seu "realismo" que, segundo o americano Burch, é o que "seduz parti-

cularmente o leitor anglofone" (o que explica também a estima de Villon nesse mesmo meio). Burch mostra que, para esse leitor, Corbière tem projeção característica de um dos grandes poetas franceses de todos os tempos. Como em Wilson, no Castelo de Axel, a comparação com Poe também é empreendida, como exemplo de rejeição no próprio meio e consagração além. Comparando principalmente *The Waste Land* com o livro de Corbière, Burch pretende enriquecer o estudo da sua "estrutura e da sua significação", deixando entrever a preocupação em mostrar um Corbière afinado com as idéias do século XX, participando de uma modernidade que se tornou o paradigma de poesia no decorrer deste século.

E é a propósito dessa modernidade, dessa "procura de soluções para os problemas do ser", segundo Lefebvre, que grande parte da nova crítica corbieriana construirá seus textos, tentando recuperar a experiência metafísica testemunhada pela obra do poeta atormentado. O esvaziamento progressivo do eu poético deduzido por Meitinger (1978), a experiência do esvaziamento metafísico através da "desposseção" proposta por Henri Thomas (1972), a busca do não-saber e da não-vida que Le Millinaire (1989) identifica ao isolamento do poeta, a construção de um "tempo amarelo" indicando na direção da morte que Lindsay (1972) vê na recusa generalizada das coisas, a lucidez do "supremo Não-poeta" que Mitchell (1979) encontra em Corbière, poeta à frente do seu tempo, todas essas abordagens apontam para uma recuperação da experiência espiritual do poeta afim de "preparar o terreno onde Corbière e o século vinte possam se encontrar", como já é o propósito explícito de Lindsay (p.IX) (11).

Mas, a nosso ver, a mais representativa visão de conjunto da obra de Corbière é a de MacFarlane. Publicado em 1974, *Tristan Corbière dans Les Amours Jaunes* é uma das obras mais importantes para o conhecimento da visão de mundo de Corbière, revelando um perfil completamente novo e inusitado para a crítica corbieriana e colocando o poeta na situação de "moderno", não pela simples rotulação mas através de uma análise exaustiva de sua obra.

No primeiro capítulo, MacFarlane mostra como o problema da definição da identidade é, para Corbière, uma preocupação dominante; como, pela recusa constante de uma auto-definição, pela auto-referência sobretudo negativa, do não-ser, sobressai da obra de Corbière, "apesar disso", uma coesão inegável, uma personalidade marcada pela procura de uma auto-definição. Marca-se, portanto, uma mudança de perspectiva pela qual a crítica abordou a obra de Corbière, saindo da mera descrição "literal" das afirmações do sujeito poético (portanto, de uma descrição baseada na cumplicidade) para uma descrição que busca a coerência na complexidade e na negação literal.

A atração pelo "Nada", que faz da morte um tema recorrente nos *Amores amarelos*, criando o desejo de auto-anulação, faz também o tema amoroso, como é tratado, uma busca de dissolução através do contato conflituoso com o outro, que visa "suprimir a atividade das funções racionais" (p.123).

Nessa relação ambígua com o mundo, a morte ocupa um lugar de destaque fazendo com que MacFarlane, no seu terceiro capítulo, dedicado a este tema, considere que Corbière merece ser colocado ao lado de Villon entre os "maiores poetas da morte da literatura francesa". Ele aponta a insistência de Corbière de ver em si mesmo um "natimorto" como uma forma de definição negativa da vida, onde vida é igual à "morte incompleta". Logo, para MacFarlane, não é surpreendente a existência desta atração pelo Nada, pela morte "autêntica" do natimorto.

Esse mesmo desejo de anulação marcaria sua arte poética, tratada no quarto capítulo. Evidenciando, ao contrário da maioria dos comentadores de Corbière, a preocupação constante do sujeito poético com sua poética, a preocupação com os meios e os fins do escrever, MacFarlane encontra aí o mesmo dilema da dissolução em que se pauta a expressão dos outros temas tratados como a identidade, o amor, a morte. Essa dissolução estaria reproduzida na recusa de "ter um canto", repetida pelo sujeito corbieriano. Vendo nessa recusa uma recusa definitiva em relação a possuir um estilo, uma recusa total

quanto ao escrever poesia, MacFarlane localiza mais um paradoxo da atitude negativa de Corbière, disposto a transformar em 'pose' tudo aquilo que ele toca. De fato, firmando uma poética que recusa a idéia tradicional da arte enquanto "construção" e mostrando a arbitrariedade e o acaso da recepção num mundo condenado ao mal-entendido, o sujeito corbieriano estará negando a validade de um canto, segundo os moldes tradicionais, como, por exemplo, o de Baudelaire que afirma que "não há acaso em arte como não existe em mecânica (sic)" (Salon de 1846); canto que, segundo Angelet, Corbière não conseguiria negar, mostrando a mesma "artificialidade" que criticava. A atitude anti-intelectualista frente à poesia, para MacFarlane, está por trás do "mesmo 'cinismo ingênuo' presente em seus contatos com o mundo" (p.249).

Com o desvendamento de uma visão de mundo pautada pelo instável, e mesmo pelo conscientemente casuístico, MacFarlane revela a identidade de um poeta que, nesse aspecto, só teria par nas últimas incursões de Mallarmé e a partir das explorações radicais do dadaísmo.

O livro de MacFarlane inspirou decisivamente esse trabalho, embora seu princípio geral seja totalmente outro e muitas de suas conclusões se distanciem ou até mesmo se contraponham. A proposta de análise global e de uma abordagem disposta a encarar as motivações espirituais do mundo conturbado de Corbière, no entanto, se mantêm pois essa é a forma mais adequada de se evitar algumas limitações, colocando a obra do poeta longe dos regionalismos, da maldição ou da "modernidade" puramente técnica. Mostrando essa face do poeta, procuramos colocar em questão aquela crítica que passa muito rápido da paixão pessoal para a idolatria teórica. Na desorganização de sua euforia, de sua cumplicidade com o poeta, essa crítica não consegue explicar a lógica da poesia que se nega a si mesma, no mesmo dilema que, no entanto, Alberto Caieiro não se colocava mas que é o dilema de toda *enunciação* que pretende negar a *enunciação*.

## 2. Por uma nova Poética

## O princípio des-organizador

### Dans le plat du hasard

A insurreição de Corbière parece ser inseparável da expressão da crença no aleatório. O problema da "condição alienante e aleatória da vida moderna" poderia talvez ser interpretada sociologicamente, tendo em vista o crescimento dos núcleos urbanos, a multiplicação do imprevisto, do contato com a multidão desconhecida. "A une passante" de Baudelaire costuma ser o paradigma desse argumento sociológico. Em todo caso, é certo que até então o mundo vinha sendo explicado por um conjunto de regras mais ou menos duradouras, fundadas seja esteticamente pela harmonia de formas, pela elegância, seja eticamente ou pela divindade ou pela valorização centralizadora do homem.

Corbière participa desse movimento de interrogação sobre a qualidade intrínseca dos valores, dos atos, e da criação artística. A insistência no tema do "nada" indica, nos autores dessa época, uma resposta negativa à questão da existência de princípios e fins. Lautréamont procede a um verdadeiro massacre dos valores tradicionais, sociais e religiosos. Rimbaud dá uma resposta pragmática e mais contundente aos fins (malogrados) que ele mesmo se propõe, e abandona a literatura. O Igitur de Mallarmé deixa entrever o sonho de um princípio atemporal que Un coup de dés desmentirá derradeiramente. Mais tarde, o aleatório se tornaria a pedra de toque do Dadaísmo apresentando uma mesma angústia, que agora transborda.

Para Corbière, a reação também é aguda. Como Lautréamont, ele tem alvos bem precisos dos quais ele desmascara o absurdo e desenha a caricatura. O aleatório, em todo caso, não é um tema de discussão filosófica mas está embutido frequentemente em temas diferentes e na própria forma como são apresentados. O conceito, abstrata-

mente tratado, também tem importância, manifestando-se na fórmula consagrada mais tarde: a do acaso. O ponto de vista de Corbière é colocado, desde o início, sem delongas:

Et me plante sans gêne  
 Dans le plat du hasard,  
 Comme un couteau sans gaine  
 Dans un plat d'épinard.(p.715)

Se, para Mallarmé, um lance de dados representava o esforço extremo do controle do acaso, para Corbière o bilhar era, de princípio, a prova do aleatório. De acordo com um biógrafo do poeta,

O sobrinho do financista Laffite que o tinha visto em Douarnenez, dizia dele: "um rapaz insuportável! Eu não poderia viver com ele. Ele afirma que o bilhar é o jogo de azar por excelência" (Martineau, ed.1920 p.51) (12).

Não se trata de imaginar quais as razões que levariam Corbière a escolher tal jogo como o jogo do acaso (ou "jogo de azar") por excelência. O fato mostra, em todo caso, que o jogo está intimamente ligado à poética de Corbière pela própria terminologia utilizada no tratamento da sua poesia ("coup de raccroc", do vocabulário do bilhar). Seu livro é apresentado como:

(...)un coup de raccroc, juste ou faux, par  
 /hasard...(p.705)

"Golpe da Sorte" ou "jogo de azar", o português (tendo em vista a aceção mais corrente de "sorte" e "azar") parece acentuar o risco, o declanchar de um mecanismo que tem uma função ética imediata. Parece suavizar o conceito para enfatizar a ocasião. Para Corbière, ainda que preocupado clinicamente com a Fortuna, o importante não é tanto a medida ou o sentido em que atua o acaso mas o fato inegável de que ele está presente em toda e qualquer ocasião, presidindo o sem-destino do mundo.

A estranha romaria que Corbière nos conta em "São Tupetu" mostra como o acaso é o motor dos eventos cotidianos (do parto de um bezerro, etc). E que é a ausência de movimento que incomoda, antes que a direção, feliz ou infeliz, que ele toma. O mundo é uma roleta:

C'est au pays de Léon.-- Est une petite chapelle à saint Tupetu. (En breton: *D'un côté ou de l'autre.*)

Une fois l'an, les croyans-- fatalistes chrétiens-- s'y rendent en pèlerinage, afin d'obtenir, par l'entremise du Saint, le dénouement fatal de toute affaire nouée: la délivrance d'un malade tenace ou d'une vache pleine; ou, tout au moins, quelque signe de l'avenir: tel que c'est écrit là-haut.--*Puisque cela doit être, autant que cela soit de suite...d'un côté ou de l'autre.-- Tu-pe-tu.*

L'oracle fonctionne pendant la grand'messe: l'officiant fait faire, pour chacun, un tour à la *Roulette-de-chance*, grande cercle en bois fixé à la voûte et manouvré par une longue corde que Tupetu tient lui-même dans sa main de granit. La roue, garnie de clochettes, tourne en carillonnant; son point d'arrêt présage l'arrêt du destin: --*D'un côté ou de l'autre.*

Et chacun s'en va comme il est venu, quitte à revenir l'an prochain... *Tu-pe-tu* finit fatalement par avoir son effet.(p.797)

Ainda que se trate aqui de uma sátira ao "fatalismo cristão" que busca, em vão, apressar o "destino", a roleta (ainda que sem a intervenção sagrada) funciona sempre, e a Sorte que lhe é implícita designa somente o movimento dos impasses. A carnavalesação a que é submetida a questão do aleatório denota aqui o ridículo de um destino pré-traçado, da justificativa divina, ao mesmo tempo que, em consequência, deixa implícita a operacionalidade do seu oposto.

Vemos que o princípio não se aplica somente à arte mas que tudo se move segundo essa ausência de princípios, que o homem tem a iniciativa mas que mesmo ela (para não dizer das consequências de cada iniciativa) nasce de uma conjunção de fatores que está longe da capacidade humana prever, controlar ou descrever. Tudo se passa como se, realmente, o homem tivesse começado a existir por acaso. Ou, por intermédio dos deuses, cuja existência também será casual:

--Les dieux?...--Par hasard j'ai pu naître;  
Peut-être en est-il--par hasard...(p.793)

Aqui, é o acaso o verdadeiro Deus, se pudermos denominar Deus a ausência total de princípios e fins. Se mesmo a divindade está sujeita ao acaso, o próprio acaso passa a ser a divindade, ante-

rior, criador, fundador. Criador também da inexistência das coisas que não têm ser, ele está em toda parte, onipresente.

Toda a avaliação a que o poeta faz do mundo, a partir deste instante, deve levar em conta essa invariante, que tudo muda. Se a roleta é o atributo do seu poder divino, o homem, sujeito à sua imagem e semelhança, não se arrogará o poder de dizer "eu sou", "isto é". "Estar" é o verbo adequado (e aqui o português reforça a noção da contingência). Todo valor afirmado terá, portanto, uma instância anterior, mais ou menos próxima, que negará a sua universalidade. Menos o valor do acaso. E nesta enunciação contraditória está um nó possível do problema existencial de Corbière.

Essa anti-teleologia evidente justifica (e se justifica em) uma afirmação que os estudiosos de Corbière costumam encarar como mais uma pilhéria, afirmação que se nega em si mesma ou que não tem em si mesma nenhum valor organizativo:

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

(Sagesse des nations)(p.710)

Essa epígrafe de um dos poemas mais conhecidos de Corbière tenta, em sua não mais que aparente caoticidade, desconstruir a noção do limite, do começo e do fim, definidos nessa ordem segundo a noção tradicional de causalidade. O fato de que cada coisa que começa geralmente acaba em seu próprio começo, destrói o espaço necessário da sequência lógica e torna sem sentido a demarcação, o reconhe-

cimento, a nomeação. Mesmo os extremistas, na contra-corrente da regra, são engolidos nesse buraco negro, completando em si mesmo a circunferência do círculo. O finito, mensurável e nomeável, dá lugar ao infinito, indefinido. Assim, o prefácio que apresenta o livro na primeira seção dos *Amores amarelos* é um epitáfio. Aquele que se apresenta está morto. A sua definição é feita por oxímoros.

Nesta epígrafe, Corbière deixa desde logo bastante claro em que terreno de pensamento o leitor estará pisando, e a perspectiva adequada que ele deverá ter em relação ao restante do livro. Sinais invertidos, o positivo do finito e do pensável torna-se negativo em face do infinito, e o indefinido substitui a marca (auto-) valorativa de todo pensamento tradicional. Logo, o "algo" que era a vida se transforma no "nada" que fora a morte, e vice-versa. O arbitrário se torna o único princípio. Essa eleição explica talvez a "caoticidade" da enumeração (segundo o ponto de vista de Spitzer) presente em muitos poemas tal, por exemplo, o fluxo de metáforas de "Litanía do Sono" e da justaposição auto-classificatória de "O Renegado". Outros princípios propriamente estéticos sofrerão o abalo da conclusão pelo aleatório que, no entanto, não justifica absolutamente a restrição geralmente preconceituosa da falta de "intenção estética" de Corbière.

Se nos parece importante levantar essa valorização do aleatório em Corbière, também parece claro que, em respeito mesmo à sua própria contradição enunciatória, de afirmação da negação, esse conceito não justifica o abandono da pesquisa da lógica interna dos poemas e do próprio percurso desse conceito através deles: armadilha fatal para muitos de seus comentadores, a partir de Laforgue. Tal princípio não é (não pode ser) absoluto, como o pretenderia talvez o nihilismo dadaísta, mas participa como co-ator no teatro de poses apresentado por Corbière, cujo objetivo ético é de dizer *não* ao estabelecido. É nesse ínterim mesmo, entre a afirmação lógica do aleatório e a arbitrariedade do significado de toda afirmação, que se move o pensamento de Corbière "mineiro do pensamento", como ele se define, em contraposição aos "pedreiros do pensamento" (p.766).

Nesse sentido, o conceito deverá ser encarado como uma forma de negação, de rejeição dos princípios até ali tradicionais do lógico, do finito e, conseqüentemente, da univocidade da linguagem e da possibilidade real de comunicação.

Estamos longe do movimento de ícaro de Mallarmé. Convencido, já de princípio, do defeito intrínseco em todo diálogo mais banal, portanto longe da crença do domínio de todas as possibilidades, de todas as manifestações imagináveis do acaso previstas no projeto do Livro mallarmeano, Corbière propõe implicitamente uma (então) nova poética quando se debate com a questão da incomunicabilidade e com os limites do outro.

## Negação da comunicação

### Rapsodie du Sourd

Escolhendo a imagem do tímpano para comentar o isolamento do sujeito (num mundo de espelhos) e, conseqüentemente, as "margens da filosofia", Derrida (em *Marges de la Philosophie*) está usando uma imagem que, pela sua recorrência é quase um símbolo do filtro pessoal pelo qual o sujeito reconhece o mundo e o faz à sua imagem e semelhança. A individualidade irredutível é, efetivamente, um tema que aparece com frequência em Corbière, através da metáfora auditiva, e que ganha invariavelmente as raias da impossibilidade de comunicação.

Se a presença do acaso corrói os laços de causalidade entre os eventos mais diversos da experiência humana, também no caso da linguagem, ela isola o sujeito em suas próprias determinações, suas próprias experiências, no espaço indefinido entre o "querer dizer" e o "saber ouvir". A univocidade da linguagem é assim colocada em xeque e a comunicação sofre o abalo fundamental do sujeito que se sabe isolado na "cabeça como um caixão" (p.767) e que, a partir de então, saberá reagir lucidamente nos seus choques com o outro. O imprevisível dos fatores que descrevem os "horizontes de expectativa" de cada sujeito, descredita de uma vez por todas o que há de socializado na linguagem enfatizando a sua aleatoriedade fundamental.

A fantasia cômica de "Rapsódia do Surdo" gira em torno exatamente do tema do aleatório da emissão e da recepção linguística. O tímpano aí é o limite do sujeito que filtra o conhecimento do mundo em sua manifestação linguística. Depois de um "tratamento", o sujeito finalmente se reconhece "surdo", exilado dentro de sua própria cabeça, seu único e verdadeiro ponto de vista. Desde então, é o aleatório que guiará a compreensão do que é dito e do que se diz. O

que se compreende, segundo o surdo, é "à olho":

Désormais, à crédit, je pourrai tout entendre  
Avec un légitime orgueil...  
À l'oeil --Mais gare à l'oeil jaloux (...)  
(p.767)

("à olho" e não somente - mas também - "com o olho", como o traduz Augusto de Campos --1978--, destacando o sentido do frase seguinte e perdendo o jogo de palavra).

A gratuidade e o circunstancial do uso da linguagem ganham destaque. Uma variante do mesmo poema enfatiza o casual inclusive com o uso da palavra "raccroc" (suprimida na versão final) e do deslocamento da expressão "à l'oeil" em posição de comentário:

Par raccroc, à crédit, je vais pouvoir entendre  
Comme je fais le reste: -- à l'oeil! --(p.1301)

E assim como a recepção passa a obedecer as anti-leis do acaso, também a emissão não se arrogará privilégios de verdade e de consciência pura, mas reconhecerá que, por sob a possibilidade de guarda lógica do "eu", ela pode estar "falando grego", longe de toda possibilidade de compreensão do outro:

(...)Je parle sous moi...Des mots qu'à l'air je  
/jette  
De chic, et sans savoir si je parle en indou...  
(p.768)

Em choque constante com o outro, a relativização da linguagem como moeda de troca é indiscutível. Se ela é entendida, comumente, como um instrumento de acordo mútuo, aqui ela se reconhece como barreira, como criadora de desarmonia, e só na sua ausência um novo acordo poderá se estabelecer:

--Soyez muette pour moi, contemplative Idole,  
Tous les deux, l'un par l'autre, oubliant la  
/parole,  
Vous ne me direz mot: je ne répondrai rien...  
Et rien ne pourra dédorer l'entretien.(p.769)

A exortação ao silêncio e o próprio exórdio da citação final do poema ("O Silêncio é de ouro") colocam, em termos de paródia, um aspecto importante da anulação do papel positivo da linguagem, do relacionamento pessoal e, por extensão, da relação do sujeito com o

mundo que tendem a se pautar pela negação, no próprio ato de manifestar-se.

Assim, o conflito que se dá ao nível da linguagem tem ressonâncias na representação do outro, que se define enquanto adversário. *SÉRÉNADE DES SÉRÉNADES*, principalmente, mostra a importância desse aspecto na obra de Corbière: o poeta que canta sob o balcão do seu "ídolo de louça" vive uma angústia intensa, visto que a homenagem não aparece nunca em sua janela. "Preso" do lado de fora, sem nenhuma resposta do outro, ele maldiz:

N'entends-tu pas? --Sang et guitare!--  
Réponds!...Je damnerai plus fort.(p.755)

O sujeito está criando o conflito, criando até mesmo o outro que não se vê, definitivamente envolvido por uma noite que não se dissipa:

Tu ne vois ni n'entends mes pas,  
Ton oeil est clos, la nuit est noire:  
Fais signe -- Je ne verrai pas.(p.755)

A frustração das expectativas, a exasperação da espera, a impossibilidade de resposta leva ao desafio final e ao choque inevitável. O aleatório que caotiza as mensagens instaura a disputa entre o tímpano de um e o tambor de outro:

Je crèverai -- Dieu me damne! --  
Ton tympan ou la peau d'âne  
De mon bon tambour!(p.748)

Entre o ouvido e o verso, os nervos e as cordas vocais, o instrumento ou os dentes, o outro ou o eu, o conflito se evidencia metaforicamente:

...À qui rompra:votre oreille,  
Ou bien mes vers!  
Ma corde-à-boyaux sans pareille,  
Ou bien vos nerfs?  
  
--À qui fendra: ma castagnette,  
Ou bien bien vos dents...  
L'Idole en grès, ou le Squelette  
Aux yeux dardants!(pp.758-9)

A temática da surdez e do grito (ou do tambor) como tentativa desesperada de comunicação é um indício da profunda lucidez e dramaticidade com que o poeta encara as relações humanas. Nenhuma

intriga ou desacordo espiritual separa os dois amantes, senão a simples barreira de suas individualidades. Esse anti-romantismo radical não se arroga nem mesmo o direito da verdade, dissolvendo à si mesmo na própria individualidade:

...Ah tu ne me comprends pas?...--Moi non plus--  
(p.714)

O mesmo fenômeno, colocado aqui em termos de linguagem, vai ter desdobramentos metafísicos semelhantes através de toda sua obra. A auto-anulação a que se dedica faz parte do mesmo processo de negação e de anulação do mundo. Sua atitude, como prova a própria existência do conflito com o outro, não é passiva. O seu tambor faz-se ouvir, a sua vontade de potência (à maneira nietzscheana) se manifesta, tomando a iniciativa da resolução dos impasses.

Como Nietzsche, poderíamos dizer que Corbière filosofa "a marteladas", para não dizer "a chicotadas" segundo o método que o poeta utiliza em si mesmo:

...vivre à coup de fouet!(p.706)

Da mesma forma, o seu conhecimento do mundo se dá através de um "mau olhar" ("mauvais oeil") e de um "mau ouvido" ("mauvaise oreille")-- Nietzsche, 1989-I. Se não é pela ocasião da auto-negação, a reação do sujeito é de negar o tímpano do outro:

Dans ton boîtier, ô Fenêtre!  
Calme et pure, git peut-être...

.....  
Un vieux monsieur sourd!(p.748)

A solução egoísta, do desejo, é a única que resta para o martelo do sujeito que, embora tenha relativizado o mundo, não se esconde numa atitude "decadente" (de "grandes gestos e palavras", como a define Nietzsche, 1989-II) mas se coloca a tarefa de negação completa de todos os valores, sempre a golpes de chicote:

Tu ne me veux pas en rêve,  
Tu m'auras en cauchemar!  
T'écorchant au vif, sans trêve,  
--Pour moi...pour l'amour de l'art.(p.750)

A surdez como princípio de apreensão coloca finalmente barreiras intransponíveis entre o sujeito e o mundo. A "imcompreensão" romântica é satirizada

L'Imcompris couche avec sa pose (p.706)

e a ingenuidade daquele que se debate com a falta de compreensão e com a fatalidade fica aparente. O exílio do lúcido é sua própria cabeça, isto é, um completo centramento sobre si mesmo. A consequência desse expatriamento é que o sujeito passa a representar, na verdade, o único tímpano implicado em seus conflitos.

Esse isolamento a que se entrega o sujeito tem consequências amargas para a sua concepção de conhecimento. Seu pensamento é um "sopro árido", é um "eco mudo que não diz nada" (p.793). Os sábios são os pobres e esfarrapados, aleijados e estropiados que o leitor vai encontrar em seguida nos últimos capítulos ("bretões") do livro. Esses que vivem no completo desconhecimento da afetação do "Incompreendido", daquele que morre ou chora por 1 franco e 25 centimos (p.785) e tem sempre algo a ensinar.

"Ver é uma cegueira" (p.766), diz Corbière, assim como, implicitamente "ouvir" passa a ser sinal de incapacidade de escutar. Nesse choque com o positivo, Corbière abre mão do Canto, que é, ao mesmo tempo, afirmação e afetação. Voltado para a negação e a vida, o verdadeiro poeta se debruça na paródia ou no silêncio:

Il était un vrai poète—il n'avait pas de Chant  
(p.766)

### Uma contra-estética

Cris d'os, dur, sec, qui plaque et casse

Na época de sua publicação, quando a imagem oficial de poesia na França era Victor Hugo, os Amores amarelos certamente beiravam a injúria mesmo do ponto de vista da sua estrutura mais ampla. É verdade que o livro de poemas, de uma forma geral, dispensava uma organização evolutiva mais severa, permitindo a mera coleção de peças na composição de um álbum, temática ou tecnicamente dividido, e é verdade também que alguns autores tenham cuidado especialmente de marcar a presença do desenvolvimento de um raciocínio dentro de suas obras como foi o caso de Baudelaire. Baudelaire insistia no fato de *Les Fleurs du Mal* não serem "um simples álbum, mas um todo com começo, desenvolvimento articulado e fim": apresentação do tema, revolta, evasão, e tranquilidade na consumação (Friedrich, 1978 p.39).

O caso dos Amores amarelos é um caso especial. É talvez com a mesma preocupação em negar a ordem (preocupação pressuposta na valorização do acaso) que Corbière caotiza a organização do seu livro sem, no entanto, abrir mão da designação tradicional para as seções de uma estrutura rigorosamente organizada: os exórdios ("Le Poète et la Cigale" e "La Cigale et le Poète"), a apresentação (CA) e a conclusão (RONDELS POUR APRÈS). Temos aqui um bastardo estrutural antes provocativo que desajeitado. Embora se busque deixar claro o repúdio à ordem, ela está ali onde termina a paródia e começa a busca da resposta ao mal-de-viver. Isto é, embora o esqueleto superficial do livro seja mais uma das pistas falsas que o poeta propõe (à maneira machadiana) ao seu leitor, a disposição dos grandes blocos do livro indica a procura de um arremate que, a exemplo de Baudelaire, será o da tranquilidade da anulação reencontrada na morte.

Alguns de seus capítulos têm uma unidade mais ou menos clara mas a própria diversidade dos seus traços de união são um desafio para a organização feita ponto a ponto. O primeiro capítulo depois da "apresentação" é LES AMOURS JAUNES, em que se acentua mais o tom --irônico e doente-- amarelo que propriamente uma coleção de "amores". Em seguida, temos SÉRÉNADE DES SÉRÉNADES que pressupõe um agrupamento de gênero poético. RACCROCS ("Golpes da Sorte"), retomando a questão do acaso, coloca todo um capítulo sob uma designação de unidade "técnica", de gênese poética. ARMOR e GENS DE MER têm uma unidade temática, explorando seja o aspecto da pobreza e da religiosidade do povo da Bretanha, seja o seu lado de povo do mar.

Parece evidente que o esforço de Corbière é o de ridicularizar, também nesse aspecto, a organização e a lógica. Como através de todo o livro, a sua ironia é pródiga em pistas falsas. É ironicamente que o primeiro poema do livro, antes de oferecer uma definição do volume, da concepção do autor sobre a poesia, tenta desconstruir, através de uma bateria de negações mais ou menos espirituosas, todo e qualquer engajamento com as categorias literárias tradicionais:

Ça

What?... (Shakespeare)

Des essais?-- Allons donc, je n'ai pas essayé!  
 étude?-- Fainéant je n'ai jamais pillé.  
 Volume?-- Trop broché pour être relié...  
 De la copie?-- Hélas non, ce n'est pas payé!

Un poème?-- Merci, mais j'ai lavé ma lyre.  
 Un livre?--...Un livre, encor, c'est une chose à  
 /lire!...

Des papiers?--Non,non,Dieu merci,c'est cousu!  
 Album?-- Ce n'est pas blanc, et c'est trop  
 /decousu.(p.704)

Se o poeta afirma que seu livro é "descoasturado" (sentido figurado), também se preocupa em deixar claro que seu livro não é um livro e que não é coisa alguma senão uma "pose" ou, como vimos, um lance do acaso:

...Ça c'est naïvement une impudente pose;  
 C'est,ou ce n'est pas ça: rien ou quelque  
 /chose...

--Un chef-d'oeuvre?--Il se peut: Je n'en ai  
/jamais fait.  
--Mais, est-ce du huron, du Gagne, ou du Musset?  
--C'est du...mais j'ai mis là mon humble nom  
/d'auteur,  
Et mon enfant n'a pas même un titre menteur.  
C'est un coup de raccroc, juste ou faux, par  
/hasard...  
L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas  
/l'Art. (p.705)

é também no contexto desse raciocínio que se pode entender a afirmação, na epígrafe do "Epitáfio", de que tudo não tem começo nem fim. Se o poeta introduz, na (des) organização do seu livro uma apresentação e um capítulo conclusivo, apesar da sua descrença em relação às categorias de causalidade, ele busca, também no nível estrutural do volume, o mesmo efeito de paródia que ensaia em cada um dos seus poemas, individualmente.

Alguns críticos procuraram recuperar uma unidade para a obra, o que confirma, em todo caso, um certo apelo de continuidade que reclama um livro cujo princípio é uma auto-apresentação evidente e cujo fim é um capítulo de vocabulário funerário bastante acentuado. Burch (1970) tenta mostrar uma certa "orquestração" de temas, Meitinger (1978) indica uma progressão centrada na gradual "desaparição elocutória do poeta", segundo as palavras de Mallarmé. A impressão de êxito relativo da hipótese de Meitinger e da adequação duvidosa da hipótese de Burch é provinda, talvez, do fato que Burch procura uma organização geral apesar do fato da paródia estrutural enquanto Meitinger, colocando-se numa instância pré-consciente, toma como vetor a "experiência da linguagem poética" em que se incluem também os efeitos de sátira.

"Efeito de fala e não de língua" (no sentido saussureano), a ironia, segundo Meitinger (1983), é tributária do contexto e do "intertexto". A paródia constante se explicita nos Amores amarelos através de um mosaico muito variado de intertextos que vão desde Dante até Baudelaire, passando por La Fontaine, Pascal e Édouard Corbière. Os poetas românticos, em geral, são o principal alvo da

paródia corbieriana, sobretudo aqueles cuja poesia busca uma elegância artificial e um saber desprovido de experiência.

Do ponto de vista da elegância, aquilo que é "grotesco" tematicamente começa a ser aceito na época em que o livro é publicado (1873), a partir de Baudelaire e a partir mesmo do romantismo, de Hugo do "Prefácio" a *Cromwel* e de *Les Orientales* (1948):

il n'y a pas, en poésie, ni bons ni mauvais  
sujets, mais de bons et mauvais poètes (p.399).

Ainda que Corbière vá muito mais longe do que poderia imaginar Hugo por "maus assuntos", um outro ponto distingue ainda mais a poesia de Corbière: o estilo. O trabalho de linguagem que demonstra é o trabalho de um artesão profundamente preocupado com a natureza e os fins da linguagem e da poesia em si. Nada é mais contundente do que a frequência com que o tema reaparece em sua obra, sob formas variadas, ocasionalmente através de metáforas como a do "tambor", a da "clarineta", das "cordas vocais", etc. Também no caso da metalinguagem, a preocupação é a da crítica (sempre tendendo à paródia) aos padrões aceitos de sua época cuja artificialidade Corbière se compraz em satirizar. A seu ver, essa artificialidade tende a um ocultamento da vida cotidiana, ao "embelezamento" da tragédia, à separação entre homem e arte, à demonstração de uma sabedoria que, já pelo seu isolamento, nega-se a si mesma.

No tocante ao aspecto técnico desta *ars poetica*, o dado fundamental continua sendo o da paródia. Apesar do caráter profundamente libertário dos seus pressupostos, Corbière não abre mão das formas métricas e dos gêneros reconhecidos. Ora, é extremamente revelador o fato de que o mesmo autor que afirma que não conhece a Arte utilize justamente as formas mais "clássicas" como o soneto (às vezes invertendo quadras e tercetos), o rondel, a balada, e utilize o alexandrino à revelia (em alternância com o octassílabo). A ironia implícita se desdobra em paródia no momento mesmo em que se passa a negar todos os valores habitualmente expressos nas mesmas formas, e em que se utiliza de elementos extremamente banais para comentar no fundo os mesmos problemas tratados geralmente em termos mais abstra-

tos, grandiosos ou "profundos". O albatroz baudelaireano, o "príncipe das alturas", transforma-se aqui no "rouxinol da lama", o sapo corbieriano.

Mas se, mesmo nessas formas "clássicas", Corbière acrescenta sutilmente (ou nem tanto) "erros" de prosódia, de contagem de sílabas, de alternância masculino-feminino das rimas, etc, o principal fator de estranhamento para o leitor habituado ao sotaque dos grandes vates ao sabor romântico é a oralidade da linguagem e o recortado da sua frase. Em "Ça", por exemplo, Corbière antecipa-se à terminologia crítica e, apresentando seu estilo, declara:

--Vers?...vous avez flué des vers...-- Non, c'est /heurté. (p.704)

Atualizando estilisticamente o feio, Corbière, com seus versos duros, sintéticos e estilhaçados desafia a norma da retórica de versos regulares, macios ao ouvido, que constituía o bom-gosto estilístico. O "mau-gosto" estilístico programático, que é o de Corbière, perpassa toda sua obra. Seu ritmo "dissonante" ("discordante"), o uso de exclamações, reticências, pontos e, sobretudo, do hífen tornam suas frases truncadas, fragmentárias, pau e pedra. Contra o "piano e canto", Corbière descreve a "afinação" de sua lira:

Cris d'os, dur, sec, qui plaque et casse (p.765)

Negando a "fluência", Corbière apresenta a "incorreção" como projeto estético, o esboço como estilo, segundo Angelet (1961). O mesmo estilo, aliás, que é o de alguns de seus desenhos, em particular aquele que levava a folha de rosto da edição original dos Amores amarelos.

Arcaísmo, palavras de uso popular, gírias de pintores, palavras raras, compõem um conjunto bastante extenso daquilo que o mesmo Angelet resume como palavras "laterais" na poesia de Corbière, provocando uma mistura de registros cuja heterogeneidade se completa pelo uso de uma gramática relativamente excêntrica e pelo uso de figuras de linguagem pouco apreciadas na época como o oxímoro e o jogo de palavras. Todo esse conjunto de peculiaridades está destinado a



uma agressão direta às principais regras do bom-gosto francês. Tanto que, durante muito tempo, mesmo entre aqueles que manifestavam alguma simpatia pelo poeta bretão, sua obra enfrentou sérias resistências à sua aceitação, fazendo melhor carreira nos países de língua inglesa que já tinham a tradição do *wit*.

As palavras "laterais" sujam o discurso límpido, o oxímoro turva o pensamento objetivo (pela contraposição de sentidos), o jogo de palavra é uma deselegância estilística e um atentado ao raciocínio (pela sobreposição de sentidos). Além disso, a oralidade em poesia choca-se frontalmente com o purismo parnasiano (que Corbière parodia no seu aspecto mecânico em "I Soneto"). O efeito de "higiene" que cumpre a paródia (segundo Pound) se completa pela dissecação da língua, operação característica do jogo de palavra e de suas variantes: o emprego e a deformação sutil de provérbios, de frases e expressões feitas, da etimologia das palavras da língua. Além de criar novas imagens, tal poesia estará cumprindo um papel importantíssimo de desnudamento da estrutura e da história de sua língua, lembrando ou revelando as imagens que lhe são próprias e que a automação do uso obscureceu.

Com mais transparência do que qualquer outra, a poesia de Corbière nasce nos limites e dos limites da língua francesa, de acordo com as limitações impostas pelos recursos dessa língua, das suas leis poéticas (até o ponto em que são respeitadas) e dos dados culturais frequentemente evocados. (Problema, aliás, crucial para uma teoria da tradução). Esse acharnamento programático entre língua e poesia, segundo seu aspecto aparentemente gratuito, será a pedra de toque da crítica restritiva com relação a Corbière. Se, por um lado, ele é condenado por "mecanicismo" estilístico (Angelet), que consiste em usar sempre um mesmo gênero de procedimento deformador, por outro lado, e simultaneamente, é condenado pelo caráter "fortuito", "sonoro", sobre o qual se funda o seu fazer poético:

Em lugar de ver, de pensar e de escrever versos, Corbière, muito frequentemente, ouve sons ou frases e simplesmente os transcreve. (...) Os procedimentos de criação de Corbière lembram es-

te novo método para escrever poesia que Stringelius enaltece em *Les Créateurs* de Jules Romains. Depois de haver escolhido ao acaso algumas palavras no dicionário, Stringelius simplesmente ouve as ressonâncias que as palavras produzem. Estes sons lhe inspiram rimas e frequentemente o ritmo e as imagens destes poemas. (Sonnenfeld p.160) (13).

A convivência aqui de um mecanismo estilístico e do acaso criador caracteriza um tipo de rejeição por parte do comentador (pela recusa simultânea da repetição e do imprevisto) que beira o paradoxo. Além disso, o ponto de partida teórico do Acaso, cujas consequências incluem a perda da capacidade de raciocínio (do "pensar") pela escolha de um outro sentido (o do "escutar"), é aplicado de modo contraditório se pressupusermos que Sonnenfeld tenha se inspirado nas afirmações da própria obra do poeta, onde o princípio é repetido à revelia e desde o poema de apresentação: ou seja, aquilo que é tomado como pensamento articulado, a princípio, é, em seguida, utilizado para demonstrar a ausência de pensamento articulado.

Por uma nova poética  
Le défaut des langues

Descrever a gênese do processo de criação ou a origem dos procedimentos analógicos efetivamente presentes nessa poesia, avaliar se eles são fruto de um projeto reflexivo ou simples amálgama da percepção auditiva não nos interessa aqui. Se a superposição de imagens, de idéias, de sentidos e sonoridades é um aspecto fundamental da constituição da poesia de Corbière, o processo de criação do poeta não nos é acessível senão pela sua *afirmação* auto-negativa do acaso, da palavra lançada ao ar "de chic" (p.768), com gratuidade, que, se levadas ao pé da letra, negam toda possibilidade de lógica interna e, portanto, da sua própria existência enquanto princípio teórico. O paradoxo deve continuar, portanto, como problema implícito de um discurso epistemológico sem saídas, e a opção inicial pela descrição do caráter "refletido" das afirmações do poeta deve ser estendido para as outras instâncias da obra.

Evidentemente, o problema do acaso permanece como um princípio cuja abrangência não pode ser menosprezada. Ele levanta, talvez pela primeira vez, uma possibilidade de explicação do fenômeno poético que não é nem a possessão divina do vidente ao modo romântico nem o domínio completo e *a priori* das operações poéticas ao modo matemático da tradição iniciada com Novalis e Poe e que Mallarmé encarna exemplarmente em suas implicações metafísicas e mesmo exotéricas.

A afirmação do acaso em Corbière banaliza a criação poética, tirando a poesia da possessão dos deuses para colocá-la no nível da contingência de um mundo sem justificativa *a priori*. Essa "desposseção" da poesia e da linguagem (sujeita às leis variáveis de ouvidos diferentes) foi uma revolução aparentemente isolada na his-

tória literária francesa do século. Da "inspiração" dos românticos às teorias de fundo swedenborguiano dos simbolistas, o regime "platônico" da concepção de poesia continuou o mesmo em sua aspiração de uma instância Absoluta.

De forma geral, os simbolistas, sem ter uma unidade fixa de pressupostos, seguiram ou o simbolismo "musical" verlaineano ou o simbolismo da "sugestão" mallarmeano (Martineau, 1947). O que implica dizer que, de uma forma ou de outra, eles continuaram à busca das "correspondências" entre o mundo sensível e o outro, misterioso, do Absoluto, que juntos formariam a Divindade, segundo a leitura simbolista da teoria Swedenborguiana, popularização de noções místicas de cultos cabalísticos herméticos. "As correspondências são a forma de Deus falar aos homens. Aquele que as entende, compreende a Palavra, a verdade oculta" (Balakian, 1985 p.18). A poesia torna-se, então, sacerdócio: só os escolhidos para a missão do Poeta (Rimbaud: "Il faut être né Poète") têm a possibilidade de traçar os caminhos invisíveis do casamento entre o céu e a terra, de decifrar a palavra Divina. O poeta, como Escolhido, passa a distinguir-se da massa ignara que o poeta romântico, no entanto, "guiava": ele sobe definitivamente em sua torre de marfim de onde distribui seu desdém. Mallarmé (1977) em "Heresies artistiques: L'Art pour tous" exorta:

ó poetas, sempre fostes orgulhosos; sejai ainda mais, tornai-vos desdenhosos (p.144) (14).

De certa forma, a "explicação órfica da Terra" é inevitável. Num momento em que

a educação alcança o povo, (e) as grandes doutrinas vão se espalhar (p.144) (15).

o poeta tentará conservar intacta a única maneira de explicar o mundo que lhe seja própria e exclusiva. Contra o "poeta operário", Mallarmé ainda pregará:

Que as massas leiam a moral, mas de graça não lhes seja dada vossa poesia para que a estraguem (p.144) (16).

O fenômeno de isolamento do poeta ameaçado e a extremização dos seus atributos exotéricos são, portanto, duas faces da mesma

moeda. Mallarmé é o guru dessa geração de poetas e pode, por isso, ser visto como um paradigma. Sua influência se estende inclusive para fora do território francês, sendo lido e admirado por Yeats, Eliot, por poetas belgas e americanos que vão a Paris e ali vivem sob a sua autoridade intelectual. Além disso, sua atividade teórica é relativamente importante e, ao lado de suas cartas a Cazalis, conhecidas atualmente, dá um sentido preciso à sua pesquisa poética voltada para a superação do Acaso. É talvez por isso que Sonnenfeld, ao mostrar a contraparte da "falta de intenção estética" de Corbière, evoca Mallarmé cujo, por assim dizer, excesso de intenção estética é evidente.

Se Mallarmé é "um homem de grandes ambições" (Raymond, 1972), original sem dúvida em muitos pontos, não menos ambiciosa é uma grande parte de seus contemporâneos, que compartilha com ele, senão as mesmas ambições, ao menos a fundamental de revelar o desconhecido através da poesia. Ainda que para Mallarmé o Desconhecido, o Absoluto, esbarre no conceito da Ausência, do Nada, praticamente toda sua obra é uma tentativa de fazer do Poema, fruto de uma consciência criadora, o lugar de ligação e passagem do abstrato ao concreto, do contingente ao Absoluto. O problema é que a própria linguagem, instrumento desse traço de união, é o exemplo mesmo da contingência e do arbitrário. O que fazer diante da

perversidade conferindo a *dia* como à *noite* contraditoriamente, timbres obscuro naquele, claro nesta? ("Crise de Vers", Mallarmé, 1977 p.201) (17).

Cabe ao poeta concertar esse "defeito". O verso, este, filosoficamente remunera o defeito das línguas, complemento superior (p.201) (18).

A sintaxe, analogicamente, ordena o mundo segundo sua disposição original, "sugerindo" (e não nomeando, como advertia Mallarmé) o infinito e o eterno. O poeta, passo a passo, estará vencendo a contingência, o Acaso. Para o poeta, a matéria está submetida a "inelutáveis leis", à uma "Necessidade imanente", explica Michaud (1947), concluindo que é da conjunção dessas leis que nasce o Acaso.

é o tema da superação do Acaso que melhor exemplifica a busca do Absoluto. O lance de dados simboliza para Mallarmé a evidência do acaso e a possibilidade de seu domínio pelo próprio ato voluntário do lance, do domínio do evento. Imagem do Igitur, lutando contra a inelutabilidade do "sopro dos ancestrais", Mallarmé levará sempre a "vela" acesa da consciência contra as suas próprias suspeitas de que o acaso não pode ser domesticado. Fruto dessa obsessão, o projeto do Livro atravessa boa parte da sua vida sem, no entanto, vir a se concretizar. Somente muito tarde e já doente Mallarmé dará a público um fragmento decepcionante daquilo que deveria ser a Obra, e esse fragmento é a confissão de seu fracasso: "Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard". Lançados os dados,

RIEN

N'AURA EU LIEU

QUE LE LIEU

O acaso triunfa em sua contingência pura, mesmo que em face do Absoluto puro do Nada, da morte: um lance de dados não abolirá o acaso,

JAMAIS

quand bien même lancé dans des circonstances  
éternelles

du fond d'un naufrage

Mallarmé admite seu fracasso: "Toute Pensée émet un coup de dés". Também por causa da "sede de Absoluto" Rimbaud chega ao paroxismo e deixa a literatura. Valéry abre mão da sua procura da Consciência Pura. Um pouco grosseiramente, poderíamos dizer que é o "platonismo" das suas ambições que os condena, desde o princípio, à conclusão do fracasso.

A busca do "efeito" a que se refere Mallarmé, retomando a teoria exposta por Poe na composição d'"O Corvo", implica a possibi-

lidade de domínio, por parte do poeta, das operações poéticas apropriadas (desconsiderando a variação dos horizontes de recepção do leitor) e sugere uma teoria poética toda ela baseada no domínio da contingência. Desde Baudelaire (que, como Mallarmé, traduziu Poe...), essa concepção idealista da linguagem estava presente:

Ora, "existe na palavra, no *verbo*, diz Baudelaire, algo de *sagrado* que nos proíbe de fazer com ele um jogo de azar". O poeta, portanto, deve "manejar sabiamente" este instrumento sagrado, e é assim que, através de seu temperamento e de sua visão subjetiva das coisas, existem chances de reencontrar o universal (Michaud, 1947 p.73) (19).

Corbière traz na sua teoria poética a possibilidade de negação dessa visão de poesia premeditada quando rejeita toda forma de misticismo e de idealismo. O poeta

...est essayeur, pédicure,  
Du quelqu'autre chose dans l'art! (p.707)

Para Corbière, o sacerdote passa a ser "provador", que experimenta em si mesmo aquilo que o acaso lhe dá. O artista passa a ser "pedicuro", cujo único trabalho é o de aparar as arestas do dom da contingência. Na verdade, o poeta é um "despossuído" que cede lugar para a "coisa", ao contrário do Poeta que se ocupa da origem sagrada de todas as coisas:

Poète--Après?...Il faut la chose (p.706)

Puro resultante do contingente, a poesia nasce dos limites da coisa, até mesmo por exigências (dos "pés") de métrica:

"La rose au rosier, Dondaine!"  
--On a le pied fait à sa chaîne.(p.707)

Sem ser aplicado indiscriminadamente como justificativa do *non-sense*, a aceitação do acaso por Corbière dá à sua obra uma lucidez que só o distanciamento de um século de renovações e experimentações artísticas poderia mostrar. Corbière traz assim a poesia para o mundo dos homens, para o mundo da consciência (e da linguagem) humana desprovida de um denominador comum e onde mesmo a razão está posta em jogo.

Sem que haja nenhum parentesco direto, essa tentativa de desmistificação da poesia, de um "apego à terra", ao homem e suas contingências, encontra ecos, em esfera mais ampla, no anti-idealismo da filosofia de Nietzsche e até mesmo na valorização que Freud dá ao inconsciente e ao papel determinante do desejo. O parentesco histórico indica o surgimento de uma rebelião que irá desabrochar plenamente no começo deste século, com todas as suas características de rebelião, no momento em que afloram movimentos literários dispostos a repensar o papel do movimento racional ao colocar em evidência o inconsciente (surrealismo) e o acaso puro (dadaísmo).

### 3. 0 Exílio

O tema do exílio

Toujours seul. Toujours libre.

Como Mallarmé, Corbière foi um dos poucos poetas de seu século a analisar (idiossincraticamente que seja) as razões metafísicas da sua angústia existencial. Constatando a ausência completa de referenciais e constatando, ao mesmo tempo, a artificialidade enganosa dos ideais erigidos através da razão, Corbière é um poeta cuja lucidez (aqui como oposição ao idealismo e à ingenuidade) encoraja a rejeição em relação aos homens, a seus hábitos e suas instituições. A escolha do tom de paródia, do uso das palavras "laterais" mostra, efetivamente, que Corbière rejeita não só a literatura de seu tempo como a sociedade de forma geral. A paródia não só discorda como exclui qualquer possibilidade de diálogo com o outro.

A reação ao mundo burguês é clara em Corbière. O burguês é citado várias vezes como protótipo do tolo, do medíocre, do afetado. A França burguesa que emerge da Revolução de 1789 entra nas vias efetivas do enriquecimento e da industrialização na época de Napoleão III. O próprio pai de Tristan é um burguês bem sucedido, ligado aos negócios marítimos. É conhecido e respeitado. Mas não é certamente contra o pai, velho lobo do mar e escritor anti-romântico, que o poeta se insurge. É contra a superficialidade e a arrogância, contra a vaidade alienada que Corbière prefere a situação de pária. Enquanto poetas românticos se consagram aos olhos do grande público e enquanto monumentos são erigidos em nome da cultura, enquanto o burguês frequenta a gala dos teatros de sociedade, o poeta é "marchand de contremarques à la porte du Châtelet" (p.885).

Mas, se é verdade que Corbière se afasta dos valores instituídos, a sua rejeição não se esgota nisso e a reação é frequentemente contra si mesmo. Como individualidade, ele se dispersa ao se

multiplicar. E a própria vida é negada enquanto marca positiva em relação à morte, ao nada. A abordagem direta de tais problemas revela um espírito que, na busca constante da justificativa de si mesmo, só encontra ausências e negativas. Não é sem razão que muitos comentaristas de sua obra insistem no sentido do seu parentesco mais pronunciado com o século XX do que com o seu próprio. O tema do "estrangeiro", fundado na solidão e na lucidez fundamental do homem, por exemplo, será comparado ao tema do "homem absurdo" do Mito de Sísifo de Camus (Mitchell, 1979): um mesmo sentimento de exílio, com a diferença de que Camus sustenta ainda alguns "traços de coletividade", ausentes em Corbière. Corbière abdica de todo ideal, inclusive os ideais de revolta, liberdade e paixão, ideais de plenitude e de heroísmo, presentes no romancista. Contra esses aspectos, de certa forma compensatórios, Corbière apresenta simplesmente a derrota pessoal. Revolta, liberdade e paixão para Corbière não são aspirações: são a própria forma de agir. O seu exílio é mais radical e não encontra irmandade nem mesmo em outros "exilados". Radicalizando a sua solidão, ele se desliga de uma família, de um "eu", da humanidade, da comunicação, da vida:

Râleur de soleil ou de frais,  
En dehors de l'humaine piste. (p.741)

O tema do exílio não é novo nem é raro na história da literatura francesa. O mesmo Mitchell agrupa as suas modalidades: exílio segundo um estranhamento "logístico" (Du Bellay, Supervielle), "político" (Voltaire, Hugo), "espiritual" (a torre de A.de Vigny, o isolamento de Lamartine), e ainda a atração pelo exótico e pelo sonho. Mas a abrangência do exílio em Corbière faz dele um caso especial e, como tema recorrente, impregna e determina toda sua visão de mundo.

O isolamento de Corbière ("épave qui jamais n'arrive" p.712) é, por exemplo, totalmente diverso do exílio espiritual romântico. Longe da mediocridade do vulgo, o poeta romântico consumirá seu gênio ou em paisagens remotas, melancólicas, macabras, ou no seu isolamento de pagé à frente do destino dos povos. Corbière se distingue inteiramente da pretendida nobreza do isolamento ao modo ro-

mântico, tão claramente metaforizado por Baudelaire sob o aspecto da "queda", do "príncipe das nuvens" exilado sobre o solo entre à turba grosseira e fútil ("L'Albatros"). Criatura do solo, "rouxinol da lama", Corbière se iguala às bestas:

...Un chant; comme un écho, tout vif  
Enterré, là, sous le massif...  
Bonsoir -- ce crapaud-là c'est moi.(p.735)

O bestiário pessoal de Corbière é bastante variado. Cão, lagarto, sapo, rato, as metáforas de exclusão se multiplicam no seio daquilo que há de mais selvagem (o cão é um caso especial, discutido adiante) e nojento. Mocho desajeitado ou cuco que vai colocar seus ovos no ninho dos outros pássaros, o poeta marca o seu espaço marginal e a sua opção pela auto-exclusão.

Se, apesar disso, o poeta escreve e o espectro de morto vive, tudo é apenas uma questão de "contumácia". É no poema "Le Poète contumace" que a questão do exílio do vivo contumaz se apresenta de uma forma exemplar. Num castelo imaginário em ruínas, ele é um "hóspede" casual cuja solidão se acentua na medida em que sua natureza o afasta dos habitantes do lugar:

--Lui, c'était simplement un long flâneur, sec,  
/pâle;  
Un ermite-amateur, chassé par la rafale...  
(...)  
Il avait posé là, soûl et cherchant sa place  
Pour mourir seul ou pour vivre par contumace...  
(p.741)

"Je suis un étranger" (p.743), diz. Uma última ligação com o para-além-dos-muros se apresenta nas despedidas à vida que o poeta endereça à Ausente, através de uma carta. Mas mesmo essa figuração de um derradeiro diálogo se degenera em ironia e, na imagem do fogo que se apaga, o poeta volta ao dia cru do seu isolamento:

Sa lampe se mourait. Il ouvrit la fenêtre.  
Le soleil se levait. Il regarda sa lettre,  
Rit et la déchira... Les petits morceaux blancs,  
Dans la brume, semblaient un vol de goélands.  
(p.745)

Reafirmando mais uma vez a sua descrença na possibilidade de uma cumplicidade espiritual, a imagem da relação amorosa se esfa-

cela no conflito contínuo entre a "Bela" e a "Fera". O "companheiro" será sempre o "outro" e seu distanciamento é inevitável. A imagem do cantor de serenatas que maldiz, sob a janela, o silêncio e a ausência do "carrasco" a quem queima incenso mostra uma expectativa que não tem retorno:

...J'attendrai tranquille,  
Planté sous le toit,  
Qu'il me tombe quelque tuile,  
Souvenir de Toi! (p.748)

O outro (Toi) se torna o próprio ser inanimado (Toit), que fere, metamorfose operada pela homofonia ressaltada na rima.

E, se a imagem amorosa puder realmente ser tomada pelo seu caráter individual, enquanto conflito pessoal, segundo tentaremos mostrar mais adiante, o poeta está se colocando aqui na posição de estrangeiro, desta vez em relação a si mesmo. Somente o mundo físico, inanimado ou animal, é capaz (pelo contrário) de produzir uma "lembrança" de si mesmo, de ser humano participando de uma história comum que é a de homem.

Mas a lembrança permanece lembrança e não alcança o estatuto de afirmação. Se o capítulo LES AMOURS JAUNES apresenta o conflito metafísico do exilado, que é metaforizado em seguida em SÉRÉNADE DES SÉRÉNADES, será a seção RACCROCS que apresentará o seu isolamento definitivo, antes da mudança de perspectiva dos capítulos bretões, cujos personagens, semi-humanos, e também fundamentalmente solitários (sobretudo no caso dos marinheiros), justificarão, por efeito especular, o estado de exclusão no qual o eu corbieriano se coloca. O seu isolamento se completa: moral, frente aos "ideais" dos seus contemporâneos; estético, em relação à Arte; físico, em relação à beleza que não é a sua ("Je suis si laid!"); e psicológico, diante da sua tentativa de dispersão e do vazio que se avizinha.

Em forma de testamento, "Laisser-Courre" é um poema falsamente melancólico em que o poeta marca a sua distância fundamental de todos os valores que o cercam:

J'ai laissé tous les Dieux,

J'ai laissé pire ou mieux.  
 (...)
   
 Aux poètes la foi...
   
 Puis me suis laissé moi.  
 (...)
   
 Au bout des guides -- rien --
   
 ...Laissez, blasé, passé,  
 Rien ne m'a rien laissé...(pp.761-2)

Outro testamento é "Desencorajoso" que, na forma de epitáfio, comum em Corbière, descreve os aspectos que fazem de si um ser diferente dos outros e mostra a versão psicológica do castelo imaginário que ele construía como refúgio em "Le Poète contumace":

--Lui resta dans le Sublime Bête  
 Noyer son orgueil vide et sa virginité.(p.767)

"Rapsódia do Surdo" marca o exílio no silêncio. "Litania do Sono", o seu distanciamento do "Ruminante" que ronca ao lado da esposa adormecida. "Libertà" mostra o refúgio dentro da prisão, fuga da condenação de ser "livre". Mas é em "Pária" que a temática do exílio é ao mesmo tempo mais abrangente e mais diretamente tratada. Colocando-se à margem da sociedade, como pária, Corbière, o cuco, está se colocando frontalmente contra o ideal de liberdade da sociedade francesa e contra seu estilo de vida:

Qu'ils se payent des républiques,  
 Hommes libres!--carcan au cou--  
 Qu'ils peupent leurs nids domestiques!...  
 --Moi je suis le maigre coucou.(p.792)

A Pátria é um ideal que não existe. A Liberdade, em sua forma de divisa, não faz nenhum sentido frente à liberdade real do poeta, longe da paixão e do sentimentalismo. "Sempre só. Sempre livre" (p.792). Da negação completa dos seus laços com a humanidade não escapa nem mesmo o do apelo à definição de um ideal, de uma justificativa para a própria vida. Corbière não os tem. Seu ideal é "um sonho oco", seu horizonte lhe guarda o "imprevisto" (p.793). O pária é este excluído à força de ter se negado a participar dos valores dos seus contemporâneos e construído para si uma solidão completa.

As metáforas de exclusão fazem volume na obra de Corbière. Grande insone, surdo, cego, estropeado na pele dos aleijados e le-

prosos do "Perdão de Santa Ana", lobo solitário (e livre) na pele dos marinheiros bretões:

L'homme est libre et la mer est grande.(p.829)

Mas seria falso dizer que não existe para ele nenhuma pátria, nenhum refúgio definitivo. A Pátria de Corbière está sob "a planta dos (seus) pés", na terra ou no mar, e ela sempre o acolherá:

--Où que je meure: ma patrie  
S'ouvrira bien, sans qu'on l'en prie,  
Assez grande pour mon linceul...(p.793)

A única pátria de Corbière é a sua própria consumação, a sua própria anulação. É, talvez, na morte que ele encontrará uma pátria comum com os outros poetas malditos, como Baudelaire, ainda que, mesmo na morte, ele insista em sua solidão vendo nos poetas em geral uma tendência persistente de afetação literária frente ao tema. A morte como anulação o seduz, e o seu espectro, fruto de uma vida incompleta, o persegue. A morte é, portanto, ao mesmo tempo, sofrimento e nostalgia da redenção.

Viver como quem morre  
La Città dolente

Muitos são os autores citados, parodiados ou, de alguma forma, evocados nos Amores amarelos. Seria preciso, porém, destacar um deles que os estudos críticos raramente mencionam mas que, a nosso ver, representou uma fonte importante para uma das metáforas preferidas de Corbière (seja em forma de alusão direta, seja pelo aproveitamento da tradição): a metáfora do morto incompleto ou do vivo incompleto, da dor aguda da sua condição, que vem manifestamente da Divina Comédia de Dante (citada de passagem pelo menos duas vezes por Corbière).

No Canto III do "Inferno" da Divina Comédia, Dante e Virgílio alcançam a porta que dá para a "cidade dolente", sobre a qual se lê: "Deixai toda esperança, vós, que entraís!" (20). Em seguida, nos vestibulos do inferno, encontram a "gente dolorosa/ que o bem do entendimento a perder veio" (21). Através do escuro, um tumulto de gritos e lamentos faz-se ouvir:

Aqui, suspiros, choro, alto lamento  
\*\*\*  
Línguas diversas, hórridas loquelas,  
Imprecações de dor, palavras de ira (22)

São os condenados pela alma de cores tristes ("anime triste di coloro"), os que viveram "sem infâmia nem louvor" e que nem o céu nem o inferno recebem, pois "os réprobos fariam levantados" (23). Dante pergunta:

Mestre, que peso os faz sofrer  
E agita esse clamor, planger tão forte? (24)

E Virgílio responde:

Estes não mais esperam pela morte,  
E sua cega vida é tão mesquinha  
Que lhes faz invejar qual seja sorte (25)

"Esperança de morte" seria uma boa maneira de sintetizar a aspiração fundamental do sujeito corbieriano e do povo pobre da sua querida Bretanha. Esse curioso poema que é "Gritos de Cego" (único poema em primeira pessoa do capítulo ARMOR) é um exemplo privilegiado da recuperação do tema e do cenário de Dante, transposto para um "air bas-breton". O eu-lírico poderia ser a voz de qualquer um dos romeiros do "Perdão de Santa Ana" ou qualquer um dos condenados ao vestibulo do inferno, sem esperança de morte:

L'oeil tué n'est pas mort  
 Un coin le fend encor  
 Encloué je suis sans cercueil  
 On m'a planté le clou dans l'oeil (p.807)

À parte as conotações de exílio já mencionadas, esses "Gritos de Cego" recuperam admiravelmente a tradição dantesca, enfatizando a condição áspera do sujeito cuja consciência (representada pelo olho), fonte de tortura, não está totalmente banida, sendo coagida ao definhamento próprio da condição humana.

A metáfora do "pregado" faz referência à Paixão de Cristo, ao sofrimento seguido e exacerbado. Mas é na especificidade do olho perfurado e na ausência de "caixão" que o sofrimento ganha o seu extremo. Embora lamente e peça a clemência para essa condição intermediária, o meio-cego sabe que lhe resta pouca esperança de morte:

Les oiseaux croque-morts  
 On donc peur à mon corps (p.807)

Por isso, "suspiros, choro, alto lamento" lhe são comuns:

Pardon de prier fort  
 Seigneur si c'est le sort  
 Mes yeux, deux bénitiers ardents  
 Le diable a mis ses doigts dedans  
 Pardon de crier fort  
 Seigneur contre le sort (pp.808-9)

A sorte diversa que lhe faz "inveja" é aquela do morto completo que dorme, do morto "salvo" que dorme, do morto simplesmente "julgado" que dorme (p.808). A vida, para o poeta, segundo a metáfora que ele usa num outro poema (p.755), é um imenso purgatório, e a rapsoda mesma do seu "La Rapsode foraine" é um "purgatório ambulante" (p.806). A aproximação a Dante só faz acentuar o caráter emi-

nentemente metafórico de "Gritos de Cego". O que seria afinal um cego? E a morte? O próprio Corbière marca o estatuto metafísico da visão, num outro poema:

(...) voir est un aveuglement. (p.766)

A inversão nos dá o polo positivo: estar cego é uma forma de ver. A alegoria da visão, alçada ao nível conceitual mostra a preocupação já anteriormente presente com a questão do "saber" humano, do seu estatuto que, no caso de Corbière, fica completamente perturbado pela consciência do papel do acaso.

Sua lucidez continua uma realidade poderosa: o olho não "morre", forçado a continuar entreaberto. A lucidez implacável refina a sua individualidade e, conseqüentemente, a sua consciência da morte. Ao mesmo tempo, essa consciência aguda de si mesmo é uma consciência já por definição "morta", uma vez que se funda numa concepção de cognição e de visão-de-mundo que coloca em segundo plano essa mesma consciência pela aceitação da categoria do acaso. Nesse jogo, todas as cartas já foram dadas e a própria consciência é criada segundo uma conjunção de fatores que ela não pode controlar. Ela é afirmação do livre-arbítrio e de um saber, ao mesmo tempo em que é a negação simultânea de um e de outro.

O sujeito, na verdade, faz o esforço de dispersar-se no múltiplo, de anular a sua consciência, mas é sempre o meio termo que impera. A mesma "cunha" que rasga o olho do cego proporciona uma "fenda", por onde se vislumbra alguma luz, a cor. Não é difícil de entender que o santo favorito de Corbière seja Santo Tupetu, santo do "dénouement fatal de toute affaire nouée" (p.797). Nenhum oráculo funciona aqui, no entanto, e nesse impasse que a própria consciência se coloca só restam as meias medidas, o "aproximadamente":

Faisant, d'un à-peu-près d'artiste,  
Un philosophe d'à peu près (p.741)

A nostalgia da ingenuidade tem uma razão de ser. Os únicos indivíduos poupados da ironia e do ódio fulminantes de Corbière são os marinheiros, os pobres, os aleijados, os crentes desgraçados, os

humanos animalizados, enfim todos aqueles que se distanciam, de alguma forma, do saber pretensioso dos artistas, dos políticos e outros, reduzindo as suas vidas ao mínimo vital da luta pela sobrevivência. O próprio retorno à infância cumpre esse papel de recuperação de um estado quase animal de inconsciência, de uma trégua metafísica que se parece em muito com a anulação da morte.

A morte não é simplesmente um "refúgio" para Corbière, muito menos se este refúgio implica a benção de Deus Pai (como sugerir equivocadamente Sonnenfeld). As imagens religiosas comparecem em ARMOR como simples construção de um cenário de sofrimento e de religiosidade frementes em meio à pobreza. A morte, ao mesmo tempo em que significa a anulação do sofrimento, designa metaforicamente a causa do sofrimento, quando é identificada com a degeneração dos referenciais e valores e acompanhada do nascimento de uma auto-consciência ativa. Corbière afirma repetidas vezes que é um morto em vida, e deixa entrever que esta é a causa do seu sofrimento:

--Manque de savoir-vivre extrême--il survivait--  
Et--manque de savoir-mourir--il écrivait (p.742)

Participando da sorte noturna dos "nosferatus", semi-consciente, ele vive "por esquecimento" e cultiva um meio termo paralisante:

Fini, mais ne sachant finir,  
Il mourut en s'attendant vivre  
Et vécut, s'attendant mourir. (p.712)

Ficamos sem saber onde começa o morto e onde acaba o vivo. O "epitáfio" de Corbière é seu cartão de visita, exposto na primeira seção do livro. Ali, finalmente, subentende-se que entre um (morto) e outro (vivo) não há diferença essencial nem distância visível. A epígrafe circular entre o "princípio" e o "fim", ainda nesse aspecto, é um exemplo esclarecedor.

O vivo-morto (segundo a tradução sintetizante de Augusto de Campos) é, enfim, um conceito acabado. A vida, para Corbière, é uma "ausência de morte", uma "morte inacabada" (MacFarlane, 1974). Ela perde o seu estatuto de conceito não marcado em relação à morte

(normalmente, ausência de vida) e passa a significar um vazio, ela mesma, uma ausência. A "cidade dolente" penaliza aqueles de "alma de cores tristes", isto é, os "covardes" que não tomaram partido nem pelo bem nem pelo mal. Esta é, em parte, a condição de Corbière. Entretanto, por aversão às lágrimas fáceis do sentimentalismo ao modo romântico, ele desdenhará a queixa e, pela própria imposição das suas certezas negativas, tentará abandonar a covardia para ser um "forte":

Mort, il aimait le jour et dédaigna de geindre.  
(p.766)

A mutilação do ser condenado ao "aproximadamente" faz com que ele encontre no sono, na prisão e na ingenuidade primitiva, estados de semi-consciência, de ausência de consciência ou de "obrigação" que funcionam como paliativos para uma consciência demasiadamente ativa.

De fato, a fascinação pelos desvalidos bretões e pelos seus marinheiros pode ser explicado por aí, pela sua completa identificação com a natureza, doente ou vigorosa. A ingenuidade aqui significa ausência de auto-consciência que traz o homem para o seu estado original de animal, de parte da natureza. O travestimento de Corbière em animais é, de resto, bastante frequente, como vimos anteriormente, e exprime essa mesma pulsão na direção do irracional.

Outro lugar de liberação é a prisão. O poema "Libertà" traz essa nota curiosa:

*Libertà. Ce mot se lit au fronton de la prison  
de Gênes.*(p.788)

Se a referência é fantasista não importa. Ou importa como fantasia. A epígrafe do poema "Lasciate ogni..." opera ironicamente uma inversão de valores com relação ao conceito de liberdade e o de catividade. É dentro da prisão que o poeta vai encontrar a sua verdadeira liberdade: "Quatre murs!--Liberté!". A prisão, que é apresentada inicialmente como uma amante, impõe certos limites, certos referenciais de que o mundo exterior não dispunha em sua caoticidade. É possível, portanto, que seja de sua consciência e de sua "liberdade" que o poeta esteja se isolando. Da Esperança no irrealizável, da existência que se apega ao transitório, da lembrança dos

traços do acaso:

Ho! l'Espérance folle  
 --Ce crampon--est au clou.  
 L'existence qui colle  
 Est collée à l'écrou.  
 Le souvenir qui hante  
 À l'huy est resté;  
 L'huy n'a pas de fente...  
 --Oh le carcan ôté!... (p.789)

Esse estado (subentendido) de negação do livre-arbítrio lembra os inconvenientes da liberdade segundo o existencialismo de Sartre. O sujeito, inevitavelmente livre, terá que dar uma ordem à sua vida através das suas decisões, das suas escolhas. E é na "escolha" que reside a grande angústia do homem. O enclausuramento resolve metaforicamente essa angústia colocando o homem numa situação em que ele não é mais responsável pelos seus atos, em que ele já não necessita buscar a ordem, enfim numa situação de "liberdade":

C'est tout le temps dimanche,  
 Et le far-niente  
 Dort pour moi sur la planche  
 De l'idéalité... (p.790)

Essa fuga da auto-consciência é a mesma que podemos encontrar na imagem do sono, "portrait enluminé de la livide Mort!" (p.773). No sono, a auto-consciência se apaga e uma outra consciência acorda e "le muet se réveille prophète!". O sono é a "passage des impasses!" (p.771). O sono não é entendido aqui como um estado físico de abandono mas como um estado mental noturno de profunda alteração, semelhante àquele de SÉRÉNADE DES SÉRÉNADES. O sono para Corbière é quase sinônimo de insônia, no sentido de que o importante do sono (ou da insônia) é a percepção dos fenômenos que o pensamento engendra já a nível de uma semi- ou sub-consciência, extrapolando o espaço normal do movimento diurno e criando novas imagens:

--Avez-vous navigué?...La pensée est la houle  
 Ressassant le galet:ma tête...votre boule.  
 (...)Vous voyez cligner des chandelles étranges:  
 Une femme,une Gloire en soleil,des archanges...  
 (pp.770-1)

Por muito menos do que este pré-freudianismo (que, além do mais, faz do sonho a "noce de ceux qui sont dans les beaux-arts",

p.773), Corbière foi considerado pelos surrealistas como o primeiro exemplo da nova estética. Para Breton, os Amores amarelos instauram o "automatismo verbal" na literatura francesa. E o exemplo que o autor dos manifestos do surrealismo apresenta é justamente essa "Litania do Sono" que prima pela justaposição de imagens, procedimento bastante utilizado pelos surrealistas, poetas ou pintores.

De toda forma, ao criar o espaço de percepção noturno do sono, além consciência, Corbière está também preocupado em distingui-lo do sono (ou da insônia) puro e simples do "saco sonolento", que é o RUMINANTE:

Vous qui ronflez au coin d'une épouse endormie,  
RUMINANT! savez-vous ce soupir: L'INSOMNIE?(p.770)

O ruminante não tem acesso à Insônia. Ele dorme, simplesmente, ou simplesmente fica acordado. Ele não conhece nem mesmo o "RÉVEIL". Essa crítica à mediocridade do universo burguês tenta dar uma nova vida a conceitos já extremamente gastos (como "insônia" e "despertar"). Ao mesmo tempo, a evocação do Sono procura recuperar uma lógica menos corrosiva que a do acaso, que venha "saciar a fome insaciada". O sono, como a prisão e o primitivo, é a contraparte nostálgica da anulação de sua tendência à dispersão, isto é, uma lembrança da inconsciência perdida.

O habitante dessa cidade dolente estará entregue à sua condição desconfortável, deslocada, de vivo, de detentor de um conhecimento e de um auto-reconhecimento cosmogônico. Uma das alternativas estilísticas mais eficazes de sua dupla condição de morto e de vivo e de sua nostalgia da unidade (marcada ao mesmo tempo pela negação sistemática do uno, através do oxímoro) é o uso constante do estilo de epitáfio. Constantemente, o poeta se apresenta como um morto, como aquele que se define à guisa de lembrança póstuma, como aquele que "aqui jaz". O primeiro exemplo é, evidentemente, o do próprio "Epitáfio", mas não é o único: "Un jeune qui s'en va", "Le Poète contumace", "Sous un portrait de Corbière", "Desencorajoso", "Pária", "O renegado" são, inteira ou parcialmente, poemas em que o sujeito, morto, aplica-se em definir o que teria sido o vivo, em

terceira pessoa e no passado. Vários outros poemas cumprem essa mesma tarefa mas dissimulam-se sob a máscara de uma segunda pessoa que seria a "Bête feroce", a mulher, ou sob a forma de "envoi" póstumo que é a dos RONDELS POUR APRÈS.

Essa aparência de "grande testamento" que acrescentará à obra de Corbière a lembrança da de Villon deixa claro, num nível bastante abrangente, a sua relação familiar com a morte. Para MacFarlane, essa relação estaria mesmo contaminada pela relação amorosa que, em sua extrema problematicidade, coloca ao poeta o apreço pelas despedidas, na medida mesmo em que elas se confundem com as despedidas da vida:

C'est à toi que je fis mes adieux à la vie (p.742)

A colocação parece estranha se pensarmos que a mulher é apenas uma parte do mundo contra o qual o poeta se bate e no qual ele se debate. Mas pode ser perfeitamente adequada se pensarmos que para Corbière o personagem feminino é sinônimo de "Eterno Feminino" que, por sua vez, confunde-se com a parte "féroce" de si mesmo, como veremos mais adiante. Amor, consciência e morte estariam ligados aqui de forma orgânica, como não poderia deixar de ser para a perspectiva que, justamente pelo seu extremo, tende a destruir todos os valores, todas as convenções sem as quais, no entanto, ela mesma não pode existir. O paradoxo implícito na caoticidade desse movimento poderia encontrar uma metáfora interessante no jogo de claro e escuro, de dia e noite, de fogo e frio que aparece frequentemente em Corbière, completando e anulando morte e vida, consciência e anulação, lágrima e sarcasmo:

Il pleut dans mon foyer, il pleut dans mon coeur  
/ feu (p.745)

O melhor exemplo dessa relação de processo inacabado, como para justificar a sua ligação com o tema da morte, poderia ser exatamente a do cego que ainda vê a luz, em "Gritos de Cego". Pela sua incompletude, sua oscilação, a luz, também ela, se pauta pelo meio termo, pelo aproximadamente, definindo-se, assim, como uma fonte de agressão:

Je vois des cercles d'or  
Le soleil blanc me mord (p.808)

Embora seja o caso de "Gritos de Cego", o tema da morte em Corbière não é, de forma alguma, tratado melancólica ou tragicamente. Pelo contrário, ele acompanha o tom de sarcasmo (de auto-sarcasmo, por vezes), de ironia e paródia que, como vimos anteriormente, é o do livro como um todo. Como para acompanhar o tom de sua obra, o poeta faz da morte um tema onde a derisão e a ironia costumeira podem se manifestar. Mesmo no momento em que da obra passamos para o homem veremos a mesma reação de desdém pelo lamento. A sua frase "Estou em Dubois da qual se fazem os caixões", a que já nos referimos, é, para Rousselot, a mesma "dérision de soi" que leva Jarry, em seu leito de morte, a pedir um "palito de dentes" (1951, p.71). Essa transformação da própria vida num jogo de palavras, como diz Rousselot, denota uma preocupação muito grande em desmistificar a noção de morte, construída socialmente de forma a estetizar um fato natural, tecendo em torno dele uma aura de mistério e de terror. É a mesma preocupação que, em toda sua obra, Corbière estará demonstrando quando ridiculariza a abordagem do tema da morte feita pela "grande" literatura da época. Em "Un jeune qui s'en va", ele ataca toda uma tradição de poesia da morte que transforma a morte em personagem literário. A morte, para Musset, seria "acadêmica"; para Baudelaire, "hospital", "clínica"; Lamartine é o "inventor da lágrima escrita,/ lacrimatório de assinantes"; Byron é o "histérico do tenebroso"; Hugo é o "Homem apocalíptico" que mata todos seus personagens (p.731). Entre outros.

"J'en ai lus mourir", diz Corbière contra a artificialidade que ele encontra, contra a morte de papel com uma certa gratuidade. Corbière, para quem a morte é uma realidade psicológica como nenhuma outra, dedicará muitas páginas contra essa morte transformada em espetáculo, principalmente no capítulo dedicado aos bretões do litoral (GENS DE MER). Esse capítulo, aparentemente projetado como livro independente, segundo dá a entender a exortação do início "Va, chef-d'oeuvre de cabaret!", serve como complemento da explicação para o problema da morte. A vida dos marinheiros, seus amores, suas

aventuras, suas afeições são indissociáveis do Mar, que é aqui o sinônimo perfeito de Morte (ao mesmo tempo que de Mãe, na sugestiva homofonia do francês):

Vieux fantôme éventé, la Mort change de face:  
La Mer!... (p.847)

O que era fantasma literário torna-se companheiro de viagem, pressuposto de cada ato, e rival ciumenta da noiva pálida:

Au pays--loin--ils ont, espérant leur retour,  
Ces gents de cuivre rouge, une pâle fiancée  
Que, pour la mer jolie, un jour ils ont laissée.  
Elle attend vaguement... attend là-bas.  
Eux ils portent son nom tatoué sur leur bras.  
Peut-être elle sera veuve avant d'être épouse...  
--Car la mer et bien grande et la mer est jalouse.--  
(p.815)

A Morte (o Mar) ganha o mesmo estatuto de realidade psicológica imediata que é também a do próprio poeta. Como ele, que coloca seu epitáfio na apresentação do livro, os marinheiros que partem, também eles, estão mortos:

Sont morts--absolument comme ils étaient partis.  
(p.847)

Corbière responde ao grande poeta do mar da época (poeta do mar como poeta do amor, da pátria, do exótico, etc, etc) Victor Hugo. Em "O Fim", poema que fecha o capítulo, a epígrafe do poema são trechos de Hugo ("Oceano Nox") em que este conta a partida feliz dos marinheiros, o desastre terrível do naufrágio e lamenta o anonimato em que permanecerão, sem ao menos uma "humble pierre, dans l'étroit cimetière". "Mortos" da mesma forma como partiram, os marinheiros, segundo Corbière, mostrarão, entre tons de sarcasmo contra Hugo, a sua relação carnal com a natureza, a artificialidade da Literatura.

Finalmente, será em RONDELS POUR APRÉS que o conflito desaparecerá completamente, dando lugar a uma apreensão diversa, menos dispersa, mais organizada e, por isso, menos tumultuosa. Ali onde o tom de sussuro da cantiga de ninar toma o espaço do "cris d'os", a imagética da morte se torna mais cósmica, menos "realista" e menos patológica. Assim, o poeta que invejava a sorte do morto julgado e

adormecido transforma-se, metaforicamente, num morto julgado que vai para o leito, finalmente liberto da sua condição dupla de vivo-morto. Agora ele descansa em paz. Transformado, enfim, "tel qu'en lui même", o poeta recuperará o tema da infância (um dos poemas tem o título de uma canção de ninar: "Nana, nenê..."), sugestão privilegiada do afastamento da consciência inoportuna. O poeta está redimido dos fogos-fátuos que tumultuavam sua existência:

De ton oeil béant jailliront les feux  
Follets, prisonniers dans les pauvres têtes...  
(p.85i)

Segundo as anotações do poeta no seu exemplar pessoal, essa seção do livro deveria ter sido impressa em caracteres góticos. O epítáfio sugerido aqui se refere ao remoto e ao consumado, um mundo de fatos determinados que distancia a noção do acaso, um mundo onde a auto-consciência está redimida e a consolação realizada. A exortação para aquele que parte em forma de fogo-fátuo:

Va vite, léger peigneur de comètes! (p.85i)

convive aqui com os restos inocentes daquele que fica, em forma de livro:

La Muse camarde ici posera,  
Sur ta bouche noire encore elle aura  
Ces rimes qui vont aux moelles des pâles...(p.85i)

#### 4. A Negação da Identidade

A negação da identidade  
Mélange adultère de tout

Quase ninguém discordaria da ligação profunda que a obra de Corbière mantém com seu eu empírico. M. Hamburger (1969) argumenta que é justamente por causa dessa qualidade que Corbière, debruçado demasiadamente sobre sua própria angústia existencial, perde o poder de ficcionalização, de criar em si novas *personas* poéticas.

Da biografia do poeta, como já apontamos, sabemos muito pouco. A sua produção epistolar, intensa nos anos de colégio, é praticamente nula na sua curta vida adulta, o que dificulta sobremaneira os trabalhos de levantamento de seu cotidiano, suas preocupações, do seu colocar-se frente o mundo. No momento de traçar as linhas da auto-imagem do poeta, o biógrafo, assim como o estudioso de seu eu poético, tem nos caminhos pedregosos das afirmações dos *Amores amarelos* um dos poucos pontos de referência. A auto-definição do poeta, como vimos, é problemática porque se mostra ao leitor não como afirmação mas, preferencialmente, como negação, como ausência, ou como oxímoro. Se a primeira parte do livro é, toda ela, dedicada à introdução à obra e ao homem, o seu método de apresentação não é dos mais acessíveis e pode dar a impressão (aliás, importante para Corbière) de que ele não se encaixa nas categorias conhecidas de personalidade, ou que ele simplesmente não tem nenhuma auto-imagem e se deleita em permanecer "inapreensível" ("insaisissable"), como dizia Laforgue.

A decorrente "perda da identidade" poética é, nesse momento, uma teoria conveniente que o aproximaria deveras da modernidade em poesia. Sem esconder as restrições a tal tipo de poesia, Hamburger encontra na obra de Corbière essa "falta de identidade", devida, segundo ele, à velocidade de metamorfose do "caráter de cama-

leão" do poeta. Mas, se é verdade que o lado de "camaleão" de Corbière é importante, é preciso lembrar que mesmo essa qualidade caracteriza, em si, um "caráter" próprio.

Como tentamos demonstrar até aqui, esse caráter faria parte de uma visão de mundo marcada primordialmente pela arbitrariedade dos seus princípios e, em parte, dos seus movimentos. A razão de ser de uma ideologia, de um ideal, de uma personalidade esbarram, inevitavelmente, no aleatório: tudo o que existe e tem uma característica poderia perfeitamente ter sido diferente. Toda razão transcendente, toda justificativa que se situe além do eu pessoal está excluída como forma de prática social contra a qual o poeta se debate. A identidade psicológica ostentada como um documento não o seduz senão como objeto de paródia e de escárnio. Logo, também no caso de sua "identidade", uma espécie de negação possibilita, por um jogo de espelho, a sua afirmação. Como no caso do seu livro, para o qual ele recusa toda espécie de epíteto classificatório, somente uma classificação pela ausência (de ordem, de qualidade) é possível:

...un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard...  
(p.705)

A rigor, o sujeito poético dos Amores amarelos deveria ser definido pelo mesmo processo. Se lhe falta uma Identidade, a sua caoticidade é perfeitamente sistematizável enquanto unidade, pressuposto, aliás, de um trabalho como este. Contrapondo ao fundamento historicista da "perda da identidade" dessa geração de poetas uma possibilidade de definição que se pautar pela diferença e pela negação, estaremos enfatizando a compreensão de sua obra na série literária. Um enfoque antes de mais nada sincrônico. Se Corbière procura se desengajar totalmente de uma Identidade, ao afirmar, no "Epitáfio", que tem

Trop de noms pour avoir un nom (p.711)

não é menos importante a advertência de que

Ne fut que l'qu'un ni quelque chose (p.711)

Assim, se ele se dessolidariza com relação a um papel definido no conjunto de Nomes possíveis, isso não quer dizer que ele abra mão de um conjunto de procedimentos próprios e de reações coerentes frente ao outro. No entanto, essa especificidade, o seu Natural, não acompanha o estabelecido mas se define como a negação do estável e do permanente:

Son naturel était la pose (p.711)

Eliot foi um dos primeiros a se aperceber do desarranjo metafísico que acompanha essa atitude, e da multiplicação dos papéis no mundo moderno, apontando-o, via referência direta, na sua própria produção poética. é o caso de "Mélange adultère de tout" (Eliot, 1989 p.47), inspirado no verso do "Epitáfio" de Corbière e escrito originalmente em francês:

En Amérique, professeur;  
 En Angleterre, journaliste;  
 C'est à grands pas et en sueur  
 Que vous suivrez à peine ma piste,  
 En Yorkshire, conférencier;  
 (etc...)

Essa "pista", em Corbière, também como em Eliot, pode ser "seguida" apesar de exigir um esforço e um olhar diferente a que o leitor do século XIX está acostumado. Na verdade, Corbière está se colocando "fora da humana pista", exilado, caotizando as regras do universo a que ele se nega pertencer. Como no caso da questão estilística, o procedimento aqui é o de subversão da regra instituída. Corbière não é, ele posa, ele representa, e esse é o seu natural. Como Pessoa, a sua máscara, ou Pound, a sua *persona*, Corbière cultivava a pose. Há somente poses, como no poema de Eliot, citado anteriormente. Essa é a personalidade poética de Corbière. Num mundo onde o acaso é o pai dos deuses, tudo o que se faz ou diz, ou toda abstenção, é necessariamente uma pose. Em termos de asserção positiva, esta identidade caótica seria o correspondente da "falta" de identidade que, em geral, (não) se encontra em Corbière e que faz com que o julgamento mais comum seja, antes de tudo, um julgamento de censura, de recusa da abstração de uma unidade.

Mas, à diferença de Pessoa ou Pound, a pose em Corbière não é um estratagema ficcional. É um gesto de revolta, uma forma de contraposição, de relacionar a sua essência ("oca", como ele sugere) ao paradigma social da nomeação. A pose é simplesmente um ato de negação e não propõe, em si mesma, um desenvolvimento da representação. Corbière, realmente, não consegue "ocupar um outro corpo" ("fill some other body"), como reclama Hamburguer, mesmo porque não é esse o propósito nem o sentido de sua pose. Posar não significa mentir se o conjunto do pensamento onde o princípio se insere não tem um referencial básico de verdade. A única verdade, aqui, é a representação, é a de não ter um Nome. Eis porque a pose não deve ser encarada como ironia pura e simples no caso daquele que se propõe a estudar tal visão de mundo. A pose, entendida como "mentira", desse ponto de vista, é uma armadilha.

Ser autêntico, para Corbière, é justamente estar posando, escolher o ângulo, a face, a expressão, as cores. Não é por acaso que a pose é uma palavra do vocabulário da pintura. Mas se esse leque de escolhas é comum a todos e constitui, com os gestos e a personalidade, as articulações do personagem que todos representamos até a morte, Corbière sempre consciente do ridículo dessa representação cega (que não é auto-consciente e proposital) e impositora, romperá com a unidade, caotizará a auto-imagem, posará contraditoriamente. Ele tentará romper com um personagem catalogável, destruindo a sua dependência em relação à sociedade e sua própria história, passado e futuro:

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 (p.793)

Abrindo mão de uma identidade congelada, o poeta nega a sua Natureza apostando na circunstância, controlada pelo homem responsável pelos seus atos, e onde o julgamento moral não tem espaço:

Moi, je suis ce que je me fais.  
 --Le Moi humain est haïssable...  
 --Je ne m'aime ni ne me hais. (p.793)

A definição constante através do oxímoro mostra essa mesma resistência em se definir, negando a afirmação, justapondo a uma pose uma outra pose. Mas se todas as poses são, afinal, "autênticas", o oxímoro passa a ter uma qualidade complementar importante, explorando uma dualidade conflituosa que o poeta aceita tranquilamente como bipolaridade constituidora de um todo complexo, uma colcha de retalhos:

Et fut un arlequin-ragoût,  
Mélange adultère de tout. (p.710)

Se o poeta joga com o imprevisto de suas poses, também faz com que elas sigam, em certos poemas, uma lógica que não deixa de ser reveladora de algumas de suas atitudes em relação ao mundo. No "Epitáfio", por exemplo, série ininterrupta de contraposições, as referências de cada um dos dois termos do oxímoro seguem mais ou menos o mesmo princípio. Por um lado, o poeta que sente sua vida como uma fonte de sofrimento, mal realizada ("On m'a manqué ma vie"), explora aquilo que poderia ter sido harmonioso e, por outro lado, guarda a sua incompletude, o seu aspecto defeituoso, a consciência aguda do aleatório de si mesmo que o transforma num aleijão, num entorse:

Des nerfs, --sans nerf. Vigueur sans force;  
De l'élan, --avec une entorse;  
De l'âme, --et pas de violon;  
De l'amour, --mais pire étalon. (p.711)

Tudo convive aí. A dualidade é a mesma que experimenta o seu fazer poético tensionado entre o sublime trágico de uma autoconsciência ativa (cujo lirismo permanece enrustido) e o grotesco do "canto" empostado que ele nega, da arte que ele redefine pelo avesso, da sua filosofia sem teses, pautada no "aproximadamente":

Poète, en dépit de ses vers;  
Artiste sans art, -- à l'envers,  
Philosophe, --à tort à travers. (p.711)

Mas, como é claro, aquilo que é da ordem do desarmonioso, do sofrimento, do grotesco acaba se sobrepondo e dominando a cena, como prova a ordem de justaposição do oxímoro (que conclui sempre pela desilusão) e pela própria utilização do oxímoro, marca de de-

sarmonia. A pose do "infecto" é, de toda forma, duplamente agressiva, como pose e como escolha da pose. Principalmente quando ela se exhibe, em forma de provocação, nas belas vitrines:

Je pose aux devantures  
Où je lis:-- DEFENDU  
DE POSER DES ORDURES --(p.715)

Corbière prefere a caracterização radicalmente "des-humana". Explora o negativo da virtude ("Et fut un défaut sans défauts", p.711) e, como seus versos e desenhos, prefere a caracterização pela rasura, pelo rascunho, pelo inacabado e grosseiro:

C'est moi, je suis bien là  
Mais comme une rature (p.742)

Corbière opera uma espécie de deformação do gênero humano, da qual ele se considera um paradigma. O *chíc*, que Corbière toma, ainda, do vocabulário da pintura representa bem essa tendência de derisão do humano e de auto-derisão. Baudelaire (Salon de 1846) define assim o *chíc*:

O *chíc*, palavra medonha e esquisita, de moderno fabrico, cuja própria ortografia desconheço, mas que sou obrigado a usar, porque foi consagrada pelos artistas para exprimir uma monstruosidade moderna, significa: ausência de modelo e figuração. O *chíc* é o mal uso da memória; além disso, o *chíc* é mais propriamente uma memória da mão que uma memória do cérebro (249) (26).

O *chíc*, portanto, está ligado a um abandono do modelo natural para um exercício da memória (da mão) que tende, em alguma medida, a deformá-lo, ao mesmo tempo em que, através do demasiadamente "convencional" ("Tudo aquilo que é convencional e tradicional está ligado ao *chíc*"... p.249) (27), trabalha no lugar comum, isto é, do mau-gosto. A boemia do anti-dandi Corbière é, também ela, uma noção tomada pelo avesso, desnaturada, destituída da elegância à Baudelaire, do desprezo refinado dos (futuros) decadentistas. Corbière não pede esse trono de refinamento intelectual ou de toaleta:

Ne m'offrez pas un trône!  
À moi tout seul je fris,  
Drôle, en ma sauce jaune  
De *chíc* et de mépris. (p.714)

O *chic*, como parte de uma negação maior (do reconhecimento, em seu duplo sentido), é uma reação que ganha sentido no âmbito de um desequilíbrio que o poeta mesmo não cessa de apontar. A morte é o símbolo desse "mal-vivant":

Est-il mort? (...)  
 Se serait-il laissé fluer de poésie...  
 Serait-il mort de *chic*, de boire, ou de phtisie,  
 (p.739)

Contra os critérios humanos, em relação aos quais ele determina suas escolhas, o poeta animalizado vai reclamar a agressividade do menosprezado, do marginalizado ou simplesmente daquele que não se faz entender, como apontamos, na figura do surdo. Feito cão selvagem (o poema "Sir Bob" também trata de um cão, mas excessivamente domesticado), ele reclama a vontade de potência:

N'être pas traité comme un chien,  
 Chien! tu le veux-- et tu fais bien.  
 Mords-- Chien -- et nul ne te mordra.(p.764)

O anti-dandismo de Corbière terá uma predominância que, de toda forma, não esgota a complexidade de sua auto-definição. O anti-dandi será também a "Besta-Fera" ("Bête féroce") que aparece como voz distinta em muitos poemas, e será o "cínico", o alterado que lança invariavelmente o seu "mau olhar" sobre o mundo. Mas o "ingênuo", que é da ordem do "Sublime Besta" ("Sublime Bête"), estará sempre presente em forma de nostalgia, de uma ordem perdida:

Trop naïf, étant trop cynique;  
 Ne croyant à rien, croyant tout. (p.711-2)

Essa divisão organizada dentro da caoticidade das poses de Corbière é uma divisão essencial se quisermos compreender alguns dos conflitos dos Amores amarelos e, em especial, o conflito amoroso.

O Amor, a Mulher: um duelo contra si mesmo  
 Le Sublime Bête et la Bête Féroce

A principal imagem da relação amorosa em Corbière tem suas dívidas, como várias outras de suas imagens, para com uma imagem baudelairiana: a do "Duelo". A relação homem/mulher não é, de forma alguma, uma relação tranquila ou acabada: os seus contatos têm o florim como intermediário e a violação como uma das poucas alternativas vislumbradas para o impasse, tanto do ponto de vista da mulher quanto do homem. O "amor é um duelo" (p.738) e a arena romana pode ser um bom cenário para essa luta sangüinária:

--C'est le métier de femme et de gladiateur.--  
 (p.714)

Tomado como duelo, o tema enfatiza o intransponível de duas consciências cuja crença na comunicação é tão logo colocada abaixo pela certeza de que o Outro não poderá nunca ser completamente compreendido. Esse isolamento em si mesmo, que já apontamos anteriormente, é a retomada do tema romântico do Incompreendido (que Corbière parodia), menos a sua carga de auto-comiseração e de verdade pessoal. O Incompreendido corbieriano é sempre um pouco vítima dele mesmo, como ele afirma ("Incompris, surtout de lui-même" p.711). Ao mesmo tempo em que não consegue encontrar uma unidade pessoal, o Incompreendido é como "ingênuo" de raízes românticas, uma contraparte do "animal" presente na dualidade que apontamos no item anterior: uma dualidade conflituosa, apontada, enquanto conflito, por muitos críticos de Corbière.

Mas é talvez A.Arnoux(1930) que aplica primeiramente esse conflito interior de Corbière na sua relação amorosa:

este casal, a bem dizer, é no fundo Tristan Corbière sozinho, forjando sua paixão sob o pretexto de Marcelle (...) é o Corbière feminino acariciando e torturando o Corbière macho, exaltan-

do-o e humilhando-o (p.199) (28).

A mulher, representação imperfeita do Eterno Feminino, seria aqui apenas um pretexto para um problema mais importante. Como a sociedade para o Pária, ela é uma fonte de suplício e de desequilíbrio.

Na verdade, o eu feminino da poesia de Corbière tem referências bastantes problemáticas. O seu caso com a atriz Armida-Josefina Cuchiani fez com que a crítica corbieriana se exercitasse a procurar em sua poesia os traços de uma aventura da qual se tem poucas e imprecisas informações. O "livro em forma de homem" que são os Amores amarelos atraiu sempre esse olhar reivindicativo de documento biográfico e, nesse caso, identificou de imediato Herminie (o nome artístico de MII. Cuchiani) com a musa Marcela, nomeada nos poemas periféricos do livro. Aquilo que Corbière sugere ser apenas uma necessidade de rima ("C'était une rime en elle"), destacando mesmo uma generalidade feminina "-ela", passa a ser uma justificativa nem sempre muito convincente das referências amorosas de um livro frequentemente fantasioso, que trata seus assuntos através de máscaras e parábolas.

A nosso ver, segundo a proposição de Arnoux, é muito mais produtiva a hipótese que toma esse eu feminino como sua Musa abstrata, um conceito que Corbière nomeia como Eterno Feminino. Essa idéia de mulher seria conscientemente tratada como uma projeção da libido ou uma projeção de algum princípio que atormenta o eu do poeta. Ela aparece, aliás, nomeada das formas mais variadas, tomando designações incógnitas (como Zulma, por exemplo) ou nomes de personagens míticos ou históricos (Vênus, Heloísa, etc). Esse ser feminino é o "Manequim ideal" a que Corbière se refere em "À l'éternel Madame", um manequim que o poeta manipula (troca de roupa) como ele bem entende. O duelo pode ser perfeitamente entendido, a partir desse momento, como o explica Arnoux: um duelo sado-masoquista entre a metade "macho" de Corbière e a sua metade "fêmea", "feminina". Corbière mesmo aponta a metáfora:

Très mâle...et quelquefois très *fille* (p.711)

Noutra parte, Corbière amaldiçoa e avisa:

Chère, tu me le payeras!...  
Sans rancune--je suis femme!-- (p.752)

A questão do duplo ingênuo/cínico encontra, através de todo o livro, ressonâncias na dualidade macho/fêmea que o próprio poeta se coloca. O exemplo mais completo do macho são os marinheiros bretões, cuja ingenuidade um pouco primitiva lhe é nostálgica e cujos amores sem sentimentalidade contrapõem-se à fêmea, cuja expressão amorosa estaria muito próxima daquela condenada por Corbière nos românticos e cujo exemplo mais acabado é o de Lamartine, "lacrimatório de assinantes" (de quem Corbière coloca em dúvida até mesmo a masculinidade p.786). Mas não é só a artificialidade desse sentimentalismo que dá especificidade ao lado fêmea: o seu lado cínico lhe acentua a crueldade, a traição, a instabilidade, uma certa gratuidade na vingança (ver a ironia de "sem rancor", no exemplo acima).

A manifestação desse conflito amoroso, de um princípio que encontra ecos na constituição conflituosa da personalidade do poeta, propõe o mesmo movimento de atração e repulsa, de desejo e de medo, de afirmação e negação que marca a constituição da identidade do poeta. Para cada proposição do ingênuo, o cínico terá uma resposta imediata de escárnio e maldizer. Assim, a relação com a mulher revela uma mistura de ídolo e capacho, de uma natureza gratuitamente passional:

Damne-toi, pure idole! et ris! et chante! et  
/ pleure,  
Amante! Et meurs d'amour!... à nos moments  
/ perdus (p.713)

Falsa e sincera:

Si tu n'était pas fausse, eh serais-tu vraie?...

ela também atraída pelo repulsivo:

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! (p.737)

Corbière admite que o amor tem uma natureza dupla, ambígua, em que se chocam duas formas de afeição. Ele deseja mas teme em ser atendido

Mon amour, à moi, n'aime pas qu'on l'aime;  
Mendiant, il a peur d'être écouté... (p.728)

porque a sua nostalgia da pureza será invariavelmente respondida com cinismo. O amor revela-se um campo de prova onde a natureza antitética da "criança" que também é "prostituta" pode se manifestar, duplicando ainda aqui o sentido da palavra amor:

Que me veux-tu donc, femme trois fois fille?...  
Moi qui te croyais un si bon enfant!  
--De l'amour?...--Allons: cherche, apporte, pille!  
M'aimer aussi, toi!...moi qui t'aimais tant.  
(p.728)

Dessa forma, a relação com o Outro poderia tocar sutilmente no conflito pessoal que apontamos anteriormente. Tanto mais que (por ironia do destino?) alguns dos poemas em terceira pessoa, em que a voz é dada à mulher, à Besta-Fera, foram confundidos algumas vezes com as manifestações da terceira pessoa auto-descritiva de Corbière-além-túmulo. A passagem do psicologicamente consciente, da mulher como representação da consciência, para a concepção metafórica de um conflito psicológico é uma operação mais ou menos simples (embora ousada), mas que foi arriscada por poucos (como Thomas -1972-, por exemplo).

No universo extremamente fechado sobre si mesmo que é o do exilado Corbière, o amor teria muito pouca substância se fosse identificado a um apego exterior, a uma espécie de ligação afetiva com o Outro. Ele não subsistiria como realidade independente da psicologia do sujeito. A "paixão" (o empreendimento pessoal) é tudo na relação amorosa:

La passion c'est l'averse  
Qui traverse!  
Mais la femme n'est qu'un grain:  
Grain de beauté, de folie  
Ou de pluie...  
Grain d'orage -- ou de serein.-- (p.722)

A mulher é a "cara metade" tomada em sua literalidade:  
 Et ma moitié: c'est une femme...  
 Une femme que je n'ai pas.(p.792)

"Virgem e lasciva", "santa e fera", a Besta-Fera incorpora em si a tendência do entusiasmo e da resignação do Sublime Besta, atingindo-o, no entanto, através da sua qualidade bastante sublinhada de Judas e da sua inconstância fundamental. Poucas vezes o conflito cede espaço para o amor realizado, sem abalos, como é o caso de "Steam-Boat", de "Zulma" e de "Frère et Soeur Jumeaux". Este último apresenta dois irmãos que vivem numa perfeita felicidade que só a natureza e a vida "longe do vulgar inteligente" poderia proporcionar:

--Avez-vous remarqué l'humaine créature  
 Qui végète loin du vulgaire intelligent,  
 Et dont l'âme d'instinct, au trait de la figure,  
 Se lit...--N'avez-vous pas aimé de chien  
 / couchant?...(p.770)

Esse é o amor para o Sublime Besta. Só na opção do instinto, da natureza e do silêncio se realiza a irmandade dos amantes. Mas, nesse ponto, o poeta experimenta a "vergonha" de ter se mostrado descobertamente "criança", de olhar os gêmeos "pensando no amor", e a Besta-Fera novamente se impõe:

...l'Amour que j'avais près de moi voulu rire;  
 Et moi, pauvre honteux de mon émotion,  
 J'eus le coeur de crier au vieux duo: Tityre!  
 (p.770)

Para fazer face à insegurança desse amor ingênuo no qual o poeta está sujeito a seu próprio desdém, resta-lhe a submissão pura e completa, ainda que a sorte do cão da amante (tornado bibelô feminino, com sineta e etc) seja invejada. Como no caso da prisão (e depois, evidentemente, da morte), o vislumbre da anulação do conflito o atrai. A solução da "violação" ("por amor da arte" -p.750-, diria o poeta que transforma a sua vida em arte e vive-versa) revela-se, assim, insuficiente da mesma forma que a radicalidade da pose do "infecto" não consegue excluir a nostalgia sempre presente do "ingênuo".

O tema do amor, enquanto tal, não justifica, dentro dos Amores amarelos, um esforço de sistematização dos poemas, que é o de alguns de seus críticos, como MacFarlane. Não é através da dimensão amorosa que Corbière procura resolver os seus tormentos pessoais e nem é um tal estímulo psicológico que daria ao livro uma linha de progressão coerente. A problemática de um eu sem identidade que, através do livro, faz um percurso em direcção à quase completa ausência (nos capítulos bretões) e à anulação (RONDELS POUR APRÈS) engloba o tema amoroso. Pode-se dizer que o "eu" e a mulher representam, em Corbière, conflitos análogos e que o desejo de anulação no seio do conflito amoroso é o mesmo que se dá no plano de sua auto-consciência:

J'aurais voulu souffrir et mourir d'une femme,  
M'ouvrir du haut en bas et lui donner en flamme,  
Comme un punch, ce coeur-là, chaud sous le chaud  
/soleil...(p.881)

A Besta-Fera finalmente subjuga sua presa e o "pobre rapaz", como Sir Bob, o cão, entrega-se por completo:

Est-il mort?...(...)  
Serait-il mort de *ch/c*, de boire, ou de phtisie,  
Ou, peut-être, après tout: de rien...  
ou bien de Moi...(p.739)

Corbière se anula na impossibilidade de comunicação com o Outro e com o outro de si mesmo, travestindo-se nele. O seu mundo caotizado constitui um obstáculo para o pleno desenvolvimento de uma "personalidade" poética. No amor, como nos outros temas de que trata, Corbière aposta no avesso do convencional, da mulher companheira, da virgem romântica, da felicidade encontrada no amor. Mesmo a mulher baudelaireana, um pouco diabólica, alcança aqui o paroxismo da Besta-Fera, como não podia deixar de ser em Corbière, descrente das meias medidas, que admite ser um "fou, mais réussi; fou, mais pas à moitié" (p.882).

## 5. Teoria e Prática do Silêncio

A enunciação, através da arte, da opção pela vida  
Poète, en dépit de ses vers

Para muitos, como é o caso de Tzara(1982), a figura atrativa de Tristan Corbière "se confunde com sua poesia"(p.135). Se a impressão se deve muito à biografia lendária do homem, ancora-se, não obstante, na própria obra. Questão de projeto estético para o qual vida e arte devem estar nevrálgicamente unidas, eliminando toda forma de retórica e a existência, por assim dizer, artificial da literatura. A arte como "atividade" exterior à própria carne do artista, ou como produto comercial, é parodiada segundo a lógica anti-burguesa e anti-idealista.

Como vimos no caso dos marinheiros bretões, Corbière está preocupado, antes de mais nada, em não falsificar, em mostrar a realidade tal como ele a vê, coisa que, a seu turno, justifica a preocupação coloquial de uma poesia fundada sobre a linguagem usada no dia-a-dia. Fugindo da retórica sem conhecimento de causa e dos paradigmas congelados, que impedem o acesso puro e cru ao fato (mesmo que psicológico), Corbière mostra a impulsão pela *coisa*, à maneira imagista. Ou aproximadamente à maneira imagista. Corbière não pretende descrevê-la, relacioná-la de modo lógico consigo mesmo e com o mundo. Ela deve fazer parte, em sua manifestação, da dimensão psicológica e mesmo da realidade física do próprio poeta.

Assim fazendo, Corbière estará seguindo contra a corrente do subjetivismo romântico que, segundo suas necessidades, evoca o mundo físico em favor de atitudes psíquicas e estará, evidentemente, negando a "arte pela arte" dos parnasianos cujo interesse pelo mundo exterior se limita à sua dimensão plástica.

A paródia ao inadequado das velhas formas (em "I Soneto", "forme" rima com "chloroforme"- p.718) e ao inadequado de toda classificação que dê conta de localizar seu livro dentro de uma categoria conhecida faz parte de uma negação mais ampla da literatura enquanto produto e enquanto instituição, com regras e expectativas completamente estranhas à constituição específica de cada indivíduo. Chega a ser irônica a inclusão, num mesmo volume da coleção da "Pléiade", da obra de Corbière e da de Charles Cros. Cros declara, sem ver motivos de pudor:

Je vends tout. Accepte mon offre,  
Lecteur.(...)

Tu paieras, et moi  
J'achèterai de fraîches roses.(p.47)

Corbière, por sua parte, estará exibindo seu escárnio contra Lamartine que chora a morte de sua filha por "1f 25 o volume". As negativas que apresentam o livro também participam dessa recusa de fazer da literatura uma indústria, fenômeno que se dá com a ascensão do mundo burguês. A musa de Corbière, satisfatoriamente estúpida, não domina o ofício, não vende nada:

Ils disaient: Qu'est-ce qu'elle vend?  
--Rien.--Elle restait là, stupide,  
N'entendant pas sonner le vide  
Et regardant passer le vent...(p.705)

Sua musa "d'amour, oisiveté, prostitution" rejeita o especulativo da adoração, da produção, da pureza espiritual da literatura segundo as tendências que lhe eram contemporâneas (a obra de Rimbaud e de Lautréamont certamente não eram do conhecimento de Corbière). Ao contrário, ela se volta para aquilo que não é literatura (no sentido de representação da vida). A reivindicação, portanto, não é somente contra a própria representação. Segue-se uma opção muito clara pela experiência e pelo vivido. Ainda nesse aspecto, a poesia de Corbière tem um certo parentesco com o Surrealismo cujo "aprofundamento (...) acentua mais o indivíduo do que os seus produtos" (Cortázar, sobre Artaud, em *Valise de Cronópios*). A sua poesia testemunha uma verdadeira obsessão pelo dado empírico. Ele é mais importante que o "canto", e a simpatia pelos personagens em estado semi-selvagem, como seus marinheiros, confirma a atração pela vida

daqueles que riem mesmo dos paradigmas mais lisonjeiros da arte que os representa:

--Héros?--ils riraient bien!...--Non merci:  
/ matelots! (p.816)

Como é o caso para a rapsoda de "La Rapsode Foraine" que conta velhas histórias para a multidão de enfermos (p.806), os marinheiros não dispensam o canto. Ao contrário, ele é frequente enquanto velam nas noites de ronda. Mas, também como no caso da rapsoda, o canto tem valorizado seu fluxo instintivo, a sua ligação estreita com a individualidade daquele que canta. Por isso, os cantos são improvisados ao sabor da alma embriagada. O importante, na verdade, não é o canto mas aquele que canta em face do perigo, "poema vivo":

Ces brutes ont des chants ivres d'âme saisie  
Improvisés aux quarts sur le gaillard-d'avant...  
-Ils ne s'en doutent pas, eux, poème vivant. (p.815)

Ao contrário da tendência decadentista de fim-de-século, Corbière reivindicará o oposto absoluto do voto de Axel ao deixar para os criados o inconveniente de "viver". Longe de toda presunção do "espírito", ele abandonará o sonho prometeico de Rimbaud (que preconiza "a poesia antes da ação", nas "Lettres du Voyant") ou a tentativa de explicação órfica do mundo empreendida por Mallarmé (para quem tudo acontece para "desembocar em um livro"). Corbière pretende fazer de si mesmo a sua obra que, por uma feliz ambiguidade, é tão mais "póstuma" quanto ela já se encontra antecipada no lado fúnebre do morto-vivo:

Fais de toi ton oeuvre posthume (p.709)

Mesmo que perseguido pelo caráter ambíguo desta sua vida, a escolha é bem clara entre o que é artifício (e mesmo literatura: "longueur" remete a um desenvolvimento muito longo e inútil de um texto) e o processo quase orgânico ("beber" a vida: a metáfora da vida como um banquete reaparecerá em RONDELS POUR APRÈS) de vida e morte:

Fais de toi ton oeuvre posthume,  
Châtre l'amour...l'amour--longueur!(...)  
Assez, n'est-ce pas? va-t'en!(...)  
...Du reste, et bois ton fond de vie,  
Sur une nappe desservie...(p.709)

Renome, reconhecimento, imortalidade através da arte são, evidentemente, valores que ele não reconhece a não ser ao modo mal-são da sua vida "a chicotadas", disposta a gozar dos "quarts-d'heures d'immortalité". Mas o abandono da literatura, ao modo de Rimbaud, também está fora de questão. A condição de poeta é vital para Corbière, segundo ele próprio o afirma. Não um poeta ou uma poesia qualquer. Poesia, aqui, pretende ser sinônimo de vida:

...la poésie est: vivre (p.732)

E viver tem um significado bem restrito para aquele cuja existência está minada de uma angústia intransponível e onipresente. Viver evoca, nessa situação, os reflexos do organismo (entre os quais se inclui o escatológico). Os versos são os próprios "nervos", são as "cordas vocais" que soam. Tal ideal de poesia é representado pela completa interdependência biológica entre aquele que canta e aquilo que é cantado. A poesia é entendida como uma função orgânica. Nesse sentido, a rapsoda do seu "Perdão de Santa Ana" é o exemplo perfeito da arte literária. De aparência que mal lembra uma forma humana, entre os mutilados que se arrastam em romaria, ela arrasta o seu discurso "como uma planta", isto é, sem passar pelo crivo da consciência e do raciocínio, quase que por uma lei natural:

Elle hâle comme une plante,  
Comme une plante de la faim,  
Et, longue comme un jour sans pain,  
Lamentablement, sa complainte...(p.806)

Essa "irmã" do poeta, segundo é apresentada, acaba perdendo o próprio atributo humano. Ela é "isto" ("ça"). Longe, portanto, da interferência do humano e do artificial, o canto é uma atividade orgânica como qualquer outra, parte indivisível do seu ser e que acompanha o ritmo próprio de seu movimento biológico:

--Ça chante comme ça respire (p.806)

Mas o ideal de poesia para Corbière, representado pelo canto da rapsoda, parece ser um objetivo inalcançável para aquele que se consome na duplicidade interior do ingênuo cínico. Uma certa nostalgia da "alma", ligada ao "ingênuo", impede seu lado animal de

prevalecer completamente, sem que a poesia perca seu estatuto de coisa vital para o poeta. O paradoxo, que se procura evitar, ganha a evidência. O poeta coloca, segundo a fórmula cartesiana, uma dependência essencial em relação à poesia:

Je rime donc je vis (p.742)

A poesia é apresentada como condição de vida para Corbière. No entanto, é importante esclarecer qual é a poesia e qual é a vida. A solução é imediata:

Je rime donc je vis...ne crains pas, c'est  
/ à blanc (p.742)

Da mesma forma como sua vida é incompleta, sem substância mesmo, "em branco", a sua poesia é tratada pela imagem do verso "branco", bastardeado. A condição de poeta, afirmada, define-se, no entanto, pela ausência de canto:

Ce fut un vrai poète-- Il n'avait pas de chant.  
(p.766)

O canto, segundo sua rapsoda, semi-instintivo, quase mesmo uma "ausência de canto", é dificilmente acessível dada a auto-consciência aguda que priva do espontâneo e do meramente reflexivo, e o ideal de poeta sem canto (por extensão, de poeta sem ideal) não pode se realizar. Fruto da inadequação entre o silêncio ideal e a necessidade não completamente "purgada" do seu próprio canto, o poeta estreita um paradoxo que ele não conseguirá superar senão por "esquecimento".

Perseguido por essa contradição, o poeta se esforçará em mostrar as suas tentativas de destruição da armadura conceitual aparente, no sentido de trazer o canto para a sombra (muitas vezes obscura) dos reflexos físicos e psicológicos. Os dois pontos, a vírgula, o ponto e vírgula cedem espaço preferencial para a exclamação, as reticências, mais ligados ao plano afetivo que ao encadeamento lógico do pensamento. O uso do hífen denota o esboço de uma nova sintaxe que exclui o uso de elementos linguísticos que enfatizam a relação lógica (como as conjunções), sem uma realidade física ou psicológica mais imediata. A sua poesia, através desses estratage-

mas, evita a descrição, a análise, a explicação ou o comentário moral para ser "absorvida pelo fenômeno" (ver MacFarlane, 1974). Ele se coloca, assim, como "mineur de la pensée" e não como "maçon de la pensée". Como aquele que mina e não como aquele que constrói o pensamento.

Como no caso paradoxal da sua vida (já, neste mundo, póstuma), Corbière só terá uma solução, sempre circunstancial, transitória, mas também ela ligada a um reflexo da memória:

S'il vit, c'est par oubli (p.710)

Por esquecimento, ele só resolverá o procedimento do canto e o progresso da vida quando estes não tiverem realidade presente em sua consciência. Quando, finalmente, eles não existirem para aquele que canta e vive.

## O dilema do silêncio

### Coureur d'ideal--sans idée

O problema existencial de Corbière não pode ser separado desse paradoxo do não-dizer que é o da sua poesia. Em seus traços fundamentais de paradoxo, ele perpassa toda sua obra, desde o primeiro momento em que, apresentando-se, seu livro pretende não existir como todo organizado, isto é, como livro. Rotulando (apesar da fuga dos rótulos) os seus poemas como frutos do acaso, e colocando-os sob a responsabilidade de um não-dizer, o poeta acaba se traindo pela sua *necessidade* de dizer. A imagem pouco metafísica da sua metafísica poderia ser a de um cachorro perseguindo o próprio rabo.

O poeta tem, assim, a necessidade do dizer, mesmo que negando: do dizer que está negando. Com isso, ele cria para si uma espécie de objetivo que é exatamente o de não o possuir, movimento que explica muito bem o verso do seu "Epitáfio":

Coureur d'ideal--sans idée (p.711)

O oxímoro é a contraparte estilística também do desgaste implícito nessa formulação. Ele procura a negação, a anulação de uma forma de pensamento que ele próprio (como figura de estilo prevista pelos manuais mais conservadores) reproduz, dando origem a um estilo pessoal, mas sistemático, e dando origem a um pensamento negativo, mas inteligível. Esse pensamento se move no terreno completamente minado pelo seu próprio movimento. Ele se contradiz implicitamente na enunciação de cada frase mas não pode conter seu fluxo. Organizando um conjunto de valores, uma relação com o mundo, a sua obra procura deixar bem clara, não obstante, a sua obsessão pelo nada, pela aridez, pela solidão, pelo oco.

Seus contemporâneos não fariam de menos. Mas é justamente pela natureza da anulação presente em Corbière, de um pessimismo irrevogável, que a sua opção parece muito mais afeita à continuidade do que ao choque e à ruptura dos seus postulados, como foi o caso de alguns poetas da mesma época, para quem a possibilidade de sublimação permanece na perfeição, na superação de si mesmo ou na busca de uma harmonia perdida. A altura da pretensão, nesses casos, é proporcional ao sentimento de frustração e impotência. Rimbaud, por exemplo, abandona a literatura e a vida intelectual e vai vender armas e escravos porque não soube, não pôde, não ousou ir mais além (pelo menos na interpretação que Le Millinaire, 1989 p.6, dá ao seu silêncio).

Na terra árida e vazia onde habita o poeta corbieriano, tudo se volta para o silêncio, a morte, a anulação de si mesmo, inclusive nas vias psicológicas tortuosas da relação amorosa. Absorvido pela idéia da aleatoriedade da personalidade e da linguagem, o poeta dedica-se, em vários momentos, a destacar o "oco das noites" e o oco do seu "sonho" no qual ele permanece profundamente absorvido:

Songe-creux: bien profond il resta dans son rêve  
(p.766)

Implícita em cada passo de sua obra, sua grande empresa é a negação completa do conhecimento através da negação dos seus produtos execráveis e da sua própria realidade enquanto algo construído sobre bases lógicas. "O suplício proveniente do fato de que, para chegar a este reconhecimento do não-saber, é preciso possuir muito conhecimento", como diz Le Millinaire (1989 p.79) (29).

Esse pensamento pretende ser uma perfeita (ou quase perfeita) ausência:

Ma pensée est un souffle aride:  
C'est l'air. L'air est à moi partout. (p.793)

A ausência (visível) do ar joga com o paradoxo pois ele é onipresente (l'air est à moi partout). Igualmente, segundo o poeta, a sua palavra é um eco "vazio":

Et ma parole est l'écho vide

Qui ne dit rien--et c'est tout. (p.793)

Mas o esvaziamento de um eco provindo de onde? De onde esse simulacro do pensamento que se quer ausência e que pretende não dizer nada no momento mesmo em que o afirma? Talvez se possa buscar nesse "eco" a irresolução da sua aspiração do não-saber. Ela, efetivamente, não consegue se liberar do espectro de um modelo de pensamento que se dedica a destruir. Sua palavra continua ecoando quando, idealmente, ela deveria estar ausente. Querendo não dizer nada ("qui ne dit rien"), ela confunde um arremate aparente passional ("c'est tout") com o dizer tudo ("c'est tout").

O paradoxo está no centro do dilema do silêncio. O poeta, sem pretender escapar dele, pelo contrário, o cultiva, insinua-o "cinicamente" instalando-o (estilística e logicamente) no centro de sua obra. Negando-se vivo, identificável, consumindo-se no amor e no aleatório, enquanto dá provas do contrário, ele caotiza deliberadamente o discurso organizado, "positivo". É curioso como uma parte de sua crítica cultivou, sem saber, o seu próprio paradoxo ao aceitar as afirmações objetivas de anarquismo de Corbière, pura e simplesmente como prova de um anarquismo generalizado. Sem escapar do paradoxo, a poesia de Corbière foi capaz, em todo caso, de convencer a muitos que ela (a poesia) era um amontoado de verdades de ocasião, sem ligação entre si, e que ele (o poeta) simplesmente não existia enquanto tal, que carecia de uma individualidade, dado precisamente o seu "caráter de camaleão".

Esse voto pela anulação seduziu seus comentadores que, certamente, tinham em vista os outros dramas nihilistas da mesma época. Rimbaud, fracassando em seu projeto alquímico, onde a linguagem guia e precede a superação de si mesmo, não teve outra opção senão a prática do silêncio. Mallarmé optou pelo silêncio teórico, colocando seu ideal no livro não feito, sem deixar de continuar sua disputa com as leis do acaso até bem tarde (Michaud, 1947). O sonho platônico de justificação cósmica desses poetas foi, por assim dizer, seu bem e seu mal. Proporcionando, durante o tempo de pesquisa e refle-

xão, um relativo conforto espiritual, esse sonho, no momento em que se desfaz pelo cansaço, joga o homem na decepção da sua crença traída. Ora, apesar de todos os males que atormentam a opção Corbière, vazia desde o princípio, de acordo com a sua natureza, e pressuposta a cada passo, ele não sofre a derrota derradeira da impotência, do cair das nuvens, do estouro de um balão:

--Songe-creux: bien profond il resta dans son rêve,  
 Sans lui donner la forme en baudruche qui crève,  
 Sans ouvrir le bonhomme, et se chercher dedans.  
 (p.766)

Tédrico e prático do silêncio, ele mistura os fios da sua vida aos fios da sua obra sem pretender chegar a nenhum resultado final grandioso senão à conclusão de seu próprio ser paradoxal, voltado para o nada. Ele procura a destruição da noção de valor e da lógica que o erige, através de um abandono ao acaso, conservando a poesia como uma condição de verdade humana e imediata dada a sua aproximação à atividade orgânica.

Mas se o ingênuo e cínico Corbière não sofre o choque do fracasso idealista, também não chega a resolver os seus paradoxos fundadores. A sua sátira mórbida lembra (aliás, com grande verossimilhança terminológica) o destino dos mortos-vivos, dos nosferatus a quem não é dado viver nem morrer completamente. Trocando o dia pela noite, o morto-vivo inverte a verdade dos homens e a sua necessidade do sangue vivo acorda neles um paradoxo: tendo abandonado o mundo animal, eles, não obstante, necessitam da vida perecível para assegurar sua imortalidade. A "morte" não os cura de tal paradoxo mas a alegria (e o escárnio?) passageira do saciamento transparece no riso sob o túmulo:

A morte não chega a curá-los (do seu mal), tanto que ele conservou em seu caixão sintomas da vida (...) não surpreende que o tenham encontrado muitas vezes fresco e rindo sob o túmulo  
 (C.Nodier, "Le Vampire de Bien", 1972) (30)

O poeta está condenado, como morto-vivo, a conviver com suas meias-medidas, únicas possíveis em face do paradoxo. A sua opção é uma lúcida contumácia. Frente a esse impasse, a existência de

um canto simultâneo à pulsão de vida, preconizada em sua poesia, justifica-se somente pelo fato de que tudo acaba se transformando em dom do transitório, do imediato, dom do inconsciente, do instintivo, do mero "esquecimento".

Preso nas malhas da enunciação, o projeto do poeta não pode ter "sucesso" e, no entanto, não conduz ao "fracasso" radical que outros experimentaram. Ambos, sucesso e fracasso são bem vindos, frente à consumação precoce da própria vida; ou nenhum, desde que ao mesmo tempo:

Ci-git, - coeur sans coeur, mal planté,  
Trop réussi, - comme raté. (p.712)

## NOTAS

## CAPÍTULO 1

(1) "La figure attachante de Tristan Corbière se confond avec sa poésie".

(2) "Corbière ne fréquentait pas les cafés littéraires, et (...) préférait s'asseoir seul à l'écart en fredonnant de vieux refrains bretons".

(3) "Comme rimeur et comme prosodiste il n'a rien d'impeccable, c'est à dire d'assomant. Nul d'entre les Grands comme lui n'est impeccable".

(4) "Celui-là (Corbière) était vraiment un poète, (mais) non *tout-puissant* e *absolu* comme le prétend ridiculement M. Verlaine (...) Il est remarquable que la folie moindre de Tristan Corbière est accompagnée d'un moindre délire de la part du commentateur".

(5) "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 (...), en dehors de toute direction consciente".

(6) "...toujours le mot net -- il n'y a pas un autre artiste en vers, plus dégagé que lui du langage poétique. Chez les plus forts vous pouvez glaner des chevilles, images -- soldes poétiques, ici pas une: tout est passé au crible, à l'épreuve de la corde raide".

(7) "non pas d'un simple manque de métier ou d'une incurable indelicatesses d'oreille' mais plutôt d'un souci de rendre avec une fidélité extrême jusqu'aux moindres détours du sentiment et de la pensée".

(8) "You have understood that I take as metaphysical poetry that in which what is ordinarily apprehensible only by thought is brought within the grasp of feeling, or that in which what is ordinarily only felt is transformed into thought without ceasing to be feeling".

(9) "There is the same product of thought-feeling and feeling-thought... With Corbière, the centre of gravity is more in the *word* and the phrase".

(10) "Conscience de la condition aliénante et aleatoire de la vie moderne, qui souffre de la désagrégation de la poésie qui au moyen de l'ironie dialectique recherche des solutions aux problèmes de l'être".

(11) "Si j'avais à exposer l'intention de ces essais, je dirai que je me suis introduit dans le monde des Amours jaunes afin de préparer le terrain où Corbière et le vingtième siècle puissent se rencontrer".

## CAPÍTULO 2

(12) "Le neveu du financier Laffite qui l'avait vu à Douarnenez, disait de lui: 'un garçon insupportable! Je ne pourrais vivre avec lui. Il prétend que le billiard est le jeu de hasard par excellence".

(13) "Au lieu de voir, de penser et d'écrire des vers, Corbière, bien souvent, entend des sons ou des phrases et ne fait que les transcrire. (...) Les procédés de création de Corbière rappellent cette nouvelle méthode pour écrire de la poésie que prône Stringelius dans Les Créateurs de Jules Romains. Après avoir choisi quelques mots au hasard dans le dictionnaire, Stringelius écoute simplement les résonances que ces mots produisent. Ces sons lui inspirent les rimes et souvent aussi le rythme et les images de ces poèmes".

(14) "O poètes, vous avez toujours été orgueilleux; soyez plus, devenez dédaigneux".

(15) "L'éducation se fait dans le peuple, (et) les grandes doctrines vont se répandre".

(16) "Que les masses lisent la morale, mais de grâce ne leur donnez pas votre poésie à gâter".

(17) "perversité conférant à jour comme à nuit contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair?".

(18) "lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur".

(19) "Or, 'il y a dans le mot, dans le *verbe*, dit Baudelaire, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard'. Le poète doit donc 'manier savamment' cet instrument sacré, et c'est par là qu'à travers son tempérament et sa vision subjective des choses il y a des chances de retrouver l'universel".

### CAPÍTULO 3

(20) "Lasciate ogni speranza, voi, ch'entratel" (As citações de Dante em português são da tradução brasileira de Vinícius Berrredo).

(21) "genti dolorose / ch'hanno perduto il ben dello intelletto"

(22) "Quivi sospiri, pianti ed alti guai

\*\*\*

Diverse lingue, orribili favelle

Parole di dolori, accenti d'ira"

(23) "senza infamia e senza lodo

Ché alcuna gloria i rei avrebber d'elli"

(24) "Maestro, che è tanto greve

A lor, che lamentar gli fa si forte?"

(25) "Questi non hanno speranza di morte,

E la lor cieca vita è tanto bassa,

Che invidiosi son d'ogni altra sorte".

### CAPÍTULO 4

(26) "Le *chic*, mot affreux et bizarre et de moderne fabrique, dont j'ignore même l'orthographe, mais que je suis obligé d'employer, parce qu'il est consacré par les artistes pour exprimer une monstruosité moderne, signifie: absence de modèle et de nature. Le *chic* est l'abus de la mémoire; encore le *ch/c* est-il plutôt une mémoire de la main qu'une mémoire du cerveau".

(27) "Tout ce qui est conventionnel et traditionnel relève du *chic*".

(28) "Ce couple, quant on y songe, c'est au fond Tristan Corbière tout seul, forgeant sa passion sous le prétexte de Marcelle (...). C'est le Corbière féminin caressant et suppliciant le Corbière mâle, l'exaltant et l'humiliant".

## CAPÍTULO 5

(29) "Le supplice venant du fait que, pour arriver à cette reconnaissance du non-savoir, il faut posséder beaucoup de connaissance".

(30) "La mort ne l'en (seu mal) guérit point, tant qu'il a conservé dans le cercueil quelque symptôme de la vie (...) il n'est pas surprennant qu'ont l'ait trouvé souvent frais et riant sous la tombe".

ANTOLOGIA DE POEMAS  
(Tradução e Comentários)

## APRESENTAÇÃO

### A Tradução de Tristan Corbière

Uma antologia tem sempre algo de arbitrário. Por que um poema deve ser considerado melhor ou mais representativo do que outro? é apenas *em relação* a determinados pressupostos que as noções de valor e de representatividade se sustentam o que vale dizer, por outro lado, que nunca uma antologia é puramente arbitrária: a escolha dos poemas, da mesma forma que as opções do ato tradutório, está diretamente ligada a um determinado contexto de recepção bem como a um projeto específico de leitura da obra. Assim, o êxito do antologista (e do tradutor) depende da sua adequação às expectativas da "comunidade interpretativa" de que participa, e da adequação de suas opções aos pressupostos assumidos na sua leitura do autor em questão.

Os poemas de Tristan Corbière que apresentamos como representativos foram escolhidos de acordo com vários critérios: de acordo com a importância dada a cada peça pela crítica especializada (o que equivale, muitas vezes, à sua importância *histórica*), de acordo com a sua importância para o entendimento da obra, e de acordo com a nossa visão do que, em Corbière, vai de encontro aos padrões da poesia contemporânea. Mas seria ingenuidade de nossa parte pretender dominar os limites de cada critério. Eles frequentemente se entrecruzam, se misturam e muitas vezes se confundem. Nos comentários que introduzem cada um dos poemas, procuramos indicar seu interesse e sua importância, complementando assim as referências gerais que fizemos a eles no Estudo Crítico.

Dois poemas caros à crítica corbieriana não foram traduzidos: "Le Poète contumace" e "La Rapsode foraine". Isto porque procu-

ramos evitar os poemas muito extensos, fazendo apenas exceção à admirável "Litania do Sono".

Além de influenciar a escolha dos poemas, a nossa leitura da obra (ver Estudo Crítico) norteou as escolhas e os critérios de tradução e isto ficará claro nas notas explicativas. Procurando fazer das orientações desse estudo um traço sistemático dentro do processo de tradução, não excluimos, entretanto, os casos em que seus resultados sejam insatisfatórios como poesia em português, não sendo indicada, por isso, a obediência rígida aos princípios assumidos. Métrica, ritmo e rima, por exemplo, como dados de importância inegável dentro de nossa tradição poética foram, na medida do possível, mantidos. Mas o uso dessas leis poéticas é maleável. Estabelecendo essa obediência apenas relativa estaremos usando da mesma liberdade que o próprio Corbière se concedia em contagens forçadas de sílabas métricas, em rimas imperfeitas, recursos de negação da seriedade do aspecto formal da arte.

Mas "se Corbière despreza as formas, por que não a prosa?": essa pergunta, feita por um dos primeiros cronistas dos Amores amarelos, poderia ser repetida ao seu tradutor, principalmente depois que as leis poéticas clássicas de metro e rima perderam a importância que tinham, ao menos no que se refere aos textos institucionalizados pela história literária do século XX. O que precisamos lembrar é que a tradição é o elemento central da paródia corbieriana. Sem sua presença, o diálogo perde o interlocutor e o sentido. Para reproduzir um jogo de rimas ou uma paródia à produção formalista de um soneto, por exemplo, é obrigatório o uso da rima e da forma soneto, tal como se constrói o jogo paródico original.

Mas o aspecto mais complexo da tradução de Corbière talvez seja o do jogo com a linguagem e com referências diversas dentro da tradição cultural francesa. Tanto é uma preocupação central do poeta que o recurso aparece mesmo em seu auto-retrato, obra que se enquadra nos domínios da caricatura: o poeta esquelético fuma um cachimbo de dândi e está preso por uma corrente à moldura da pintura, talvez



... et par ces paroles  
... et par ces paroles  
... et par ces paroles  
... et par ces paroles

PREMIERE

para impedir que o vento o carregue. No alto, uma aranha tece suas teias. É bastante curiosa a forma como essa obra pictórica torna visual o movimento de linguagem preferido do poeta: o jogo de palavra. Em francês, "avoir des araignées dans le plafond" designa uma alteração psíquica que o tom coloquial familiar e o contexto simbólico do desenho dotam de um registro irônico. "Ter macaquinhos no sótão" seria a expressão correspondente em português. Como traduzir o autorretrato de Corbière?

Além da imagem da aranha, muitas são as expressões, provérbios, frases feitas que são comentadas, acopladas, deformadas ou, simplesmente, citadas. Abusando do jogo de palavra, Corbière multiplica também as citações culturais, eruditas ou populares, o uso da ironia e a mistura de diferentes registros de linguagem. A associação verbal que sustenta muitas vezes um discurso sem nexos (o "coq-à-l'âne") aparente é um traço estilístico central na obra de Corbière e coloca problemas fundamentais para o tradutor.

Para Berman ("L'essence platonicienne de la traduction", *Revue d'Esthétique*, 13), a tendência "platônica" da tradução procura esquecer-se do sensível, do "significante", que é "acidental", para traduzir o abstrato, o "significado", que é "essencial". O sensível, visto como impureza, é colocado à parte para que o sentido possa liberar-se. Nascedo ou se desenvolvendo nos jogos restritos com a linguagem, pode-se dizer que a poesia de Corbière nasce nos limites e dos limites da língua francesa, do seu aspecto sensível, das suas restrições, do seu aspecto material (sonoro e, às vezes, visual). Provocando a tendência platônica da própria poesia (ver "Por uma nova poética", no Estudo Crítico), ela sugere um questionamento mais detido na questão da tradução enquanto operação que só se preocupa em traduzir o significado.

Como "identidade" dessa poesia, a materialidade tem destaque central em nossa tradução. A palavra e frase são, como definia Eliot, o "centro de gravidade" da poesia de Corbière e, por isso, devem ser também o centro de gravidade na tradução, isto é, a tradu-

ção não deve esvaziar a força organizadora da palavra ou da frase, mesmo que eventualmente necessite alterar sua "literalidade". Operações semelhantes às realizadas em francês são, na medida do possível, refeitas em português, no objetivo de manter a hierarquia de valores própria da obra. A nosso ver, o mais importante, no caso, não é a literalidade dos significados criados mas o próprio funcionamento lúdico das associações verbais, embora não possam ser amputados uns dos outros.

Como traduzir, então, o retrato de Corbière? Desenhar marcaquinhos num sótão imaginário? A questão pode parecer estranha mas ela é essencial para o tradutor. A tradução italiana de Clemente Fusero (1965), por exemplo, ignorando quase sistematicamente os jogos de palavra, tira da poesia de Corbière boa parte da vitalidade e da ironia que o próprio tradutor reconheceria como fundamental dada a inclusão, no mesmo volume, do texto de Verlaine sobre o poeta, extraído de *Les Poètes maudits*. Não é por acaso, se pensarmos na "tendência platônica" que guia também a teoria da tradução, que a tradução de Fusero é considerada "uma das mais honestas e fiéis" (segundo G. Bogliolo, 1975) em italiano.

A fidelidade de nossa tradução, como já dissemos, estará também na materialidade da poesia de Corbière e não somente no seu "sentido". Além do papel de "auxílio" que a tradução pode desempenhar na leitura da obra, importa-nos também seu valor estético, diretamente ligado ao aspecto material, e sempre descaracterizado por mais honesta que seja a tradução auxiliar. No caso de Corbière, mais do que em outro, uma tradução desse tipo é inviável dado o fluxo interminável de notas de rodapé que seriam necessárias, colocando em questão, dessa forma, sua própria razão de ser enquanto tradução. As poucas traduções para o inglês de Robert Mitchell e mesmo os poemas traduzidos para o português por Augusto de Campos ou Paulo Leminski mostram que a liberdade de adaptar alguns aspectos de sentido menos importantes conseguem reproduzir esse vigor original que falta ao tradutor da literalidade.

Resta, no entanto, fazer uma distinção importante no que se refere à adaptação ou não das associações verbais e culturais em Corbière. Se, de uma parte, aquilo que tem suas raízes na língua francesa está sujeito a alterar-se para assentar-se em outra língua, é preciso preservar aqueles aspectos mais gerais que, igualmente *en français dans le texte*, asseguram a especificidade individual e cultural do poeta. Aquilo que cumpre algo mais que o mero papel lúdico na mecânica interna do poema é preservado. Podemos dizer que a adaptação dá conta das associações dentro da própria língua (entendida tanto sincrônica --jogo de palavra-- quanto diacronicamente -- arcaísmo) e, eventualmente, da citação e da paródia, ficando a referência cultural como um caso de paráfrase.

É por isso que a resposta à questão inicial (de como trazer o auto-retrato de Corbière) deve ser encarada como uma exceção dentro da regra de adaptação dos jogos de linguagem do poeta. Como imagem que aparece repetidas vezes em sua obra, ganhando o caráter de fundamento simbólico, ela será parafraseada como forma de manter uma ressonância que extrapola em muito o espaço restrito do poema em que aparece pela primeira vez ("O Cachimbo de Poeta"). Usemos uma nota de rodapé.

CA

(de PARIS)

Bâtard de Créole et Breton,  
 Il vint aussi là -- fourmilière,  
 Bazar où rien n'est en pierre,  
 4 OÙ le soleil manque de ton.

-- Courage! On fait queue... Un planton  
 Vous pousse à la chaîne -- derrière! --  
 ...Incendie éteint, sans lumière;  
 8 Des seaux passent, vides ou non.--

Là, sa pauvre Muse pucelle  
 Fit le trottoir en *démoiselle*,  
 11 Ils disaient: Qu'est-ce qu'elle vend?

-- Rien.-- Elle restait là, stupide,  
 N'entendant pas sonner le vide  
 14 Et regardant passer le vent...

(de Paris)

Bastardo de Crioula e Bretão,  
Ele esteve lá -- aglomerado,  
Bazar que da pedra é privado,  
4 Onde o sol é um vago borrão.

-- Ânimo! Em fila... À mulidão  
Um guarda te empurra -- cuidado!--  
...Incêndio sem luz, apagado:  
8 Baldes passam, vazios ou não.--

E a Musa, donzela desdita,  
Fez a vida qual *senhorita*.  
11 Diziam: O que ela vende?

-- Nada.-- Estúpida ficava...  
Alheia ao vazio que soava  
14 Só olhava passar o vento...

(de PARIS)

Este é o primeiro de uma série de oito sonetos reunidos sob o nome de "Paris". Eles seguem os poemas de abertura do livro, depois de "Le Poète et la Cigale" e "Ça", um em forma de dedicatória, outro de apresentação. Impressões da permanência de Corbière em Paris, estes sonetos testemunham o misto de entusiasmo e desprezo, de pitoresco e desilusão que marcaram sua relação com o ambiente da cidade cosmopolita. O tema, aliás, já havia sido explorado por Baudelaire em seus "Tableaux Parisiens".

"Bastardo de Crioula e Bretão" descreve as primeiras impressões de desordem urbana e anonimato na multidão. A elegância e o comércio (literário) são logo colocados como categorias estranhas e vazias para a Musa vazia de Corbière.

v.1. Referência ao início do romance *Le Négrier*, de Édouard Corbière.

v.3. Para Sonnenfeld (1960), a "pedra" aqui significa estabilidade, ausente na desordem do bazar oriental que é a cidade (p.62). Dancel (1985 p.97) a interpreta como o contrário da pureza, da autenticidade.

v.5-8. A estrofe mostra como aquele que se resigna a participar da vida do "formigueiro", colocando-se em fila, é subitamente empurrado na confusão para apagar um incêndio.

v.10. "Fazer a vida" leva aqui o sentido que lhe é dado na prática da prostituição, semelhante à expressão francesa "faire le trottoir".

(de PARIS)

*Je voudrais que la rose -- Dondaine!  
Fut encore au rosier, -- Dondé!*

Poète -- Après?... Il faut la chose:  
Le Parnasse en escalier,  
Les Dégouteux, et la Chlorose,  
4 Les Bedeaux, les Fous à lier...

L'Incompris couche avec sa pose,  
Sous le zinc d'un mancenillier;  
Le Naïf "*voudrais que la rose,*  
8 *Dondé! fut encore au rosier!*"

"*La rose au rosier, Dondaine!*"  
-- On a le pied fait à sa chaîne.  
11 "*La rose au rosier*"... -- Trop tard! --

"*La rose au rosier*"... -- Nature!  
-- On est essayeur, pédicure,  
14 Ou quelqu'autre chose dans l'art!

(de Paris)

*A minha roseira -- Baile, baile!  
Já não tem botão, -- Bem bailado!*

Poeta -- Depois?... a coisa, então:

O Parnaso e sua gagueira,  
O desgostoso, o sacristão,  
4 A clorose e o Louco de coleira...

O Incompreendido desempoeira  
A pose ao sombrio lampião.  
O Ingênuo: *"a minha roseira,  
8 Baile! já não tem botão!"*

*"Um botão na roseira, Bailado!"*  
-- Nesse passo o pé é modelado.  
11 *"Um botão"...*--Tarde demais!--

*"Na roseira"...*--Natureza em flor!  
-- é pedicuro, é provador  
14 Quem faz arte... e pouco mais!

(de PARIS)

Terceiro soneto da série, esse poema pode ser visto como uma reavaliação do poeta e da poesia. Mostrando diretamente a coisa, o poema faz o levantamento dos excêntricos, dos medíocres e dos profissionais literários, colocados comumente sob a denominação de poetas. "Incompreendido" ou "ingênuo" (ou ambos), duplicidade que ultrapassa todo o livro de Corbière, pouca coisa se tem a fazer já que tudo está definido pela própria natureza de cada um. E de um mesmo fatalismo sofre a poesia, previsível em seus temas consagrados (como o da rosa, do "botão" de rosa), através do temperamento do poeta e mesmo das limitações formais das leis métricas. Assim, o poeta não pode aspirar muito mais que o título de "pedicure" ou de "provador" quando elabora sua arte.

epígrafe. Esses dois versos fazem parte de uma canção popular muito conhecida na França "à la claire fontaine". Optamos pela adaptação de uma canção brasileira também conhecida, cujas duas primeiras estrofes são as seguintes: "A minha roseira/ Já tem um botão./ é para a ...../ Apanhar com a mão. // Baile, baile, baile,/ Baile bem bailado,/ A ..... é moça,/ Já tem namorado."

A ingenuidade é característica também da canção francesa e tema do poema. Mas, ao contrário da alegria que testemunha a canção brasileira, a francesa fala de uma perda (da rosa que não está mais na roseira): por isso, a alteração no segundo verso.

v.2. Provável jogo com "avoir l'esprit en escalier", isto é, responder tardiamente, fora de tempo. Essa espécie de retardamento do Parnaso se aproxima da "gagueira", inclusive em seu aspecto ridículo.

v.3. "Dégouteux" é um neologismo formado a partir de "dégoûté", com a terminação "eux", processo comum em Corbière como no exemplo do poema "Décourageux" (ver nota ao título desse poema). Apesar de não constituir neologismo, "desgostoso" será mantido aqui como forma de

manter a isonomia com "Desencorajoso".

v.4. Os "fous à lier" são os loucos completos, furiosos, que necessitam, por vezes, da camisa de força. A expressão "louco de coleira" é usada aqui para marcar essa ferocidade típica de animal.

v.5-6. A "mancenillier" é uma citação deformada de Victor Hugo ("Et l'homme dort à l'ombre/ De ce mancenillier", em *Contemplations*). Acreditava-se que dormir sob uma mancenilha provocasse uma morte súbita. A citação de Álvares de Azevedo de "Pálida, à luz da lâmpada sombria" deveria trazer para o português a intertextualidade presente no original como uma forma de paródia a um cenário explorado pelo romantismo. O Incompreendido, que dormia abraçado à sua pose, ridiculamente, sob o balcão da mancenilha, passa agora a "desempoeirar" a mesma com o mesmo esmero de quem limpa uma arma há muito desusada, sempre à luz do lampião sombrio.

v.10. O possessivo nesse verso parece um pouco ambíguo. "Sa chaine" seria uma referência ao verso anterior, à "rose" ou "rosier", ou ao próprio pé? A solução "nesse passo" mantém essa ambiguidade, ligando-se semanticamente a "pé" e aos passos de dança do "bailado".

v.12. "Nature" é ambíguo: pode ser lido como substantivo "natureza" ou como advérbio "naturalmente". Preferimos a primeira leitura. "Nature" é a exclamação do "Ingênuo" em contraposição à manifestação do Incompreendido, no verso anterior. Enquanto um é fatalista ("trop tard"), outro se deslumbra. "Natureza em flor", na tradução, é essa manifestação do deslumbre do Ingênuo.

(de PARIS)

Tu ris.-- Bien! -- Fais de l'amertume,  
Prends le pli, Méphisto blagueur.  
De l'absinthe! et ta lèvre écume...

4 Dis que cela vient de ton coeur.

Fais de toi ton oeuvre posthume,  
Châtre l'amour... l'amour -- longueur!  
Ton poumon cicatrisé hume

8 Des miasmes de gloire, ô vainqueur!

Assez, n'est-ce pas? va-t'en!

Laisse

Ta bourse -- dernière maitresse --

11 Ton revolver -- dernier ami...

Drôle de pistolet fini!

...Ou reste, et bois ton fond de vie,

14 Sur une nappe desservie...

(de Paris)

Tu ris.-- Pois ri!-- Te acostuma  
Ao fel, Mefisto gozador.  
Absinto! e teu lábio espuma...  
4 Diz que vem do peito esta dor.

Faz de ti tua obra póstuma.  
Castra o amor... o amor -- torpor!  
A glória em miasmas se avoluma  
8 Em teu mau pulmão, ó vencedor!

Basta. Agora vai!  
Deixa antes  
Tua bolsa -- última amante --  
11 E a arma -- último camarada...

Uma pistola enferrujada!  
...Ou fica, e bebe o resto da vida  
14 Sobre a toalha desservida...

(de PARIS)

Nesse último soneto de "Paris", apresenta-se o inventário final dos sentimentos do poeta, depois de sua experiência na cidade. "Sua vida parisiense tem agora algo de suicida. Por que abreviá-la? Por que não saboreá-la? A vida parisiense, que se apresentava inicialmente como um caleidoscópio gigantesco onde tudo é possível, reduz-se finalmente a uma mesa desservida onde os copos estão vazios. A festa acabou." (Dancel, 1985 p.104).

v.1-3. "Prendre le pli" é uma expressão feita que significa adquirir um hábito e, por isso, a tradução por "acostumar-se". A tradução brasileira de Augusto de Campos usa "arruma um grão" e continua a frase com "de absinto" deixando "Mefisto gozador" como vocativo: o original, no entanto, traz um ponto no segundo verso, tornando "De l'absinthe!" uma expressão de quem pede (talvez num bar) uma dose de absinto, a proposição "de" sendo usada aí como partitivo.

v.4. O acréscimo semântico de "dor", na tradução, torna mais visível a ironia de Corbière ao evocar uma solução romântica muito típica, de que tudo vem do coração. "Dor" aqui joga com esse aspecto dúbio da dor sentimental colocada num possível contexto de dor física.

v.6. "Longueur" faz referência à lentidão de marasmo que o amor impõe à vida do apaixonado. "Torpor" traduz, aproximadamente, esse estado.

v.13. O verso lembra a expressão "boire jusqu'à la lie", sofrer uma infelicidade em toda sua extensão. Esse aspecto de duração se liga ao aspecto da quantidade com "fond de vie". A expressão "resto da vida", no texto traduzido, pode dar conta dessa ambiguidade.

## ÉPITAPHE

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

Sagesse des nations.

Il se tua d'ardeur, ou mourut de paresse.

S'il vit, c'est par oubli; voici ce qu'il se laisse:

-- Son seul regret fut de n'être pas sa maitresse.--

Il ne naquit par aucun bout,  
 5 Fut toujours poussé vent-de-bout,  
 Et fut un arlequin-ragout,  
 Mélange adultère de tout.

Du *je-ne-sais-quoi*. -- Mais ne sachant où;  
 De l'or, -- mais avec pas le sou;  
 10 Des nerfs, -- sans nerf. Vigueur sans force;  
 De l'élan, -- avec une entorse;  
 De l'âme, -- et pas de violon;  
 De l'amour, -- mais pire étalon.

-- Trop de noms pour avoir un nom.--

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

Poète, en dépit de ses vers;  
20 Artiste sans art, -- à l'envers,  
Philosophe, -- à tort à travers.

Un drôle sérieux, -- pas drôle.  
Acteur, il ne sut pas son rôle;  
Peintre: il jouait de la usette;  
25 Et musicien: de la palette.

Une tête! -- mais pas de tête;  
Trop fou pour savoir être bête;  
Prenant pour un trait le mot *très*.  
-- Ses vers faux furent ses seuls vrais.

30 Diseur rare -- et de pacotille;  
Très mâle... et quelquefois très *fille*;  
Capable de tout, -- bon à rien;  
Gâchant bien le mal, mal le bien.

Prodigue comme était l'enfant  
35 Du Testament, -- sans testament.  
Brave, et souvent, par peur du plat,  
Mettant ses deux pieds dans le plat.

Coloriste enragé, -- mais blême;  
Incompris... -- surtout de lui-même;  
40 Il pleura, chanta juste faux;  
-- Et fut un défaut sans défauts.

Ne fut *quelqu'un*, ni quelque chose

Son naturel était la pose.

Pas poseur, -- posant pour *l'unique*;

45 Trop naïf, étant trop cynique;  
Ne croyant à rien, croyant tout.  
-- Son gout était dans le dégoût.

Trop cru, -- parce qu'il fut trop cuit,

Ressemblant à rien moins qu'à lui,

50 Il s'amusa de son ennui,  
Jusqu'à s'en réveiller la nuit.  
Flâneur au large, -- à la dérive,  
épave qui jamais n'arrive...

Trop *Soi* pour se pouvoir souffrir,

55 L'esprit à sec et la tête ivre,  
Finis, mais ne sachant finir,  
Il mourut en s'attendant vivre  
Et vécut, s'attendant mourir.

Ci-git, -- coeur sans coeur, mal planté,

60 Trop réussi, -- comme *raté*.

## EPITÁFIO

*Salvo os apaixonados principiantes ou findos que querem principiar pelo fim existem tantas coisas que findam pelo princípio que o princípio por princípio é o próprio fim o fim será tal que os apaixonados e outros finalmente principiarão por reprincipiar por este princípio que afinal terá sido somente o fim retornado o que a princípio será igual à eternidade que não tem fim nem princípio e será por fim também finalmente igual à rotação da terra onde afinal não se distinguirá mais onde principia o fim de onde finda o princípio que é todo fim de todo princípio igual a todo princípio de todo fim que é o princípio final do infinito definido pelo indefinido -- Igual um epitáfio igual um prefácio e reciprocamente.*

Sabedoria das Nações

Morreu de preguiça, ou matou-se exaltado.  
Se vive, é de olvido; eis aqui o seu legado:

-- Não ser sua amante foi seu único pecado.--

5 Veio ao mundo por descuido,  
Foi contra o vento colocado,  
E foi um angu-guisado,  
Mistura adúltera de tudo.

10 Tinha um algo mais,-- mas de menos;  
Ouro,-- mas dormia no sereno;  
Nervos,-- mas vigor estanco;  
ímpeto,-- só que era manco;  
Alma,-- e sem um violino;  
Amor,-- era macho franzino.

--- Nomes demais para ter um nome.---

15 Idealista,-- a idéia faltava;  
Rima rica,--e pobre a Arte;  
Como quem tinha estado, voltava,  
Perdido sempre em toda parte.

Poeta, apesar do verso;  
20 Artista sem arte,-- ao inverso,  
Filósofo,-- do que é diverso.

Arlequim,-- sem ser engraçado.  
Ator, não soube seu papel;  
Pintor: ele tocava um fado;  
25 E músico: usava o pincel.

Cabeçudo!-- desmiolado;  
Louco demais para ser tapado;  
Tão ligado à palavra tão.  
-- Só o verso manco não foi em vão.

30 Ave rara,-- uma bagatela;  
Tão macho...e às vezes tão ela;  
Capaz de tudo,-- bom para nada;  
Fazia o mal, mas de bom grado.  
Como o menino do Testamento,  
35 Pródigo,-- mas sem testamento.  
Bravo e, de medo de entrar em cena,  
Acabava fazendo uma cena.

Colorista fogoso,-- e descorado;  
Incompreendido,-- do próprio peito;  
40 Chorou, cantou bem desafinado;  
--E foi um defeito perfeito.

Um *ninguém* que não tinha igual

A pose era o seu natural.

Não posava, -- posando de *único*;

45

Muito ingênuo, e muito cínico;

Cético do posto e seu oposto.

-- Seu gosto estava no desgosto.

Muito cru, -- porque sempre ardia,

Consigo mesmo se parecia,

50

Do tédio sentia tal falta

Que se acordava noite alta.

Flanando ao largo, -- e à deriva,

Como um destroço que se esquiva.

Cheio de Si, sem se suportar,

55

Alma no chão, cabeça no ar,

Acabado, sem saber acabar,

Morreu esperando viver

Viveu esperando morrer.

Aqui jaz, -- coração descorado, escorado,

60

Vitorioso fracassado.

## EPITÁFIO

"Epitáfio" é o último poema do capítulo de apresentação ISTO. A inversão de perspectiva que faz do epitáfio um poema de apresentação é explorada na própria epígrafe. Neste pequeno testamento, o oxímoro é a figura de linguagem predominante: a oposição entre o "ingênuo" e o "cínico" (ver ítem 2, capítulo 4) ganha importância central na auto-definição que se dissolve no múltiplo.

É um dos poemas mais conhecidos e traduzidos de Corbière. Uma variante abreviada foi publicada na revista *La Plume* (nº 58, 15/09/1891) e na 2ª edição dos *Amores Amarelos* (1891), depois da morte do poeta, sob o título "Epitáfio para Tristan Joachim-Edouard Corbière, Filósofo, Destroço, Natimorto".

A espacialização de "Epitáfio" é a mesma da edição da Pléiade, que usamos durante todo nosso trabalho, com excessão do verso 14, como indicaremos abaixo.

Epígrafe. Funciona como um jogo exaustivo, mas não aleatório, com as palavras "fim" e "princípio". Ao contrário da tradução italiana de Clemente Fusero que introduz sinônimos (como "começar", junto a "princípios") com o objetivo de suprir dificuldade de tradução de certas construções verbais, preferimos substituí-las por outros tipos de construção, mantendo a unidade lexical do francês. Por exemplo: "le commencement commence a finir par être" fica "o princípio por princípio é"; "aura fini par être" fica "afinal terá sido"; "finira par être aussi finalement" fica "será por fim também finalmente".

v.2. "Olvido" (em lugar do mais comum "esquecimento") tem a vantagem do jogo de palavra sonoro com "ouvido". Viver "de ouvido" lembra gratuidade e amadorismo, as mesmas qualidades do surdo que ouve "a olho", na "Rapsódia do Surdo". Como estratégia de compensação para eventuais perdas, o jogo de palavra se justifica, encaixando-se perfeitamente na visão de mundo do poeta.

v.4. A tradução italiana lê "bout" (extremidade, fim, ou pedaço, ponta) como finalidade, objetivo ("scopo"). Augusto de Campos lembra o aspecto geográfico ("nenhum lado"). "Bout", que talvez lembre alguma particularidade física do nascimento, justifica-se pelo jogo de palavra com a rima em "vent-de-bout", cuja grafia atual é "vent de-bout" (vento ponteiro). Nossa solução destaca uma particularidade da concepção e rejeição do nascimento "deliberado", substituindo a rejeição pura e simples do ato de nascer existente no francês.

v.5. "Colocado contra o vento" pode remeter à expressão "colocado contra o muro".

v.6. "Arlequin" faz referência a uma comida popular da época, feita de restos de alimentos. A metáfora aqui é claramente culinária. Clemente Fusero traduz como "piatto misto di rimasughi". A tradução para o inglês de C.F. MacIntyre é "and was a save-all ragout". Sem essa referência culinária, a ligação "arlequim-guisado" (na tradução de Augusto de Campos) perde muito do seu sentido. Preferimos guardar o jogo com "arlequim" para um outro verso (v.22), já no sentido de fanfarrão, e acrescentar aqui "angu", prato também muito popular, cuja acepção figurada de "confusão" recupera o sentido original de uma "mistura adúltera de tudo".

v.14. Na tradução, a falta de rima perfeita desse verso para com o corpo da estrofe, juntamente com sua importância para a compreensão do poema, justifica seu isolamento, tal como o poeta já fez no v.3.

v.16. "Jamais rimée" parece evocar, no jogo de palavra, uma certa falta de harmonia, apesar da harmonia formal da "rima". Vai por aí o jogo entre "rica" e "pobre" na tradução.

v.21. "À tort à travers" indica a gratuidade e a caoticidade do universo do filósofo. Se o filósofo recusa a sistematicidade do pensamento pela ordenação do semelhante (que dá origem a uma regra ou conceito), então ele pode ser, um tanto paradoxalmente (que é o que

importa), ser chamado de filósofo "do que é diverso".

v.22. O jogo de palavra do francês é com "drôle" (ao mesmo tempo "engraçado" e, como substantivo, "velhaco"). O mais importante, entretanto, é a seriedade do arlequim (ver v.6) por convicção. A tradução de MacIntyre, por exemplo, passará por cima do jogo de palavra: "A solemn clown,--not droll".

v.24. "Tocava um fado" pode ser tão inusitado aqui como "jouait de la musette" (tocava gaita de fole).

v.26. "Tête": o primeiro sentido é físico, o segundo intelectual.

v.28. A tradução, através da repetição da palavra "tão", tenta recuperar a identidade sonora entre "trait" e "très".

v.29. "Vers faux" é o verso que não tem o número de sílabas pretendido, isto é, um verso de "pé quebrado" ou "manco". Para recuperar também o jogo de "faux" (falso) e "vrai", traduzimos a expressão por "verso manco", que evocará uma outra imagem quando próximo do verbo "ser" em "ser em vão": no passado, "foi", a forma se confunde com o verbo "ir" que ecoa diretamente na acepção literal de "manco".

v.36-7. "Plat", no verso 36, pode ser um adjetivo substantivado, isto é, algo sem profundidade, medíocre, um lugar-comum. Por medo do lugar-comum, o poeta intervém desastrosamente ("mettre les pieds dans le plat". Tanto a tradução americana de Robert Mitchell ("Brave, and often, for fear of the trite, / Putting his feet in his bite"), quanto a tradução de MacIntyre ("shunning boldly the commonplace, / often got his foot in his face."), ou a de Fusero ("Intrepido: e talora, per paura del 'piatto', / cacciava i piedi nel piatto.") parecem passar ao largo do jogo de palavra explícito de Corbière. Nossa solução evita a sugestão de passividade da tradução de Augusto de Campos ("Rebelde,--e com receio do lugar / Comum não saía do lugar"), que contrasta com nossa interpretação da obra como um todo.

v.40. "Faux", aqui como "desafinado", é precedido por "juste", advérbio (apenas, justamente), que pode significar também, como adjetivo, "afinado". O advérbio "bem" pode funcionar aqui para marcar essa ambiguidade: "cantar bem" é também "cantar afinado".

v.44. A regência para o verbo "poser" aqui cria alguma ambiguidade. A princípio, "posant pour" tem o mesmo sentido de "posar para". Foi essa a interpretação de Fusero, que traduziu o verso por "Affatto posatore, posava per l'unica" (gênero feminino), indica que se posa para alguém, uma mulher. Mas essa interpretação quebra o ritmo de ambiguidades, e jogos de palavras que se tinha anteriormente. Preferimos acreditar, como Augusto de Campos e Mitchell ("posing as *unique*"), que o poeta posa "como" único, explorando o estranhamento da multiplicidade da pose e do gesto único de uma delas.

v.48. Mitchell vê em "cuit", além de "cozido", a acepção popular de "stoned" (drogado, em inglês). Essa acepção, no entanto, pela sua relativa novidade, é improvável. Entre as diversas gírias construídas a partir do verbo "cuire", preferimos a conotação erótica que, a nosso ver, se repete em outros poemas.

LES AMOURS JAUNES

## I SONNET

Avec la manière de s'en servir

*Réglons notre papier et formons bien nos lettres:*

- Vers filés à la main et d'un pied uniforme,  
 Emboitant bien le pas, par quatre en peloton;  
 Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme...  
 4 Ça peut dormir debout comme soldats de plomb.
- Sur le *railway* du Pinde est la ligne, la forme;  
 Aux fils du télégraphe: -- on en suit quatre, en long;  
 À chaque pieu, la rime -- exemple: *chloraforme*.  
 8 -- 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!  
 11 -- 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:  
 14 "ô lyre! ô délire! ô..." -- Sonnet -- Attention!

Pic de la Maladetta.-- Aout.

## I SONETO

Acompanhado do modo de usar

*Pautar a folha e caprichar na letra:*

Versos fiados à mão e de um pé uniforme,  
 Marcando o passo, quatro a quatro, em pelotão;  
 Indicando a cesura, eis que um deles dorme...

4 Soldado de chumbo, ele dorme em posição.

Sobre o *railway* do Pindo está a linha, a forma;  
 E nos fios do telégrafo:-- são quatro, acima;  
 Em cada poste, a rima -- um exemplo: *pro forma*.

8 Cada verso é um fio, cada estaca uma rima.

--Telegrama-- 20 palavras.-- Vens e as medes  
 (Soneto -- é um soneto), ó Musa de Arquimedes.

11 --A prova do soneto é uma adição;

--Soma-se 4 e 4 = 8! Então se procede à  
 Soma de 3 e 3! -- Manter Pégaso à rédea:

14 "ó lira! ó delírio! ó..."-- Soneto -- Atenção!

Pico da Maladetta.-- Agosto.

## I SONETO

"I Soneto" ataca ironicamente o formalismo extremo dos parnasianos que "confundem poder emotivo e lição de aritmética" (Dancel 1985 p.56). O rigor formalista em matéria poética é parodiado através da aproximação de sua técnica com operações pueris, tais como a ordenação de soldados de chumbo. A caminho do Pindo (cadeia de montanhas da Grécia, de reputação semelhante a do Parnaso), os trilhos férreos mantêm a "forma" do poema, os fios do telégrafo são os versos, sustentados pelas rimas que são os postes.

O soneto descreve a lógica quantitativa e as operações aritméticas elementares de que se vale o poeta parnasiano para mascarar uma emoção puramente convencional. Mas é o tom pretensamente sério, através de um rigor formal semelhante ao que se critica, que revela o ridículo de tal poética e a sua reverência cega a princípios que não encontram justificativa senão em si mesmos.

Título. Trata-se aqui de um algarismo romano (I), que antecipa a exploração numérica dentro do poema.

v.7. A rima de "forme" com "chloroforme" sugere o aspecto maçante dessa poética do artificial e do excessivamente regular: o clorofórmio lembra aqui as propriedades anestésicas e soníferas da poesia parnasiana. A tradução por "pro forma" muda a natureza da imagem mas conserva a idéia de arte pela arte. Como expressão latina, ela sugere ao leitor brasileiro o caráter marcadamente bacharelesco que assumiu entre nós a prática parnasiana.

v.9. Esse verso pode parecer gratuito à primeira vista, pela quantificação (20 palavras) do "telegrama" sacro que é, para o parnasiano, a forma poética. Oralmente lido, no entanto, o algarismo 20 traz uma ironia pois sua realização fonética é idêntica à da palavra "vain" (vão, sem valor, fútil). Aquilo que se quer sacro é, na verdade, vão. Abrimos mão desse jogo sonoro para tentar recuperar o jogo mais

evidente com a quantificação rigorosamente gratuita que o poema parodia: a partir de sua enunciação ("Telegrama -- 20 palavras"), o que segue são realmente vinte palavras, tomando por palavras todas as unidades linguísticas restantes menos verbos de ligação, pronomes, artigos, preposições, algarismos, interjeições e a conjunção "e".

"Pico da Maladetta". Walzer (1970 p.1271) adverte que não existe um pico da Maladetta propriamente dito mas um "Maciço da Maladetta", na fronteira com a Espanha. Para ele, Corbière parece considerar esse cume como uma espécie de monte Parnaso povoado pela Musas da metrificacão.

## BONNE FORTUNE

et

## FORTUNE

*Odor della feminita.*

Moi, je fais mon trottoir, quand la nature est belle,  
 Pour la passante qui, d'un petit air vainqueur,  
 Voudra bien crocheter, du bout de son ombrelle,  
 4 Un clin de a prunelle ou la peau de mon coeur...

Et je me crois content --pas trop!-- mais il faut vivre:  
 6 Pour promener un peu sa faim, le gueux s'enivre...

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,  
 12 Et... me tendit sa main, et...

m'a donné deux sous.

Rue des Martyrs.

## AVENTURA GALANTE

e

## A VENTURA

*Odor della femminità.*

Eu faço a vida, quando belo vai o dia,  
 Para a passante que, com satisfação,  
 À ponta da sombrinha me figaria

4 O piscar da pupila, a pele do coração.

E acho que estou contente-- não muito!--é a vida:

6 O mendigo distrai a fome na bebida...

Um belo dia --triste ofício!-- eu, assim,  
 --Ofício!...-- velejava. Ela passou por mim.  
 --Ela quem? --A Passante! E a sombrinha também!  
 Lacaio de carrasco, toquei-a...-- porém,

Fingindo um sorriso, Ela espiou meus botões

12 E...estendeu-me a mão, e...

me deu uns tostões.

Rua dos Mártires.

## AVENTURA GALANTE e A VENTURA

Esse poema é uma variação paródica do soneto "A uma Passante", de Baudelaire. Para Walzer (1970), a paródia não se dirige propriamente a Baudelaire, que descreve a "comunhão mística, num instante, de dois olhares", mas para o próprio sujeito do poema cujo encontro ao estilo de Baudelaire acaba gerando um ato ridículo de desprezo (p.1276).

Título. "Bonne Fortune" não é somente a Sorte realizada mas também uma "aventura galante". O jogo de palavra fica claro se quisermos entender a adição ao título da palavra "Fortune", sem outro qualificativo. Como em Baudelaire, o poema trata de uma aventura galante em potencial, no encontro entre homem e mulher. A neutralidade da palavra "fortune" conserva a expectativa sobre o desenlace dessa aventura que não será, evidentemente, boa e muito menos galante. A palavra "aventura" em português, desmembrada, dá origem a um sinônimo de "fortuna", isto é, "ventura".

v.2-4. A imagem do duelo, provinda do próprio Baudelaire, é comum em outros poemas de Corbière. Aqui, a passante usa a sombrinha como florim, exibindo, no momento do "touché", um "petit air vainqueur". A solução "satisfação" pretende preservar o sadismo (e a fatuidade feminina da conquista, do "fiscar") desse gesto que se completa e que é característica do personagem feminino corbieriano.

A referência pode, por outro lado, ser estendida ao poema "Le Crapaud", de Victor Hugo, onde a passante é uma mulher elegante que, ao ver o ser abjeto, rasga-lhe o olho "à ponta da sombrinha".

v.5. Sonnenfeld (1960 p.135) vê nesse verso uma "interrupção familiar" que reforça a impressão de banalidade presente no poema. A opção pela expressão "é a vida", no final do verso, pretende recuperar essa impressão de banalidade na resignação.

v.6. Como quem leva o cão para passear, o mendigo "passeia" sua fome, isto é, a distrai.

v.8. "Croisière": o "cruzeiro" que se faz aqui tem conotação irônica clara para o sujeito que já deu a entender que se compara a um mendigo, ou a um maltrapilho que faz o ponto.

Rue des Martyrs. Essa rua de Montmartre, perto de onde morou Corbière é, provavelmente, como tantas outras, uma referência fantasista. No poema de Victor Hugo "Le Crapaud", por exemplo, o sapo, estropiado pelos passantes, é chamado de "mártir". A indicação de uma rua de mártires funciona aqui como mais uma auto-ironia do texto corbieriano, dado seu final trágico. Ela deve, portanto, ser traduzida.

## LA PIPE AU POÈTE

Je suis la Pipe d'un poète,  
Sa nourrice, et: j'endors sa *Bête*.

3 Quand ses chimères éborgnées  
Viennent se heurter à son front,  
Je fume... Et lui, dans son plafond,  
6 Ne peut plus voir les araignées.

...Je lui fais un ciel, des nuages,  
La mer, le désert, des mirages;  
9 -- Il laisse errer là son oeil mort...

Et, quand lourde devient la nue,  
Il croit voir une ombre connue,  
12 -- Et je sens mon tuyau qu'il mord...

-- Un autre tourbillon délie  
Son âme, son carcan, sa vie!  
15 ...Et je me sens m'éteindre.-- Il dort--

.....

--Dors encor: la *Bête* est calmée,  
File ton rêve jusqu'au bout...  
18 Mon Pauvre!... la fumée est tout.  
--S'il est vrai que tout est fumée...

Paris.-- Janvier.

## O CACHIMBO DE POETA

Sou o Cachimbo de um poeta,  
Sua ama: que a Besta lhe aquieta.

3 Quando um sonho cegado apanha  
A fronte em seu louco trajeto,  
Fumego... e ele, no seu teto,  
6 Já não vê as teias de aranha.

...Eu dou-lhe um céu de paisagens:  
Nuvens, mar, deserto, miragens;  
9 -- Seu olho morto ali se perde...

E quando a névoa se faz pesada  
Crê ver uma sombra passada,  
12 -- E minha boquilha ele morde...

-- Outra tormenta desabrida  
Desata-lhe alma, coleira e vida!  
15 ... E sinto que apago.-- Ele dorme --

.....

--Dorme, pois dorme a Besta lassa.  
Traga do sonho o conteúdo...  
18 Pobre amigo!...a fumaça é tudo.  
-- Se é certo que tudo é fumaça...

Paris.--Janeiro.

## O CACHIMBO DE POETA

"O Cachimbo de Poeta" é uma variação sobre um poema de Baudelaire ("La Pipe"). Variação "mais bem sucedida que o soneto original", segundo Walzer (1970 p.1283).

Para Baudelaire, Antonio Nobre ou Corbière, o cachimbo é uma peça central do cotidiano do poeta ou artista, marca do popular ou do boêmio provocador. O auto-retrato de Corbière é um bom exemplo dessa presença. O cachimbo acompanha o *spleen* próprio do "exílio" do poeta. No caso de Corbière, ele faz dormir a sua "Besta".

título. A preposição "au" pode, ao mesmo tempo, ressaltar a indicação de posse (o cachimbo é do poeta) ou indicar um atributo do primeiro termo (o poeta é um atributo do cachimbo). Com a preposição "de", a tradução pretende recuperar essa ambiguidade: tanto pode tratar-se de um cachimbo que pertence a um poeta como de um cachimbo que carrega um poeta (analogamente, por exemplo, a "homem de chapéu", "velho de cachimbo", etc).

v.2. "Bête" pode ser interpretado, aqui, como designação do conflito vivido pelo poeta entre a "Besta-Fera" ("Bête Feroce") e o "Sublime Besta" ("Sublime Bête"), tal como expusemos no ítem 2 do capítulo 4. Pode, não obstante, ser visto como uma alusão à teoria do personagem de Xavier de Maistre, em *Voyage autour de ma Chambre*, segundo a qual o homem é "duplo" e carrega em si duas entidades: a alma e a "bête", o corpo, que nem sempre acompanha ou obedece os comandos da primeira. Segundo Sonnenfeld (1960), pode ser interpretado como a Insônia; o poema anterior do livro é, efetivamente, "Insônia" e começa com: "Insomnie, impalpable bête!". Segundo Dancel (1985), "sua Besta" traduz-se por: sua consciência, da mesma forma que no primeiro verso do poema intitulado "Insônia" (p.127).

A tradução de "bête" deve levar em conta o mito, subjacente em várias passagens de Corbière, de "A Bela e a Fera" ("La Belle et la Bête"): para manter a isonomia com outras passagens em que Corbière

joga com o duplo sentido de "bête", preferimos conservar "besta" que, em português, tem também o duplo sentido de animalidade e de estupidez. A "Fera", segundo a tradução do conto para o português, fica reservada à expressão "Besta-Fera" com que traduzimos "Bête Féroce".

v.5-6. O jogo com a expressão "avoir des araignées dans le plafond" (estar maluco) é clara. Traduziremos a expressão, nesse caso, literalmente dada a importância da imagem da aranha na obra de Corbière (ver sobre isso "Apresentação" à Antologia de Poemas).

v.7. A expressão "céu de paisagens" é usada aqui genericamente como resumo do verso seguinte.

## LE CRAPAUD

Un chant dans une nuit sans air...  
 La lune plaque en métal clair  
 3 Les découpures du vert sombre.

...Un chant; comme un écho, tout vif  
 Enterré, là, sous le massif...  
 6 -- 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 oeil de lumière...  
 Non: il s'en va, froid, sous sa pierre.

.....

14 Bonsoir -- ce crapaud-là c'est moi.

Ce soir, 20 Juillet.

## O SAPO

Um canto numa noite sem ar...  
 No seu metal claro o luar  
 3 Estampa rastos de verdescuro.

Um canto: um eco, enterrado  
 Vivo, ali, sob o fossado...  
 6 -- Calou-se: olha ali, no escuro...

-- Um sapo!-- Por que o pavor,  
 Perto do teu fiel soldado!  
 Vê, sem asa, um poeta tosquiado,  
 11 Rouxinol da lama...-- Horror! --

...Ele canta.-- Horror!!-- Que te deu?...  
 Não vês a luz no seu olhar?...  
 Não: frio, já foi se ocultar.

.....

14 Boa noite -- o sapo sou eu.

Esta noite, 20 de julho.

## O SAPO

São duas as traduções brasileiras desse poema. Uma de Pedro Kilkerry, outra de Luís Martins. A primeira, muito mais idiossincrática, toma liberdades amplas e mostra como Kilkerry sentia-se à vontade no universo corbieriano. Não fosse já a questão do estilo, haveria muito o que dizer dessa empatia entre a obra do bretão e a do balano no que elas têm de sentimento de rejeição e auto-aviltamento com laivos de excentricidade e sátira. A duplicidade ingênuo/cínico em Corbière corresponderia, aproximadamente, à oposição príncipe/verme em Kilkerry, excetuadas as implicações de mitificação da figura do Poeta.

Esse soneto invertido faz referência, pela alegoria do sapo, ao extenso poema "Le Crapaud", de Victor Hugo de *La Légende des Siècles*, onde o sapo que contemplava o céu, "horror que contemplava o esplendor", é martirizado pelos passantes. O sentimento da mulher que passa é esse mesmo do horror que não consegue perceber, sob a feiura extrema do sapo, a luz que ele tem nos olhos.

## DUEL AUX CAMÉLIAS

J'ai vu le soleil dur contre les touffes  
 Ferrailer.-- J'ai vu deux fers soleiller,  
 Deux fers qui faisaient des parades bouffes;  
 4 Des merles en noir regardaient briller.

Un monsieur en linge arrangeait sa manche;  
 Blanc, il me semblait un gros camélia;  
 Une autre fleur rose était sur la branche,  
 8 Rose comme... Et puis un fleuret plia.

-- Je vois rouge... Ah oui! c'est juste: on s'égorge --  
 ... Un camélia blanc -- là -- comme Sa gorge...  
 11 Un camélia jaune, -- ici -- tout mâché...

Amour mort, tombé de ma boutonnière.  
 -- à moi, plaie ouverte et fleur printanière!  
 14 Camélia vivant, de sang panaché!

Veneris Dies 13 \*\*\*

## DUELO DE CAMÉLIAS

Eu vi o sol duro de encontro aos tufos  
 Esgrimir.-- Vi a esgrima ensolarar,  
 Fazendo paradas em lances bufos;  
 4 Melros de negro assistiam brilhar.

Um senhor em camisa se aprontava;  
 Parecia uma camélia, todo branco;  
 No ramo outra flor rosa viscejava  
 8 Como... E o florete vergou num flanco.

-- Raiva, estou roxo!... Ah!, ele me degola--  
 ...Camélia branca,-- lá -- e Sua gola...  
 11 Camélia amarela,-- aqui -- mastigada...

Meu amor morto, da lapela caiu.  
 -- Eu, chaga aberta, flor primaveril!  
 14 Camélia viva, de sangue matizada!

*Veneris Dies 19 \*\*\**

## DUELO DE CAMÉLIAS

O tema baudelairiano do duelo amoroso é a imagem central deste soneto. Os ferros se batem, o florete fere, o sangue mancha. Mas a sua novidade e a sua estranheza ficam por conta das imagens das camélias, cuja simbologia indefinida se sobrepõe e dificulta bastante a sua leitura alegórica.

Em todo caso, parece legítimo ver nas imagens florais desse poema as máscaras dos personagens envolvidos no duelo. A camélia branca parece personificar o personagem feminino pois dá o "touché" final e recebe (como a mulher corbieriana, em geral) o atributo ironicamente étéreo com o uso de maiúscula no pronome "Sa"; a designação "senhor" lembra o gênero masculino da palavra "camélia", em francês, além de encontrar ecos em outros poemas (ver "Telha") em que a Besta-Fera recebe o mesmo tratamento. Já o amor doente, que cai da lapela, é uma camélia amarela, na referência direta ao título da obra de Corbière. E o sujeito lírico se esconde sob os matizes de vermelho do sangue derramado, entre os quais, nessa leitura alegórica, deveria estar a camélia rosa, numa espécie de pureza inicial do Sublime Besta.

O poema seguinte do livro ("Fleur d'Art") retoma algumas imagens de "Duelo de Camélias".

Título. A preposição "aux" traz o mesmo problema de tradução discutido no caso de "O Cachimbo de Poeta". Trata-se tanto de um duelo *entre* camélias como de um duelo *com* camélias à guisa de armas. A solução "de" é semelhante à daquele caso.

v.1-2. Substituímos a associação vocabular "ferrailler" (esgrimir mal) e "fers" (ferros, espadas), de mesma raiz, por "esgrimir" e "esgrima". O verbo "soleiller" constrói-se a partir de "soleil" (sol) da mesma forma que "ferrailler" de "fer" e é um provincianismo de origem provençal. Preferimos um neologismo "ensolarar" para manter o jogo vocabular.

v.3. "Faire la parade" significa tanto "exibir-se", "ostentar-se", como "fazer a defesa de um golpe", na esgrima. "Parada", em português, tem esse mesmo sentido na prática da luta e o seu sentido de desfile também tem conotações de exibição.

v.5-6. Através da formulação do verso, ecoa a frase feita "blanc comme un linge", "branco como roupa (branca)".

v.8. "Rose comme...", a nosso ver, cria a expectativa de um lugar comum através de uma comparação que se evita ironicamente, no momento mesmo em que o golpe do florete vai fazer sua vítima. O uso de "vicejava", na tradução, procura destacar, pelo seu registro de poesia antiquada, a ironia do poeta.

v.9. "Voir rouge" significa ter um acesso de cólera que incita ao assassinio, lembrando assim a vista do sangue. Usamos a expressão "roxo de raiva", cor que tem conotações fúnebres, no espírito do poema.

A personalização do indeterminado "on" (traduzido por "ele") se justifica no contexto da nossa interpretação do poema e na dinâmica mais passional que os tercetos inauguram personalizando os personagens envolvidos.

v.10. O pronome possessivo "Sa", como apontamos, refere-se à Musa, camélia branca como o seu seio ("gorge", além de garganta, é uma referência pudica a essa parte do corpo feminino, aliás destacada na tradução italiana de Fusero, "Suo seno"). Suprimimos essa referência para manter o jogo de palavra "degola"/"gola" (em francês, "égorge"/"gorge"). A "gola" nesse caso tem lugar na imagem do senhor em camisa da segunda estrofe.

"Veneris Dies 13 \*\*\*": Para Angelet (1961), uma motivação etmológica explicaria "a substituição, do nome francês, pelo termo latino *Veneris Dies 13*, dia do amor e data fatídica do 'Duelo de Camélias'" (nota p.48).

## PAUVRE GARÇON

*La Bête féroce.*

Lui qui sifflait si haut, son petit air de tête,  
 était plat près de moi; je voyais qu'il cherchait...  
 Et ne trouvait pas, et... j'aimais le sentir bête,  
 4 Ce héros qui n'a pas su trouver qu'il m'aimait.

J'ai fait des ricochets sur son coeur en tempête.  
 Il regardait cela... Vraiment, cela l'usait?...  
 Quel instrument rétif à jouer, qu'un poète!...  
 8 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,  
 11 Sans me le dire... au moins. -- Car il est mort, de quoi?...

Se serait-il laissé fluer de poésie...  
 Serait-il mort *de chic*, de boire, ou de phtisie,  
 14 Ou, peut-être, après tout: de rien...

ou bien de Moi.

\*\*\*

## POBRE RAPAZ

*A Besta-Fera*

Ele assobiava tão sério, um ar de talento,  
 Mas não tinha graça: eu via que procurava...  
 Não achava, e... eu gostava de ver que o tento  
 4 Lhe faltava, o herói não soube ver que me amava.

Provoquei ricochetes no peito em tormento.  
 Ele só olhava... é isso que o estragava?...  
 Que difícil é tocar o poeta, este instrumento!...  
 8 Eu o toquei. De fato -- eu -- eu me alegrava.

Morreu?... Ah-- até que era um rapaz engraçado.  
 Levou então a sério o papel destinado  
 11 Para si, nem me contou... ao menos.-- Morreu, assim?

Teria se deixado fluir de poesia?...  
 Morto de ch/c, de tísica, ou porque bebia,  
 14 Ou, talvez, enfim: de nada...

talvez de Mim!

\*\*\*

## POBRE RAPAZ

A Besta-Fera é a voz lírica desse poema e o "pobre rapaz" que ela manuseia ao seu bel prazer é, certamente, o poeta. A Besta-Fera brinca aqui com as reações desajeitadas do fantoche, questionando com uma inocência irônica sobre seu destino. O tema, de certa forma, dá continuidade ao duelo desigual iniciado em "Duelo de Camélias", tendo continuidade nos poemas de SÉRÉNADE DES SÉRÉNADES com as mesmas implicações de tortura que tem em "Pobre rapaz".

Walzer (1970) lembra que "este poema, e as duas peças que seguem 'Déclin' e 'Bonsoir', cada uma delas respondendo à precedente, formam uma espécie de trilogia: a história de uma decrepitude em três atos" (p.1286).

"Besta-Fera" designa a voz lírica do poema. O uso de "Fera" (traduzindo "féroce") lembra a alusão à "La Belle et la Bête" ("A Bela e a Fera") que se perde em "Bête", traduzido por "Besta" (nesse caso, para manter isonomia com "Sublime Besta"). Ver sobre isso nota ao v.2 do poema "O Cachimbo de Poeta".

v.1-2. O jogo entre "haut" (alto) e "plat" ("plano", mas também "sem profundidade", "mediocre") explica o jogo entre "sério" e "não tinha graça", na tradução.

v.12. "Fluer" é um arcaísmo usado esporadicamente em textos literários e significa "escorrer", "fluir". Nesse caso ("fluer de"), a regência é ambígua e, a nosso ver, tanto pode sugerir que a poesia flui (patologicamente) do poeta ou que o poeta "flui", decompondo-se e transformando-se em poesia. Mantemos, no caso, a preposição "de".

v.13. "Chic", gíria do mundo da pintura no século XIX, refere-se a uma certa deformação do modelo natural, como indicamos em "A negação da identidade", no Estudo Crítico. Mantemos a grafia da palavra.

## SÉRÉNADE DES SÉRÉNADES

## TOIT

Tiens non! J'attendrai tranquille,  
 Planté sous le toit,  
 Qu'il me tombe quelque tuile,  
 4           Souvenir de Toi!

J'ai tondu l'herbe, je lèche  
 La pierre, -- altéré  
 Comme la Colique-sèche  
 8           *De Miserere!*

Je crèverai -- Dieu me damne! --  
 Ton tympan ou la peau d'âne  
 11           De mon bon tambour!

Dans ton boîtier, ô Fenêtre!  
 Calme et pure, git peut-être...  
 .....

14           Un vieux monsieur sourd!

## TELHA

Não! Prefiro esperar sentado  
Cair uma telha.

Lembrança Tua que o telhado  
4 Vem me dar na telha.

Lambi a pedra,-- me obceca  
A sede -- rumino

Grama numa *Cólica-seca*  
8 *Do intestino!*

Rasgarei --maldito espasmo!--  
Teu tímpano ou a pele de asno

11 De meu bom tambor!

E, ó janela! calma e pura,  
Jaz talvez em tua moldura...

.....  
14 Um surdo senhor!

## TELHA

"Telha" exemplifica bem a trajetória de SÉRÉNADE DES SÉRÉNADES. Ele descreve as transformações de ânimo por que passa aquele que dirige seu canto a uma homenageada que nunca aparece.

O poema começa negando a solução do poema anterior ("Rescou-se"): "Vais m'en aller". "Não!", o sujeito resolve ficar. Inicialmente tranquilo, ele novamente atinge um estado de exasperação pelas suas imprecizações que não têm resposta. Só lhe resta a solução extrema entre anular o "tímpano" de quem não ouve, ou anular o "tambor" daquele cuja fala não é ouvida. A conclusão do poema mostra bem que esse diálogo fracassado é (por origem ou por termo) um diálogo de surdos sem possibilidade de realização (ver ítem 2, capítulo 2).

v.1-4. O jogo de palavras que inicia o poema e lhe dá título fica aqui explícito. "Toit", que se confunde oralmente com "toi", identifica essas duas entidades de uma forma completamente irônica dando margem para que o título do poema, inicialmente "teto", possa ser lido como uma invocação romântica, "tu". A identificação entre o interlocutor ausente e a entidade inanimada tem a ver com o resto do poema e do capítulo.

A adaptação é, mais do que nunca, essencial, ao preço da perda da identidade estilística do poema. Clemente Fusero, como em outras oportunidades, traduzindo a literalidade, descaracteriza o poema ("Ebbene, no! Attenderò tranquillo, / piantato sotto il tetto, / che mi piombi qualche tegola, / per tuo ricordo."). Infelizmente, o jogo de palavra original se perde em português. Usamos um outro jogo, com "telha", primeiro no sentido literal de cobertura e, em seguida, no sentido familiar e figurado de veneta, ou mania. O uso da expressão "dar na telha" (dar na veneta), que pode também ser lida literalmente como o ato físico de jogar (algo) na cabeça (de alguém), sugere o caráter de isolamento do sujeito consigo mesmo podendo compensar, de alguma forma, o tema da "ausência" presente no poema em francês.

v.7-8. A expressão "Colique de Miserere" (prisão de ventre) é completada pelo adjetivo "sèche", isolado como qualificativo de "colique". A justaposição cria aí uma antítese entre o estado pastoso de uma e a qualidade do desprovido de umidade da outra. O uso do verbo "ruminar" não destoia nesse universo alterado, lembrando essa segunda acepção do verbo "altérer" que traduzimos no sentido de "ter sede".

v.9. "Dieu me damne (si je mente)!" é uma expressão feita corrente em francês. Como compensação a esse registro cotidiano que se perde aqui, temos no v.1. a expressão "esperar sentado".

## HEURES

Aumône au malandrin en chasse  
 Mauvais oeil à l'oeil assassin!  
 Fer contre fer au spadassin!

4 -- Mon âme n'est pas en état de grâce! --

Je suis le fou de Pampelune,  
 J'ai peur du rire de la Lune,  
 Cafarde, avec son crêpe noir...

8 Horreur! tout est donc sous un éteignoir.

J'entends comme un bruit de crécelle...  
 C'est la male heure qui m'appelle.

11 Dans le creux des nuits tombe: un glas... deux glas

J'ai compté plus de quatorze heures...  
 L'heure est une larme -- Tu pleures,

14 Mon coeur!... Chante encor, va -- Ne compte pas.

## HORAS

Esmola ao salteador em caça  
 Ao olho assassino um mau olhar!  
 O espadachim no ferro cruzado!

4 --Minha alma perdeu seu estado de graça!--

Lunático de Pampeluna,  
 Meu medo é o riso da Lua,  
 Cínica, atrás do negro véu...

8 Horror! é a escuridão que cai do céu.

Ouçõ uma matraca se agitando...  
 é a mala hora me chamando.

11 No oco das noites cai: um dobre...dois

Contei mais de quatorze horas...  
 As horas são lágrimas -- Choras,

14 Peito meu!... Cante, vai -- Conte depois.

## HORAS

Como em boa parte dos poemas do capítulo em que se encontra (SÉRÉNADE DES SÉRÉNADES), "Horas" apresenta uma imagética estranha e alucinada. A tortura da espera leva, como em "Telha", ao paroxismo do "espasmo" ou da loucura. As imagens de combate da primeira estrofe são seguidas da imagem do louco angustiado que teme o poder obscuro e desconhecido da noite. É num clima de "idade média lendária" (Angelet, 1961 p.82), com o som da matraca anunciando a "mala hora", que esse cenário se transforma num comentário metafísico do estado incômodo de indefinição, numa contagem lúgubre das batidas dos sinos. O espaço lógico dessa contagem é extrapolado ("contei mais de quatorze horas") mas, afinal, o apaziguamento coloca um termo à alucinação que já beirava o sempre evitado lamento.

As ressonâncias de Baudelaire, de Gautier e de uma parte da tradição romântica, da "importância psicológica da paisagem" são, segundo Angelet, aproveitadas e reformuladas para novos fins, de "exploração das regiões 'paranormais' do ser" (1961 p.82)., representando assim uma experiência de "caráter altamente profético" tendo em vista a poesia francesa posterior.

v.5. Pampeluna é uma cidade espanhola onde, por ocasião da festa de São Firmino, tem lugar uma corrida de touros que se traduz em um verdadeiro delírio coletivo. Segundo Dancel, seria difícil de ver aí a explicação de "fou" (louco). "Trata-se antes de uma alucinação poética, dominada por um romantismo trágico" (1985 p.75).

A mudança de "louco" por "lunático", sem comprometer esse estado de alucinação, recupera em seu radical (luna-), o espelhamento que, em francês, é feito entre "Pampelune" e "Lune", no verso seguinte.

v.8. "Eteignoir" é um "apagador" como aquele usado para abafar e apagar a chama de uma vela. Em português, a palavra perde a referência direta ao objeto. Preferimos usar uma espécie de paráfrase que

mantem, de toda forma, a "sensação de sufocação baudelairiana" desse verso (Sonnenfeld, 1960 p.86).

RACCROCS

## DÉCOURAGEUX

Ce fut un vrai poète: Il n'avait pas de chant.  
 Mort, il aimait le jour et dédaigna de geindre.  
 Peintre: il aimait son art -- Il oublia de peindre...  
 4 Il voyait trop -- Et voir est un aveuglement.

-- Songe-creux: bien profond il resta dans son rêve;  
 Sans lui donner la forme en baudruche qui crève,  
 Sans *ouvrir le bonhomme*, et se chercher dedans.

8 -- Pur héros de roman: il adorait la brune,  
 Sans voir s'elle était blonde... Il adorait la lune;  
 Mais il n'aima jamais -- Il n'avait pas le temps.--

-- Chercheur infatigable: Ici-bas où l'on rame,  
 12 Il regardait ramer, du haut de sa grande âme,  
 Fatigué de pitié pour ceux qui ramaient bien...

Mineur de la pensée: il touchait son front blême,  
 Pour gratter un bouton ou gratter le problème  
 16 Qui travaillait là -- Faire rien.--

-- Il parlait: "Oui, la Muse est stérile! elle est fille  
 D'amour, d'oisiveté, de prostitution;  
 Ne la déformez pas en ventre de famille  
 20 Que couvre un étalon pour la production!

"Ô vous tous qui gâchez, maçons de la pensée!  
 Vous tous que son caprice a touchés en amants,  
 -- Vanité, vanité -- La folle nuit passée,  
 24 Vous l'affichez en charge aux yeux ronds des manants!

"Elle vous effleurait, vous, comme chats qu'on noie,

Vous avez accroché son aile ou son réseau,  
Fiers d'avoir dans vos mains un bout de plume d'oie,  
28 Ou des poils à gratter, en façon de pinceau!"

-- Il disait: "ô naïf Océan! ô fleurettes,  
Ne sommes-nous pas là, sans peintres, ni poètes!...  
Quel vitrier a peint! quel aveugle a chanté!...  
32 Et quel vitrier chante en raclant sa palette,

\*Ou quel aveugle a peint avec sa clarinette!

-- Est-ce l'art?..."

-- Lui resta dans le Sublime Bête  
35 Noyer son orgueil vide et sa virginité.

Méditerranée.

## DESENCORAJOSO

- Foi um poeta verdadeiro: Não tinha canto.  
 Morto: ele amava o dia e desdenhava o pranto.  
 Pintor: ele não pintava, esquecido que era...
- 4 Ele via muito -- e ver é uma cegueira.
- Sonho-oco: ficava no sonho, que se esvai,  
 Sem ir com ele às nuvens, de onde se cai,  
 Sem *abrir seu personagem* e buscar-se dentro.
- 8 --Puro herói de romance: ele adorava a loura  
 Bruma ao sol que amorena, e a lua que nos doura...  
 Mas não amava nunca --Ele não tinha tempo.--
- Explorador incansável: Remos a remar
- 12 Cá embaixo ele via, do alto do seu olhar,  
 Cansado de piedade pelas boas remadas...
- Mineiro das idéias: tocava a fronte espessa,  
 Para coçar uma espinha ou coçar a cabeça
- 16 Em seu trabalho --Fazer nada--
- Falava: "Sim, a Musa é estéril! compartilha  
 Amor, ociosidade, prostituição;  
 Não deformem a moça em ventre de família
- 20 Que cobre o garanhão para a produção!
- "Vocês que estragam tudo, pedreiros das idéias!  
 Vocês que seu capricho focou com paixão,  
 --Vaidade das vaidades-- Quando o dia clareia,
- 24 Pintam-na no olho caricato do aldeão!
- "Ela acariciava, como se afoga um gato,  
 E vocês prenderam sua asa ou seu véu,

Orgulhosos de ter à mão uma pluma de pato,  
28 Ou pó-de-mico, para agitar o pincel!"

--Ele dizia: "ó florinha! ó ingênuo Oceano,  
Não estamos sós, sem pintores nem poetas!...  
O vidraceiro pinta! e tem por sucedâneo  
32 Um cego que canta raspando a palheta,

Ou um cego que pinta com sua clarineta!  
--é isso a arte?..."

--Restou-lhe no Sublime Besta  
35 Afogar o orgulho vazio e a virgindade.

Mediterrâneo.

## DESENCORAJOSO

"Desencorajoso" é um dos poemas-legado de Corbière. O tom de epitáfio se declara no uso da terceira pessoa, apresentada desde o início como "morto", e se prolonga numa listagem descritiva do que teria sido aquele que agora jaz. Às voltas com os fiascos dessa vida, expressos através de associações verbais constantes, o epitáfio termina com um crítica ao pensamento e à arte de seus contemporâneos. Contra a Musa social, contra os sistemas de pensamento, contra os freios à criação, e contra a arrogância da arte cujas realizações são ridiculamente menores que suas pretensões, o poema exalta o "fazer nada", a Musa "estéril", de "amor, ociosidade, prostituição". A conclusão é pela vida, fora da representação literária, e pelo silêncio do poeta que não tem um "canto".

Título. "Décourageux" é um neologismo formado pela ligação de "découragé" (desencorajado) com a terminação "eux". Angelet (1961 p.27): "o poeta 'décourageux' não é o desgostoso passageiro, mas aquele cuja natureza, fundamental e persistentemente, é desencorajamento ou desgosto". O processo de formação lexical é semelhante em português com a alteração do sufixo "ado" (em "desencorajado") por "oso".

v.6. "Crever une baudruche" é uma expressão que significa "dissipar as ilusões". "Baudruche" é o material de que são feitos os balões. Usamos uma expressão que se aproxima da idéia de decepção, que o poeta evita: "cair das nuvens".

v.7. "Duvrir le bonhomme" faz referência à expressão "entrer dans la peau du bonhomme" (entrar na pele do personagem, deixar-se absorver pelo personagem que se representa).

v.8-9. Jogo de palavras com "brune" ("bruma", ou "morena") e "blonde" (loura). O "herói de romance" que idealiza, e por isso é ingênuo, ama a "bruma" sem mesmo notar se ela é a loura desejada. Usa-

mos, além do verbo "amorenar", que remete ao mesmo jogo vocabular, a imagem do sol que tosta a pele do poeta enquanto este ama a terra e fresca bruma.

v.14. "Mineur" também pode significar "menor", mas a contraposição à "maçon" (aquele que constrói, v.21) destaca o sentido do explorador, daquele que extrai.

v.23. "Vanité, vanité" é uma referência ao livro do Eclesiastes, e sua tradução mais conhecida para o português é "Vaidade das vaidades".

v.27. "Plume d'oie": pena com a qual se escreve, tanto uma pena de ganso ("oie") como de pato, registro, aliás, mais irônico.

v.28. "Poils" (pêlos), além de designar os pêlos do pincel, é parte indissociável da expressão "poils à gratter" (pó-de-mico). Introduzimos a palavra "agitar" tentando criar uma ambiguidade entre o movimento do artista e as propriedades prurientes do pó-de-mico.

v.29. "Fleurette" faz referência ao último rondel de RONDELS POUR APRÈS, "Male-Fleurette", que traduzimos por "Mala-Florinha". Ver nota ao título daquele poema.

"Mediterranée" dificilmente corresponde à localização real do poeta no momento em que escreve o poema. O procedimento fantasista é comum em Corbière. Aqui, a localização permite a leitura literal, no último verso, da palavra "afogando", não fosse já a ironia provocativa da rima insperada entre o último verso e a toponímia. Em nossa tradução, "Mediterrâneo" rima com "sucedâneo", na penúltima estrofe.

## RAPSODIE DU SOURD

À Madame D \*\*\*

L'homme de l'art lui dit: -- Fort bien, restons-en là.  
 Le traitement est fait: vous êtes sourd. Voilà  
 Comme quoi vous avez l'organe bien perdu.--  
 4 Et lui comprit trop bien, n'ayant pas entendu.

--"Eh bien, merci Monsieur, vous qui daignez me rendre  
       La tête comme un bon cercueil.  
 Désormais, à crédit, je pourrai tout entendre  
 8               Avec un légitime orgueil...

À l'oeil -- Mais gare à l'oeil jaloux, gardant la place  
 De l'oreille au clou!...-- Non -- À quoi sert de braver?  
 ...Si j'ai sifflé trop haut le ridicule en face,  
 12 En face, et bassement, il pourra me baver!...

Moi, mannequin muet, à fil banal! -- Demain,  
 Dans la rue, un ami peut me prendre la main,  
 En me disant: vieux pot..., ou rien, en radouci;  
 16 Et je lui répondrai -- Pas mal et vous, merci! --

Si l'un me corne un mot, j'enrage de l'entendre;  
 Si quelqu'autre se tait: serait-ce par pitié?...  
 Toujours, comme un *rebus*, je travaille à surprendre  
 20 Un mot de travers... -- Non -- On m'a donc oublié!

-- Du bien -- autre guitare -- un officieux être  
 Dont la lippe me fait le mouvement de paître,  
 Croit me parler... Et moi je tire, en me rongéant,  
 24 Un sourire idiot -- d'un air intelligent!

-- Bonnet de laine grise enfoncé sur mon âme!

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

-- Bête comme une vierge et fier comme un lépreux,  
 Je suis là, mais absent... On dit: Est-ce un gâteau,  
 Poète muselé, hérisson à rebours?... --  
 34 Un haussement d'épaule, et ça veut dire: un sourd.

-- Hystérique tourment d'un Tantale acoustique!  
 Je vois voler des mots que je ne puis happer;  
 Gobe-mouche impuissant, mangé par un moustique,  
 38 Tête-de-turc gratis où chacun peut taper.

Ô musique céleste: entendre, sur du plâtre,  
 Gratter un coquillage! un rasoir, un couteau  
 Grincant dans un bouchon!... un couplet de théâtre!  
 42 Un os vivant qu'on scie! un monsieur! un rondeau!...

-- Rien -- Je parle sous moi... Des mots qu'à l'air je jette  
*De chic* et sans savoir si je parle en indou...  
 Du peut-être en canard, comme la clarinette  
 46 D'un aveugle bouché qui se trompe de trou.

-- Va donc, balancier soul affolé dans ma tête!  
 Bats en branle ce bon tam-tam, chaudron fêlé  
 Qui rend la voix de femme ainsi qu'une sonnette,  
 50 Qu'un coucou!... quelquefois: un moucheron ailé...

-- Va te coucher, mon coeur! et ne bats plus de l'aile.  
 Dans la lanterne sourde étouffons la chandelle,  
 Et tout ce qui vibrait là -- je ne sais plus où --  
 54 Oubliette où l'on vient de tirer le verrou.

-- Soyez muette pour moi, contemplative Idole,  
Tous les deux, l'un par l'autre, oubliant la parole,  
Vous ne me direz mot: je ne répondrai rien...  
58 Et rien ne pourra dédorer l'entretien.

*Le silence est d'or (Saint Jean Chrysostome).*

## RAPSÓDIA DO SURDO

À Senhora D\*\*\*

O homem da arte diz:-- Já chega, está perfeito.  
 O senhor está surdo; tratamento feito.  
 Agora, entre os órgãos, tem de menos o ouvido.--  
 4 E ele entendeu, sem ter nem ao menos ouvido.

--Muito grato, doutor, pela devolução  
 Da cabeça como um caixão.  
 À crédito, ouvirei tudo de agora em diante  
 8 Com um orgulho confiante...

À oího -- Mas cuidado com o olho ciumento  
 Da orelha vazada!...--Não-- Por que provocar?  
 ...Se o ridículo em face eu vaiei secamente,  
 12 Na face, babando, ele vai me difamar!...

Eu, manequim mudo, de fio banal! Mais tarde,  
 Na rua, um amigo virá fazendo alarde,  
 Dizendo: meu velho gagá..., ou nada, apressado;  
 16 E eu responderei --Bem e você, obrigado!--

Se alguém me grita, fico furioso;  
 Se, ao contrário, se cala: seria de dó?...  
 Como em um *enigma*, eu procuro cauteloso  
 20 Um jogo de palavra...--Não-- Pois estou só!

--Du alguém --outra viola-- de officiosa casta  
 Cujo beíço faz movimentos de quem pasta,  
 Pensa falar comigo... E eu mostro, entre os dentes,  
 24 Um sorriso idiota -- com ar inteligente!

--Gorro de lã cinza que a minha alma aprisiona!

E --um coice de mula...Eia!-- Uma dona  
 Que também é velha Feirante da Paixão!  
 Virá salivar sua santa compaixão  
 Na *Trompa de Eustáquio*, aos berros, com vontade,  
 30 Sem que o seu calo eu possa pisar à vontade!

--Tolo como a virgem e altivo como o leproso  
 Estou aqui, ausente... Dizem: O cretinoso  
 é um poeta amordaçado, ouriço às avessas?...--  
 34 Um dar de ombros diz: é um surdo, esqueça!

--Histórico tormento de um Tântalo acústico!  
 Vejo voar palavras sem que possa abocanhar;  
 Papa-mosca na boca aberta de um mosquito,  
 38 Bode-expiatório espiando a culpa se acumular.

ó música celeste: o gesso arranhado  
 Por uma concha! a faca fazendo estridor  
 Numa rolha!... um osso vivo sendo serrado!  
 42 Um refrão de teatro! um rondó! um senhor!...

--Nada-- Falo sob mim... Palavras que ao ar  
 Vou lançando de *chic*, sem saber se falo grego...  
 Ou talvez como o clarinete a gaitear  
 46 De um cego tapado que se engana de dedo.

--Vai, pêndulo bêbado, alterar o meu juízo!  
 Bate a toda o tambor surdo, taquara rachada  
 Que vem dar à voz feminina um quê de guizo,  
 50 Um quê de cuco!... e às vezes: uma mosca alada...

--Repousa, peito meu! e só do repouso vela.  
 Na lanterna furta-fogo abafa a vela  
 E tudo o que aí -- já não sei onde -- vibrava,  
 54 Masmorra onde se acaba de por uma trava.

--Cala-te para mim, ídolo contemplativo,  
Esquecendo a palavra, ambos compreensivos,  
Não me dirás nada: eu não farei objeção...  
58 E nada poderá desdourar a relação.

*O silêncio é de ouro (São João Crisóstomo)*

## RAPSÓDIA DO SURDO

A "Rapsódia do Surdo" é um dos poemas mais comentados pela crítica de Corbière e isso se deve certamente ao fato de que ele coloca uma das imagens preferidas do poeta para comentar a sua relação com o mundo exterior e a sua forma particular de produção linguística.

Embora confundido, às vezes, com um depoimento pessoal do poeta efetivamente surdo, parece claro que o poema coloca uma metáfora, repetida em outros poemas com a mesma evidência alegórica. A solidão do pária, do cuco ou do cego é tratada aqui através da impossibilidade de comunicação com o mundo exterior, fora do "caixão" em que se transforma a cabeça do poeta. Mas a relação com esse mundo exterior é mantida em sua caoticidade: o surdo entende o que quer e fala "sob" si, numa instância pré-consciente semelhante, em teoria, ao automatismo verbal surrealista. Como em "Desencorajoso", aqui também se faz o elogio do silêncio. Quando nada for dito, todo relacionamento será perfeito.

Dedicatória: "Em nosso conhecimento, diz Walzer (1970), 'Madame D\*\*\*' continua indecifrável a todos os biógrafos, salvo a Henri Thomas que crê poder reconhecer aí --mas a hipótese se sustenta por um fio, ou mais exatamente por uma letra-- Mme. Marie Dumas que recitou, numa terça-feira de Arsène Houssaye, em 1849, três sonetos de um desconhecido que ele atribui a Corbière" (p.1302).

v.f. "L'homme de l'art" é o médico-especialista. Uma versão anterior do poema, aliás, traz "medicin" em lugar de "homme de l'art". A crítica ao artista e à arte que fecha o poema anterior ("Décourageux") faz com que essas primeiras palavras tenham uma ligação imediata com a questão estética. Por isso, traduzimos a expressão literalmente, tomando o cuidado de manter o artigo "homem da arte" para indicar que se trata de uma determinada arte (médica). Essa referência ficaria menos clara se não usamos o artigo, como faz Augusto de Campos ("homem de arte").

v.9. "A olho" e não, simplesmente, "com o olho" como traduz Augusto de Campos. Trata-se de um novo jogo de palavra com a expressão feita "à l'oeil" (com gratuidade) num contexto em que o "surdo" só pode contar com o órgão da visão. A leitura de uma versão anterior do poema confirma o sentido da expressão: "Par raccroc, à crédit, je vais pouvoir entendre/ Comme je fais le reste: --à l'oeil!--).

v.10. "Au clou": certamente, "no prego" (do Monte da Piedade), empenhado, expressão repetida várias vezes pelo poeta. Fusero traduz "impregnata al Monte". Aqui, a referência a "prego", objeto do ciúme de um olho, faz lembrar diretamente o poema "Gritos de Cego" onde se trata de um olho perfurado, vazado. O poema, aliás, adverte "cuidado!". Vemos aqui, dessa forma, um jogo que pode ser feito com o uso de orelha "vazada", adjetivo usado na tradução de "Gritos de Cego".

v.11-12. Além do jogo de palavra entre "trop haut" (muito alto) e "bassement" (baixamente, vilmente), a palavra "baver" provoca uma ambiguidade. Pode significar "caluniar" mas também "babar": de fato, o "olho ciumento", em resposta à "provocação", pode difamar o poeta babando, isto é, vertendo lágrimas. "Babando", em português, pode ter também, como gíria, o sentido de fazer alguma coisa com muita facilidade.

v.15. "Vieux pot" está ligado à expressão "sourd comme un pot". Assim existe uma ambiguidade entre a leitura amável ("pot" pode significar "amigo", "camarada") e a leitura sarcástica.

v.21. "Guitarre": Fusero traduz por "chitarra" e Augusto de Campos por "nota". A palavra em Corbière está ligada ao passional, ao mundo espanhol (sobretudo em SÉRÉNADE DES SÉRÉNADES) e, em francês, pode ser associada, pelo tremor das cordas do instrumento, com alterações nervosas, dos nervos. "Viola" tem outras associações em português, como na expressão "tocar viola sem corda" (dizer coisas sem nexos, falar à toa).

"Oficieux" é um neologismo, análogo a "décourageux". Nossa solução ("oficioso") é análoga à solução anterior ("desencorajoso").

v.29-30. A expressão "à cor et à cri" (literalmente: com o corne e aos gritos) dá origem a um jogo de palavra com "cor", no sentido de "calo".

v.37. "Gobe-mouche": homem crédulo, que "engole" todas as opiniões, ingênuo, lorpa. A expressão "papar mosca", em português, tem um sentido semelhante, de ser logrado, não perceber ou compreender algo.

v.38. "Tête-de-turc" (bode expiatório), lida literalmente (cabeça de turco), é objeto do jogo de palavra. "Tête de turc" era também uma espécie de dinamômetro em que se batia sobre uma parte representando uma cabeça ornada com um turbante. De fato, todos vêm bater nessa cabeça. Tentamos refazer parte do jogo de palavras com "bode expiatório", explorando a homofonia com o verbo "espiar" e tentando conservar a mesma pacividade daquele cuja cabeça está à disposição das pancadas (o bode-expiatório só fica espiando a "culpa acumular").

v.45-46. Para Walzer (1970, p.1302), esses versos são uma recordação de Théophile Gautier:

L'aveugle au basson qui pleurniche

L'écorche en se trompant de doigts...

Aproveitamos, aliás, a expressão de Gautier "enganando-se de dedos" para refazer a expressão de Corbière "se trompe de trou" (engana-se de buraco).

Está subentendida em "aveugle bouché" a expressão "se boucher les yeux", isto é, se recusar a ver.

v.48. Aproveitamos aqui a expressão "voz de taquara rachada" (uma voz estridente). "Chaudron" (caldeirão) designa, figuradamente, um instrumento musical ruim.

Acrescentamos, com "tambor surdo" (instrumento musical, mais a referência à surdez) um jogo de palavras com o tema do poema, recurso semelhante ao do verso 52 que se perdeu, naquele caso.

v.52. Em português, "lanterna furta-fogo" perde a referência imediata que "lanterne sourde" faz ao poema do "surdo". Ver nota ao verso 48.

*O Silêncio é de ouro.* Walzer (1970, p.1303): "Não, não é são João Boca de Duro que disse: 'O silêncio é de ouro'. É mais comum se pensar que o provérbio 'A palavra é de prata, o silêncio é de ouro', é de origem árabe".

## LITANIE DU SOMMEIL

*J'ai scié le sommeil!*

Macbeth.

Vous qui ronflez au coin d'une épouse endormie,  
 RUMINANT! savez-vous ce soupir: L'INSOMNIE?  
 -- Avez-vous vu la Nuit, et le Sommeil ailé,  
 Papillon de minuit dans la nuit envolé,  
 5 Sans un coup d'aile ami, vous laissant sur le seuil,  
 Seul, dans le pot-au-noir au couvercle sans oeil?  
 --Avez-vous navigué?... La pensée est la houle  
 Ressassant le galet: ma tête... votre boule.  
 -- Vous êtes-vous laissé voyager en ballon?  
 10 -- Non? -- bien, c'est l'insomnie.-- Un grand coup de talon  
 Là! -- Vous voyez cligner des chandelles étranges:  
 Une femme, une Gloire en soleil, des archanges...  
 Et, la nuit s'éteignant dans le jour à demi,  
 Vous vous réveillez coi, sans vous être endormi.

\*

15 SOMMEIL! écoute-moi: je parlerai bien bas:  
 Sommeil.-- Ciel-de-lit de ceux qui n'en ont pas!  
 TOI qui planes avec l'Albatros des tempêtes,  
 Et qui t'assieds sur les casques-à-mèche honnêtes!  
 SOMMEIL! -- Oreiller blanc des vierges assez bêtes!  
 20 Et Soupape à secret des vierges assez faites!  
 -- Moelleux Matelas de l'échine en arête!  
 Sac noir où les chassés s'en vont cacher leur tête!  
 Rôdeur de boulevard extérieur! Proxénète!  
 Pays où le muet se réveille prophète!  
 25 Césure du vers long, et Rime du poète!

SOMMEIL -- Loup-Garou gris! Sommeil Noir de fumée!

SOMMEIL! -- Loup de velours, de dentelle embaumée!

Baiser de l'Inconnue, et Baiser de l'Aimée!

-- SOMMEIL! Voleur de nuit! Folle-brise pâmée!

30 Parfum qui monte au ciel des tombes parfumées!

*Carrosse à Cendrillon ramassant les Trainées!*

Obscène Confesseur des dévotes mort-nées!

TOI qui viens, comme un chien, lécher la vieille plaie

Du martyr que la mort tiraille sur sa claie!

35 Ô sourire forcé de la crise tuée!

SOMMEIL! Brise alizée! Aurorale buée!

TROP-PLEIN de l'existence, et Torchon neuf qu'on passe

Au CAFÉ DE LA VIE, à chaque assiette grasse!

Grain d'ennui qui nous pleut de l'ennui des espaces!

40 Chose qui court encor, sans sillage et sans traces!

Pont-levis des fossés! Passage des impasses!

SOMMEIL! -- Caméléon tout pailleté d'étoiles!

Vaisseau-fantôme errant tout seul à pleines voiles!

Femme du rendez-vous, s'enveloppant d'un voile!

45 SOMMEIL! -- Triste Araignée, étends sur moi ta toile!

SOMMEIL auréolé! féérique Apothéose,

Exaltant le grabat du déclassé qui pose!

Patient Auditeur de l'incompris qui cause!

Refuge du pécheur, de l'innocent qui n'ose!

50 Domino! Diables-bleus! Ange-gardien rose!

VOIX mortelle qui vibre aux immortelles ondes!

Réveil des échos morts et des choses profondes,

-- Journal du soir: TEMPS, SIÈCLE e REVUE DES DEUX MONDES!

FONTAINE de Jouvence et Borne de l'envie!

55 -- Toi qui viens assouvir la faim inassouvie!

Toi qui viens délier la pauvre âme ravie,  
Pour la noyer d'air pur au large de la vie!

TOI qui, le rideau bas, vient lâcher la ficelle  
Du Chat, du Commissaire, et de Polichinelle,  
60 Du violoncelliste et de son violoncelle,  
Et la lyre de ceux dont la Muse est pucelle!

GRAND Dieu, Maître de tout! Maître de ma Maîtresse  
Qui me trompe avec toi -- l'amoureuse Paresse --  
Ô Bain de voluptés! éventail de caresse!

65 SOMMEIL! Honnêteté des voleurs! Clair de lune  
Des yeux crevés! -- SOMMEIL! Roulette de fortune  
De tout infortuné! Balayeur de rancune!

ô corde-de-pendu de la Planète lourde!  
Accord éolien hantant l'oreille sourde!  
70 -- Beau Conteur à dormir debout: conte ta bourde?...  
SOMMEIL!-- Foyer de ceux dont morte est la falourde!

SOMMEIL -- Foyer de ceux dont la falourde est morte!  
Passe-partout de ceux qui sont mis à la porte!  
Face-de-bois pour les créanciers et leur sorte!  
75 Paravent du mari contre la femme-forte!

SURFACE des profonds! Profondeur des jocrisses!  
Nourrice du soldat et Soldat des nourrices!  
Paix des juges-de-paix! Police des polices!  
SOMMEIL! -- Belle-de-nuit entr'ouvrant son calice!  
80 Larve, Ver-luisant et nocturne Cilice!  
Puits de vérités de monsieur La Palisse!

SOUPIRAIL d'en haut! Rais de poussière impalpable,  
Qui viens rayer du jour la lanterne implacable!

\*

SOMMEIL -- écoute-moi, je parlerai bien bas:

85 Crépuscule flottant de l'être ou n'être pas!...

SOMBRE lucidité! Clair-obscur! Souvenir

De l'Inouï! Marée! Horizon! Avenir!

Conte des *Mille-et-une-nuits* doux à ouïr!

Lampiste d'*Aladin* qui sais nous éblouir!

90 Eunuque noir! muet blanc! Derviche! Djinn! Fakir!

Conte de Fée où le *Roi* se laisse assoupir!

Forêt-vierge où *Peau-d'Âne* en pleurs va s'accroupir!

Garde-manger où l'*Ogre* encor va s'assouvir!

Tourelle où *ma sœur Anne* allait voir rien venir!

95 Tour où *dame Malbrouck* voyait page courir...

Où *Femme Barbe-Bleue* oyait l'heure mourir!...

Où *Belle-au-Bois-Dormant* dormait dans un soupir!

CUIRASSE du petit! Camisole du fort!

Lampion des éteints! éteignoir du remord!

100 Conscience du juste, et du pochard qui dort!

Contre-poids des poids faux de l'épicier de Sort!

Portrait enluminé de la livide Mort!

GRAND fleuve où Cupidon va retremper ses dards

SOMMEIL! -- Corne de Diane, et corne du cornard!

105 Couveur de magistrats et Couveurs des lézards!

Marmite d'*Arlequin*! -- bout de cuir, lard, homard --

SOMMEIL! -- Noce de ceux qui sont dans les beaux-arts.

BOULET des forcenés, Liberté des captifs!

Sabbat du somnambule et Relais des poussifs!--

110 SOMME! Actif du passif et Passif de l'actif!

Pavillon de *la Folle e Folle* du poncif!...

--ô viens changer de patte au cormoran pensif!

ô brun Amant de l'Ombre! Amant honteux du Jour!  
 Bal de nuit où Psyché veut démasquer l'Amour!  
 115 Grosse Nudité du chanoine en jupon court!  
 Panier-à-salade idéal! Banal four!  
 Omnibus où, dans l'Orbe, on fait pour rien un tour!

SOMMEIL! Drame hagard! Sommeil, molle Langueur!  
 Bouche d'or du silence et Bâillon du blagueur!  
 120 Berceuse des vaincus! Perchoir des coqs vainqueurs!  
 Alinéa du livre où dorment les longueurs!

DU jeune homme rêveur Singulier Féminin!  
 De la femme rêvant pluriel masculin!

SOMMEIL! -- Râtelier du Pégase fringant!  
 125 SOMMEIL! -- Petite pluie abattant l'ouragan!  
 SOMMEIL! -- Dédale vague où vient le revenant!  
 SOMMEIL! -- Long corridor où plangore le vent!

NÉANT du fainéant! Lazzarone infini!  
 Aurore boréale au sein du jour terni!

130 SOMMEIL! -- Autant de pris sur notre éternité!  
 Tour du cadran à blanc! Clou du Mont-de-Piété!  
 Héritage en Espagne à tout déshérité!  
 Coup de rapière dans l'eau du fleuve Léthé!  
 Génie au nimbe d'or des grands hallucinés!  
 135 Nids des petits hiboux! Aile des déplumés!

IMMENSE Vache à lait dont nous sommes les veaux!  
 Arche où l'hère et le boa changent de peaux!  
 Arc-en-ciel miroitant! Faux du vrai! Vrai du faux!  
 Ivresse que la brute appelle le repos!  
 140 Sorcière de Bohême à sayon d'oripeaux!  
 Tityre sous l'ombrage essayant des pipeaux!

Temps qui porte un chibouck à la place de faux!  
 Parque qui met un peu d'huile à ses ciseaux!  
 Parque qui met un peu de chanvre à ses fuseaux!  
 145 Chat qui joue avec le peloton d'Atropos!

SOMMEIL! -- Manne de grâce au coeur disgracié!

.....

LE SOMMEIL S'ÉVEILLANT ME DIT: TU M'A SCIÉ.

.....

\*

TOI qui souffles dessus une épouse enrayée,  
 RUMINANT! dilatant ta pupille éraillée;

150 Sais-tu?... Ne sais-tu pas ce soupir -- LE RÉVEIL! --  
 Qui bâille au ciel, parmi les crins d'or du soleil  
 Et les crins fous de ta Déesse ardente et blonde?...  
 -- Non?... -- Sais-tu le réveil du philosophe immonde  
 -- Le Porc -- rognonnant sa prière du matin;

155 Ou le réveil, extrait-d'âge de la catin?...  
 As-tu jamais sonné le réveil de la meute;  
 As-tu jamais senti l'éveil sourd de l'émeute,  
 Ou le réveil de plomb du malade fini?...  
 As-tu vu s'étirer l'oeil des Lazzaroni?...

160 Sait-tu?...ne sais-tu pas le chant de l'alouette?  
 -- Non -- Gluants sont tes cils, pâteuse est ta lulette,  
 Ruminant! Tu n'as pas L'INSOMNIE, éveillé;  
 Tu n'as pas LE SOMMEIL, & Sac ensommeillé!

*(Lits divers -- Une nuit de jour)*

## LITANIA DO SONO

*Cansei o sono!*

MACBETH

VOCÊ que ronca atrás da esposa adormecida,  
 RUMINANTE! Conhece a INSÔNIA: esse gemido?  
 -- Você já viu a Noite, viu o Sono alado,  
 Mariposa à meia noite alta esvoaçada,  
 5 Sem uma asa amiga, ficando na soleira,  
 Só, em um buraco negro sem ribanceira?  
 -- Você já navegou?...O pensamento restolha  
 Seixos como a onda: minha cabeça... uma bóia.  
 -- Já experimentou viajar de balão?  
 10 -- Não? --Pois é a insônia. --Um pontapé malsão  
 Lá! --Você verá velinhas em desarranjo:  
 Uma mulher, uma Glória de sol, arcanjos...  
 E ao apagar da noite no dia mal nascido,  
 Você acorda imóvel, sem ter adormecido.

\*

15 SONO! falarei baixo: escuta-me direito:  
 Sono.-- Dossel-de-leito dos que não tem leito!  
 TU que planas junto ao Albatroz da tormenta,  
 E que em honestos gorros-de-pompom te assentas!  
 SONO! -- Travesseiro branco da virgem completa!  
 20 Das virgens cem por cento a Válvula secreta!  
 -- Colchão macio da espinha que se espeta!  
 Saco preto onde o acochado esconde a veneta!  
 Vagabundo de subúrbio! Proxeneta!  
 País no qual o mudo acorda profeta!  
 25 Cesura do verso longo, e Rima do poeta!

LOBISOMEM cinza! Negrura esfumaçada!  
 Máscara das más caras, de renda embalsamada!  
 Beijo da Desconhecida, e Beijo da Amada!  
 -- Larápio noturno! Viração revirada!  
 30 Perfume indo ao céu das tumbas perfumadas!  
 Carruagem que leva a puta ao conto de fadas!  
 Obsceno Confessor das devotas abortadas!

SONO! -- Brisa alízea! Bruma matutina!  
 Tu que vens com a tua lambida canina  
 35 Consolar o mártir que a morte tortura ainda!  
 SONO! -- Sorriso forçado da crise que finda!

EXCESSO de existência, nova Esponja-de-aço  
 No CAFÉ DA VIDA, para cada prato grasso!  
 Grão de tédio que chove do tédio do espaço!  
 40 Coisa que ainda corre, sem esteira ou traço!  
 SONO! -- Passagem do impasse! Ponte do lapso!

SONO! --Camaleão lantejoulado de estrelas!  
 Navio-Fantasma errando só a toda vela!  
 Mulher do encontro, que ainda mal se desvela!  
 45 Aranha triste, tua teia é minha cela!

SONO aureolado! Apoteose luxuosa  
 Exaltando o catre do sem-classe que posa!  
 Paciente Auditor do incompreendido e sua prosa!  
 Refúgio do pecador, da inocência medrosa!  
 50 Dominó! Diabos-azuis! Anjo-da-guarda rosa!

VOZ fugaz ressoando com eternas ondas!  
 Despertar de ecos mortos e coisas profundas,  
 -- Jornal da noite: TEMPS, SIECLE e REVUE DES DEUX MONDES!

FONTE da Juventude e Fronteira da ousadia!  
 55 -- Tu que atendes a fome não atendida!

Tu que vens liberar a alma precavida,  
Para inundá-la de ar puro ao largo da vida!

TU que, cortinas fechadas, solta o cordão  
Que controla o Gato, o Delegado, e o Bufão,  
60 Também o Violonista e o seu violão,  
A lira e as Musas de boa reputação!

BOM Deus, Deus do Amor! Amor de minha Amante  
Que me engana contigo --Preguiça insinuante--  
ó Banho de volúpias! Carícia fulgurante!

65 SONO! Honestidade dos ladrões! Luar  
Dos olhos pregados! -- Fortuna a sortear  
Aos desafortunados! Varredor do pesar!

ó ferradura do Planeta que vai ao brejo!  
Acorde eólico a que o ouvido surdo almeja!

70 -- NARRADOR que dorme em pé conversando fiado!...  
Chave mestra dos que à porta são colocados!  
Cara-de-pau do cobrador! Porta do cobrado!  
SONO! -- Lareira dos que têm o lume apagado!

SONO -- Lareira dos que têm apagado o lume!  
75 Larva, Noturno Cilício, Vaga-lume!  
-- Contra a esposa-forte marital tapume!

FUNDOS dos profundos! Lisura dos papalvos!  
O alvo do soldado e o soldador dos alvos!  
Paz do juiz-de-paz! Onde a polícia está a salvo!  
80 -- Dama-da-noite entreabrindo o cálice malvo!

RESPIRADOURO ! Sopro de poeira impalpável,  
Apagando do dia a lanterna implacável!

\*

SONO -- falarei baixo: escuta o que vou dizer:

SONO -- Crepúsculo vago do *Ser ou não Ser!*...

- 85 OBSCURA lucidez! Claro-escuro! Ressurgir  
Do Inaudito! Maré! Horizonte! Porvir!  
Conto das *Nil e uma noites* bom de se ouvir!  
Lampadeiro de *Aladin* que sabe seduzir!  
Eunuco negro! Mudo branco! Derviche! Djim! Faquir!
- 90 Conto de fada onde o *Rei* se deixa sucumbir!  
Mata para onde *Pele-de-Asno* pode fugir!  
Guarda-comida onde o *Ogre* ainda vai se entupir!  
Torre onde a *Bela Adormecida* vai dormir!  
Onde *minha irmã Anne* ia ver ninguém a vir!
- 95 Onde *dama Malbrouck* via o pagem sair...  
E a *esposa Barba-Azul* via a hora se extinguir!

- COURAÇA do pequeno! Camisola do forte!  
Mordaca do remorso! Do desnordeado o Norte!  
Contra-peso dos pesos viciados da Sorte!
- 100 Retrato colorido da lívida morte!

RIO largo em que Cupido retempera os dardos  
-- Corneta de Diana e corno do corneado!  
Cobertura da lagarta, e do magistrado!  
Consciência do justo, e do bebum desmaiado!

- 105 ANGU de Arlequim: batata, bife, tomate --  
Negação da loucura de Simão Bacamarte!  
SONO!-- Núpcias dos que estão nas belas-artes.

- PRISÃO do demente, Liberdade do cativo!  
Farra do sonâmbulo, Folga do compulsivo!--
- 110 SOMA! Ativo do passivo e Passivo do ativo!  
Jaula da *Doída* e *Doída* do clichê agressivo!

Parágrafo que aloja as digressões do livro!  
 -- ó vem dar asas ao alcatraz pensativo!

LOUCO Amante da Sombra! Manso Amante do alvor!  
 115 Baile em que Psique quer desmascarar o Amor!  
 Gorda Nudez da saia curta do prior!  
 Tintureiro ideal! Imenso furta-cor!  
 Omnibus, na Orbe, passeando de graça o visitor!  
 SONO! Drama truculento! mole Langor!  
 120 Boca de ouro do silêncio e Mudez do gozador!  
 Cantiga do vencido! Pódio do vencedor!

DO moço sonhador Singular Feminino!  
 Da mulher sonhando plural masculino!

SONO! -- Cocho cheio do Pégaso irritado!  
 125 -- Dédalo vago onde pena a alma penada!  
 Corredor onde o vento plangora uma toada!

SONO! -- Chuva fina contendo a tempestade!  
 ócio do ocioso! Lazzarone sem idade!  
 Aurora boreal num dia sem claridade!  
 130 SONO! -- Tantos extratos da nossa eternidade!  
 Sono de pedra! Prego do Monte-da-Piedade!

SONO! -- Herança na Espanha a todo deserdado!  
 Florete fazendo água no Letes desafiado!  
 Gênio no nimbo dourado dos grandes alucinados!  
 135 Ninho do filhote mocho! Asa dos depenados!

VACA leiteira com as tetas em nossas mãos!  
 Arca onde se troca a sucuri e o poltrão!  
 Arco-íris cintilante! Regra da excessão!  
 Gozo que a ralé confunde com hibernação!

140 BRUXA da Boêmia num saio verdemar!

Tityre sob a sombra com flautas a testar!  
 Tempo sem a foice: um chibuke em seu lugar!  
 SONO! -- Parca com a tesoura a azeitar!  
 SONO! -- Parca com os fusos para untar!  
 145 Gato com o novelo de Atropos a brincar!

SONO! -- Maná da graça de quem se desgraçou!

.....

O SONO ACORDA IMPACIENTE E DIZ: VOCÊ ME CANSOU.

.....

\*

VOCÊ que ofega sobre a esposa paralisada,  
 Dilatando sua pupila avermelhada,  
 150 RUMINANTE! conhece ou não esse gemido -- O DESPERTAR! --  
 Que boceja entre as crinas de ouro do astro solar  
 E entre as crinas louras da Deusa fremebunda?...  
 -- Não?...-- Conhece o despertar do filósofo imundo  
 -- O Porco -- bem cedo grunhindo uma prece bruta?  
 155 E o despertar, certidão-de-idade da puta?...  
 Você nunca souo o despertar da matilha?...  
 Nunca sentiu o motim que se engatilha?...  
 Ou o despertar de chumbo do moribundo?...  
 Já viu se espreguiçando o olhar do vagabundo?...  
 160 Ruminante! Conhece o canto da cotovia?  
 -- Não -- Seus cílios grudam, sua úvula atrofia!  
 Acordado, você não toma conhecimento  
 Da INSÔNIA; nem do SONO, ó Saco sonolento!

(Leitos diversos--Da noite para o dia)

## LITANIA DO SONO

Para alguns, essa "litania" tem suas dívidas para com as "Litanies de Satan", de Baudelaire; para outros, para com um "caotismo hugoliano" de imagens; mas é sobretudo como "primeiro exemplo de procedimento central da criação poética surrealista" (Breton) que o poema ganhou sua fama. Embora lembre realmente alguns poemas "condoreiros" (ou "hugonianos") de Hugo, "Litania do Sono", por sua justaposição contínua de metáforas estranhas, associa-se diretamente aos trabalhos de alguns surrealistas. Além disso, seu tema (o sono) viria a ser a pedra de toque da Psicanálise e do próprio movimento surrealista. Por isso tudo, "Litania do Sono" é um dos poemas mais conhecidos de Corbière. Segundo Angelet (1960, p.88), representa a "soma do pensamento poético de Corbière", para onde "convergem todos os seus temas e todas as suas fontes de inspiração".

Emoldurando a coleção de evocações ao Sono, o poema começa e termina em hipotéticos diálogos com um interlocutor chamado RUMINANTE, isto é, o burguês "tolo" de outros poemas, que não consegue ver a profundidade e a importância do SONO, "gozo que a rale confunde com hibernação" e que, da mesma forma, não consegue ver a importância da INSÔNIA. Com excessão desses trechos periféricos, o poema não apresenta uma linha evolutiva muito rígida, construindo-se basicamente sobre a surpresa das imagens que metaforizam o sono, criadas, em geral, a partir de jogos de palavras. Por isso, tomamos a liberdade de alterar a estrofação em alguns casos, eventualmente alterando a sequência dos versos. Essas alterações serão indicadas caso a caso.

Epígrafe. Trata-se de uma epígrafe fantasista. MacBeth, na verdade, "does murder sleep", mata o sono (ato II, cena II) -- "Il a tué le sommeil!", em francês. Corbière brinca com a rima "scié"/"tué" adaptando a citação no contexto irônico do poema. "Scier", além de "serrar", significa familiarmente "cansar, entediar alguém com uma repetição monótona". É certamente esse significado que Corbière destaca,

também em uma variante do poema "Rapsódia do Surdo" intitulada "La Scie d'un Sourd".

v.4. "Papillon de minuit": a expressão correta é "papillon de nuit". Usamos uma ambiguidade, em "mariposa à meia noite alta", subtraindo o hífen de "meia-noite" e completando a expressão com o qualificativo "alta" que corresponde a uma outra expressão feita em português (noite alta), podendo ser lida, não obstante, como advérbio.

v.6. "Pot-au-noir" é uma expressão marítima que se refere a uma região equatorial de calmaria. Ao mencionar uma tampa ("couvercle"), Corbière traz à lembrança "pot-au-feu", uma espécie de sopa. O jogo de contraste entre "noir" e "feu" é claro. Usamos a expressão "buraco negro" no mesmo uso metafórico de depressão e isolamento no escuro, como é o de "pot-au-noir", e "ribanceira" joga com o sentido literal de "buraco".

v.7. "Voir cligner des chandelles" lembra a expressão "voir cligner des étoiles" ("ver estrelinhas", em português). Por isso, o diminutivo "velinhas", na tradução.

v.14. A tradução de "ciel-de-lit" (normalmente sem hífen) seria simplesmente "dossel". Preferimos manter a referência a leito, em "dossel-de-leito" por causa do jogo de palavra com "leito" feito em francês com "lit".

v.21. "Moelleux" (macio) ecoa em "échine" (espinha), já que pode significar também "medular". Na tradução, "espeta" remete diretamente a "espinha".

v.26-27. Dois usos compostos da palavra "loup" (lobo). "Loup-Garou" é "lobisomen" e "loup de velours" é uma máscara de baile. Não conseguindo esse mesmo paralelismo, jogamos com as propriedades sonoras e visuais de "máscara" em "máscara das más caras", onde há quase um espelhamento.

v.29. "Voleur de nuit" é construído sobre "veilleur de nuit" (guarda noturno).

"Folle-brise pâmée" joga com o movimento e a imobilidade. Já a tradução "viração revirada" é um jogo com as raízes das palavras.

v.31. "Trainée" é gíria para prostituta.

v.32. A "dévote mort-née" é, provavelmente, aquela que não consegue levar ao cabo sua confissão no momento de iniciação religiosa. Ela cede, quando debuta, à obscenidade do "confessor".

v.36 (na tradução, v.33). Deslocamos o verso por uma questão de rima.

v.41. "Pont-levis des fossés" (Ponte levadiça dos fossos): usamos "ponte do lapso" buscando em "lapso" a sua referência a uma falta, a uma falha, um espaço (entre o acerto e o erro). O sono é uma possibilidade de (ele faz uma "ponte" para) consertar o erro cometido.

v.50. "Diabes-bleus" (diabos azuis) é uma tradução literal de uma expressão inglesa ("blue devils") que significa "melancolia".

v.51. O par "mortelle"/"immortelle" é substituído por uma outra oposição "fugaz"/"eterna".

v.54. "Borne de l'envie" (marco do desejo) alude ao fato de o sonho revelar nossos desejos. E é somente no sonho, muitas vezes, que esses desejos são satisfeitos pois a ousadia requerida para tanto não é a mesma na vida acordada. Daí "fronteira da ousadia" que, ademais, faz um importante contraponto com o fato de o sono ser a "Fonte da Juventude", época da vida em geral mais arrebatada pela ousadia.

v.60. Alteramos o instrumento musical neste verso: "violoncelle" significa "violoncelo" e não "violão". A mudança não compromete o andamento lúdico do poema.

v.68. "Corde-de-pendu": acredita-se que corda de enforcado traga sorte. Mas o planeta é "lourd" (pesado) e pode enforçar-se nela mais rapidamente. A tradução busca esse jogo com "ferradura", também objeto reputado como amuleto de sorte: é com ela que o planeta (como um animal) "vai ao brejo".

v.73-81. Algumas alterações, nesse trecho, devem ser destacadas. Além da alteração estrófica, fizemos algumas mudanças na sequência dos versos: o verso 73 torna-se o verso 71 na tradução, o verso 74 é o verso 72 na tradução, o verso 80 é o verso 75 na tradução, e o verso 81 é o verso 106 na tradução.

v.71-72 (na tradução, v.73-74). "Falourde" ("lume") é um feixe de lenha, se lermos "foyer" como "lareira". Se o lermos em sua outra acepção "lar", "falourde" pode ser lido como gíria, significando "lanterna".

v.74 (na tradução, v.72). A "sorte" dos cobradores é ter com a porta na cara. Por isso, o jogo com "face-de-bois". Perdemos esse jogo mantendo, no entanto, o mesmo universo da porta, em "porta do cobrado".

v.76 (na tradução, v.77). Substituímos o jogo físico/abstrato das referências à "superfície" e "profundo" por: 1. indicando a frequente hipocrisia do pecuniário ligado ao metafísico, cujos valores são outros, e 2. em "lisura dos papalvos", jogando com a honradez ("lisura" ainda lembra algo que não tem profundidade...) tola do papalvo.

v.77 (na tradução, v.78). Mudamos a imagem para não perder o jogo de palavra.

v.79 (na tradução, v.80). Vemos uma sugestão erótica no ato feminino (a flor "dama-da-noite" sugere, literalmente, uma mulher da vida) da abertura do seu cálice.

v.81 (na tradução, v.106). La Palisse é um personagem que ficou célebre pela sua ingenuidade, pela enunciação de aforismos baseados em meras tautologias. Nesse caso, encaramos a referência cultural como pretexto para a ladainha espirituosa dirigida ao sono. Tomamos, assim, a liberdade de adaptar o verso lembrando o personagem de Machado de Assis, Simão Bacamarte, de *O Alienista*. O ridículo La Palisse pretendia ser o dono da verdade; Simão Bacamarte, da sanidade.

v.82-83 (na tradução, v.81-82). O jogo de palavra com "rais" (raio) e "rayer" (riscar, suprimir) é substituído, na tradução, pelo alinhamento de palavras como "respiradouro" e "sopro" (que "apaga" a lanterna) que, apesar de lembrarem um mesmo fenômeno de movimentação do ar, designam, no caso, coisas completamente distintas.

v.86-97 (na tradução, v.85-96). A inversão sintática dos versos é um procedimento que dá à estrofe um certo tom de arcaísmo, aliás salientado pela temática de fábulas e conto de fadas, que remete às velhas tradições populares e aos textos de La Fontaine ou Perrault. Em português, isso se perde.

v.96 (na tradução, v.95). "Malbrouck" é uma canção popular francesa, provavelmente dirigida contra os ingleses. Ela faz alusão a um soldado de nome Malbrouck (nome anglo-saxão) que parte para a guerra e "não sabe quando voltará". A canção relaciona várias épocas do ano, reafirmando no final que ele não voltará. Finalmente, conta-se que o "soldado Malbrouck está morto/ Morto e enterrado". O problema desse verso é a palavra "page": a dama Malbrouck, que espera o marido voltar, vê "page" correr. "Page" tanto pode ser "página" quanto "pagem": tanto pode fazer referência ao tempo que passa quanto às diversões extra-conjugais da esposa, enquanto o marido não chega. Como o jogo de palavra, nesse caso, é difícil em português, preferimos manter a segunda leitura que destaca melhor o aspecto dionisíaco que faz do Sono o lugar da realização dos desejos e da compensação dos defeitos do mundo.

v.99 (na tradução, v.98). Perde-se o jogo de "lampion"/ "éteint"/ "éteignoir". Preferimos a exploração de palavras com a mesma raiz "mordaca"/ "remorso", e "desnorteado"/ "Norte".

v.100 (na tradução, v.104). "Pochard" é gíria, como "bebum".

v.102 (na tradução, v.100). "Enluminé" se refere às "iluminuras" que se faziam nas margens dos antigos manuscritos, ilustrando-os com cores vivas. "Iluminado" não remete univocamente a esse noção em português, e por isso usamos "colorido".

v.106 (na tradução, v.105). "Arlequin" era um prato popular constituído de restos de comida (v. nota ao verso 6 de "Epitáfio"). Preferimos adaptar os elementos desse prato para uma mistura de elementos mais brasileiros e populares.

v.112 (na tradução, v.113). O sono poderia "trocar a pata" do alcatraz que tem dificuldades para andar em terra. "Dar asas", na tradução, procura destacar esse aspecto de liberação conseguido através do sono.

v.116 (na tradução, v.117). "Panier-à-salade" é a condução que carrega os presos, assim como "tintureiro", em português. "Four", além de "forno", significa "fiasco", sentido mais adequado no contexto. Em francês, as duas palavras lembram o universo da cozinha mas estão empregadas em universos distintos. O uso de "furta-cor", na tradução, tenta manter a mesma relação de similaridade com "tintureiro", entendido através de sua raiz vocabular "tinta".

v.126 (na tradução, v.125). Jogo de palavra com "revenant" (alma penada) que tem a mesma raiz de "venir" (vir). Por isso, usamos o verbo "penar".

v.127 (na tradução, v.126). "Plangorer" é um neologismo feito a partir do latim "plangor" (lamentar-se ruidosamente). "Plangorar" é a construção análoga em português.

v.128. Usamos "ócio" e "ocioso" para manter o jogo com a raiz da palavra que existe em "néant" (nada) e "fainéant" (preguiçoso, que não faz nada).

v.131. "Faire le tour du cadran" significa "voltar ao ponto de partida" ou, figuradamente, "dormir doze horas seguidas". Com "à blanc", "em branco" ou "(passar a noite) em claro", marca-se a capacidade do sono realizar o irrealizável, nos dois sentidos da expressão "faire le tour du cadran". Usamos "sono de pedra" com base na segunda possibilidade, do sono prolongado apesar da insônia.

v.133. Um "coup d'épée dans l'eau" designa uma ação que está fadada ao insucesso. A expressão que usamos em português tem um significado semelhante: "fazer água" quer dizer "princípios (uma tarefa) a perder-se durante sua execução". O rio Letes é uma divindade grega, o Esquecimento, cujo nome é também de um rio que separava o Tártaro dos Campos Elíseos onde as almas dos mortos bebiam para esquecer das circunstâncias de sua vida e as almas destinadas a uma nova existência terrestre bebiam para esquecer da morte.

v.138. Às inversões do "verdadeiro" e do "falso" contrapomos, na tradução, a inversão da excessão ("regra da excessão").

v.140. A rusticidade do "saio" ("sayon") é justaposta ao brilho do "ouropel" ("oripeau"). A tradução contrapõe o suave e colorido ("verdemar") à rusticidade.

"Une nuit de jour", além de colocar uma oposição (dia/noite), significa "uma noite de vigília, de plantão". Usamos a expressão "da noite para o dia" (rapidamente, repentinamente) que, ao pé da letra, faz referência ao espaço de tempo (a madrugada) que o poeta teria usado para escrever a ladainha de elogio ao sono.

## À L'ETNA

*Sicelides Musae, paulo majora  
canamus.*      VIRGILE

Etna -- J'ai monté le Vésuve...  
Le Vésuve a beaucoup baissé:  
J'étais plus chaud que son effluve,  
4 Plus que sa crête hérissé...

-- Toi que l'on compare à la femme...  
-- Pourquoi? -- Pour ton âge? ou ton âme  
De caillou cuit?... -- Ça fait rêver...  
8 -- Et tu t'en fais rire à crever! --

-- Tu ris jaune et tousses: sans doute,  
Crachant un vieil amour malsain;  
La lave coule sous la croute  
12 De ton vieux cancer au sein.

-- Couchons ensemble, Camarade!  
Là -- mon flanc sur ton flanc malade:  
Nous sommes frères, par Vénus,  
16 Volcan!...

Un peu moins... un peu plus...

Palerme. -- Aout.

## AD ETNA

*Sicelides Musae, paulo majora  
canamus. VIRGÍLIO*

Etna -- eu subi no Vesúvio...

E ele caiu debilitado:

Era mais quente que seu eflúvio,

4 Mais que seu penacho ericado...

-- Quando te comparam à fêmea...

-- é pela idade? --Pela alma gêmea

Do calhau cozido?... -- Ah, sonhar...

8 -- E tu ris disso até rachar! --

-- Ris amarelo e escarras, ao

Tossir, um velho amor malsão;

A lava purula um câncer mal

12 Curado em teu seio de vulcão.

-- Durmanos juntos, Camarada!

-- Unido à carne adoentada,

Serei o teu irmão, por Vênus,

16 Vulcão!...

Pouco mais...pouco menos...

Palermo.-- Agosto.

## AO ETNA

No final da seção RACCROCS, "Ao Etna" faz parte de um conjunto de poemas com temas italianos, fruto da viagem de Corbière a alguns pontos turísticos daquele país, imortalizados pela literatura romântica. Numa visão muito pouco solene, o vulcão Etna é comparado a uma espécie de amante com a qual o sujeito se sente irmanado patologicamente. Sua ligação é venérea (por Vênus) antes que anímica, pois o vulcão, como a mulher, tem a estupidez do "calhau cozido".

Como nos outros poemas desse bloco, procura-se desmascarar o tratamento idealizado dado ao pitoresco italiano através de aspectos do cotidiano e através de associações grotescas.

epígrafe. Esse verso de Virgílio é o primeiro da quarta Bucólica. Literalmente, diz "Musas da Sicília, elevemos um pouco nosso canto". A ironia fica por conta do duplo sentido de "elevar", quando o tema do poema é um vulcão, uma montanha.

v.2. "Il a beaucoup baissé": como um doente, o Vesúvio perdeu as forças, o vigor. Apresentando o Vesúvio como um concorrente à amante (Etna), Corbière explora conotações sexuais.

v.4. "Penacho" (em lugar de "crête", crista) explora as conotações sexuais aludidas. Trata-se certamente, neste primeiro quarteto, de conotações masculinas pois o eu lírico relata a falta de vigor do Vesúvio, dirigindo-se ao Etna, que é a amante concorrida. Por isso, o uso de "seio", no lugar de "crista" (como na tradução brasileira de Nelson Ascher e Régis Bonviccino) não é o mais adequado.

v.6. "Fêmea"/ "alma gêmea": devemos essa rima à N.Ascher e R.Bonviccino.

## PARIA

Qu'ils se payent des républiques,  
Hommes libres! -- carcan au cou --  
Qu'ils peuplent leurs nids domestiques!...

4 -- Moi je suis le maigre coucou.

-- Moi, -- coeur eunuque, dératé  
De ce qui mouille et ce qui vibre...  
Que me chante leur Liberté,

8 à moi? toujours seul. Toujours libre.

-- Ma Patrie... elle est par le monde;  
Et, puisque la planète est ronde,  
Je ne crains pas d'en voir le bout...  
Ma patrie est où je la plante:

Terre ou mer, elle est sous la plante  
14 De mes pieds -- quand je suis debout.

-- Quand je suis couché: ma patrie  
C'est la couche seule et meurtrie  
Où je vais forcer dans mes bras  
Ma moitié, comme moi sans âme;  
Et ma moitié: c'est une femme...

20 Une femme que je n'ai pas.

-- L'idéal à moi: c'est un songe  
Creux: mon horizon -- l'imprévu --  
Et le mal du pays me ronge...

24 Du pays que je n'ai pas vu.

Que les moutons suivent leur route,  
De Carcassonne à Tombouctou...  
-- Moi, ma route me suit. Sans doute

28 Elle me suivra n'importe où.

Mon pavillon sur moi frissonne,  
 Il a le ciel pour couronne:  
 C'est la brise dans mes cheveux...  
 Et, dans n'importe quelle langue;  
 Je puis subir une harangue;

34 Je puis me taire si je veux.

Ma pensée est un souffle aride:  
 C'est l'air. L'air est à moi partout.  
 Et ma parole est l'écho vide

38 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

44 Mon avenir -- Demain... demain

Je ne connais pas mon semblable;  
 Moi, je suis ce que je me fais.  
 -- *Le Moi humain est haïssable...*

48 -- Je ne m'aime ni ne me hais.

-- Allons! la vie est une fille  
 Qui m'a pris à son bon plaisir...  
 Le mien, c'est: la mettre en guenille,

52 La prostituer sans désir.

-- Des dieux?... -- Par hasard j'ai pu naître;  
 Peut-être en est-il -- par hasard...  
 Ceux-là, s'ils veulent me connaître,

56 Me trouveront bien quelque part.

-- OÙ que je meure: ma patrie  
S'ouvrira bien, sans qu'on l'en prie,  
Assez grande pour mon linceul...  
Un linceul encor: pour que faire?...  
Puisque ma patrie est en terre  
62 Mon os ira bien là tout seul...

## PARIA

Que repúblicas os contentem,  
Homens livres! --gado preso--  
Que suas proles amamentem!...

4 -- Sou o cuco magro de desprezo.

-- Coração eunuco, gerado  
Longe do que molha ou vibra...  
Da Liberdade libertado

8 Estou! sempre só. Sempre livre.

-- Minha Pátria... é o mundo afora;  
Logo, não temo achar-me fora,  
Pois que redondo o mundo é...

Minha pátria está onde a planta

-- Em terra ou em mar -- a planta  
14 Dos meus pés -- quando estou de pé.

-- Quando deito: é a cama amada  
Minha pátria, mortificada,  
Onde eu violo com toda calma  
Minha metade, como eu sem alma;  
E esta metade: é uma mulher...

20 Que eu não conheço, sequer.

-- O meu ideal: é um sonho  
Oco; horizonte -- o imprevisto --  
E eu padeço de um mal medonho:

24 Saudade de algo nunca visto.

Que o rebanho siga sua trilha,  
De Carcassona a Tombuctu...

-- Eu, a trilha me segue, milha

28 A milha, de norte a sul.

Meu bastião sobre mim revoa,  
E tem o céu como coroa:  
é o meu cabelo em meio ao vento...

Não importa a língua falada,  
Posso discursar com talento

34 Ou manter a boca fechada.

Um sopro árido é meu pensamento.

é o ar. E o ar é opulento.

Minha palavra é o eco mudo

38 Que não diz nada -- e isso é tudo.

Meu passado: é o esquecido.

Só o que me mantém unido

São minhas mãos se dando, irmãs.

Lembranças -- Nada -- Só uma marca.

Presente -- é tudo isso que passa

44 Futuro -- Amanhã... amanhã

Meu próximo não me é afim;

Sou aquilo que faço de mim.

-- *Odioso é o Eu humano...*

48 -- Não me odeio nem me amo.

-- Vamos... a vida é uma dama

E ao seu bel prazer fui posto...

O meu é: jogá-la na lama,

52 Prostituí-la a contragosto.

-- Deuses?... -- Vim por acaso a nascer;

Talvez existam -- por acaso...

Se eles querem me conhecer,

56 Estou por aí, em todo caso.

-- Morto, da minha pátria ganho  
Uma mortalha de bom tamanho,  
Logo que tombe no caminho...

-- Uma mortalha?... Se o que me encerra  
é minha pátria que está na terra

62 Meu osso estará bem sozinho...

## PÁRIA

"Pária" fecha o capítulo RACCROCS na forma recorrente do *testamento*, que também abre o capítulo com "Laisser-Courre". Para Le Dantec, "Pária" é um outro testamento, "mais grave, mais doloroso que 'Laisser-Courre', e que vai até o trágico" (apud Walzer, 1970 p.1322). Aqui, o pária é o excluído da sociedade por suas próprias convicções. Os ideais políticos, libertários, intelectuais ou domésticos lhe são estranhos. Ele tem sua própria forma de ser Livre, transcendendo toda forma de convenção: sua Pátria é a parte do planeta que está sob a planta dos pés, seu ideal não existe. Não tem passado, presente, futuro, nem soberba intelectual. O Pária é o solitário por excelência, não reconhece um deus e não reconhece seu semelhante.

v.2. "Gado preso": a expressão dá conta do coletivismo alienado que se critica.

v.4. "...de desprezo": o complemento se encaixa perfeitamente no espírito do poema. Mitchell encontra uma solução semelhante: "Me, I'm the skinny cuckoo they all disdain".

v.7. O conceito de "Liberdade", como é criticada por Corbière, na sua forma de lema nacional, proporciona o jogo de palavra adequado para quem está "sempre só. Sempre livre".

v.23. A expressão "mal du pays" (saudade da terra natal) é dificilmente traduzível numa forma sintética correspondente e com a reminiscência do "país", da "pátria" com que o poema vem jogando ironicamente. Preferimos uma paráfrase mais generalizante.

v.26. "Carcassone" é uma cidade turística muito antiga no sul da França. "Tombouctou" fica na República do Mali, de colonização francesa. A rota traçada por Corbière parece sugerir o lazer turístico

que nascia nessa época, e cuja atração pelo exótico só poderia interessar ao "rebanho" burguês. Nesse sentido, a solução para o português, de Augusto de Campos, ("de Carcassonne a Finisterra"), não se justificaria.

v.36. "L'air est à moi partout": a relação aqui é possessiva. O ar é uma propriedade do sujeito onde quer que ele vá porque, na verdade, o ar não pertence a ninguém e está em toda parte. Ele é opulento e não é objeto de disputas. Em seu sentido intelectual (seu pensamento é o ar), o ar também não é objeto de polêmica como as idéias em geral: ele prolifera opulentamente sem se preocupar com suas justificativas.

v.42. "Trace" é, aqui, realmente, uma "marca". O sujeito que quer proclamar sua independência da sociedade e dos seus valores (como a extrema valorização do passado) tenta desmistificar esse tema ("lembranças"), tão marcadamente romântico, colocando-o na ínfima condição de marca, de um pequeno traço. É por isso que a contaminação da rima com "passa", no verso seguinte, fazendo com que Augusto de Campos fale de "traça", é inadequada: a "traça" carcome, rói, age até a destruição do seu portador, bem ao contrário da indiferença do poeta pelo tema.

v.47. Reminiscência de Pascal, que preferimos deixar intacta: "Le moi est haïssable: vous, Miton, le crouvrez, vous ne l'ôtez pas pour cela; vous êtes donc toujours haïssable" (apud Walzer, 1970 p.1322-3). Para Walzer "isso que é somente uma regra de 'honestidade' para Pascal e seus amigos, Miton ou Méré, atinge, para Corbière, as próprias raízes do ser" (p.1323).

v.51. "Jogá-la na lama" é talvez uma hipérbole de "mettre en guenille" (vesti-la de trapos), mas encontra ecos variados dentro da obra de Corbière, "rouxinol da lama".

ARMOR

## PAYSAGE MAUVAIS

Sables de vieux os -- Le flot râle  
 Des glas: crevant bruit sur bruit...  
 -- Palud pâle, où la lune avale  
 4 De gros vers, pour passer la nuit.

-- Calme de peste, où la fièvre  
 Cuit... Le follet damné languit.  
 -- Herbe puante où le lièvre  
 8 Est un sorcier poltron qui fuit...

-- La Lavandière blanche étale  
 Des trépassés le linge sale,  
 11 *Au soleil des lous...* -- Les crapauds,

Petits chantres mélancoliques  
 Empoisonnent de leurs coliques,  
 14 Les champignons, leurs escabeaux.

Marais de Guérande.--Avril.

## PAISAGEM MÁ

Praias de velhos ossos -- a onda  
 Dobra: som a som ela estertora...

--Paul pálido, onde a lua ronda

4 Buscando vermes, noite afora.

--Calma de peste, onde a febre,  
 Como um duende danado, arde...

--Erva fétida, onde a lebre

8 Foge, feito um bruxo covarde...

--A Lavadeira branca lida

Na roupa dos mortos encardida,

11 Ao *sol dos lobos*...--E singelo.

O sapo, cantor melancólico,

Envenena com sua cólica,

14 A própria casa, o cogumelo.

Pântano de Guérande.--Abril.

## PAISAGEM MÁ

"Paisagem má" inicia a seção ARMOR (nome céltico da Bretanha) com uma demonstração de familiaridade com o folclore bretão. O poema apresenta uma coleção de imagens de fundo supersticioso e mítico da velha Bretanha, destacando seu lado sinistro e um pouco fúnebre, como se verá mais claramente em "Natureza morta". Considerados pelo bretão como reino da Morte (Sonnenfeld, 1960 p.76), pântanos e florestas são aqui um pano de fundo para a aparição de duendes, bruxos, da "Lavadeira branca", do "sol dos lobos". Essa construção de paisagem introduz o leitor ao capítulo, em terras d'Armor, não só aludindo ao aspecto físico da paisagem mas sobretudo ao aspecto mítico das tradições.

v.3. "Paul" é, como "palud" (pântano), um arcaísmo.

v.6. O duende danado "languit" (enlanguece), em francês. Suprimimos o verbo, atribuindo ao duende, numa comparação, a mesma propriedade da febre (arder), considerando aí sua ambiguidade sexual. Como "arder", que é circunstancial para "febre", é genérico para "duende", a solução não compromete o contexto "lânguido" do poema.

v.7-8. A lógica pediria o uso do feminino para "sorcier", "bruxa" (como traduz Augusto de Campos), já que "lièvre", masculino em francês, é feminino em português. Mas o masculino, nesse caso, faz referência a uma lenda bretã: a do bruxo metamorfoseado em lebre.

v.9-10. A "lavadeira branca" é aquela que "lava a roupa dos mortos nas águas turvas dos pântanos ou das fontes" (Angelet, 1961 p.152).

v.11. "Soleil des loups" (literalmente, "sol dos lobos") é a lua, em bretão e em gíria.

v.14. A imagem do sapo no seu escabelo é simplesmente a tradução do nome bretão para cogumelo (escabelo de sapo). Usamos uma imagem popular em português (cogumelo é "casa de sapo") para tentar preservar o uso lúdico da referência folclórica.

## NATURE MORTE

Des coucous l'*Angelus* funèbre  
A fait sursauter, à ténèbre,  
3 Le coucou, pendule du vieux,  
  
Et le chat-huant, sentinelle,  
Dans sa carcasse à la chandelle  
6 Qui flamboie à travers ses yeux.  
  
-- écoute se taire la chouette...  
-- Un cri de bois: C'est la *brouette*  
9 *De la Mort*, le long du chemin...  
  
Et, d'un vol joyeux, la corneille  
Fait le tour du toit où l'on veille  
12 Le défunt qui s'en va demain.

Bretagne.-- Avril.

## NATUREZA MORTA

- Dos cucos o *Angelus* soturno  
Pôs em sobressalto o noturno  
3 Pêndulo do velho, o cuco,  
  
E o corujão, de sentinela,  
Com a carcaça em sua vela  
6 Incendiando o olho oco.  
  
-- Escuta: a coruja emudece...  
-- Ranger de roda: eis que aparece  
9 *A Carroça da Noite* na estrada...  
  
E a gralha alegre voa junto  
Ao teto em luto onde o defunto  
12 Padece a festa antecipada.

Bretanha.--Abril.

## NATUREZA MORTA

Esse segundo poema do capítulo ARMOR (nome céltico da Bretanha) funciona, junto ao poema anterior, como uma apresentação do aspecto folclórico e sinistro da região, cenário geral do capítulo. Símbolos medievais e da tradição popular bretã constroem um ambiente soturno, de peste, de uma obscuridade cheia de reminiscências da morte e que lembra alguns poemas de Baudelaire, como "Les Hiboux".

O próprio título joga com o aspecto fúnebre, mascarado na expressão feita para designar um gênero artístico ("Natureza morta"), presentificando a morte: o cenário não é somente de imobilidade mas é também um cenário de morte. O poema descreve um ambiente noturno em que se misturam sons e imagens de agouro: o canto do cuco, os olhos da coruja, o som da Morte se aproximando, o bater de asas da gralha.

v.3. O "cuco" pode ser interpretado como o anúncio da hora do velho, como na mitologia bretã. "O sapo, a coruja e o cuco parecem ser, na Idade Média, símbolos frequentes de mau agouro, como por exemplo nos quadros de Jeronimus Bosch" (Sonnenfeld, 1960 p.77 nota).

v.5. "À la chandelle" pode indicar tanto a proximidade de uma vela quanto a semelhança em relação a uma vela.

v.8-9. "A Carroça da Morte" é um símbolo que se encontra já no *Roman de Lancelot*, segundo Sonnenfeld (1960 p.77). Segundo a tradição, é o ranger da madeira da carroça do "Ankou" (espectro da morte) que denuncia sua chegada e anuncia a morte próxima de alguém.

v.10. é a gralha que guia a Morte até a casa onde mora a vítima (Sonnenfeld, 1960 p.77).

## CRIS D'AVEUGLE

(Sur l'air bas-breton *Ann hini goz.*)

L'oeil tué n'est pas mort  
 Un coin le fend encor  
 Encloué je suis sans cercueil  
 On m'a planté le clou dans l'oeil  
 L'oeil cloué n'est pas mort  
 6 Et le coin entre encor

*Deus misericors**Deus misericors*

Le marteau bat ma tête en bois  
 Le marteau qui ferra la croix  
*Deus misericors*  
 12 *Deus misericors*

Les oiseaux croque-morts  
 Ont donc peur a mon corps  
 Mon Golgotha n'est pas fini  
*Lamma lamma sabacthani*  
 Colombes de la Mort  
 18 Soiffez après mon corps

Rouge comme un sabord  
 La plaie est sur le bord  
 Comme la gencive bavant  
 D'une vieille qui rit sans dent  
 La plaie est sur le bord  
 24 Rouge comme un sabord

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  
 30 Le feu d'un haut me mord

Dans la moelle se tord  
 Une larme qui sort  
 Je vois dedans le paradis

*Miserere, De profundis*

Dans mon crâne se tord  
 36 Du soufre en pleur qui sort

Bienheureux le bon mort  
 Le mort sauvé qui dort  
 Heureux les martyrs, les élus  
 Avec la Vierge et son Jésus  
 ô bienheureux le mort  
 42 Le mort jugé qui dort

Un Chevalier dehors  
 Repose sans remords  
 Dans le cimetière béni  
 Dans sa sieste de granit  
 L'homme en pierre dehors  
 48 A deux yeux sans remords

Ho je vous sens encor  
 Landes jaunes d'Armor  
 Je sens mon rosaire à mes doigts  
 Et le Christ en os sur le bois  
 à toi je baye encor  
 54 ô ciel défunt d'Armor

Pardon de prier fort  
 Seigneur si c'est le sort  
 Mes yeux, deux bénitiers ardents  
 Le diable a mis ses doigts dedans

Pardon de crier fort  
60 Seigneur contre le sort

J'entends le vent du nord  
Qui bougle comme un cor  
C'est l'hallali des trépassés  
J'aboie après mon tour assez  
J'entends le vent du nord  
66 J'entends le glas du cor

Menez-Arrez.

## GRITOS DE CEGO

(Sobre motivo baixo-bretão *Ann hini goz*)

No olho matado há calor  
 Uma cunha dá-lhe a cor  
 Cravejado eu estou sem um caixão  
 Vazaram meu olho sem compaixão  
 No olho vazado há calor  
 6 E a cunha turva a cor

*Deus misericors**Deus misericors*

Bate em minha cabeça de pau  
 O martelo do suplício final

*Deus misericors*12 *Deus misericors*

Os urubus têm pavor  
 De provar do meu odor  
 Abreviar meu Gólgota é uma vã  
 Esperança *Lamma lamma sabacthani*

18 Pombas da morte sem pavor  
 Molhai o bico desse odor

Vermelha como uma flor  
 A chaga é prova de amor  
 Vermelha como a gengiva babada  
 No riso de uma velha desdentada  
 A chaga é prova de amor  
 24 Vermelha como uma flor

Vejo círculos de corr  
 E o sol branco mordedor  
 Na água dos meus olhos se retempera

O ferro cozido no fogo do inferno  
 Vejo um círculo de cor  
 30 E o sol branco mordedor

Brota em meu interior  
 Uma gota de humor  
 Eu vejo o paraíso que se esconde  
 Lá dentro *Miserere, De profundis*  
 O enxofre do interior  
 36 Do crânio é todo meu humor

Aquele que morto for  
 Dê graças ao criador  
 Sejam gratos o mártir e o eleito  
 Com Jesus e a Virgem sem defeito  
 Se morto e julgado for  
 42 Que agradeça ao criador

Um cavaleiro ao redor  
 Repousa sem rancor  
 Descansa no cemitério bendito  
 Dormindo sua sesta de granito  
 O homem de pedra ao redor  
 48 Tem dois olhos sem rancor

Oh sinto ainda tua cor  
 Terra amarela d'Armor  
 Entre os meus dedos sinto o rosário  
 E Cristo de osso no lenho do Calvário  
 Boquiaberto com tua cor  
 54 ó céu defunto d'Armor

Perdão por orar em dor  
 Senhor, contra teu favor  
 Meus olhos são furos em vermelhidão  
 Que o capeta fez com a própria mão

60           Perdão por gritar de dor  
              Senhor, se esse é teu favor

              Ouço o vento em furor  
              Com seu corne zumbidor  
Esse é o halali dos trespassados  
E o meu latido assim depois ao lado  
66           Ouço o vento em furor  
              Já sinto o zumbi da dor

Menez-Arrez.

## GRITOS DE CEGO

Bem antes de Mallarmé e Apollinaire, "Gritos de Cego" já apresenta uma ausência quase completa de pontuação. Mas não é só isso que surpreende. Colocado num capítulo cujos poemas trabalham com a tradição, a história e o cenário humano da Bretanha, esse poema em primeira pessoa se destaca, colocando em evidência seu registro metafórico.

O "cego", como o morto (ver "Viver como quem morre", no Estudo Crítico), padece por causa das meias-medidas: como o morto que vive, o cego enxerga, mas de forma incompleta e dolorosa. O poema é a descrição dos tormentos eternos dessa espécie de morto-vivo cujo corpo em decomposição é evitado até pelos urubus. Se as imagens religiosas estão presentes não são para consolar mas para evocar o martírio do deus feito homem e para evocar o fogo do inferno.

"Ann hini goz" significa "a velha" ("la vieille femme").

v.1-6. Para Angelet (1961 p.99), a "sensação inicial expressa por um oxímoro, chama a imagem do 'coin' -- mas eis que o segundo termo do oxímoro ('mort') desencadeia por associação de idéias 'cercueil', e depois 'encloué'. 'Encloué' produz 'clou' que suplanta 'coin' para lhe ceder o lugar, por sua vez. Admirável inconsequência!".

v.2. Trocamos a imagem da réstia de luz (que entra pela fenda feita pela cunha) pela da cor, que será explorada também nas estrofes 5 e 9.

v.4-5. Trocamos o jogo "clou"/ "cloué" por "vazaram"/ "vazado". Mantemos a isonomia com uma solução usada em "Rapsódia do Surdo", v.10.

v.6. A cor se "turva", da mesma forma que a luz vem de uma fenda, insuficiente, incompleta, no original. A solução enfatiza a interpretação dos tormentos do meio-cego.

v.14. O caráter alegórico do poema está ressaltado nesse verso pelo uso "falsamente popular" da preposição "à" (que não pode substituir o "de" causal), e pela anomalia sintática de "ont donc peur" (v. Angelet, 1961 p.106 e 132). A tradução traz um estranhamento semântico ("provar do meu odor"), enfatizando a repugnância dos pássaros da morte em consumir o meio-morto, segundo nossa interpretação do poema.

v.17. Segundo Walzer (1970 p.1320), "o poeta, em seu exemplar pessoal, substituiu 'colombes' (pombas), cuja inocência destoava com os 'oiseaux croque-morts' (pássaros papa-defuntos) do primeiro verso da estrofe, por aves mais conformes à tinta escura do poema: 'Noirs poulets de la Mort' (Galinhas negras da Morte)".

v.18. "Soiffer" é uma gíria audaciosa e significa beber além da conta, embriagar-se, e é usada aqui no sentido de "ter sede de", "desejar vivamente". "Molhar o bico" tem o sentido de embriagar-se, na gíria brasileira, cruzando a semântica anatômica das aves, presentes na estrofe.

v.19-24. Substituímos a imagem marítima da "escotilha" ("sabord") pela da "flor", como "prova de amor". Tão estranha quanto a primeira, "flor", aqui, está acrescida de um registro irônico, dado o contexto dantesco do poema. A "plaie" (chaga) está "sur le bord" (no lado) como o ferimento de Cristo na cruz, da mesma forma que é uma "prova de amor" (pela humanidade, no caso de Cristo).

v.27-28. A imagética desses versos está diretamente ligada à dos versos 57-58. A nossa solução cruza as informações desses versos. Assim, a imagem dos olhos "furados" do verso 27 se desloca para o verso 57, e a imagem do "bénitier" (aqui ligado à expressão familiar "s'agiter comme un diable dans un bénitier", estar incomodado, esforçar-se para sair de uma situação embaraçosa) vem para o verso 27 na forma da água onde se "retempera" o ferro em brasa.

v.32. Usamos "humor" no sentido de líquido orgânico, mas a ambiguidade vai bem em Corbière.

v.36. A ambiguidade de "humor" destaca uma auto-ironia e um sofrimento típicos do poeta.

v.49. Volta a imagem da "cor" que destaca, pela associação com "amarelo", o sentido metafórico que é dado à palavra durante o livro.

v.53. O verbo "bayer" está diretamente ligado à expressão "bayer aux corneilles" (perder o tempo olhando para o espaço abobalhadamente).

v.57-58. Ver nota aos versos 27-28.

v.62. O "vento do norte", na Bretanha, significa realmente um vento ligado às intempéries.

v.66. "Cor" tanto significa "corne" quanto "coração", sentido destacado pela ambiguidade desse último verso. Usamos aqui um jogo de palavra com "zumbidor" (v.62), decompondo o vocábulo.

Toponímia: "Menez-Arrez é uma expressão geográfica pouco clara (...). A expressão encontra-se num provérbio bretão citado por Briseux em Furnez Breiz (...): 'Ménéz Arré kein Breiz', quer dizer, segundo a tradução de Briseux: 'As montanhas de Arré, espinha dorsal da Bretanha'" (Walzer, 1970 p.1331).

GENS DE MER

## LE RENÉGAT

Ça c'est un renégat. Contumace partout :

Pour ne rien faire, ça fait tout.  
 écumé de partout et d'ailleurs; crâne et lâche,  
 écumeur amphibie, à la course, à la tâche;  
 5 Esclave, flibustier, nègre, blanc, ou soldat,  
 Bravo: fait tout ce qui concerne tout état;  
 Singe, limier de femme... ou même, au besoin, femme;  
 Prophète *in partibus*, à tant par kilo d'âme;  
 Pendu, bourreau, poison, flutiste, médecin,  
 10 Eunuque; ou mendiant, un coutelas en main...

La mort le connaît bien, mais n'en a plus envie...  
 Recraché par la mort, recraché par la vie,  
 Ça mange de l'humain, de l'or, de l'excrément,  
 Du plomb, de l'ambrosie... ou rien -- Ce que ça sent.--

15 -- Son nom? -- Il a changé de peau, comme chemise...  
 Dans toutes langues c'est: Ignace ou Cydalyse,  
*Todos los santos*... Mais il ne porte plus ça;  
 Il a bien effacé son T.F. de forçat!...

-- Qui l'a poussé... l'amour? -- Il a jeté sa gourme!  
 20 Il a tout violé: potence et garde-chiourme.  
 -- La haine? -- Non. -- Le vol? -- Il a refusé mieux.  
 -- Coup de barre du vice? -- Il n'est pas vicieux;  
 Non... dans le ventre il a de la fille-de-joie,  
 C'est un tempérament... un artiste de proie.

.....  
 25 -- Au diable même il n'a pas fait miséricorde.  
 -- Hale encore! -- Il a tout pourri jusqu'à la corde,

Il a tué toute bête, éreinté tous les coups...

Pur, à force d'avoir purgé tous les dégouts.

Baléares.

## O RENEGADO

Isto é um renegado. Um completo contumaz:

Para fazer nada, tudo faz.

Pirateou sete mares, ou mais; bravo e poltrão,  
Desbravador anfíbio, em viagem, em ação;

- 5 Escravo, blibusteiro, negro, branco, soldado,  
Capanga: ele faz de tudo um pouco, o coitado;  
Macaco, sabujo de dama... e mesmo: dama.  
Profeta *in partibus*, vendendo a alma por grama;  
Veneno, flautista, carrasco ou enforcado;  
10 Médico, eunuco; pedinte, um facão do lado...

A morte o conhece, e já não se sente atraída...

Cuspido pela morte, cuspido pela vida,

Come homem, ouro, excremento, poeira,

Chumbo, ambrósia... ou nada --Aquilo que cheira.--

- 15 --Seu nome? --Trocar de roupa, e de pele, era fácil...  
Em todas as línguas é: Cidalísio, Inácio,  
*Todos los santos*... Esse peso já não tem;  
O T.F. de forçado ele apagou muito bem!...

--Quem o moveu... o amor? --Já cheirou a cueiro!

- 20 Ele violou tudo: a força e o carcereiro.

--Ódio? --Não. --Roubo? --Recusou o que foi dado.

--Amarrou o bode do vício? --Não é viciado:

Não... na barriga ele tem uma messalina,

é um temperamento... um artista de rapina.

.....

- 25 --Não teve misericórdia nem para o diabo.

--Puxa ainda! --Apodreceu tudo até o cabo,

Matou toda besta, destratou o trato tosco...

Puro, por haver purgado todo desgosto.

Baléares.

## O RENEGADO

"O Renegado" é mais um dos poemas-epitáfio de Corbière, e a sua inclusão no capítulo GENS DE MER talvez se explique pelas imagens marítimas que comentam a situação do excluído. O poema traça o retrato desse excluído, rejeitado por tudo e por todos, inclusive pela morte. Sua identidade é completamente caótica e se dispersa numa enumeração interminável de definições que chegam mesmo a se contradizer. É aí, no impuro e no caótico, que se encontra a identidade (ver "A negação da identidade", no Estudo Crítico) e a "pureza" do sujeito que reafirma mais uma vez a ausência de um "nome", essa espécie de limitação, de condenação marcada a ferro na carne do homem.

v.3-4. Uma associação verbal liga "écumé" (viajado), no verso 3, e "écumeur" (pirata), no verso 4. Alteramos a ordem de aparição dessas informações (o "pirata" aparece no verso 3 e vice-versa).

Com "sete mares, ou mais" tentamos manter o jogo de paradoxo existente em "de partout et d'ailleurs" (toda parte e além dela).

v.6. "Bravo" pode ser tanto uma exclamação de aplauso e aprovação quanto uma palavra italiana de referência histórica, dicionarizada em francês, que significa matador profissional, ou espadachim italiano. A ambiguidade certamente permanece mas, dada a sequência enumerativa das identidades do renegado, preferimos manter a segunda acepção, com "capanga". Esta é, aliás, a solução de Fusero ("sgherro"), na própria tradução para o italiano.

v.13. O acréscimo semântico de "poeira" não prejudica o sentido geral do poema, inserindo inclusive um jogo de palavra: "comer poeira" tem o sentido de levar desvantagem, ser passado para trás.

v.17. O nome, para o renegado, é realmente um "peso", como ressalta a tradução, fazendo lembrar, por associação de idéias, o peso que o "forçado" do verso seguinte levaria atado ao pé.

v.19. "Jeter la gourme" significa "fazer loucuras na mocidade". "Cheirar a cueiro" é uma expressão que se aproxima, lembrando que o amor é coisa da juventude.

v.22. "Avoir le coup de barre" significa "sentir-se repentinamente muito cansado". "Amarrar o bode", familiarmente, significa "ficar sério, de cara amarrada, mal-humorado", além de lembrar imediatamente a expressão "amarrar um bode" (deprimir-se sob efeito de droga), ligada ao estado do "viciado".

v.26. "Jusqu'à la corde", isto é, "até o fim". "Até o cabo" é uma expressão correspondente em português.

v.27. Introduzimos aqui uma reminiscência de Dirceu, de Marília, pastor que não é de "tosco trato".

## LA FIN

*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'abime plongée...*

.....  
*Nul ne saura leurs noms, pas 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.*

Eh bien, tous ces marins -- matelots, capitaines,  
Dans leur grand Océan à jamais engloutis...  
Partis incoucieux pour leurs courses lointaines  
Sont morts -- absolument comme ils étaient partis.

Allons! c'est leur métier; ils sont morts dans leur bottes!  
6 Leur *boujaron\** au coeur, tout vifs dans leurs capots...  
-- Morts... Merci: la *Camarde* 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? la basse voilure  
12 Battant à travers l'eau! -- Ça se dit *encombrer*...  
Un coup de mer plombé, puis la haute mâture  
Fouettant les flots ras -- et ça se dit *sombrer*.

-- Sombrier -- Sondez ce mot. Votre *mort* est bien pâle  
 Et pas grand'chose a bord, sous la lourde rafale...  
 Pas grand'chose devant le grand sourire amer  
 18 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!  
 24 À l'écume crachant une chique râlée,  
 Buvant sans hauts-de-coeur *la grand'tasse salée*...  
   -- Comme ils ont bu leur boujaron.--

.....  
 -- Pas de fond de six pieds, ni rats de cimetière:  
 Eux il vont aux requins! L'âme d'un matelot  
 Au lieu de suinter dans vos pommes de terre,  
 30                                       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 soule...  
   Ils sont là! -- La houle a du creux.--

-- écoutez, écoutez la tourmente qui beugle!...  
 36 C'est leur anniversaire -- Il revient bien souvent --  
 Ô poète, gardez pour vous vos chants d'aveugle;  
 -- Eux: le *De profundis* que leur corne le vent.

...Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges!...  
   Qu'ils roulent verts et nus,  
 Sans clous et sans sapin, sans couvercle, sans cierges...  
 42 -- Laissez-les donc rouler, *ferriens* parvenus!

À bord.-- 11 février.

\* *Boujaron*: ration d'eau-de-vie.

## O FIM

*Que innumeros patrões e quantas equipagens,  
Que partiram, buscando incognitas paragens,  
Guarda o mórno horizonte --ha seculos-- occultos!*

.....  
*Que de bravos, meu Deus! dormem no immundo pégo!  
O Oceano os dispersára... e, caprichoso e cego,  
Para longe lhes leva os carcomidos ossos...  
Ninguem lhes sabe o fim mysterioso e triste!*

.....  
*E quando, enfim, a morte as palpebras lhe cerra,*

*Ninguem vos lembrará sobre a face da terra,  
Nem quem fostes, siquer, uma inscripção recorda...  
Ai! nem a arvore ao duro inverno desfolhada  
E nem mesmo a canção monótona e maguada,  
Com que um cego em lagrimas o echo acorda!*

*V. HUGO, Oceano nok.*

Sim, esses inúmeros patrões e equipagens  
Para sempre no grande Oceano sumiram...  
Partiram serenos para incógnitas paragens  
E estão mortos -- exatamente como partiram.

Eh... é o ofício; estão mortos dentro das botas.  
6 A água-benta\* no peito, fortes nos capotes...  
-- Mortos... Eles são do mar, a Funesta não;  
Ela dorme com vocês: é vocês que ela afaga...  
-- Eles, eh: Inteiros! levados pela vaga!  
Du perdidos num turbilhão...

Um turbilhão... é isso a morte? a vela baixa  
12 Debatendo-se na água! -- Isso se diz *soçobrar*...  
Mão pesada de mar, e o alto mastro abaixa



• A bordo.—11 de fevereiro.

\* *Água benta*: ração de aguardente (N.do A.)

## O FIM

"O Fim" está entre os poemas mais conhecidos de Corbière e entre aqueles em que a paródia alcança as raias do insulto. O alvo é o Victor Hugo do poema "Oceano Nox" (*Les Rayons et les Ombres*). Escrito depois de uma tempestade em 1836, o poema de Hugo conta a tragédia dos marinheiros envolvidos num naufrágio e lamenta sua sorte. "O Fim" comenta a abordagem de Hugo com um misto de piedade e desprezo frente à artificialidade literária e desconhecimento de causa de quem, entre outras coisas, lembra Dancel (1974), rima "pages" (páginas) com "equipages" (equipagens, tripulação). Os ataques a esse tipo de artificialidade já vinha, aliás, de Edouard Corbière, pai, que no prefácio de *Le Négrier* criticava os "marins de cabinet" (marinheiros de escritório).

Tendo parte de "Oceano Nox" como epígrafe, o poema começa como uma retomada do tema e dos termos usados por Hugo. A impropriedade de palavras como "morte" (da forma como é usada por Hugo) dá origem a uma demonstração da "verdadeira" terminologia de bordo, da sua história cotidiana, que é sempre um encontro mais ou menos próximo com a morte. Mas não a morte como anulação: Turnell lembra bem que, "enquanto Hugo se preocupa somente com o que está morto, Corbière se interessa somente com o que está vivo" (apud Walzer, 1970 p.1361). Efetivamente, para Corbière, os mortos "respiram com a maré" e "rolam infinitos nos virgens espaços". O Mar é a imagem mesma da Morte e é aí que se perpetua o ritual da vida.

"O Fim" fecha o capítulo POVO DO MAR, antes do apaziguamento póstumo dos RONDÉIS PARA DEPOIS. é lícito ver nele, portanto, uma forma mais aprofundada que a simples solidariedade de Corbière com os homens do mar, isto é, como uma forma de espelhamento.

Epígrafe. Encontramos uma versão em português do poema "Oceano Nox" feita por J.Dias da Rocha e publicada em *Hugonianas (Poesias de Victor Hugo traduzidas por poetas brasileiros)* (RJ, Imprensa Nacional,

1885). O preciosismo de estilo destaca a artificialidade literária criticada por Corbière em "O Fim".

Algumas pequenas mudanças foram feitas no poema de Hugo em português para compensar as mudanças feitas por Corbière no poema em francês: 1. Corbière substitui, no 5º verso transcrito, "ouragan" por "Ocean" (substituímos "vento" por "Oceano", no mesmo verso); 2. Substituí o verso "Rien ne sait plus vos noms, pas même l'humble pierre" por "Nul ne saura leurs noms, pas même l'humble pierre", no início do terceiro trecho transcrito (substituímos "Ninguém vos lembra mais sobre a face da terra" por "Ninguém vos lembrará sobre a face da terra"); 3. "Naive", no penúltimo verso, fica "plaintive" e "Que chante un mendiant" fica "D'un aveugle qui chante", nos dos últimos versos (alteramos simplesmente o último verso "Com que o echo um mendigo em lagrimas acorda!" por "Com que um cego em lagrimas o echo acorda!").

Além disso, incorporamos à epígrafe um verso que não foi transcrito por Corbière (verso 8 da epígrafe traduzida). Isso porque a palavra "morte" é aludida no poema, em forma de crítica a Hugo, e foi suprimida na tradução brasileira, no verso em questão. O verso 8 recupera essa perda.

v.1. Reformulação do verso 1 da epígrafe.

v.2. "Por oposição ao 'marinheiro' e a 'Oceano', evocadores de idéias recebidas, Corbière pretende mostrar o marujo, o capitão e o Mar, em sua realidade imediata, desprovida do pitoresco fácil" (MacFarlane, 1974 p.172).

v.3. Reformulação do verso 2 da epígrafe.

v.5. "Allons!": através do poema, multiplicam-se as evocações dirigidas a Victor Hugo, marcadas por uma piedade irônica. "Eh" e, posteriormente, "eia", podem ser usados como evocação de ânimo ou, alternativamente, para o trato com animais recuperando essa agressividade mascarada.

v.6. A nota de rodapé para "boujaron" é do próprio autor, que tenta mostrar sua familiaridade com a terminologia do mar. "Água-benta" também é uma gíria, sem, no entanto, estar ligada à vida marítima. Sua propriedade está em que, jogando com o sagrado (a "água" é benta), a palavra registra a relação de indiferença e, ao mesmo tempo, a ligação carnal (dentro do "peito") do marujo com aquilo (o sagrado) que para o povo da terra é somente acessório, apesar de importante. É a mesma relação que o marujo tem com a Vida.

v.7. A "Camarde" é a Morte, num registro familiar.

v.15-6. É preciso, como adverte Corbière, prestar "atenção à palavra" *afundar* ("sombrear"). Perto do caráter "sombre" (obscuro, assustador) da tragédia no mar, a morte literária é muito "pâle" (pálida, sem importância). Tentamos recuperar esse jogo, remetendo à "afundar" a designação "rasa" ("Sua morte é coisa rasa"). O jogo de palavra é claro, ainda que nem Mário Faustino, em português, ("Sossobrar"/"pálida"), nem Robert Mitchell, em inglês, ("Sink"/"pale"), nem Clemente Fusero, em italiano, ("Affondare"/"pallida"), tenham seguido essa leitura.

v.18. Ainda uma exclamação dirigida a Victor Hugo. Como forma de compensar a perda de "terriens", no verso 42, usamos uma evocação da oposição terra/mar.

v.25. "Grand'tasse salée": provavelmente, mais uma expressão do vocabulário marítimo.

v.32. "Ventre louco": a alteração recupera o aspecto arrebatador da paixão de um ventre no cio.

v.42. "Terriens": a oposição hugoliana "marins"/"terriens" não tem um bom correspondente em português. "Urubus", um hiperbolicamente, remete ao caráter mercenário de certa literatura romântica, lembrado por Corbière por diversas oportunidades em sua obra. Como "mortos",

os marinheiros seriam um pasto temático importante para os poetas, em seus escritórios. Ver também nota ao verso 18.

RONDELS POUR APRÈS

Esse capítulo engloba os últimos sete poemas dos *Amores Amarelos*. São cinco rondéis precedidos por um soneto e seguidos por uma dedicatória final que retoma o tema da dedicatória inicial.

Durante muito tempo, esse capítulo foi o preferido os críticos de Corbière devido, certamente, ao seu acabamento melhor trabalhado (deixando seu "estilo de rascunho" anterior -- Angelet, 1961), e sua musicalidade refinada. Para Laforgue, essa parte do livro era "a mais fina, a mais realizada (*févue*), a mais pura parte enquanto arte" (Laforgue, 1979 p.128). Foram esses poemas que primeiro atraíram a atenção de T.S. Eliot e que representaram a poesia de Corbière em um grande número de antologias da literatura francesa.

Se hoje a atenção é dada, igualmente, ao Corbière "duro", "seco", "rangido", a seção RONDÉIS PARA DEPOIS continua um conjunto *suí generis* de poemas dentro dos *Amores Amarelos*. Retomando os temas tratados durante o livro e, segundo Burch (1970), até mais especificamente, de "Paris", esses poemas deslocam o ponto de vista do morto incompleto para o morto consumado. Devolvido à ordem do cosmos, o sujeito, em segunda pessoa, é tratado como uma criança no momento em que precisa ir dormir.

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

A própria forma do rondel, que remonta a Charles d'Orléans, colabora para essa impressão de alguma coisa mais etérea se sobrepondo à estridência anterior. Mas se Corbière escolheu a forma nem por isso a obedeceu rigorosamente. Nem o rondel clássico, de esquema a b b a // a b a b // a b b a a (sendo os dois primeiros versos repetidos

no final da segunda estrofe e o primeiro verso repetido no final da última estrofe), nem o rondó, de esquema a b a b a // a b a // a b b a a (sendo o refrão constituído pela repetição das primeiras palavras do primeiro verso), nem um nem outro podem definir os rondéis de Corbière cujo esquema , já de início diferente das regras clássicas, é modificado ligeiramente de um poema para outro.

## SONNET POSTHUME

*Dors: ce lit est le tien... Tu n'iras plus au nôtre.*

*-- Qui dort dine. -- À tes dents viendra tout seul le foin.*

*Dors: on t'aimera bien -- L'aimé c'est toujours l'Autre...*

4 *Rêve: La plus aimée est toujours la plus loin...*

*Dors: on t'appellera beau décrocheur d'étoiles!*

*Chevaucher de rayons!... quand il fera bien noir;*

*Et l'ange du plafond, maigre araignée, au soir,*

8 *-- Espoir -- sur ton front vide ira filer ses toiles.*

*Museleur de voilette! un baiser sous le voile*

*T'attend... on ne sait où: ferme les yeux pour voir.*

11 *Ris: Les premiers honneurs t'attendent sous le poêle.*

*On cassera ton nez d'un bon coup d'encensoir,*

*Doux fumet!... pour la trogne en fleur, pleine de moelle*

14 *D'un sacristain très-bien, avec son éteignoir.*

## SONETO PÓSTUMO

*Dorme: é tua cama... Dorme sossegado.  
 Mais vale quem Deus ajuda -- Dorme bastante.  
 O amado é sempre o Outro -- Tu serás amado...  
 4 Sonha: A mais amada é sempre a mais distante...*

*Dorme: apanhador de estrelas vais te chamar!  
 Cavalgador de raios!... na noite sombria;  
 E a aranha preta, um anjo, em casa vai entrar  
 8 --Sem azar-- tecendo a teia na fronte vazia.*

*Mordaçador de véus! um beijo se desvenda  
 Sob o véu... para veres onde, feche os olhos.  
 11 Ri: Sob os lençóis te espera a tua prenda.*

*Teu nariz sofrerá o golpe do incensório,  
 Doce aroma!... na cara cheia de oferendas  
 14 íntimas de um sacristão com seus acessórios.*

## SONETO PÓSTUMO

Abertura do capítulo, esse soneto se constrói como uma exortação ao sono, ao sossego e ao silêncio. Imagens estranhas convidam a criança ao sono, consolando-a do seu medo do desconhecido. 'Com essas imagens, diz Angelet (1961), *apanhador de estrelas, cavalgador de raios*, Corbière cria um mundo surreal cuja candura contrasta com o acento mal-humorado (*hargneux*) das qualificações precedentes. Imagens que designam o poder miraculoso sobre o mundo de sonho e de fantasia do qual se investe o poeta, poder que não lhe será reconhecido e do qual só gozará plenamente depois da morte' (p.69).

A mala sorte que acompanhava o cenário dos poemas anteriores aqui tem a promessa de inversão. A aranha agora é um 'anjo' que porta 'esperança' ('espoir'). O amor negado agora é o amor que se realiza através do beijo e mesmo o cenário fúnebre do enterro perde o caráter purulento dos contatos com a morte.

v.1. 'Tu n'iras plus au nôtre': procura-se tranquilizar a criança em sua nova cama. A referência ao universo infantil é explicitada no seu sentido tranquilizador.

v.2. 'Qui dors dine' é um provérbio que sugere o fato de o sono fazer esquecer a fome. A continuação do verso é um jogo com essa expressão: o feno (literalmente, o mato crescerá sobre o cadáver do morto), metonimicamente, é o alimento que virá sem esforço àquele que dorme.

Nossa solução destaca parte de um provérbio conhecido em língua portuguesa: 'Mais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga'. Se mais vale quem Deus ajuda, a exortação para que o menino durma bastante é, mais do que nunca, apropriada. Ela tenta recuperar a surpresa e a ironia do uso do provérbio em francês.

v.5. 'Décrocheur' é um neologismo em francês, mas não chega a chocar, dado a formação muito frequente com o sufixo 'eur'. Como com-

pensação ao fato de "apanhador" ser dicionarizado em português, usamos "cavalgador", no verso 6, que tem a mesma relação morfológica com o português que tem "décrocheur" com o francês.

v.7-8. Um engenhoso entrelaçamento de uma expressão ("avoir des araignées dans le plafond") e um dito popular ("Araignée au matin --chagrin. Araignée au soir --espoir.") liga dois usos da palavra aranha, símbolo importante do imaginário de Corbière (ver "Alguns comentários sobre a tradução de Tristan Corbière"). A tradução de uma tal operação torna-se difícil tendo em vista que preferimos manter a imagem da aranha inalterada. Acrescentamos, então, a ela um dito popular que tem um outro sujeito (a borboleta) mas que não é descabido em relação a uma aranha, de relativa familiaridade também em português, sugerindo imobilidade, abandono, agouro, fatalidade. A crendice de que "borboleta preta dentro de casa traz azar", ou luto, foi, aliás, imortalizada nas *Mémoires Postumes de Brás Cubas* no capítulo "A Borboleta preta".

"Sem azar" recupera, assim, o novo destino da Sorte a que nos referimos acima.

v.9. "Museleur" enquadra-se no mesmo caso de "décrocheur", no verso 5., como exemplo de neologismo que não chega a chocar. A palavra se forma do verbo "museler" (açaimar, amordaçar animais, impedi-los de abrir a boca). MacIntyre usa "nuzzler through a veil" (aquele que focinha através de um véu, como um animal). O menino que vai dormir seria um violador de véus. Mas, nesse poema, as imagens agressivas (como a comparação com o animal) já não são usadas para qualificar o sujeito. Elas se voltam agora contra o arsenal de angústias acumuladas nos capítulos anteriores. Ou seja, é a mulher, seu caráter animalesco de "besta-fera", que é amordaçada aqui. Calada e submetida (como todo universo de RONDEIS PARA DEPOIS), ela está à disposição para o beijo tão negado.

Usamos aqui o neologismo "mordaçador" que se enquadra bem no tipo sutil de criação de palavras nesse poema.

v.11. Entre outras acepções, "poêle" designa a grinalda de uma noiva, ou uma mortalha (uso mais restrito). Isso já é suficiente para perceber o jogo de palavras de Corbière: num poema de morte, a palavra multiplica seu alcance semântico se colocada no contexto próximo da temática amorosa. "Lençol" pode recuperar esse jogo se for entendido primeiro eroticamente como revestimento da cama (também ligado à imagética do "leito") e segundo como mortalha, um arcaísmo.

v.13-14. MacIntyre traduz assim esses versos: "a plesant whiff! for the rosy, robust phiz/ of an immaculate sacristan...". Isso significa que ele coloca uma vírgula no final do verso 13 lendo "pleine de moelle" como um aposto adjetivante para "la trogne en fleur". Assim, a "trogne" (cara) em questão é do "sacristão". Mas poderia não ser, se acompanhássemos rigorosamente a pontuação proposta. À cara, sem definição do dono, estaria "pleine de moelle d'un sacristain". Na primeira leitura, "moelle" (tutano) mostraria o vigor desse rosto róseo em pleno desenvolvimento. Na segunda, "moelle" (em sentido figurado, aquilo que é íntimo) poderia ser uma sugestão irônica aos gazes do sacristão, misturando-se com o "doce aroma" do incensório e invadindo a cara cheia de flores do defunto que se vela. Procuramos, em todo caso, manter a ambiguidade proporcionada pelo *enjambement* retirando toda a pontuação. Com "oferendas íntimas" tanto se sugere a bondade e a piedade do sacristão, mesmo no sentido ingênuo da primeira leitura, como se dá a margem para a sugestão maliciosa da segunda leitura.

Para "éteignoir", ver nota ao verso 8 de "Horas".

## RONDEL

*Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles!*  
*Il n'est plus de nuits, il n'est plus de jours;*  
*Dors...en attendant venir toutes celles*  
 4 *Qui disaient: Jamais! Qui disaient: Toujours!*

*Entends-tu leurs pas?... Ils ne sont pas lourds:*  
*Oh! les pieds légers! -- l'Amour a des ailes...*  
*Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles!*

8 *Entends-tu leurs voix?... Les caveaux sont sourds.*  
*Dors: Il pèse peu, ton faix d'immortelles;*  
*Ils ne viendront pas, tes amis les ours,*  
*Jeter leur pavé sur tes demoiselles...*  
 12 *Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles!*

## RONDEL

*é noite, menino, ladrão de centelhas!*  
*Não há mais noites, e dias já não há;*  
*Dorme... esperando chegar a vez daquelas*  
 4 *Que diziam: Claro!, e diziam: Quicá!*

*Escutas os passos vindo para cá?...*  
*Ah, os pés tão leves...-- O Amor vai a velas!*  
*é noite, menino, ladrão de centelhas!*

8 *Escutas vozes?... não, na cova surda há*  
*De dormir, sob perpétuas amarelas;*  
*E dos teus amigos da onça não virá*  
*Nenhum, jogar pedras em tuas libélulas...*  
 12 *é noite, menino, ladrão de centelhas!*

## RONDEL

"Rondel" continua no tom apaziguador de "Soneto Póstumo", agora baseado também na vingança. Aquelas (mulheres) imprevisíveis que causavam sofrimento irão juntar-se ao menino que dorme. Enquanto isso, suas vozes são inaudíveis. A cova é surda e é inacessível os "amigos-da-onça". A imagem prometeica do ladrão do fogo alça o menino para muito longe da vicissitude das pedras.

v.4. "Jamais/Toujours": o que nos importa aqui é, como dissemos, a imprevisibilidade e o "cinismo ingênuo" do Outro nos fragmentos do discurso amoroso corbieriano (ver ítem 2, capítulo 4). "Claro/Quicá" explica-se dessa forma.

v.9. O "fardo" de flores, que é também o fardo da perpetuidade, não é pesado para quem está agora dentro da cova. O adjetivo "amarelas", que damos às perpétuas, tenta recuperar o tema dessa cor que aparece no próprio título do livro. Como forma de fardo levado em vida, agora o amarelo está simplesmente espalhado sobre o túmulo, em forma de flores.

v.10. A expressão "amigo-urso" também existe em português. Preferimos, no entanto, conservar a variante mais conhecida "amigo-da-onça", sem os hífen para manter a ambiguidade da construção em francês.

v.11. A expressão "le pavé de l'ours", em francês, vem da fábula "L'ours et l'Amateur de jardins", de La Fontaine, e designa uma boa intenção de dar ajuda a alguém mas que, por falta de jeito, acaba produzindo o efeito contrário. Essa expressão pode estar na base da referência a "pavé", dada a proximidade de "ours". "Jogar pedras" não recupera essas referências mas chama a atenção por ser uma expressão feita.

"Ours" /urs/ rimando com "sourds" /sur/, numa construção como o rondel, mostra a familiaridade de Corbière com a dissonância. Juntamente com outros exemplos, esse tipo de "liberdade" justifica, como princípio geral, a relativa maleabilidade que adotamos em nossas traduções no que se refere a dados formais do poema como métrica e rima.

## DO, L'ENFANT, DO...

*Buona vespre! Dors: Ton bout de cierge...*

*On l'a posé là, puis on est parti.*

*Tu n'auras pas peur seul, pauvre petit?...*

4 *C'est le chandelier de ton lit d'auberge.*

*Du fesse-cahier ne crains plus la verge,*

*Val... De t'éveiller point n'est si hardi.*

*Buona sera! Dors: Ton bout de cierge...*

8 *Est mort.-- Il n'est plus, ici, de concierge:*

*Seuls, le vent du nord, le vent du midi*

*Viendront balancer un fil-de-la-Vierge.*

*Chut! Pour les pieds-plats, ton sol est maudit.*

12 -- *Buona notte! Dors: Ton bout de cierge...*

NANA, NENÉ...

*Buona vespre! Dorme: teu cirio termina...*

*Puseram aqui, depois foram embora.*

*Pobre criança, não vá ter medo agora...*

4 *é um castiçal de albergue que te ilumina.*

*Dá o livro à palmatória, não tema a sina,*

*Vai!...Acordar-te é o que os apavora.*

*Buona sera! Dorme: o cirio termina...*

8 *De morrer.-- No albergue vazio só te nina*

*O vento do sul e do norte, lá fora,*

*Que na tua teia de aranha bafora.*

*Psiu! Teu solo o pé-de-anjo abomina.*

12 -- *Buona notte! Dorme: o cirio termina...*

## NANA, NENÊ...

Aqui a imagem do convite ao sono é mais explícita do que em qualquer outro rondel do capítulo. "Do, l'enfant, do..." é o início de uma das canções de ninar mais conhecidas em francês, como "Nana, nenê...", em português.

Numa nova situação, a "criança" deve aprender a ficar só. Ela está resguardada da palmatória que lhe impunha o mundo. Por outro lado, o próprio mundo se esquivava de perturbar esse sossego, porque o sono encobre uma agressividade que já deu provas de sua capacidade de destruição.

v.5. "Fesse-cahier" é um jogo de palavra com "fesse-mathieu", patrão dos cambistas que lhes tira o dinheiro, usurário, avaro, "aquele que bate em São Mateus" (antes de converter-se, o santo emprestava dinheiro...). O jogo leva em conta o sentido que o verbo "fesser" dá à palavra: o "fesse-cahier" é aquele que castiga o caderno, o livro. Em outras palavras, o crítico literário. MacIntyre traduz o verso por "Fear no more the whip of those scribblers on paper" ("rabisca-dores de papel"). Não se deve, portanto, temer o "fesse-cahier". Daí a tradução por "dê o livro à palmatória", aproveitando a expressão feita "dar a mão à palmatória", e somando a ela a expressão tranquilizadora "não teme a sina".

v.8. "Só te nina": esse acréscimo semântico à tradução conserva integralmente o espírito do poema, repetindo até parte do título. Essa estratégia, usada também em "Mala-Florinha", com a repetição de "mala flor", não pôde ser recuperada naquele caso. Podemos ver, assim, no presente caso, uma forma de compensação.

v.11. "Pied-plat" (pé-chato) designa uma deformidade oriunda do achatamento de um ou mais arcos do pé. Uma espécie de jogo de palavra se estabelece com a utilização de "plat": "plat" no sentido de falta de profundidade (falta de espírito) pode explicar o fato de o "solo" em

questão ser um solo "maudito" para o "pied-plat".

Como "chato" em português não tem a mesma conotação que tem em francês, preferimos uma solução aproximada de "pé-de-anjo" (pé grande), tão grotesco no contexto do poema quanto pé-chato, tendo a vantagem de manter (com a referência a "anjo") a oposição ingenuidade/maldição, envolvida no jogo de palavra.

## MIRLITON

*Dors d'amour, méchant ferreur de cigales!*  
*Dans le chiendent qui te couvrira*  
*La cigale aussi pour toi chantera,*  
 4 *Joyeuse, avec ses petites cymbales.*

*La rosée aura des pleurs matinales;*  
*Et le muguet blanc fait un joli drap...*  
*Dors d'amour, méchant ferreur de cigales.*

8 *Pleureuses en troupeau passeront les rafales...*

*La Muse camarde ici posera,*  
*Sur ta bouche noire encore elle aura*  
*Ces rimes qui vont aux moelles des pâles...*  
 12 *Dors d'amour, méchant ferreur de cigales.*

## GAITA

*Dorme de amor, ó maldoso caçador!*  
*O sapo que caças feliz cantará*  
*Também dentro o joio que te cobrirá*  
4 *Com as coachadas de um gentil cantor.*

*Lágrimas de orvalho virão com o alvor;*  
*E o lírio branco um lençol te fará...*  
*Dorme de amor, ó maldoso caçador.*

8 *Chorosa a ventania passará em sua dor...*

*A Musa funesta aqui se assentará*  
*E em sua boca negra ainda achará*  
*Rimas que arrepiam o pálido pudor...*  
12 *Dorme de amor, ó maldoso caçador!*

## GAITA

"Gaita" explora o tema do descanso, agora através da imagética da natureza. Flores, animais e os eventos naturais (orvalho, vento) são usados como uma nova forma de consolo e de aceitação do sono. O argumento agora é estético. Os barulhos da natureza, a beleza da disposição das flores, e mesmo a fúria lamentosa da tempestade, esse é o novo universo que o sujeito encontrará no seu sono "de amor". Ficará para trás um outro consolo: o de que, tocado pela Musa funesta, os seus versos ainda continuarão atormentando a mediocridade dos delicados pálidos.

Título. "Mirliton" designa uma flauta: é assim que o interpreta Fuse-ro ("Zúfolo"— flauta, assobio). Designa também um mau verso ("vers de Mirliton"). "Gaita" é uma flauta e seu registro depreciativo também é usual: gaita pode ser um objeto qualquer, e "gaitear" pode significar "tocar mal".

v.1. "Ferreur de cigales" adapta a expressão antiga "ferrer les cigales", que significa "trabalhar em coisas vãs". A expressão já é usada por Rabelais em *Pantagruel* (Walzer, 1970 p.1364-5). O "méchant ferreur de cigales", para Angelet (1961), é o "sonhador incorrigível que finge repreender-se" (p.70).

Perdendo o arcaísmo (que recuperamos em outros casos: "lençol", em "Soneto Póstumo", por exemplo), nossa solução é o uso da expressão "caçar sapos". O refrão retém somente "maldoso caçador" e a referência a "sapo" fica isolada no verso 2. Esse exercício dificulta, inicialmente, a localização da referência mas o arcaísmo em francês tem a mesma propriedade.

v.4. Adaptamos os instrumentos do canto, dada a adaptação da expressão (ver nota ao verso 1.).

v.5. Sendo "pleurs" um substantivo masculino, "matinales" deveria trazer a marca do masculino, o que não ocorre. Apesar de usado por Régnier e Rousseau, "pleurs" no feminino é, segundo o Littré, "um erro indesculpável" (Walzer, 1970 p.1365). Isso mostra, novamente, a tendência apontada na nota ao verso 11 de "Rondel".

v.8. Exemplo de "audácia sintática" (Dansel, 1974 p.49), a ordem do verso deveria ser "les rafales pleureuses (et) en troupeau passeront". Guardando parte dessa inversão sintática, nossa solução enfatiza ainda a "dor" do lamento da ventania.

v.9. "Muse camarde": a solução é a mesma dada ao verso 7, de "O Fim".

## PETIT MORT POUR RIRE

*Va vite, léger peigneur de comètes!*  
*Les herbes au vent seront tes cheveux;*  
*De ton oeil béant jailliront les feux*  
4 *Follets, prisonniers dans les pauvres têtes...*

*Les fleurs de tombeau qu'on nomme Amourettes*  
*Faisonneront plein ton rire terreux...*  
*Et les myosotis, ces fleurs d'oubliettes...*

8 *Ne fais pas le lourd: cercueils de poètes*  
*Pour les croque-morts sont de simples jeux,*  
*Boîtes à violon qui sonnent le creux...*  
*Ils te croiront mort -- Les bourgeois sont bêtes --*  
12 *Va vite, léger peigneur de comètes!*

## ALLEGRO MORTO

*Vá depressa, tu que penteias cometas!*  
*Teu cabelo será a relva ao vento;*  
*Os fogos-fátuos virão das canaletas*  
4 *Dos olhos para fora do crânio cinzento...*

*A Mimosa, flor do fúnebre ornamento,*  
*E o miosótis, que em masmorras vegeta,*  
*Abundarão em teu sorriso barrento...*

8 *Não faças de pesado: caixão de poetas*  
*Para o papa-defunto é divertimento,*  
*Caixas de violino de oco tangimento...*  
*Para o burguês --tolo-- morres na valeta...*  
12 *Vá depressa, tu que penteias cometas!*

## ALLEGRO MORTO

"Allegro Morto" traz a imagética do enterro, do túmulo e, contrapondo-se a ela, a imagem do "penteador de cometas" que "designa o poder espiritual do poeta sobre o universo e a conformidade profunda e apaixonada de que ele passa a desfrutar em seu seio" (Angelet, 1961 p.69). O tom aqui chega a ser de conselho: "não faças de pesado". O destino do sujeito já ultrapassa as fronteiras do túmulo e do sono. Agora ele deve partir depressa para esse universo sideral que o abriga.

Título. "Petit mort pour rire" é uma deformação da expressão "petit mot pour rire" (uma anedota). A expressão é usada em "Idyle Coupée", onde se explica muito bem o sentido da alteração: "Et gais comme un enterrement.../ Toujours le petit *mort* pour rire!". Sempre existe um morto do qual se rir.

"Allegro Morto" se constrói sobre o vocabulário da música, em "Allegro Molto". A utilização de estrangeirismos é comum em Corbière, e do italiano temos um exemplo anterior próximo em "Nana, nenê...".

v.1-2. "Cometa: do latim 'cometa' que vem do grego 'kômê', cabeleira. A operação motiva a metáfora e permite prolongá-la" (Angelet, 1961 p.48).

v.4. "Cinzento" recupera parte da desolação das "pobres cabeças" e reforça o aspecto visual perdido com a supressão de "arregalados" como qualificativo dos "olhos". A idéia de aprisionamento, suprimida aqui, se repete no verso 7 (verso 6 da tradução).

v.11. "Para os 'burgueses' / 'os tolos' / que não sabem onde o procurar, Tristan desapareceu" (MacFarlane, 1974 p.179). "Valeta" destaca os limites físicos do túmulo, dentro do espírito do poema.

## MALE-FLEURETTE

*Ici reviendra la fleurette blême  
 Dont les renouveaux sont toujours passés...  
 Dans les coeurs ouverts, sur les os tassés,  
 4 Une folle brise, un beau jour, la sème...*

*On crache dessus; on l'imite même,  
 Pour en effrayer les gens très-sensés...  
 Ici reviendra la fleurette blême.*

*8 -- Oh! ne craignez pas son humble anathème  
 Pour vos ventres murs, Cucurbitacés!  
 Elle connaît bien tous ses trépassés!  
 Et, quand elle tue, elle sait qu'on l'aime...  
 12 -- C'est la male-fleur, la fleur de bohème.--*

*Ici reviendra la fleurette blême.*

## MALA-FLORINHA

*Para cá voltará a pálida florinha  
Cujas primaveras são sempre passado...  
No peito aberto, entre o osso amontoado,  
4 Vem semeá-la, um dia, a brisa repentina...*

*Cospe-se nela; e, como ela, daninha,  
Escandaliza-se o homem moderado...  
Para cá voltará a pálida florinha.*

8 -- *Oh! Não temas o anátema que ela aninha,  
Cucurbitácio, nesse teu ventre inchado!  
Ela conhece todos seus trespassados!  
E sabe que é amada quando assassina...*  
12 -- *é a flor da boêmia, uma flor malina.--*

*Para cá voltará a pálida florinha.*

## MALA-FLORINHA

"Mala-Florinha" é o último rondel da série de RONDÉIS PARA DE-POIS. O poema junta ao tom de consolação o da ameaça. Mas uma ameaça sutil em torno da evocação vaga de uma flor que não se nomeia. "Res-sentidas" ou provocativas, segundo a interpretação dada ao diminuti-vo que arcaíza o uso da palavra "fleur", as florinhas são "malinas". Sua semente se deposita um dia sobre o cenário de desolação e deixa ali o seu anátema que é de medo e, ao mesmo tempo, de amor.

Título. "Male-Fleurette" é um arcaísmo, tanto da parte de "male" quanto da parte de "fleurette". Em português, florinha passa como simples diminutivo e talvez perca a conotação antiga e popular de "fleurette". Entretanto, "malina", no verso 12, tem essa mesma cono-tação antiga e popular, e pode ser vista como compensação.

v.5-6. Essa florzinha é rejeitada e é imitada. O seu caráter assus-tador, que "escandaliza o homem moderado", pode ser sugerido com "daninha". A oposição de tom entre "florinha" e "daninha" está den-tro, aliás, da oposição implícita da flor que é amada quando assas-sina (verso 11).

v.12. "Malina": ver nota ao título, e ver nota ao verso 8 de "Nana, nenê..."

(Poemas Reencontrados)

## PARIS NOCTURNE

*Ce n'est pas une ville, c'est un monde.*

- C'est la mer: --calme plat-- et la grande marée,  
Avec un grondement lointain, s'est retirée.  
Le flot va revenir, se roulant dans son bruit --
- 4 -- Entendez-vous gratter les crabes de la nuit...
- C'est le Styx asséché: Le chiffonnier Diogène,  
Sa lanterne à la main, s'en vient errer sans gêne.  
Le long du ruisseau noir, les poètes pervers
- 8 Pêchent; leur crâne creux leur sert de boîte à vers.
- C'est le champ: Pour glaner les impures charpies  
S'abat le vol tournant des hideuses harpies.  
Le lapin de gouttière, à l'afflut des rongeurs,
- 12 Fuit les fils de Bondy, nocturnes vendangeurs.
- C'est la mort: La police git -- En haut, l'amour  
Fait la sieste en tétant la viande d'un bras lourd,  
Où le baiser éteint laisse sa plaque rouge...
- 16 L'heure est seule -- écoutez: ... pas un rêve ne bouge
- C'est la vie: écoutez: la source vive chante  
L'éternelle chanson, sur la tête gluante  
D'un dieu marin tirant ses membres nus et verts
- 20 Sur le lit de la morgue... Et les yeux grand'ouverts!

## PARIS NOTURNA

*Não é uma cidade, é um mundo.*

--é o mar:--calmaria-- e a maré gigante  
Retirou-se, com um ribombo já distante.  
A onda voltará, torcendo seu açoite--

4 -- Duves arranhar o caranguejo da noite?

--é o Estige ressecado; Diógenes trapeiro,  
A lanterna na mão, lá vem errar fagueiro.  
No riacho negro, pescam poetas perversos;  
8 Seus crânios ocos guardam vermes diversos.

--é o campo: para espigar impuras filações  
Abate-se o vôo de horrendas harpias em caça.  
O coelho dos telhados, quando afluem roedores,  
12 Foge de Bondy e seus noturnos vidimadores.

--é a morte: A polícia jaz --Em sesta, ao lado,  
O amor chupa a carne de um braço pesado,  
Onde o beijo apagado uma marca rubra esquece...  
16 A hora está só --Duça: ...nenhum sonho se mexe

--é a vida: Duve: canta a fonte viçosa  
Sua eterna canção, na cabeça viscosa  
De um deus marinho, os membros nus e esverdeados  
20 No leite da morgue... De olhos arregalados!

## PARIS NOTURNA

Esse é um dos poemas "recontrados" (manuscritos de Corbière encontrados em seu exemplar pessoal dos Amores amarelos) que a crítica mais aprecia vendo, também aqui, uma reminiscência de Baudelaire (de "Crepuscule du Soir"). Como o poema de Baudelaire, "Paris noturna" coloca em cena uma multidão de desclassificados, mendigos, ladrões, prostitutas, que vão inundando a cidade com a chegada da noite. Mas o poema de Corbière transpõe essas percepções para um "mundo fantástico. A percepção alucinada é (aliás) uma das grandes características dos Amores amarelos" (Angelet, 1961 p.78).

v.3 "Açoite", na tradução, destaca a violência que a onda, ao voltar, traz para a calmaria da cidade.

v.6. "S'en vient" é uma expressão que se constrói analogamente a "s'en va" (vai-se, vai embora). "Lá vem", na tradução, é análoga à "lá vai".

"Fagueiro" é uma versão um pouco irônica para a sem-cerimônia de Diógenes.

v.8. "Vers" é ambíguo: tanto pode referir-se aos versos dos poetas quanto aos vermes, às iscas por eles usadas em sua pescaria. A inclusão de "diversos", na tradução, procura lembrar a referência aos versos através de uma semelhança sonora (de versos).

A inclusão do qualificativo "pervers" (perversos) também sugere uma segunda leitura para "pêchent" (pescam), que só se distingue de "péchent" (pecam) por um acento.

v.11. "Le lapin de gouttière" é o gato.

v.12. Bondy é um velho bairro popular de Paris. "Os 'fils de Bondy', que retoma 'les hideuses harpies' no v.10, designam menos 'os ladrões' (Angelet, p.77) que os 'trapeiros', já que 'Bondy-sous-Merde'

era o cognome da vila de Bondy, onde se encontrava então o depósito (cf. Delvau, Dictionnaire de la langue verte, Paris, Dentu, 1867 p.48)\* (Walzer, 1970 p.1382).

v.19-20. "É, sem dúvida, a evocação de um afogado que se acaba de retirar das águas esverdeadas do Sena, sob o cais" (Dansel, 1985 p.111).

## PETIT COUCHER

(Risette)

Le plaisir te fut dur, mais le mal est facile  
Laisse-le venir à son jor.

À la Muse camarde on ne fait plus d'idylle;

4           On s'en va sans l'Ange -- à son tour --

Ton drap connaît ta plaie, et ton mouchoir ta bile;

Chante, mais ne fais pas le four

D'aller sur le trottoir quêter dans ta sébile,

8           Un sou de dégoût ou d'amour.

Tu vas dormir: voici le somme qui délie;

La Mort patiente joue avec ton agonie,

11           Comme un chat maigre et la souris;

Sa patte de velours te pelotte et te lance.

Le paroxysme encor est une jouissance:

14           Tords ta bouche, écume... et souris.

## PETIT COUCHER

(Risinho)

O prazer te foi duro, mas fácil é o mal

Deixa-o vir à luz do dia.

À Musa funesta já não se faz madrigal;

4 Vais e o Anjo fica --à revelia--

Teu lençol conhece o pus, e teu lenço o fel;

Canta, mas deixa essa mania

De sair à rua estendendo teu chapéu,

8 Por vinténs de amor ou ironia.

Agora dorme: eis o sono que liberta;

Com tua agonia a Morte brinca esperta,

11 Como o gato magro e o rato

Sorrateira, a pata te lança ou te deita.

E o velho paroxismo ainda te deleita:

14 Torce a boca, espuma...e seja grato.

## PETIT COUCHER

Pela temática da própria morte e pelo tratamento em segunda pessoa, este poema lembra bastante a seção RONDELS POUR APRÈS, mas as "imagens, realistas e violentas, fazem antes pensar nas peças da seção LES AMOURS JAUNES" (I.Lévi, apud Walzer, 1970 p.1382). Além disso, a convivência de tempos verbais, no passado e no presente, dificulta o reconhecimento da dimensão explorada pelo poeta: a do mundo onírico dos RONDELS, ou a do mundo amarelo dos conflitos existenciais.

Título. "Petit Coucher" era uma recepção dada pelo rei no momento de se recolher. Em nosso conhecimento, a expressão não tem correspondente em português e, por isso, preferimos mantê-la em francês. Fusero, na tradução italiana, suprime a expressão alçando "risette" (risinho) à condição de título.

v.3. "Muse camarde": a Morte. A solução aqui é semelhante a de outras ocasiões (ver "O Fim", v.7, e "Gaita", v.9).

v.4. Personalizamos o indefinido "on", a nosso ver, de acordo com a orientação geral dada ao poema.

"A son tour" (por sua vez, quando chegar sua vez) sugere o momento da chegada da "Musa funesta", que desordena a ordem do mundo sem que possa ser feito nenhum apelo, "à revelia".

v.7. "Sébile" é uma espécie de pires de madeira. Trata-se aqui de um objeto destinado a recolher esmolas. O "chapéu" também cumpre essa função.

v.8. "Dégout" (fastio, desgosto) se contrapõe, evidentemente, à bonança do amor. Já vimos que a resposta da mulher corbieriana, da Besta-Fera, é muitas vezes a ironia (v."Aventura galante e a Ventura").

v.12. "Chat qui fait patte de velours" é o gato que apresenta sua pata depois de ter recolhido as garras. Em seu sentido figurado, "faire patte de velours" significa dissimular o objetivo de prejudicar sob um aspecto de amabilidade afetada (como é o caso da Morte, nesse poema). Usamos "sorradeira" na tradução lembrando, além da sutileza própria da dissimulação, o radical "rato" que coincide com a imagem usada, do gato e do rato.

v.13. Para Walzer (1970 p.1382), "esse verso reproduz quase textualmente uma fórmula de Musset, em *Namouna*, XLIV:

Chez lui la jouissance était un paroxysme."

BIBLIOGRAFIA

## 1. de Tristan Corbière

- Oeuvres Complètes (com Charles Cros), Bibliothèque de la Pléiade.  
Paris, Gallimard, 1970.
- Les Amours jaunes (pref. Henri Thomas). Paris, Gallimard, 1973.
- Oeuvres Poétiques Complètes (Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros).  
Paris, R.Laffont, 1980.
- Les Amours jaunes (fac-similé de l'édition de 1891 chez Léon Vanier  
avec une note liminaire de Michel Dancel). Paris, Michel  
Dancel éditeur, 1982.

## 2. sobre Tristan Corbière

(Estudos dedicados parcial ou inteiramente a Corbière. Uma bibliografia completa sobre o assunto, até 1970, foi feita por P.-O. Walzer para a edição da obra completa pela Pléiade).

- ANGELET Christian. La Poétique de Tristan Corbière. Bruxelles,  
Pallais des Académies, 1961.
- ARNOUX Alexandre. Tristan Corbière: une âme et pas de violon.  
Paris, Grasset, 1930. 6 ed.
- . "Preface" à edição de Les Amours jaunes, 1947.
- BLOY Léon. Oeuvres t.XV. Paris, Mercure de France, 1975.
- BOGLIOLO Giovanni. "Il Corbière dei Traduttori", *Si & No*, Anno II-  
Fasc II. Roma, Addenda ed., 1975.
- BRETON André. "Tristan Corbière" em Anthologie de l'humour noir.  
Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972.
- BURCH Francis F. Tristan Corbière: l'originalité des Amours jaunes  
et leur influence sur T.S.Eliot. Paris, Nizet, 1970.

- . Sur Tristan Corbière (lettres inédites adressés au poète et premières critiques le concernant). Paris, Nizet, 1975.
- CAMPOS Augusto de. "Antipoesia no Simbolismo" em Verso Reverso Controverso. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- DANSEL Michel. Langage et Modernité chez Tristan Corbière. Paris, Nizet, 1974.
- . Tristan Corbière: Thématique de l'inspiration. Lousanne (Suisse), Ed. l'Age d'Homme, 1985.
- FAUSTINO Mario. "Tristan Corbière" em Poesia Experiência. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- FONGARD Antoine. "Le Poète et le Crapaud" em *La Revue de Lettres Modernes* (pp.104-107), 1964.
- GOURMONT Remy de. Le Livre des Masques. Montréal/Québec, Les Editions 1970, 1987 (1 ed. 1896).
- GRIN Micha. Tristan Corbière, Poète maudit. Du Nant d'Enfer, 1972.
- HAMBURGUER Michael. The Truth of Poetry. New York, Harvest Book, 1969
- JANNINI P.A. Un Altro Corbière. Roma, Bulzoni, 1977.
- LAFORGUE Jules. "Une étude sur Tristan Corbière" em *Mélanges Posthumes*. Paris/Genève, Ressources, 1979. Reimpressão da edição de 1903.
- LE MILLINAIRE André. Tristan Corbière: la Paresse et le Génie. Paris, Champ Vallon, 1989.
- LINDSAY Marshall. Le Temps jaune. Univ.of California, 1972.
- MacFARLANE Keith H. Tristan Corbière dans Les Amours jaunes. Paris, Minard, 1974.
- MARTINEAU René. Tristan Corbière. Paris, Mercure de France, 1904.
- . "Autour de Tristan Corbière" em *Promenades Biographiques*. Paris, F.Sant'Andréa & Marcerou, 1920.
- MEITINGER Serge. Tristan Corbière dans le texte. Univ. de Haute-Bretagne, 1978. (mimeo)
- . "L'ironie anti-romantique de Tristan Corbière" em *Littérature* n° 51 octobre 1983.
- MITCHELL Robert L. Tristan Corbière. Boston, Twayne Pub., 1979.
- MORGAN Jane. "Tristan Corbière et Germain Nouveau" em *Preparateurs des Faits futurs* (org.Louis Forestier). Paris, Minard, 1975.

- NOULET E. "Tristan Corbière" em *Le Ton poétique*. Paris, José Corti, 1971.
- POUND Ezra. "The hard and the soft in french poetry" em *Literary Essays of Ezra Pound*. London, Faber and Faber, 1985.
- . "Irony, Laforgue and some Satire", op. cit.
- QUENNELL Peter. "Tristan Corbière" em *Baudelaire and the Symbolists*. London, Weidenfeld & Nicholson, 1954.
- ROUMY Yvone. *Tristan Corbière, Poète breton*. (mémoire de maitrise, Université de Paris III), 1968/1969.
- ROUSSELOT André. "Situation de Tristan Corbière" em *Le Monde Classique*. Paris, Albin Michel, 1956.
- ROUSSELOT Jean. *Tristan Corbière*. Paris, Seghers, 1951.
- SONNENFELD Albert. *L'oeuvre poétique de Tristan Corbière*. Paris, Puf, 1960.
- THOMAS Henri. *Tristan le Dépossédé*. Paris, Gallimard, 1972.
- TZARA Tristan. "Tristan Corbière et les limites du cri" em *Oeuvres Complètes t.V*. Paris, Flammarion, 1982.
- VERLAINE Paul. "Tristan Corbière" em *Les Poètes maudits, Oeuvres en Prose complètes*. Paris, Gallimard, 1972.
- VOLDENG Evelyne. "Tristan Corbière et la Franc-Maçonnerie", *Si & No*, op. cit.
- WALZER P.-O. "Introduction" a *Les Amours jaunes*, op. cit. (vários autores). *Cahiers de Bretagne Occidentale*, 1976.

### 3. outros

- BALAKIAN Anna. *O Simbolismo*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- BAUDELAIRE Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1988.
- CORBIERE Edouard. *Le Négrier*. Paris, Club Bibliophile de France, 1952

- DANTE. "Inferno" em A Divina Comédia. Trad. de Vinícius Berredo. São Paulo, GRD/INL, 1976.
- DERRIDA Jacques. "tympan" em Marges de la philosophie. Paris, Ed. Minuit, 1972
- ELIOT T.S. The Complete Poems and Plays. London/Boston, Faber and Faber, 1989.
- FRIEDRICH Hugo. Estrutura da Lírica moderna. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- GREENE Edward J.H. T.S.Eliot et la France. Paris, Ed.Contemporaines, 1951.
- HUGO Victor. Odes et Ballades / Les Orientales. Paris, Nelson ed. 1948.
- HUYSMANS J.K. Às avessas. São Paulo, Co.das Letras, 1987. (tradução de José Paulo Paes).
- MALLARMÉ S. Poésies. Paris, Le livre de poche, 1977.  
 ----- . Igitur Divagations Un Coup de Dés. Paris, Gallimard, 1985.
- MARTIND Pierre. Parnasse et Symbolisme. Paris, Colin, 1947.
- MICHAUD Guy. Message poétique du Symbolisme. Paris, Nizet, 1947.
- NIETZSCHE Frederic. Ainsi Parlait Zarathoustra. Paris,Gallimard,1988  
 ----- . Par-delà bien et mal. Paris, Gallimard,1989-I.  
 ----- . Crépuscule des idoles. Paris,Gallimard,1989-II.
- PEYRE Henri. A Literatura Simbolista. São Paulo, Cultrix/Edusp,1983.
- RAYMOND Marcel. De Baudelaire au Surréalisme. Paris, Corti, 1963.
- RIMBAUD Arthur. Oeuvres Complètes. Paris, Gallimard, 1972.
- SARTRE Jean Paul. "O Existencialismo é um Humanismo" em *Os Pensadores*. São Paulo, Abril, 1978.
- SCHMIDT A.M. La Littérature symboliste. Paris, Puf, 1957. 5 ed.
- VALERY Paul. "Existence du Symbolisme" em Oeuvres I. Paris, Gallimard, 1957.
- WILSON Edmund. Axel's Castle. New York, Charles Scribner's Sons,1953

## 4. traduções de Tristan Corbière

- CAMPOS Augusto de. *Verso Reverso Controverso*. op. cit. (tradução de "Paysage mauvais", "Tu ris...", "I Sonnet", "Rapsodie du Sourd", "Épitaphe", "Sous un portrait de Corbière"-sic-, "Paria").
- FAUSTINO Mario. *Poesia Experiência*. op. cit. (tradução de fragmentos de poemas a título de ilustração do comentário à obra).
- FUSERO Clemente. *Poesie di Tristan Corbière*. Milano, Dall'Oglio, 1965.
- KILKERRY Pedro. Tradução do poema "Le Crapaud", publicado em CAMPOS Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- MacINTYRE C.F. *Tristan Corbière: Selections from Les Amours jaunes* (translated with a introduction and notes by MacIntyre). Univ. of California, Berkeley/Los Angeles, 1954.
- MARTINS Luís. Tradução do poema "Le Crapaud", publicado em *Obras-Primas da Literatura universal*. São Paulo, Martins, 1954.
- MITCHELL Robert L. *Tristan Corbière*. op. cit. (poemas e fragmentos poemas traduzidos a título de ilustração).
- SCHNEIDER Georg. Tradução para o alemão de "Le Crapaud" e "Do, l'enfant, do..." em *Lyrik des Abendlands*. Munchen, Hanser Verlag, 1963.
- (vários) *Revista Corpo Estranho*, 3, (coord. Julio Plaza e Régis Bonviccino). Ed. Alternativa. Os poemas traduzidos são: "La Pipe au Poète" e "A l'Etna", por Nelson Ascher e Régis Bonviccino, "Laisser-Courre", traduzido por Paulo Leminski, e "Parade", traduzido por Aldo Fortes.

## 5. dicionários

Dictionnaire du Français Contemporain. Larousse, 1971.

Dicionário Escolar Francês-Português, Português-Francês. MEC, 1982.

7 ed.

Elsevier (Dictionnaire des Termes Nautiques), v.1, Terminologie

Maritime. Préparé par P.E. Segditsas. Paris, Sunod Ed., 1965.

Le Petit Robert (1 e 2). Dictionnaires Le Robert, 1988.