

Universidade Aberta

Mestrado em Estudos Francófonos

O *topos* da “doença” nos universos poéticos de Georges Rodenbach (1855-1898) e António Nobre (1867-1900)

Ana Cristina Ferreira Pouseiro

(nº 68697)

Dissertação de Mestrado orientada pela Professora
Doutora Paula Mendes Coelho

Lisboa, 2011

O *topos* da “doença” nos universos poéticos de Georges Rodenbach (1855-1898) e António Nobre (1867-1900)

Agradecimentos

A realização e a concretização deste trabalho decorrem do entusiasmo que foi crescendo, suscitado por um seminário ministrado no âmbito do Mestrado de Estudos Francófonos. Nomear todos quanto se cruzaram nesta caminhada é tarefa ingrata porque se corre o risco de esquecer alguém e assim de se ser injusto para aqueles que tiveram um papel mais discreto. Assim ficam os agradecimentos a todos quantos me ajudaram nesta tarefa, sem esquecer os que tão bem me acolheram, aquando das pesquisas que efectuei na Bibliothèque Nationale de France e na de Sainte- Geneviève, em Paris, por serem escassos os elementos sobre a obra do autor belga nas bibliotecas portuguesas.

Claro que este trabalho não seria possível sem os professores deste Mestrado em Estudos Francófonos cujas indicações foram indispensáveis para a concretização do mesmo. Em especial devo agradecer à Professora Paula Mendes Coelho, incansável na paciência que teve nestes longos meses, por todas as indicações dadas e as palavras de incentivo, para além de lhe agradecer a descoberta desta área de saber até então desconhecida que é a Literatura Comparada.

Dizer também que alguns amigos têm um lugar especial: a Teresa, companheira desta aventura cuja presença e estímulo foram preciosos (sem esquecer a sua tia Mimi); a Diana, sempre pronta a ajudar. A toda a minha família que, de forma mais ou menos discreta, esteve sempre ao meu lado.

Um grande agradecimento para todos.

Resumo

Os universos poéticos de Georges Rodenbach e de António Nobre apresentam pontos convergentes e divergentes, tanto ao nível da forma como ao nível dos temas.

Este trabalho centra-se particularmente na análise do *topos* da doença, tendo em conta a especificidade de cada um destes autores, a forma como a doença é representada em cada um deles, tendo em conta o meio em que vivem e no qual se movem, sobretudo o contexto finissecular em que as suas obras apareceram.

Tentou-se, em suma, analisar a forma como o *topos* da doença se manifesta nas suas obras poéticas, em consonância com uma escrita, uma estética e um imaginário bem distintos que acabam, no final deste percurso, por associar indubitavelmente os nomes do autor belga e do autor português aqui convocados.

Palavras-chave: Decadência/Decadentismo, Simbolismo francês, Simbolismo belga, Literatura Comparada, Doença, Espaço interior e exterior.

Résumé

Les univers poétiques de Georges Rodenbach et de António Nobre présentent des points communs et des points divergents, aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau des thèmes.

Ce travail se centre surtout sur l'analyse du « *topos* » de la maladie, en tenant compte de la spécificité de chaque auteur, de la façon dont la maladie est représentée par chacun d'eux, étant donné le milieu où ils vivent et évoluent, surtout le contexte « fin de siècle » où leurs œuvres sont apparues.

On a essayé en somme d'analyser l'ampleur du « *topos* » de la maladie dans leurs œuvres en articulation avec une écriture, une esthétique et un imaginaire bien différents, mais qui, à la fin de notre parcours, finissent par associer sans aucun doute le nom de l'auteur belge et celui de l'auteur portugais.

[mots-clefs : Décadence/Décadentisme, Symbolisme français, Symbolisme belge, Littérature Comparée, Maladie, Espace intérieur et extérieur.]

Abstract

The poetic universe of Georges Rodenbach and António Nobre presents convergent and divergent points between them at the level of the forms and at the level of the themes as well.

This work focus the analysis of the «*topos*» of the disease, taking into account the specificity of each author, the way each one of them represents the disease, without forgetting what in each of them is the influence of their own life, the environment where they evolve and in which they move and especially the “Fin-de-siècle” context where their works were published.

It will be analysed the way as the “*topos*” of the disease is presented in their poetic work, in articulation with their poetics, their esthetical and imaginary universe, which at the end of our work will show the link we can establish between the Belgian and the Portuguese author.

[Keywords: Decadence/Decadentism, French symbolism, Belgian symbolism, Comparative Litterature, disease, outside and insid/inner space]

«Georges Rodenbach était un poète délicat qui, avec un art savant et souple, excellait à prêter une âme aux choses et à en exprimer le subtil parfum. C'était aussi un homme charmant et doux, toujours affable et bienveillant.»¹

«[...] o Só é fundamentalmente o livro da desilusão dolorida, da saudade irrevogável das coisas e dos seres que haviam sido alimento de um passado em que o poeta se tinha sentido ou julgado feliz.»²

¹Recueil Factice d'articles de presse sur Georges Rodenbach, « *Nécrologie* », p.13. (Textos impressos).

² CASTILHO, Guilherme. *António Nobre*. Lisboa: Editorial Presença, 3ªed.-1988, p.98.

BÉLGICA

Bélgica dos canais de labor perseverante,
Que a usura das cousas, tempo afora,
Tempo adiante,
Fez para agora e para jamais
Canais de infinita, enternecida poesia...

Bélgica dos canais, Bélgica de cujos canais
Saiu ao mar de uma ingénua vela branca...
Mais de uma vela nova... mais de uma vela virgem...
Bélgica das velas brancas e virgens!

Bélgica dos velhos paços municipais,
Húmidos da nostalgia
De um nobre passado irrevocável.

Bélgica dos pintores flamengos.
Bélgica onde Verlaine escreveu *Sagesse*.

Bélgica das beguines,
Das humildes beguines de mãos postas, em prece,
Sob os toucados de linho simbólicos.
Bélgica e Malines.
Bélgica de Bruges-a-morta...
Bélgica dos carrilhões católicos,
Bélgica dos poetas iniciadores,
Bélgica de Maeterlinck
(*La mort de Tintagiles, Pélleas et Mélisande*)
Bélgica de Verhaeren e dos campos alucinados de Flandres.

Bélgica das velas ingénuas e virgens.³



³ BANDEIRA, Manuel. *Antologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006, p.79.

A ANTÓNIO NOBRE

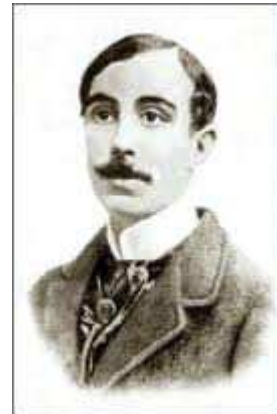
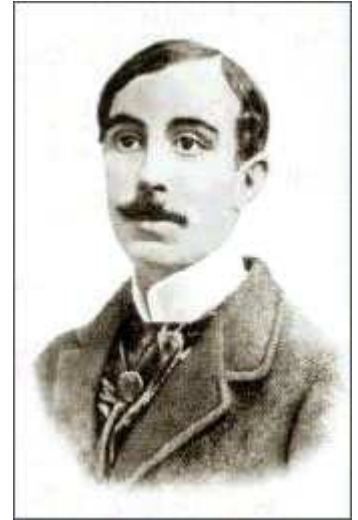
TU QUE PENASTE tanto e em cujo canto
Há a ingenuidade santa do menino;
Que amaste os choupos, o dobrar do sino,
E cujo pranto fez correr o pranto:

Com que magoado olhar, magoado espanto
Revejo em teu destino o meu destino
Essa dor de tossir bebendo o ar fino,
A esmorecer e desejando tanto...

Mas tu dormiste em paz como as crianças,
Sorriu a Glória às tuas esperanças
E beijou-te na boca... O lindo som!

Quem me dará o beijo que cobiço?
Foste conde aos vinte anos... Eu, nem por isso...
Eu, não terei a Glória... nem fui bom.⁴

(Petrópolis, 3-2-1916)



⁴ BANDEIRA, Manuel. *Op. Cit.* Lisboa: Relógio d'Água, 2006, p.24.

Introdução

O tema escolhido decorre da abordagem feita ao longo do Mestrado em Estudos Francófonos, principalmente no âmbito do seminário em Literatura Francófona, de obras de vários autores belgas. O estudo de autores menos conhecidos ou desconhecidos despoletaram a curiosidade, contribuindo para uma visão diferente sobre a literatura francófona.

Este trabalho pretende investigar a obra de um poeta de grande importância para as letras francesas da Bélgica, no que ao movimento simbolista diz respeito – Georges Rodenbach – pondo-o pela primeira vez em confronto com um poeta português que foi seu contemporâneo, António Nobre.

Pretende igualmente analisar as tendências literárias finisseculares em Portugal, Bélgica e França reconhecer as suas características, mas, sobretudo, identificar essas características nas obras destes dois autores. Nas suas obras, verifica-se que os poemas criados neste ambiente cultural e particular, como é o de Paris no «*Fin de siècle*», têm pontos convergentes: retomam vocábulos da temática da doença, mas cada um desses vocábulos relaciona-se com uma realidade física específica (citadina: no caso das cidades de Flandres retratadas em Georges Rodenbach ou rural, como seja o norte de Portugal de António Nobre) e uma realidade psicológica - a visão daqueles lugares a partir de um exílio mais ou menos distante, mais ou menos recordado.

São igualmente analisados os aspectos formais dos poemas à luz das características do Simbolismo e do Decadentismo.

Para além das curiosas similitudes ligadas à produção das suas obras, trata-se de dois autores que revelam coincidências relativas ao seu meio profundamente católico, à sua envolvência cultural e ao facto de ambos terem estudado Direito na capital francesa.

Não menos curiosa e interessante é a ponte que se consegue estabelecer entre a literatura francófona e a literatura portuguesa, nomeadamente entre estes dois autores que, muito possivelmente, se teriam cruzado ou encontrado, talvez perto da *Sorbonne* ou privado, juntamente com outros autores presentes em Paris, nos finais do século XIX.

Foi de facto em Paris que António Nobre escreveu, segundo ele, «o» livro «mais triste de Portugal», nele transmitindo as saudades das paisagens do norte do seu país, embora retratando as doenças físicas e humanas dos que ficaram, num confronto com as suas próprias dores físicas e dores «da alma».

Foi igualmente em Paris que Georges Rodenbach escreveu os textos que melhor retratam o apego e a saudade das paisagens da sua terra «*flamande*» evocando, também ele, doenças físicas e doenças «da alma».

Ambos transmitem um espaço psicológico circunscrito à memória de um tempo passado na terra-mãe: a Flandres para Georges Rodenbach e o norte de Portugal para António Nobre. É no afastamento físico que a saudade aumenta, que a memória suscita sensações e é este afastamento que revigora os cheiros, reaviva os sons, as personagens, as características dos lugares então longínquos.

Este trabalho centrou-se no estudo de três recolhas de poemas de Georges Rodenbach: *Le Règne du Silence* (1891), *Les Vies Encloses* (1896) e *Le Miroir du Ciel Natal* (1898, ano em que morre o poeta), e dos quais se retirou e analisou um conjunto de poemas que foram comparados e confrontados com os poemas de *Só* (1892) de António Nobre, sempre numa perspectiva comparativista, através de numa leitura interpretativa, analítica, comparativa (temática, formal, estilística), para assim descodificar os vectores comuns ou divergentes que conduzem ao *topos* da doença.

Recorreu-se à contextualização da obra dos dois poetas, à sua biografia, por ser por vezes difícil distinguirmos o homem, cujas composições são tão autobiográficas, do sujeito poético assumido nos seus poemas. Recorreu-se também a estudos e a trabalhos de crítica literária, bem como a textos de cariz ensaístico dos próprios autores.

O objectivo mais específico deste trabalho consiste em analisar o *topos* da doença tendo em consideração, sobretudo, a especificidade do Simbolismo belga.

Tentou-se analisar as várias formas que a metáfora da doença assume, nas suas diferentes implicações, uma vez que nela convergem vários vectores temáticos importantes nas duas obras, nomeadamente o da cidade onde se vive ou que se deixou para trás, à luz de contornos do Decadentismo e Simbolismo. Foram estes mesmos conceitos que se considerou importante retomar neste trabalho, tendo em conta a especificidade do Decadentismo, mas, sobretudo, do Simbolismo francês em contraposição com o Simbolismo belga, o qual assume aspectos específicos no âmbito da poética simbolista, nomeadamente no que à criação de um romance simbolista diz respeito.

Ao analisar de que forma a «doença» está presente nessas obras, é possível estabelecer pontos de contacto ou de divergência entre os poetas, como também é possível valorizar a especificidade de cada um deles. Decifram-se os vectores temáticos que conduzem ao *topos* da doença, pretendendo encontrar a relação entre o sujeito e o que lhe é exterior, através das sugestões, analogias, correspondências sinestésicas, típicas da intensa atmosfera emocional criada pela simbiose entre o estado da alma do sujeito poético e o universo exterior.

Em simultâneo, estudaram-se elementos-chave da estética decadente e da poética simbolista, patentes na construção metafórica e nas imagens inéditas, capazes sobretudo de sugerir em vez de significar.

Desta forma procurar-se-á respostas para questões como: as imagens que se vão destacando na obra destes dois poetas sugerem por si só alguma doença? De que forma se manifesta ela na paisagem urbana tão retratada em Georges Rodenbach? Terá a manifestação da doença o mesmo relevo, uma vez que se relaciona com uma paisagem mais rural, em António Nobre?

Ao analisar esta problemática, centrada no imaginário decadente de Georges Rodenbach e de António Nobre, este trabalho de investigação pretende contribuir, por um lado, para a divulgação de um poeta das letras francófonas ainda tão pouco conhecido entre nós e, por outro, para uma reapreciação do poeta do *Só*, à luz do confronto com o poeta simbolista belga.

Parte I – O Universo Finissecular



1.Contextualização

Para falar ou escrever sobre Georges Rodenbach e António Nobre e sobre a sua produção poética importa contextualizá-los no seu tempo e perceber como a conjectura social e económica influenciou a sua forma de pensar e como esta se encontra presente nas suas obras.

Georges Rodenbach, embora tenha residido em Paris, cresceu na Bélgica e a vivência na região flamenga daquele país francófono influenciou o seu modo de ver, de sentir, de pensar e, por conseguinte, de escrever.

António Nobre, por seu turno, embora tenha residido em Paris, cresceu num Portugal rural, cujas reminiscências ou verdadeiras memórias estão bem patentes nos seus poemas.

Por haver três locais «vivos» na obra dos dois autores, a contextualização que se propõe fazer irá focar a França (mais especificamente Paris), a Bélgica (em particular, Bruges) e Portugal (Leça de Palmeira, Porto) como locais de formação e influência. Assim, começamos pela designada capital da cultura europeia.

No final do século XIX, graças à Exposição Universal para a qual foi construída a Torre Eiffel, Paris assistiu à sua revitalização enquanto capital cultural no panorama universal. Existe um clima de grande satisfação, de confiança que, no entanto, será abalado pelas crises variadas do «*Boulangisme*»⁵, a crise do Panamá⁶

⁵ «*Movimento político que reuniu diversos opositores nacionalistas e antiparlamentaristas em torno do general Boulanger (1885-1889)*», Ministro da Guerra (1886 a 1887) que «*reuniu à sua volta todos os descontentes que exigiam uma revisão da constituição. Reformado administrativamente pelo governo, foi triunfalmente eleito em vários departamentos e em Paris. Renunciando ao golpe de Estado que estava planeado (1889), Boulanger teve de fugir para a Bélgica*». *Nova Enciclopédia Larousse*. Lisboa: Círculo de Leitores. vol. 4, p.1159-1160.

⁶ Ferdinand Lesseps obteve em 1878 uma concessão que autorizava a sua companhia a iniciar as obras de construção de uma ligação entre os oceanos Atlântico e Pacífico, que começaram em 1882 e desde aí as dificuldades não pararam. Além de uma região extremamente endémica e difícil pelo isolamento geográfico, os problemas financeiros foram os que mais prejudicaram o seu sucesso.

e, em simultâneo, um clima de instabilidade ligado a atentados anarquistas. Por outro lado, mas não sendo a menos importante, refira-se a crise provocada pelo caso *Dreyfus* (*L’Affaire Dreyfus*⁷). A partir de 1873, assiste-se, efectivamente, ao declínio da economia que fará com que este período mais positivo termine, entrando o país numa profunda crise que conduzirá a uma atmosfera de forte pessimismo.

O ambiente finissecular não era de júbilo e o momento de crise e depressão será propício ao emergir do Decadentismo na sua acepção mais crua, enquanto movimento específico ligado à desilusão, à tristeza, à desconfiança, ao pessimismo social e civilizacional.

A nível literário este movimento encontrou, em França, na segunda metade do século XIX, C. Baudelaire, mentor da poesia simbolista: «*C’est Baudelaire qui est vraiment le père spirituel et pourrait se reconnaître en ceux qui sont venus*»⁸, a sua influência marcou a produção literária de muitos que o tomaram como exemplo. Paul Verlaine, com o seu poema *Langueur* em que afirma «*Je suis l’Empire à la fin de la décadence*»⁹, mostra que o próprio Império está decadente, provocando o desalento da grandeza perdida. Arthur Rimbaud acentua o irreal e o desregramento

Apenas tinha conseguido obter 30 dos 400 milhões de Francos que esperava angariar. Por sua vez, a malária, a febre-amarela e outras doenças tinham dizimado vinte mil operários e a hostilidade ao empreendimento pelos Estados Unidos da América não favorecia o bom andamento do projecto. Em 1885, o plano inicial de um canal ao nível do mar, foi alterado de modo a incluir uma comporta. Desta forma, após 4 anos, a companhia não conseguiu pagar aos seus credores e faliu. Lesseps e os seus principais colaboradores foram levados a tribunal e condenados.

⁷ «*Escândalo judicial e político que dividiu a opinião pública francesa de 1894 a 1906 e deu início à formação do Bloco das Esquerdas e da Acção Francesa*». Dreyfus, oficial francês, foi condenado, na opinião de alguns sem razão, por espionagem a favor da Alemanha. «*A campanha pela revisão do processo (1897- 1899), no decurso da qual Zola publica um violento requerimento contra o estado-maior (J’accuse, 1898), opõe os dreyfusards, antimilitaristas agrupados em torno da Liga dos Direitos do Homem, e os antidreyfusards, anti-semitas ou ultranacionalistas, reunidos na Liga da Pátria Francesa e mais tarde no comité da Acção Francesa. Dreyfus é indultado em 1889 e reabilitado em 1906.*». Nova Enciclopédia Larousse. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. 8, p.2430.

⁸ RODENBACH, Georges. *Op. Cit.*, p.119. De igual forma, Guy Michaud afirma mesmo que Baudelaire «*a exprimé à son tour l’intuition de ces vérités premières dans le sonnet Correspondances, qui est véritablement par là le point de départ de la poésie symboliste.*». MICHAUD, Guy. *La doctrine symboliste*. Documents. Paris: Nizet, 1947, p.20.

⁹ «*Je suis l’Empire à la fin de la décadence* ». VERLAINE, Paul. *Jadis et Naguère*. Paris : Vanier, 1884.

dos sentidos. Jules Laforgue¹⁰ cujos temas não eram inovadores, soube criar uma forma de versejar ímpar: o versilibrismo.

Estes são apenas alguns dos nomes em cuja obra encontramos inovações nos temas e / ou na forma, criando um alento que, aliado à atmosfera pessimista, de incerteza e de desconfiança, permitiu uma expressão mais marcada do Decadentismo.

Por sua vez, na Bélgica do fim de século, ainda se vive sob a influência da recente Declaração da Independência (ocorrida em 1830), mas a unidade linguística ou, melhor, a divisão linguística, mina a unidade política. O país debate-se, desde então, com dois factores fracturantes: um factor religioso e um factor linguístico.

Adquirida ou conquistada a independência política, procurou-se a independência literária, mais afastada da tutela francesa e com mais características oriundas da tradição alemã.

Charles de Coster, fundador das letras belgas, apesar de quase desconhecido, apresenta como personagem um herói (*Ulenspiegel*) que aparece como a encarnação popular da raça flamenga, símbolo da revolta contra o despotismo do ocupante espanhol. Este autor contribuiu para a construção de uma imagem afectiva e mítica da Flandres, com a sua obra *La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzavck au pays de Flandres et ailleurs* (1867) dando origem a uma nova literatura.

Em 1886 (ano da publicação do célebre “Manifeste” de Jean Moréas no *Le Figaro*), nasce a revista *La Wallonie* (dirigida por Albert Mockel) e a sua criação corresponde à cristalização de uma espécie de consciência do Simbolismo, tornando-se o bastião de uma nova estética.

Embora se possa encontrar várias vezes indícios de que o Simbolismo belga e o Simbolismo francês estariam muito próximos, esta ideia revelou-se incorrecta.

¹⁰« Jules Laforgue, mort en 1887, à vingt-huit ans à peine, et qui demeurera le meilleur assurément de toute cette génération. ». RODENBACH, Georges. *Essais Critiques d'un journaliste*. Choix de textes précédés d'une étude par Paul Gorceix. Paris : H. Champion, 2007, p.127.

Em relação aos temas e aos símbolos, estes serão porventura diferentes, nem que seja pelo facto do contexto social e económico se reflectir nas obras literárias. Na Bélgica, o crescimento das cidades industriais, as vivências decorridas desse progresso são transportadas para a poesia, como é o caso de *Villes Tentaculaires* de E. Verhaeren¹¹.

Por esse mesmo motivo, a poesia cheia de «fumos» («*Sur l'horizon confus des villes, les fumées*»¹²), de «nuvens pretas», de «máquinas» não poderia ser escrita em Portugal, onde a Revolução Industrial ainda não tinha transformado o nosso «pedaço de terra». Pelo contrário, o nosso Portugal era um país mais virado para a agricultura e, no final do século XIX, debate-se com as questões do Mapa Cor-de-Rosa e do Ultimato Inglês¹³. Aos olhos do povo português, o ceder ao Ultimato e à perda de territórios em África foi um desastre, um desaire. Começa, então, o descontentamento popular. O rei D. Carlos consegue conter a revolta e governa para que o país melhore a sua economia tendo, inclusive, iniciado a construção de estradas, portos e desenvolvido o caminho-de-ferro.

Este sentimento de descontentamento, de incerteza que se viveu no final do século, consentâneo com o Decadentismo, está bem patente na obra poética de alguns poetas, nomeadamente na de António Nobre que aqui nos interessa.

¹¹ «Os poetas belgas foram sempre, na generalidade, mais sensíveis às transformações da sociedade em que viviam, do que os franceses. Neles, os conflitos foram vividos, ou antes, interiorizados, de maneira porventura mais violenta. Assim, foi na Bélgica, ou antes na Bélgica francófona, culturalmente flamenga, no contexto preciso da problemática inerente ao campo literário belga-francófono, que o simbolismo, mais do que qualquer outro movimento literário, encontrou terreno tão fértil para desenvolver as suas potencialidades...». COELHO, Paula Mendes. *Questões de Poética Simbolista. Do Romantismo à Modernidade*. Lisboa: FCG/FCT, 2006, p.193.

¹² «*Sur l'horizon confus des villes, les fumées* », v.1. *Paysages de ville, Le Règne du Silence*. RODENBACH, Georges. *Œuvres I*. Paris : Mercure de France, 1923.

¹³ O governo inglês, em onze de Janeiro de 1890, exigiu a retirada das forças militares portuguesas que procuravam garantir a soberania portuguesa nos territórios africanos. Portugal empenhou-se em dar «efectividade ao mapa Cor-de-Rosa, marcando a sua presença nas áreas compreendidas entre Angola e Moçambique, da costa atlântica à contracosta do Índico. A este plano se opôs terminantemente a Inglaterra, empenhada em alargar a sua influência no interior do território africano a partir da África do Sul. Daí o ultimato, ao qual, por inferioridade militar, Portugal teve de ceder. A humilhação transformou-se em luto nacional, levantando uma onda de indignação, aproveitada pelos republicanos para lançar o descrédito sobre a monarquia: este abalo popular está na génese da implantação da República». *Nova Enciclopédia Larousse*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. 22, p.6837-6838.

António Nobre e Georges Rodenbach partilham um mesmo espaço num mesmo momento: Paris, mas esse é apenas o local do exílio comum. É nesse espaço comum a ambos que recordam a sua terra natal: Bélgica e Portugal.

Cada um destes três espaços apresenta uma História bem diferente. Se, na Bélgica, o desenvolvimento industrial é muito grande e se encontra concentrado em núcleos populacionais que vão emergindo e crescendo, esse incremento não é tão visível, pelo menos de forma tão brusca, em França e é quase inexistente em Portugal. Por outro lado, quer na França quer em Portugal, há condições sociais e económicas que conduzem ao desânimo, ao descontentamento e à instabilidade social e encontram no Decadentismo uma corrente literária privilegiada como veículo de ideias. Na Bélgica, por sua vez, o clima eufórico de independência, de júbilo e de novidade não se coaduna com o Decadentismo representado pelo tédio e pelo cansaço, e a sua literatura vai ter outros contornos particulares¹⁴.

No entanto, e mesmo havendo um espírito mais positivo e alegre quanto ao futuro na Bélgica, esta também cultivou a nostalgia de um passado recente em que as paisagens ainda não se encontravam entrecortadas pelas torres das chaminés, pela cor cinzenta ou preta dos fumos, transformadas em nome do progresso que traz tristeza... Mas até o progresso não evitou as manifestações religiosas sempre presentes nas vidas das populações, agora mais urbanas, mas com tradições rurais que emigraram, elas também, para a cidade, principalmente na região de Flandres, onde o impacto da religião é muito importante, tanto quanto no norte de Portugal (o espírito religioso é aqui mais acentuado do que noutros pontos do país).

¹⁴ No seu texto, apresentado no Colóquio sobre o Decadentismo em Nantes, Régis Miannay escreve: “*En Belgique, une tendance assez proche se développe plus longtemps avec vigueur : la trilogie de Verhaeren – Les soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux noirs, 1887 – 1890 – manifeste cette continuité. Mais en France les nouveaux poètes « décadents », qu’ils aiment Verlaine ou Mallarmé, affirment leur préférence pour un art beaucoup plus raffiné, consacré à des impressions et à des sensations plus fugaces et plus rares, isolées d’un contexte social et personnel trop précis* ». “*Esprit de Décadence et poésie – La première Vague*” par Régis MIANNAY. Colloque de Nantes. « *Esprit de décadence* ». Paris: Librairie Minard, 1980. p.21.

2. Do Decadentismo ao Simbolismo

«*La décadence est beaucoup plus et beaucoup moins que la décadence* »¹⁵

O contexto finissecular francês, belga e português, impregnado de pessimismo e desconfiança, propiciou o emergir do Decadentismo¹⁶. Pensou-se que este movimento era uma resposta aos movimentos anteriores, mas, acima de tudo, ele constituía uma resposta à incerteza, à mudança que decorrem da passagem de século, mas é igualmente o movimento ligado à nostalgia de um passado que já não volta¹⁷.

Segundo Anatole Baju, o vocábulo que melhor define este movimento é «**Décadisme**»: «*Si le Décadisme n'est pas le dernier mot du progrès il est sûrement une haute et désintéressée conception*»¹⁸ e Paul Verlaine considera-a uma palavra de génio, que soa a «literário», sem pedantismo, que afasta a ideia depreciativa, negativa de decadência. Para este poeta, o vocábulo «**Décadisme**» contempla a noção de *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans, bem como o desejo de se insurgir contra o estático através da delicadeza¹⁹, de lutar por uma libertação da vida interior há demasiado tempo amordaçada por dogmas e convenções.

¹⁵ «*Définir la décadence* » par Michel DECAUDIN. Colloque de Nantes, p.11.

¹⁶ «*Vers 1880 en effet, ce mot de décadence acquiert une valeur nouvelle qui s'ajoute, sans la supprimer, à sa fonction de simple diagnostic. La génération qui atteint aux vingt ans en 1875 et dans les années suivantes s'en empare autant par bravade et dérision que par une sorte de délectation morose et saisit au vol comme une définition de son état d'âme le sonnet de Verlaine « Langueur »(...) C'est qu'elle se reconnaît, non dans l'acceptation (ou le refus) d'une dégradation de la civilisation, mais dans la constatation qu'on arrive trop tard dans un monde vieilli, qu'on porte dans la chair et l'esprit une « mortelle fatigue de vivre », comme le dit Bourget. »* . «*Définir la Décadence* » par Michel DÉCAUDIN. Colloque de Nantes, p.6.

¹⁷ «*Comme beaucoup de leurs contemporains, ils subissent l'emprise de leur temps non sans éprouver de la nostalgie pour des époques qui leur semblent avoir été plus vigoureuses et plus simples* ». «*Esprit de décadence et poésie- la première vague* » par Régis MIANNAY. Colloque de Nantes, p.14.

¹⁸ «*Si le Décadisme n'est pas le dernier mot du progrès il est sûrement une haute et désintéressée conception, et, ma foi, puisque rien ne saurait atteindre une perfection absolue, j'aime encore mieux qu'il n'ennuie pas que de soulever des hoquets de dégoûts* ». BAJU, Anatole. «*Chronique*». Le Décadent (Paris). Décembre 1887, n°1, 3^eannée, 2^esérie.

¹⁹ «*Décadisme est un mot de génie, une trouvaille amusante et qui restera dans l'histoire littéraire ; ce barbarisme est une miraculeuse enseigne. Il est court, commode, «à la main », handy, éloigne précisément l'idée abaissante de décadence, sonne littéraire sans pédanterie, enfin fait balle et fera trou, je vous le dis encore une fois.*

Por seu lado, Félicien Champsaur escreve que, para os decadentistas, as palavras ganham cheiro, cor e gesto e com elas fazem música, « *Les décadents, eux, n'expriment rien, ni la vie ni la mort. Pour eux, les mots ont une couleur, un goût, un parfum, quant à la signification, c'est inutile et bon pour les philistins. Avec des syllabes, ils font de la musique et de la peinture* »²⁰. Os poetas usam a cor, o cheiro e o gosto, as mesmas palavras com que fazem música relatam e testemunham as nevroses de que são vítimas, testemunham os seus paraísos artificiais, os estados *spleenéticos* pelos quais passam e que, por serem estados de quase perfeição, são tão importantes. As suas nevroses fazem com que sintam um *spleen*, um estado criado para se compensarem das crueldades do mundo, das angústias sentidas, das expectativas goradas e frustradas²¹. A sua recusa deste mundo afasta-os dele e leva-os a criar uma dimensão paralela onde se sintam completos.

Charles Baudelaire foi o poeta – e segundo J. Laforgue o primeiro - que criou e mais cultivou o conceito de «*Paradis Artificiels*»²², lugares privilegiados para onde se foge atormentado pela dor, nem que seja por algumas horas. O homem procura fugir da sua rotina, da sua vida e o desejo de fuga, é tanto maior quanto maior é o sofrimento provocado pela doença física que o consome.

Le membre de la phrase souligné dans ce passage détermine bien, je crois, ce que nous entendons, vous et moi, en Décadisme, qui est proprement une littérature éclatant par un temps de décadence, non pour marcher dans les pas de son époque, mais bien tout « à rebours », pour s'insurger contre, réagir par le délicat, l'élevé, le raffiné, si l'on veut, de ses tendances, contre les platitudes et les turpitudes, littéraires et autres, ambiantes. VERLAINE, Paul. «*Lettre au Décadent*». Le Décadent. Janvier 1888, n°2, 3^e année, série 2.

²⁰ CHAMPSAUR, Félicien. «*Poètes Décadenticulets*». Figaro Supplément Littéraire du 3 Octobre 1885, n°40.

²¹ «*Victimes de névroses de tous ordres, ils ressentent un « spleen » qu'ils cultivent en choisissant le refuge des « paradis artificiels », loin de cet univers trop réel, trop mercenaire, peuplé d'épiciers et de rentiers. Les décadents manifestent leur angoisse devant le monde, par un pessimisme radical...* ». DIDIER, Sophie et GARCIN, Etienne. *Le symbolisme*. Paris: Ellipses, 2000, p.22.

²² Sobre os «*paradis artificiels*» e as drogas tão em voga no fim de século, são várias as referências nas comunicações apresentadas no Colóquio de Nantes sobre o Decadentismo nomeadamente: «*Définir la Décadence*» de Michel DÉCAUDIN (aludindo ao monólogo de Montclar, uma personagem de Félicien Champsaur), «*Esprit Décadent et toxicomanie*» de Arnould LIEDERKERKE (referindo o uso das drogas para uma alienação da realidade) e também «*à Rebours ou l'Inversion des sujets*» de Françoise GAILLARD (mostrando a importância do sonho para os poetas decadentistas).

O mesmo desejo tem Paul Verlaine quando quer chegar à *L'île des Chimères*²³, não como forma de fuga de uma realidade mais ou menos cruel, mas como forma de fugir à destruição provocada por uma doença psicológica, uma solidão e um isolamento decorrentes do seu encarceramento numa pequena célula da prisão. Já no poema «*Langueur*», o poeta é um ser solitário, «*Seul*», aborrecido, sem forças, um ser acabrunhado pela solidão, esmagado pela doença que decorre do isolamento, mas que permite que o poeta se identifique com o Império no fim da decadência, traduzida pelo tédio, pela morte, pela dor.

Este poeta define já temas decadentistas: morte, dor, tédio e, acrescente-se, solidão, isolamento e doença física, cuja cura pode provocar a fuga para mundos de outra dimensão, e psicológica, que destrói, mina o poeta e o leva ao desespero²⁴.

Deve-se, ainda, referir Stéphane Mallarmé, cujos poemas são considerados por Georges Rodenbach como marcos para o desenvolvimento da arte decadente: «*Avec M. Stéphane Mallarmé, c'est la décadence ; la maladie équivoque : plus d'idées simples, de sentiments naturels.*»²⁵.

Na obra de J.K. Huysmans, encontra-se um Decadentismo revestido de pedras, sedas, nostalgia. O herói de *A Rebours* é o paradigma do herói decadentista, que se caracteriza pelo isolamento, pela procura de sensações raras, pela busca do

²³ «*Il embarque aussitôt pour l'île des Chimères*» de Poème V - «*J'ai la fureur d'aimer. Mon cœur si faible est fou*» VERLAINE, Paul. *Amour*. Paris : Gallimard, 1975, p.155.

²⁴ A propósito do poema de Verlaine «*Langueur*», Georges Rodenbach escrevia o seguinte: «*Mais ici [poème Langueur] la décadence, comme on voit, est moins dans la langue demeurée assez nette et assez saine, en somme. Plus de bistre et de bijoux pervers pour aviver la nudité des strophes. La décadence est dans l'état d'âme du poète, sa langueur énervée, sa satiété, mais aussi sa connaissance de tout péché. La décadence est également et surtout dans la forme poétique elle-même qui abdique, s'abandonne, dont le cristal se frêle presque à dessein pour que les fleurs, dans l'eau décrue, dépérissent plus languissamment*». RODENBACH, Georges. *Essais critiques d'un journaliste*. Op. Cit., p.122.

²⁵ «*Quoi qu'on en puisse penser, cette poésie marque le développement logique de l'art de décadence, inauguré déjà par Baudelaire. Jusqu'aux Parnassiens et avec ceux-ci encore la poésie se maintient dans la noble allure d'un art classique, clair, large, élançonné par une syntaxe et une prosodie traditionnelles, usant des mots dans leur sens étymologique et strict. (...) Avec M. Stéphane Mallarmé, c'est la décadence ; la maladie équivoque : plus d'idées simples, de sentiments naturels. Pour lui, tous les mots décidément sont fanés comme des visages. Les mots ne disent plus rien, exténués du même sens proféré.*». Idem. Op. Cit., p.121.

seu universo artificial: «*des forçats de la sensation*»²⁶. O Decadentismo de J.K. Huysmans assume-se como uma tentativa de resposta a um sentimento de vazio. O seu herói apresenta-se SÓ, desesperado, «*las*», ansiando pela morte que o libertará da dor²⁷.

O Decadentismo é o pessimismo, o desespero, o abatimento, mas é também a transmissão dessas sensações: «*un visage morose, spleenétique, pessimiste et, pour tout dire, “décadent”*»²⁸. O Decadentismo agrupa sensações e a sua transmissão junta a nevrose à fuga, a lassidão ao tédio. A vida não é mais do que uma sucessão de episódios dos quais se quer fugir, «*la décadence est donc beaucoup plus et beaucoup moins que la décadence*»²⁹.

Logo, a decadência da vida do homem, o pessimismo que assola o ser humano são característicos da época finissecular. Os lamentos, as queixas das populações estão bem presentes nas composições poéticas porque aqueles também são sentidos pelos poetas, mas também porque todas estas manifestações sensoriais ou sentimentais se encontram reflectidas no meio social em que vivem as populações e o poeta.

Não se deve esquecer que o meio envolvente influencia o ser humano e vice-versa. A cor das cidades, mais cinzentas desde que foram invadidas pelas indústrias, influencia a predisposição dos que nelas vivem. O progresso, desta feita, industrial e social que provoca mutações é, também ele, causador de doenças espirituais, de doenças físicas e, como veremos mais à frente, da doença urbana³⁰.

²⁶ « *C'est Jean Lorrain qui appellera les décadents des « forçats de la sensation » leur appliquant une formule qu'on dirait faite pour les impressionnistes* ». « *Définir la décadence* » par Michel DECAUDIN. Colloque de Nantes, p.9.

²⁷ O decadentismo de Huysmans « *est une tentative pour répondre à un sentiment du néant, à une horreur du vide qui ne relèvent pas des aléas de la conjoncture littéraire et qui sont déjà présents dans son œuvre avant À Rebours ; ainsi le décadentisme huysmansien s'insère-t-il dans les nécessités d'une problématique personnelle. [...] Bref, voici l'état moral que l'auteur attribue à son personnage au seuil du récit : il est ' dégrisé, seul, abominablement lassé, implorant une fin que la lâcheté de sa chair l'empêchait d'atteindre'.* ». « *Huysmans décadent ou l'horreur du vide* » par Jean-Pierre VILCOT. Colloque de Nantes, p.100-101.

²⁸ « *L'esprit de décadence et les lettres françaises de Belgique à la fin du XIXe siècle* » par Christian BERG. Colloque de Nantes, p.164.

²⁹ « *Définir la décadence* » par Michel DECAUDIN. Colloque de Nantes, p.11.

³⁰ « *La poésie de ces « décadents » est largement inspirée par une réalité urbaine à laquelle ils se sentent liés. Le monde fiévreux des boulevards, des cafés, les cris de la rue, les formules*

A vitalidade é inimiga do Decadentismo e a saúde precária permite um acesso fácil ao sonho, ao amor artificial (em contraposição ao natural), ao misticismo e às nevroses. Em J.K. Huysmans, o Decadentismo decorre do niilismo, do desespero, da solidão³¹, mas também do sentimento de vaidade. A poesia deixa transparecer uma alma atormentada³², febril, adoentada, nervosa como refere Barbey d'Aurevilly «*Cette poésie du spleen et du spasme, de la peur, de l'anxiété, de la rêverie angoissée*»³³.

O «*spleen*», as viagens aos paraísos artificiais indiciam o uso de drogas levando mesmo à expressão «*se morphiniser les sens*». Estes paraísos artificiais terão dois lados: o bom artificial (a estética decadente e a criação de composições poéticas) e o mau artificial (o mundo moderno).

Alguns decadentistas tentaram encontrar uma embriaguez pouco comum, um paraíso artificial e, por isso, chegaram a transgredir o código de valores ditos normais, usando complementos que os levaram à criação de um real artificial, a um paraíso artificial e como diria Des Esseintes: «*Le tout est de savoir s'y prendre, [...] de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même*»³⁴.

publicitaires occupent une place importante dans des œuvres qui rivalisent parfois avec la chanson populaire (...). Ces artistes mettent l'accent sur les laideurs et la médiocrité du monde moderne et narrent toujours leurs déboires. ». «*Esprit de décadence et poésie : la première vague* » par Régis MIANNAY. Colloque de Nantes, p.14.

³¹ «*Là est – dans le nihilisme, dans le désespoir, dans le sentiment de la vanité de tout (et donc des efflorescences decadentes) – L'aboutissement du decadentisme huysmansien.* » «*Huysmans decadent ou l'horreur du vide* » par Jean-Pierre VILCOT. Colloque de Nantes, p.104.

³² «*Mais en France les nouveaux poètes « décadents », qu'ils aiment Verlaine ou Mallarmé, affirment leur préférence pour un art beaucoup plus raffiné, consacré à des impressions et à des sensations plus fugaces et plus rares, isolées d'un contexte social et personnel trop précis. À un mouvement qui, par refus de l'impassibilité parnassienne, tendait à rapprocher la poésie de la réalité vécue et n'hésitait pas à s'aventurer dans un domaine abordé par les romanciers naturalistes et les peintres impressionnistes,*» «*Esprit de décadence et poésie : la première vague* » par Régis MIANNAY. Colloque de Nantes, p.21-22.

³³ «*Esprit de décadence et poésie : la première vague* » par Régis MIANNAY. Colloque de Nantes, p.20.

³⁴ «*Esprit decadent et toxicomanie* » par Arnould de LIEDEKERKE. Colloque de Nantes, p.60.

Na procura do «sonho da realidade» procura-se fugir a uma outra «doença», presente na estética decadentista (e isto desde Baudelaire) - o tédio³⁵ - uma doença, possivelmente muito perigosa que leva à autodestruição, a uma tensão sem par: «*Un pessimisme radical, nourri de la philosophie de Shopenhauer, voire d'une forme de nihilisme qui les pousse à récuser la société, l'Etat et toutes les valeurs bourgeoises*»³⁶.

Então, se o Decadentismo é o niilismo, a solidão e, também, a fuga da realidade, o ambiente finissecular é um «*terreau propice*»³⁷ para este movimento. Por isso mesmo, este foi, também ele, cultivado pelos jovens estrangeiros que em Paris se encontravam isolados, saudosos da sua pátria cuja distância aguça o seu espírito nostálgico, de que se impregnam as composições poéticas finisseculares. Pode, assim, considerar-se uma característica da estética decadente a «saudade», mais emocional que física, tal como o tédio ou a tristeza que constituem os motores de uma viagem imaginária que se faz ao país natal, uma viagem que se faz através do texto poético: «*C'est enfin la poésie de nos jours, plus curieuse que belle, plus raffinée que forte, tourmentée, enfiévrée, malade, mais si ondoyante et si nouvelle qu'elle intéresse passionnément ceux qui l'étudient par l'attrait tout puissant d'une infinie variété dans les talents et dans les œuvres*», escrevia Bourget em 1876³⁸.

O contexto do século XIX foi então o terreno propício para os dois movimentos que, para muitos são duas fases consecutivas: «*Deux mouvements se font particulièrement entendre, les "décadentistes", tout d'abord et les "symbolistes"*»³⁹, para outros, são dois movimentos contemporâneos permitindo que «o aparecimento dessa estranha espécie que foi o «homem decadente»,

³⁵ Segundo Paul MATHIAS, na sua comunicação integrada no Colóquio «*Esprit de Décadence*» o tédio em Baudelaire é um fenómeno tanto fisiológico como psicológico. (Colloque de Nantes, p.27),

³⁶ DIDIER, Sophie et GARCIN, Etienne. *Op. Cit.*, p. 22

³⁷ «*L'esprit de décadence et des lettres françaises de Belgique à la fin du XIX^e siècle*» par Christian BERG. Colloque de Nantes, p.168.

³⁸ «*Esprit de décadence et poésie*» par Régis MIANNAY. Colloque de Nantes, p.15.

³⁹ «*Deux mouvements se font particulièrement entendre, les « décadentistes », tout d'abord et les « symbolistes ». Ceux qui se recommandent de la décadence se caractérisent par leur dandysme particulier, mélange de raffinement romantique et de laisser-aller anarchisant*». DIDIER, Sophie et GARCIN, Etienne. *Op. Cit.*, p.21-22.

relativamente ao qual o «homem simbolista» se conseguiu distanciar, exclusivamente, através da palavra poética»⁴⁰.

Os dois movimentos não se anulam, convivem, apresentando características próprias, assumindo uma importância idêntica, mesmo se alguns autores consideram que têm relevos diferentes como testemunha Anatole Baju: *«Il n'y aura donc plus à s'y tromper: les Décadents sont une chose; les symbolistes sont l'ombre de cette chose; les premiers sont pour le progrès avec l'avenir, les seconds voudraient rétrograder jusqu'au Moyen-âge, ils vivent avec le passé»⁴¹*. No entanto, esta afirmação também não está correcta, os simbolistas não vivem apenas no passado, apenas veiculam as consequências do passado no presente, o resultado da industrialização e o que esta transformação provocou na sociedade e nas cidades, bem como todas as consequências económicas e políticas que da mudança advêm. Não se trata de uma vontade de regressar ao passado, mas sim uma nostalgia dos momentos alegres que se perderam com o progresso, *«Le regret du passé sont le fond et la condition même de la poésie»*, como dizia Georges Rodenbach⁴².

Para além destas características, considera-se ainda que os Decadentistas são portadores de um grande pessimismo enquanto os simbolistas preconizam uma realidade superior⁴³, o Decadentismo é visto como *«un moment de transition»⁴⁴* enquanto o Simbolismo é uma forma de ver através da intuição, dos símbolos - *«Je vois en images, en symboles»⁴⁵*.

Nos poemas de Georges Rodenbach em análise encontram-se várias referências que comprovam a sua ligação ao Simbolismo, ao lado de nomes como E. Verhaeren, M. Maeterlinck, ou ainda C. Baudelaire e S. Mallarmé. Vivendo numa época marcada pelo Decadentismo, pela desilusão, pelo desalento mas também pela incerteza do que será deste mundo após a passagem de século, Georges Rodenbach

⁴⁰ COELHO, Paula Mendes. *Op. Cit.*, p.2.

⁴¹ BAJU, Anatole. *«Décadents et symbolistes»*. *Décadent Littéraire* de 15-30 Nov. 1888, nº23.

⁴² RODENBACH, Georges. *«Au pays de Brizeux»*. *Le Figaro Supplément Littéraire* de Samedi 8 Septembre 1888.

⁴³ ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le symbolisme*. Paris : Livre de Poche, 2004, p.39.

⁴⁴ *« Définir la décadence »* par Michel DECAUDIN. *Colloque de Nantes*, p.10.

⁴⁵ LERBERGHE, Charles Van. *Lettres- Lettre à F. Severin*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1897, p.92.

cultiva com efeito de maneira singular, o sonho, a interiorização através de imagens e de símbolos. A leitura das suas composições poéticas permite a descoberta do imaginário de Georges Rodenbach, a sua visão do mundo,

*«L'aquarium où le regard descend et plonge
Laisse voir toute l'eau, non plus en horizon,
Mais dans sa profondeur, son infini de songe,
Sa vie intérieure, à nu sous la cloison.»⁴⁶.*

⁴⁶ «L'aquarium où le regard descend et plonge», v.1-4. Aquarium Mental. *Les Vies Encloses*.

3. A especificidade do Simbolismo Belga

«Tout se passe comme si la jeune poésie belge de 1895, loin de se figer dans les oppositions françaises, affirmait son originalité dans une continuité dont Verhaeren était l'exemple vivant.»⁴⁷

O Simbolismo tem adeptos nos dois lados da fronteira e, porque a realidade dos dois países é diferente, o Simbolismo apresenta evidentemente características bem distintas.

Assim, aqui ficam algumas notas para se entender melhor os pontos que diferenciam o Simbolismo francês do Simbolismo belga⁴⁸.

Do lado da capital francesa, C. Baudelaire aparece como o grande mentor do Simbolismo francês, baseando as suas composições em sinestésias, correspondências, símbolos provenientes da natureza, armazém natural de imagens e de signos: *«“Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”, disait déjà Baudelaire. Les phénomènes d’audition colorée ont persuadé maint Symboliste qu’il y a des analogies et des correspondances non seulement entre les objets, mais entre les divers ordres de sensations au moyen desquelles nous appréhendons ces objets. Sensations qui se combinent et se fondent dans l’émotion poétique, puis dans le langage même qui suggérera cette émotion»⁴⁹.*

Os simbolistas, tal como o seu mentor, já não se preocupam com a realidade em si, como no Naturalismo, antes preconizam o desenvolvimento da imaginação e dos sentidos através dos quais se percebe essa mesma realidade. A observação da realidade é apreendida pela intuição, o símbolo é então subjectivo, intuitivo, impreciso, mas emana do real e através da poesia simbolista consegue-se atingir o

⁴⁷ DECAUDIN, Michel. *« Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge »*. Cahiers de l'Association internationale des écoles françaises. 1982, n°34, p.116.

⁴⁸ Georges Rodenbach vai tentar explicar o conceito de Simbolismo nos *Essais Critiques d'un journaliste*, dando-lhe o nome de *« poésie Nouvelle »*.

⁴⁹ MICHAUD, Guy, *Op. Cit.* p.84.

que era até então impossível: a sugestão de uma realidade. Dá-se importância à visão interior, existe a ideia de que «*a intuição é superior à razão, o gosto pelo mistério, a preocupação com a vida interior, o recurso a processos sugestivos*»⁵⁰, acredita-se que a arte deve ver o mundo para além das suas aparências⁵¹.

O Simbolismo dá primazia «*à la musique, la nuance, l'évocation lointaine, l'association d'idées, l'abstraction mystérieuse, l'image terrifiante et surnaturelle, tout cela plutôt que le réel, trop morne, trop plat, trop bourgeois*»⁵², salienta-se o poder de sugestão implícito⁵³, o mundo é como um vasto campo de símbolos, o sujeito poético decifra um estado de alma e impõe esse estado à materialidade. Assim, usam-se analogias, criam-se correspondências, percebe-se a realidade pela imaginação, cultiva-se o sonho e o inconsciente, o mistério e o oculto. Particularmente no Simbolismo belga a tonalidade nostálgica e melancólica, os temas da recordação (provocada pela distância geográfica), são aliados muitas vezes ao interesse pelo hermético.

Considera-se então que os temas do Simbolismo provêm da intuição, da inquietude, do tédio, do pessimismo, do mistério e da nostalgia. E são estes os temas que dão corpo a ideias que penetram na poesia e isto porque, consciente ou inconscientemente, o texto poético é o que melhor transmite as ideias, mas é também o que deixa que a sensibilidade esteja expressa.

A doutrina simbolista é importante no contexto finissecular, até em poetas ditos menores (os *minores*), que não pensaram na doutrina, mas viveram-na no plano poético: «*Il resterait à montrer que cette doctrine n'est pas demeurée lettre morte. Chez la plupart des poètes – j'entends des mineurs – elle est, de toute*

⁵⁰ COELHO, Paula Mendes. *Op. Cit.*, p.71,.

⁵¹ Idem. *Ibidem*.

⁵² DIDIER, Sophie et GARCIN, Etienne. *Op. Cit.*, p.4.

⁵³ A sugestão implícita apenas é possível se usar uma linguagem adequada, uma linguagem poética. Como escreve G. Michaud, «*Ce langage qui est de la prose, désigne des objets ou traduit des concepts. Il est donc simple, univoque, parfaitement adéquat au contenu qu'il entend exprimer. Au contraire, le langage poétique ne cherche pas à décrire ni à expliquer, mais à suggérer. C'est là une des grandes découvertes du symbolisme.*». MICHAUD, Guy. *Op. Cit.*, p.73.

Escreve ainda que a poesia pretende sugerir o inexplicável, correspondências entre o mundo e a alma. Nesta sua obra, G. Michaud apresenta textos de R. Ghil, A. Mockel, Bergson e C. Morice sobre a sugestão, a evocação e as correspondências.

évidence, plus ou moins inconsciente. Pourtant, s'ils n'ont pas pensé profondément la doctrine, ils l'ont vécue sur le plan poétique. »⁵⁴.

Pelas características dos poetas, pelas características do meio envolvente, o Simbolismo ganha especificidades. Assim, o Simbolismo francês pauta-se pela procura da perfeição e o Poeta toma consciência do seu poder, procura a verdade da arte, «*la poésie porte en soi sa propre transcendance, et que poser le problème de la poésie, c'est en même temps poser le problème de l'esprit qui la crée*»⁵⁵.

Antes de se abordar a especificidade do Simbolismo belga, importa ainda referir que o Simbolismo francês adopta o verso livre, tal como o Simbolismo belga, o verso que «*est assez souple pour se soumettre au rythme naturel, et pour ne faire plus qu'un avec le mouvement même de l'âme du poète*»⁵⁶. A arte recria-se, vive de evolução e nenhuma forma fixa é o molde necessário à expressão do pensamento poético. A arte cresce e o movimento simbolista atravessa fronteiras mas ganha características específicas como será referido de seguida.

Na Bélgica, no território francófono vive-se um momento de relativa euforia pelo nascer recente da nação, mas também um momento de divisão entre as duas províncias (a *Wallonie* mais industrializada, a *Flandres* mais rural e menos progressista e por isso também mais melancólica, mais tradicional), um momento de divisão linguística (havendo mesmo grupos que defendem o neerlandês como língua de todas as estruturas sociais). As transformações sociais e culturais são vividas pelos poetas de forma muito intensa.

Há igualmente uma vontade de se desligarem da França, a vontade de criar uma nacionalidade. É assim que aparecem lemas como «*soyons – nous*» (do movimento *Jeune Belgique* – criado à semelhança do da *Jeune France*): «*deve (...) ser lida como “sejamos nós próprios”, no respeito pela individualidade de cada um, na recusa em aderir a escolas ou movimentos literários, mas, sobretudo, na reafirmação da oposição a qualquer tipo de práticas literárias dominadas pelos*

⁵⁴ MICHAUD, Guy. *Op. Cit.*, p. 11.

⁵⁵ MICHAUD, Guy. *Op. Cit.*, p.14.

⁵⁶ Idem, *Op. Cit.*, p.93.

poderes instituídos»⁵⁷. Enquanto este movimento defendia o uso de um francês imaculado, E. Picard defendia uma posição diferente na revista *L'Art Moderne* que se traduz pela divisa «*Penser en Belge!*», que, «*para ele [E. Picard] não significa exprimir-se de maneira incorrecta, mas mergulhar na realidade, nos costumes, na "alma Belga"*»⁵⁸. Quer defendessem a ideia «*soyons-nous*», quer a ideia «*Penser en Belge!*», os poetas concordam todavia em usar a língua francesa para se exprimirem.

Vários autores flamengos adoptaram a língua francesa nas suas composições e produções literárias, tal como C. Coster, D. Van Lerberghe, Georges Rodenbach, E. Verhaeren, G. Eekhoud, E. Demolder, M. Maeterlinck e mais tarde F. Hellens. Distinguem-se do Simbolismo francês pela visão da realidade que transmitem, pela forma como veiculam nos seus textos ecos das transformações sociais que foram mais sentidas e vividas por estes poetas belgas. Os poetas abraçam o Simbolismo mas incutem-lhe características próprias do seu temperamento, da sua visão social e cultural. A criação artística retratará uma realidade minuciosamente observada e descrita através de símbolos. A realidade evocada será, para os simbolistas belgas, diferente daquela registada nos simbolistas franceses: «*Quels que soient les désirs personnels de leurs auteurs – leurs idées mêmes – les textes littéraires écrits par des Belges de langue française parlent d'une réalité et d'un espace qui n'est pas français*»⁵⁹, embora a língua seja a mesma. Marc Quaghebeur afirma «*dès sa naissance, le corpus littéraire belge de langue française traduit en sa langue un travail de décalage, de remaillage, voire de «rembourrage» par rapport à Paris*»⁶⁰, confirmando esse afastamento, criativo, em relação à França.

Os poetas belgas usam a realidade industrial para denunciar situações de decadência física e económica e desta forma acentuar a nostalgia do passado, a vivência nos *faubourgs*, bairros recentes onde estão os novos tipos sociais de que se fala nas composições poéticas. Nelas aparece a denúncia de locais transformados pelas novas condições de vida, resultantes da nova era, mais industrial agora e pelos

⁵⁷ COELHO, Paula Mendes. *Op. Cit.*, p.199.

⁵⁸ Idem. *Op. Cit.*, p.203.

⁵⁹ QUAGHEBEUR, Marc. *Lettres belges entre absence et magie*. Bruxelles: Éditions Labor, 1990, p.19.

⁶⁰ QUAGHEBEUR, Marc. *Op. Cit.*, p.371.

novos valores assumidos. A cidade sofre as transformações sociais e com o Simbolismo belga, ela assume uma importância fulcral acentuando-se a tônica na cidade que se personaliza, que vive, que sofre, que morre. Até a religiosidade está acentuadamente mais presente nas composições poéticas do Simbolismo belga, mais sensível, mais atento à mudança e às suas consequências na vida dos homens.

A doutrina simbolista é a mesma, as características gerais são comuns, mas nos temas (mais virados para o progresso e transformações sociais e económicas) e na forma (verso livre) são talvez mais inovadoras no contexto belga. O movimento simbolista belga é mais social, talvez devido à recém – criação da Bélgica enquanto país, recém-mudado com a construção dos *faubourgs* onde se concentram as populações que trabalham nas novas indústrias, alterados pela paisagem agora mais recortada de chaminés, modificado pelo êxodo para os bairros novos, deixando o espaço rural agora abandonado. Todas estas alterações reflectem as influências do meio social no ser humano, na poesia e nos textos, ao ponto de se insinuar que o espaço urbano mais especificamente, confunde-se com a sua população de tal forma que a cidade assume a cor cinzenta, símbolo da tristeza, as paredes aparecem com fendas, símbolo da decadência e da doença humana, o tempo mais nublado ou chuvoso, símbolo da desilusão e da nostalgia (note-se que a simbologia atribuída a estes elementos é já muito própria do Simbolismo belga).

O Simbolismo belga tem especificidades próprias que o diferenciam do movimento francês mas ambos usam a poesia como forma de expressão por ser uma linguagem mais emotiva e que por isso melhor transmite sentimentos e ideias. O uso do verso livre incute nessa poesia uma fluidez maior.

A especificidade belga consiste também na concretização de uma prosa poética patente no romance (*Bruges-La-Morte*), mas como escreve Quaghebeur «*l'identité ne se réduit pas à la langue*», a identidade é construída não só com o afastamento pelo superficial (proveniente da França) mas com a aproximação do “norte”. Paula Mendes Coelho escreve «*é evidente que foi em grande parte enquanto flamenga ou nórdica que essa literatura, nessa sua vertente “mais pitoresca”, foi aceite em Paris nos meados do século XIX com os simbolistas Maeterlink, Verhaeren, Rodenbach, tendo a novidade de certos temas ligados a uma literatura de “terroir” (os “beffrois”, os “béguinages”...) contribuído para*

tal»⁶¹. A importância da Flandres no Simbolismo belga e na obra de Georges Rodenbach pode estar aqui retratada: «*Quelque chose de moi dans les villes du Nord, / Quelque chose survit de plus fort que la mort.*»⁶².

⁶¹COELHO, Paula Mendes. *Op. Cit*, p.205.

⁶² «*Quelque chose de moi dans les villes du Nord* », v.1-2. Les Femmes En Mante. *Le Miroir du Ciel Natal*.

Parte II – O Universo de Georges Rodenbach

« Si Georges Rodenbach n'a point possédé la puissance verbale d'un Verhaeren, il fut par contre un poète à la pensée aristocratique, il resta avant tout un poète, même quand il voulut devenir romancier, homme de théâtre ou critique. Aussi s'est-il créé une place bien personnelle dans notre littérature nationale : c'est le peintre tout en nuances de l'ombre et de la pénombre, l'artiste aux images raffinées, évocatrices, pleines de douceur et d'une mélancolie à travers laquelle perce souvent la hantise de la mort. »⁶³.

⁶³ TOURNEUR, Victor. *Georges Rodenbach*. Bruxelles: Bibliothèque Royale de Belgique Exposition, 1939, Préface.

1. Georges Rodenbach e o Simbolismo

« Rodenbach exprime la vie secrète des choses familières, la langueur où se noie l'existence, les tristes après-midis des dimanches provinciaux »⁶⁴

Georges Raymond Constantin Rodenbach nasceu a 16 de Julho de 1855 em Tournai e passou toda a sua juventude em Gand, tendo frequentado o Colégio Sainte Barbe, também frequentado por E. Verhaeren. Descende de uma família de homens interventivos, conhecidos e reconhecidos, que foram igualmente pessoas de letras. Contudo, faltava muito provavelmente um poeta para justificar a tradição literária da família, como escreve Pierre Maes. A estes homens de raça alemã faltou uma sensibilidade poética, presente neste jovem membro da família⁶⁵.

Georges Rodenbach demonstrou ter não só essa sensibilidade, como também mostrou ter herdado dos seus antepassados « *l'esprit critique, la combativité, la lucidité d'analyse, tout autant que la propension au mysticisme et aux dilections de la vie contemplative* »⁶⁶.

Depois do Colégio de Sainte Barbe, inscreveu-se na Universidade de Gand onde conquistou o título de « *Docteur en droit* » tendo manifestado, logo nessa altura, a sua propensão para a poesia. Absorveu a cidade que o envolvia e visitava frequentemente alguns bairros que despertaram as suas impressões de artista, tal como os « *béguinages* » que tanto vemos retratados ao longo da sua obra⁶⁷.

⁶⁴ DECAUDIN, Michel. « *Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge* ». *Op. Cit.*, p.113.

⁶⁵ « (...) M. Pierre Maes : “Tous les Rodenbach étaient des écrivains plus ou moins bien doués, hommes de science ou historiens. Il ne manquait qu'un poète, et français par surcroît, pour justifier la tradition familiale. Il ne manquait plus qu'une grande qualité à ces hommes de race allemande greffée sur une branche flamande, pour en faire de grands artistes : une sensibilité poétique raffinée à l'extrême. Le dernier coup de pouce de la nature achevant la statue idéale d'une famille prédestinée à l'art.” ». MAUCLAIR, Camille. In RODENBACH, Georges. *Les Œuvres*. Paris : Mercure de France, 1923 ; Introduction p.VII.

⁶⁶ MAUCLAIR, Camille. In Idem. *Op.Cit.*. Introduction, p.VII.

⁶⁷ « En 1874, Rodenbach se fit inscrire à l'Université de Gand pour y faire son droit. Dès lors, il se livra sans contrainte à son penchant pour la poésie. Il s'imprégna de la ville qui l'entourait, visita longuement certains quartiers où sa jeune âme reçut ses premières impressions d'artiste, fréquenta

Depois de Gand, e mantendo a tradição familiar, Georges Rodenbach foi para Paris, em 1875, aí terminando os seus estudos de advocacia. Nesta sua estadia, fez parte do grupo os «*Hydropathes*»⁶⁸, círculo literário e artístico muito influente, e frequentou as casas de V. Hugo, A. Daudet e T. Banville. Conheceu, também, nesta mesma ocasião, P. Verlaine e S. Mallarmé.

Regressou a Bruxelas, onde tentou seguir uma rotina profissional, mas não conseguiu concentrar-se em casos de conflitos do quotidiano e mundano, recorrentes na sua profissão. Georges Rodenbach estava, com efeito, mais propenso para a escrita, para a criação poética. O apelo da sua sensibilidade poética foi muito mais incisivo do que o apelo profissional.

Georges Rodenbach tal como outros jovens seus contemporâneos deixaram as suas carreiras promissoras para se tornarem homens de letras, enfrentando contudo a oposição das suas famílias⁶⁹. Regressou a Paris, apesar dos apelos dos amigos, nomeadamente de E. Verhaeren, que testemunhou a sua partida para a capital francesa consciente, no entanto, de que o afastamento físico era mais propício à evocação poética de Georges Rodenbach⁷⁰.

De facto, se é o seu país, a sua Flandres que Georges Rodenbach canta, é Paris que o aplaude aparecendo o poeta belga como um dos homens mais queridos da sua época. Tudo parecia correr a seu favor quando a doença «física», uma tífite, o levou no dia de Natal de 1898. Ele, que tanto cantou os sinos, morreu no meio do seu canto, poucos dias antes do próprio ano findar.

les deux béguinages, surtout le petit... ». Epîtres - Fascicule 23- Nov.1948, XVII- Numéro spécial consacré à la mémoire de Georges Rodenbach (Texto Impresso), p.149.

⁶⁸ Em 1878, Emile Boudeau fundou os “*Hydropathes*” um grupo de eclético de escritores, artistas, poetas, entre outros, que se reuniam todas as quartas-feiras e sábados para recitar e discutir as suas próprias obras.

⁶⁹ « *Comme lui [Rodenbach], la plupart d’entre eux étaient avocats ; ils quittèrent le barreau, se fermèrent volontairement toutes les carrières jugées bonnes, productives, honorables : s’intitulèrent hommes de lettres tout simplement, sans souci du scandale provoqué dans leur monde ou leur familles »*. MAUCLAIR, Camille. In Idem. *Op. Cit.*, Introduction, p.IX

⁷⁰ « *On le blâma, dit Verhaeren, d’avoir quitté son pays. Il laissa dire. Il jugeait que rien n’aiguise mieux la sensation des choses que l’éloignement et le regret. L’impression directe et quotidienne ne vaut point le souvenir : voir ne vaut guère se rappeler et évoquer. A Paris, sa Flandres lui était tout son désir, il en parlait comme on parle de sa conscience, avec retenue et émotion : la réalité diminuante qu’il eût heurtée en habitant là-bas, il l’oublia... »* MAUCLAIR, Camille. In Idem. *Op. Cit.*, Introduction, p.X-XI.

A data do óbito de Georges Rodenbach é, porventura, simbólica não só porque o ano está prestes a terminar, mas também porque é a noite em que os sinos tocam de alegria. Nessa noite, todavia, tocariam para homenagear o poeta que os evocou tantas vezes nos seus poemas. Os sinos, tão importantes ao longo da obra de Georges Rodenbach, foram-no também na noite da sua morte.

Georges Rodenbach será recordado como o poeta da nostalgia, tal como foi descrito pelo grupo dos «*Hydropathes*»⁷¹, mas também como o poeta da cidade, de uma certa cidade, principalmente ou essencialmente de Bruges, não apresentando uma visão simplesmente realista ou naturalista, mas antes a evocação de uma cidade apreciada pelos olhos de quem sonha «*Douceur du passé qu'on se remémore / A travers les brumes du temps / Et les brumes de la mémoire*»⁷², de quem encosta a testa à janela, «*D'enfant pensif, le front aux vitres...*»⁷³ e ali fica contemplando o que lhe é oferecido, através do vidro da janela que lhe devolve uma imagem das ruas cinzentas, dos canais sombrios, da sua cidade...

Quando, em Paris, o poeta observa pela janela, não só vê aquela outra cidade plena de vida como também sonha, tem a ilusão, tem recordações, lembranças às quais a distância geográfica infere uma carga emocional, uma emotividade que nubla as visões, «*Brouillard (...) dont l'élançement gris s'efface et n'a plus l'air qu'un songe de géométrie et de fumées*»⁷⁴. Nem sempre as imagens estão nítidas, já que aparecem envolvidas em bruma, em nevoeiro, num manto diáfano, que reforça a emotividade da lembrança realizada a uma certa distância temporal e geográfica. A par das imagens pouco distintas, *floues*, «*en trouble imagerie*»⁷⁵ são invocados sons que também não são percebidos com a nitidez desejável devido à distância e ao facto da janela se encontrar fechada, remetendo para o Simbolismo em que se preconiza o *flou*. E quando a janela tem cortinas que esvoaçam, que voam, mas que ao mesmo tempo, impedem a visão para o exterior, temos uma

⁷¹ «*Ce premier séjour à Paris fut surtout un prétexte au jeune poète pour faire ses véritables débuts littéraires, d'entrer en relation avec des poètes et des artistes qui, par leur conversations lui révélèrent sa propre nature, de poète nostalgique*». Epîtres - Fascicule 23- Nov.1948, XVII- Numéro spécial consacré à la mémoire de Georges Rodenbach (Texto Impresso), p.149.

⁷² «*Douceur du passé qu'on se remémore*», v.1-3. Les Femmes en Mante. *Le Miroir du Ciel Natal*.

⁷³ «*Douceur du passé qu'on se remémore*», v.8. Les Femmes en Mante. *Le Miroir du Ciel Natal*.

⁷⁴ «*Le brouillard indolent de l'automne est épars...*», v.13-16. Les Femmes en Mante. *Le Miroir du Ciel Natal*.

⁷⁵ «*L'aquarium d'abord ne semble pas vivant*», v.16. L'aquarium Mental. *Les Vies Encloses*.

sensação de fuga, de fugidio até: a visão que se tem não pode ser cristalizada porque não está nítida, é assim de alguma forma efémera.

Mais ou menos nebulosas são as imagens que o poeta descreve com uma sensibilidade quase doentia («*Le soleil dans la brume est en convalescence / Va-t-il guérir de la brume tout éphémère? / Va-t-il mourir de la brume qui s'agglomère?*»⁷⁶), bem patente nas descrições da cidade ou dos elementos que a compõem. Este poeta simbolista conseguiu dar uma expressão única aos seus sentimentos e essa mesma expressão transparece nas descrições citadinas, na própria evocação da cidade e mesmo na evocação das gentes da cidade. Dos seus poemas emanam elementos intelectuais e sensíveis : «*Par sa sensibilité, Rodenbach appartient bien à notre race. L'âme belge a deux aspects l'un exubérant et joyeux, l'autre sensibilité et émotif*»⁷⁷. Georges Rodenbach soube transmitir as emoções e os segredos mais recônditos, os anseios e ensejos, as nostalgias e os pressentimentos, mesmo os mais ténues, onde o silêncio que também se diz está inscrito na folha de papel em forma de poema.

Das composições escritas pelo poeta, foram analisados poemas de três compilações: *Le Règne du Silence* (1891), *Les Vies Encloses* (1896), *Le Miroir du Ciel Natal*⁷⁸ (1898), esta última publicada no ano da sua morte.

As temáticas recorrentes nestas compilações fazem com que estas se possam encarar como uma espécie de trilogia, porque os poemas nelas incluídas são

⁷⁶ «*Le soleil dans la brume est en convalescence*», v.1-3. La Tentation des Nuages. *Les Vies Encloses*.

⁷⁷ LÉON, Paul. *Vingt-cinquième anniversaire de la mort de Georges Rodenbach*- discours. Paris : Au Sans Pareil, 1924, In-16, 55, p.130.

⁷⁸ Deste e sobre este livro escreve A. Samain uma carta a Georges Rodenbach, no dia 10 de Novembro de 1898 que aqui se transcreve:

«*Mon cher Rodenbach,*

Merci de votre livre. Je retire les réserves que je vous avais exprimées un jour quant au titre ; à le voir ainsi, il me plaît beaucoup : il y a dans Ciel Natal quelque chose de lumineux, de liquide, de blanc. Je viens de le lire, comme il doit être lu, dans la chambre, derrière les rideaux, et toute sa poésie, toute votre poésie – car nul livre ne fut plus personnel, ne fut plus le miroir d'une âme – est délicieusement entrée en moi. Peut-être mes préférences iraient-elles vers Les Lampes, où vraiment vous avez trouvé des accents d'une émotion infinie. Avec ses mille analogies subtiles, dont vous avez le mystérieux secret, et qui s'impose impérativement à l'âme du poète, qui les perçoit comme il respire, vous avez rendu intensément tragique ce drame du soir qui tombe, (...)». SAMAIN, Albert. *Des Lettres, 1887-1900*. Universidade de Oxford : Mercure de France, 1935, p.163.

«*Poèmes de la douleur*»⁷⁹ que reforçam a dor no exílio, a doença da nostalgia, da lembrança, o sofrimento de quem canta a sua pátria tão longínqua, bem como o silêncio da vida interior, da cidade antiga, dos canais sombrios, das paredes cinzentas.

Cada compilação reflecte a interiorização das recordações, algumas vividas: sempre imaginadas e recriadas.

Na primeira, *le Règne du Silence*⁸⁰, o sujeito poético apresenta características simbolistas nos temas, embora numa forma tradicional: é intimista em «*La vie des chambres*» onde canta as recordações que residem nas mobílias e nos objectos da casa, «*Les chambres, qu'on croirait d'inanimés décors, / -Apparat de silence aux étoffes inertes - / Ont cependant une âme, une vie aussi certes,*»⁸¹; em «*Le Cœur de l'Eau*», vê-se a vida interior reflectida na água, há aqui lugar para a introspecção. Nos poemas desta compilação, existem reflexos das coisas,

*«Le rêve de l'Eau pâle est un cristal uni
Où vivent les reflets immédiats des choses:
Rideaux d'arbres, pignons, mâts des vaisseaux, ciels roses
Auxquels l'Eau calme mêle une part d'infini,»*⁸²,

águas sensíveis, canais mortos, sensações, desejos de fuga, variantes de um pensamento, reflexo do próprio íntimo do sujeito poético - «*Or dans ce trouble glauque, on trouve un peu de soi, / Un peu du coeur humain qui se tient clos et coi*»⁸³ - destacando-se um sujeito poético mais introspectivo, consciente do seu inconsciente.

Nesta recolha, as casas transformam-se em antepassados. Os móveis, os candeeiros, as janelas conhecem histórias do passado que podem contar como se vivos estivessem. A casa ganha vida... Tanto a casa como os seus objectos

⁷⁹ «*la Vie Enclose comme le Règne du Silence et le Miroir du Ciel Natal sont les poèmes de la douleur. L'auteur trouve un charme morbide à s'en repaître et aussi un réconfort à l'exalter*». Idem, *Ibidem*.

⁸⁰ *Le Règne du Silence* é composto pelas recolhas intituladas: *La Vie des Chambres. Le Cœur de l'Eau, Paysages de Ville, Cloches du Dimanche, Au fil de l'Âme e Du Silence*.

⁸¹ «*Les chambres, qu'on croirait d'inanimés décors*», v.1-3. *La Vie Des Chambres. Le Règne du Silence*.

⁸² «*Le Rêve de l'Eau pâle est un cristal uni*», v.1-4. *Cœur de l'eau. Le Règne du Silence*.

⁸³ «*C'est un aquarium qui montre à nu, le mieux,*», v.6-7. *Cœur de l'eau. Le Règne du Silence*.

testemunham a vida dos seus ocupantes e os seus segredos. Assim reflectem não só o silêncio interior como o silêncio exterior, o silêncio das ruas ao domingo. O silêncio interior é comparado ao silêncio dos velórios, os *espions*⁸⁴ que deixam de ter a sua função, adoecem quando já não há ninguém para, através deles, observar a cidade. Este despovoamento torna os domingos mais cinzentos «*Dimanche: impression d'être en exil ce jour, / Long jour que le chagrin des cloches influence / Et sans cesse ce long dimanche est de retour!*»⁸⁵, aqueles domingos aos quais o sujeito poético dá muita importância, os domingos da Flandres, os sinos e os cânticos religiosos, com as *Béguines* que se deslocam para a Igreja: «*Le dimanche est un ciel vide et silencieux / Où j'écoute frémir les coiffes des Béguines / Dont la marche aboutit à mon cœur anxieux*»⁸⁶, e que remetem para a sua infância, para o seu país natal, onde os cheiros, os perfumes são recordação e lembrança, traduzidos na obra poética.

Na recolha posterior, *Les Vies Encloses*⁸⁷, há uma maior reflexão interior, em analogia com o reflexo dos vidros e dos espelhos que simbolizam o espaço interior. Enquanto em *Le Règne du Silence*, encontramos de novo os *espions* que reflectem a imagem do exterior da cidade, aqui, encontramos o espelho como forma de se observar a alma, como reflexo da imagem interior do ser.

O sujeito poético encontra nas imagens do inconsciente uma realidade mais rica do que aquela que as palavras podem dizer ou reproduzir. O seu imaginário é mais rico e, por vezes, as palavras não chegam para transmiti-lo, no sentido em que não retratam com fidelidade os cheiros, os sons, permitindo apenas uma sugestão da percepção visual.

⁸⁴ Pequenos espelhos colocados no interior das janelas para que do interior se consiga observar o exterior. «*Rien n'échappe en cette ville inoccupée et sévère, où la curiosité maligne alla jusqu'à inventer ce qu'on appelle un espion, c'est-à-dire un miroir double, fixe sur l'appui extérieur des fenêtres, afin qu'on puisse, même de l'intérieur des maisons, contrôler les rues, surveiller toute allée et venue, capturer, en cette sorte de piège, les sorties, les rencontres, les gestes qui ne se savent pas épiés, les regards où tout se prouve.*». RODENBACH, Georges. *Le Carillonneur*. Bruxelles : Le Cri. 1955, p.142.

⁸⁵ «*Dimanche : un pâle ennui d'âme, un désœuvrement*», v.8-9. Cloches du Dimanche. *Le Règne du Silence*.

⁸⁶ «*Le Dimanche est un ciel vide et silencieux*», v.1-3. Cœur de l'Eau. *Le Règne du Silence*.

⁸⁷ Compõem *Les Vies Encloses* as recolhas «*Aquarium Mental*», «*Le Soir dans les Vitres*», «*Les Lignes de la Main*», «*Les Malades aux Fenêtres*», «*Le Voyage dans les Yeux*», «*La Tentation des Nuages*», «*L'âme Sous-Marine*», «*Épilogue*».

Por terem estes poemas sido escritos em Paris, cidade do rebuliço, da vida quotidiana movimentada, dos *bistrots*, maior é a necessidade de distanciamento, retiro, clausura, implicando um virar-se para si próprio: «*Pour le plongeur de l'âme y a-t-il une cloche? / Ah! Oui! Descendre au fond de son propre destin, / Savoir ce qui se passe en cette mer sans fin*»⁸⁸. Encontramos igualmente uma nota de nostalgia e um desejo de silêncio, silêncio esse que transparece na imagética simbólica da água calma do aquário⁸⁹ («*Aquarium Mental*»), para além de mostrar uma interiorização, «*Elle est, comme en du verre, enclose en du silence*»⁹⁰, ligada ao «segredo» que encerram as águas do aquário ou mesmo o mistério, traduzido por vezes numa simples sugestão: «*Le mystère est à nu, qu'on ne soupçonnait guère!*»⁹¹.

No conjunto de poemas que compõem *Le Miroir du Ciel Natal*⁹², cuja edição é de 1898, ano em que morre o poeta, reencontra-se o tema do reflexo e o que ele simboliza, representa ou relembra⁹³. *Le Miroir du Ciel Natal* remete, pelo seu título até, para o reflexo que é um elemento essencial do seu programa de escrita, e onde Georges Rodenbach apresenta um mundo em imagens e em motivos transmitidos e dinamizados por um «*Je*». Há aqui todo um clima de religiosidade e de alegorias que regem a vida: os círios, as mulheres de manto, a água que transmite toda uma atmosfera mística que liga os poemas. Georges Rodenbach alerta para uma representação interior da vida secreta das cidades do Norte impregnadas de religiosidade. As cidades do Norte têm, para além desta forte componente religiosa, com as suas igrejas e os seus sinos, uma atmosfera

⁸⁸ «*Nous ne savons de notre âme que notre surface*», v.17-19. *L'âme Sous-Marine. Les Vies Encloses*.

⁸⁹ «*Ao percorrer a obra de Rodenbach, é possível estabelecer uma espécie de percurso que corresponde a uma busca-percurso em que (o espaço), o elemento vital irá ser banido da experiência do sujeito e praticamente da obra do poeta, num movimento de fechamento que conduzirá ao "aquário mental". Paralelamente, desvenda-se essa outra "auto-mutilação": o mar, a água viva do mar, vai igualmente desaparecer da sua obra, mas não do seu imaginário...*» COELHO, Paula Mendes. *Op. Cit.*, P. 222

⁹⁰ «II- *L'aquarium où le regard descend et plonge*», v.39. *Aquarium Mental. Les Vies Encloses*.

⁹¹ «II - *L'aquarium où le regard descend et plonge*», v.21. *Aquarium Mental. Les Vies Encloses*.

⁹² *Le Miroir du Ciel Natal* é composto pelas recolhas «*Les Lampes*», «*Les Femmes en Mante*», «*Les Réverbères*», «*Les Jets d'eau*», «*Les Premières Communiantes*», «*Les Cygnes*», «*Les Cloches*», «*Les Hosties*», «*Épilogue*».

⁹³ «*Il suggère que le miroir, autrement dit le reflet, est l'élément essentiel de son programme d'écriture.*» GORCEIX, Paul. *Georges Rodenbach*. Paris: Honoré Champion, 2006, p. 220

crepuscular, uma cor cinzenta: são cidades nostálgicas. De referir ainda que esta escolha das cidades do Norte não é apenas uma escolha literária, pode também ser uma forma de o poeta se distanciar do Simbolismo francês⁹⁴.

Nesta sua última recolha de poemas, Georges Rodenbach inova na forma, vai alternando entre o verso clássico e o verso livre, abandona a estrofe regular e usa sequências cujo número de versos vai variando. Adota uma métrica irregular, abraçando desta forma as vibrações do sonho, lembrando a modulação onírica.

Podemos constatar que relativamente à atmosfera finissecular, como já foi referido, esta é um terreno propício ao Decadentismo. Os temas da dor, da doença, da morte e da cor cinzenta são os que o jovem poeta belga privilegia ao longo dos seus versos. O Decadentismo está na dor do exílio, na doença do afastamento.

Apesar de estarem presentes nos seus textos temáticas próprias do Decadentismo, Georges Rodenbach tem um programa de escrita específico, distinto das normas deste movimento e, desta forma, soube distanciar-se no seu tratamento dos temas, sempre associados a símbolos, a imagens muito próprias e com origem numa realidade bem particular.

Próximo está do Simbolismo, mas afastado do Simbolismo francês. Georges Rodenbach inova na forma (versilibrismo), no sistema de símbolos em representação de um estado, de um sentimento (a água [fonte de vida mas possível causa de morte], o repuxo, os cisnes [que cantam quando a morte está próxima], o silêncio, a névoa, a bruma [aumentando o conceito de mistério, do sonho, da não nitidez]), e/ou no uso de vocabulário litúrgico e religioso, na identificação poeta / cisne, na analogia sujeito / água.

Georges Rodenbach vai, portanto, para além do conceito decadentista, e toda a sua vivência, a nostalgia da sua Flandres⁹⁵ influenciam a vontade de criar um

⁹⁴ « Mas é evidente que essa valorização do “nórdico”, num contexto como o da Bélgica, apontava para a desvalorização da influência latina, para o reconhecimento de uma sensibilidade nos antipodas do classicismo, ressaltando a diferença de um campo literário que, embora francófono, se afastava muito dos modelos franceses tradicionais». COELHO, Paula Mendes, *Op. Cit.*, p. 206.

⁹⁵ « Désormais, c'est sa Flandre natale, sa Flandre d'adolescence que Georges Rodenbach chante en vers et en prose ». Fascicule 23- Nov.1948, XVII- Numéro spécial consacré à la mémoire de Georges Rodenbach, p.151.

programa de escrita específico, inovador, diferente dos outros poetas franceses e francófonos. Para ele, o símbolo será sempre o elemento mais importante, verificando-se isso mesmo na análise das suas obras.

2. A «doença» na obra de Georges Rodenbach

«Comme on entre dans la chambre d'une malade...
Il flottait quelque chose encor d'une odeur fade»⁹⁶

No universo finissecular reina a insatisfação, a dúvida, o medo por não se perspectivar positivamente o pós 1900. As manifestações de pessimismo são frequentes, como também são frequentes as manifestações de doença, quer física quer psicológica, esta última motivada pelo pessimismo.

Georges Rodenbach, poeta no exílio, sofre de doença psicológica: um estado de depressão pelo tédio, pelo exílio vivido ou simplesmente por não se sentir reconhecido pelas gentes da sua terra. Mostra um estado nostálgico, saudoso de alguns elementos que fazem parte da sua vida naquela Flandres que tanto canta: os sinos, os domingos, os cheiros, os perfumes, as *béguines*, os objectos que o rodeavam.

As manifestações da doença física e psicológica estão patentes ao longo de toda a obra, embora este estudo apenas incida na trilogia *Le Règne du Silence* (1891), *Les Vies Encloses* (1896) e *Le Miroir du Ciel Natal* (1898).

A visão da realidade é a de alguém que padece, que sofre, a quem dói o corpo e a alma. E se, ao longo da sua obra, essa realidade sofrida pertence ao domínio do simbólico, do imaginário, quando o poeta adoece (padece de *typhlite*, que o levou à morte) esse imaginário é vivenciado, o poeta conhece de perto a dor, o sofrimento, o isolamento e experimenta uma visão da realidade diferente, agora que o sofrimento lhe tolda essa mesma visão. Georges Rodenbach confinou-se à sua cama nos últimos dias da sua vida e dessa cama observa o mundo exterior, observa pelas janelas as paisagens e toma algumas notas. Tornou-se no doente a que tanto se referiu, imaginário e tão bem retratado; experimentou sensações vividas através dos seus poemas, «Comme tout est changé de par la maladie / Dans la maison qui prend un air religieux... / Vie en songe»⁹⁷. Tal como os doentes vêem a realidade

⁹⁶ «La Chambre avait un air mortuaire et fermé», v.7-8. Du Silence. *Le Règne du Silence*.

⁹⁷ «Comme tout est changé de par la maladie», v.1-6. Les Malades aux Fenêtres. *Les Vies Encloses*.

desfilar debaixo da sua janela, também Georges Rodenbach «*regardait fixement, par la grande baie ouverte, passer rapides des troupeaux en route vers les rouges abattoirs*» e mais à frente «*il aimait à regarder de son lit, le paysage blanc se déroulant au-delà des fortifications*»⁹⁸.

Se os temas da dor, da doença, da morte são característicos do Decadentismo, aqui são estes mesmos elementos que estão ligados ao imaginário específico do poeta, que vivem nos poemas pelas imagens criadas. O imaginário do poeta retrata um mundo que é, muitas vezes, visto através dos reflexos («*L'eau triste des canaux s'est désaccoutumée / De refléter le noir passage des vaisseaux*»⁹⁹), da imagem reflectida («*Puis le malade mire au miroir sans mémoire / - Le miroir qui concentre un moment son eau noire – Ses mains qu'il voit sombrer comme un couple jumeau;*»¹⁰⁰), dos vidros de uma janela... Talvez pensasse que esse olhar seria capaz de travar a doença, quer fosse olhando pela janela ou espreitando o mundo exterior através dos *espions*:

«(...)

*Mais, depuis lors, ces yeux des pensives demeures
Dans leurs vitres d'eau frêle ont senti dépérir
Tant de visages frais, tant de guirlandes d'heures
Qu'ils en ont maintenant la froideur de la mort !*

*(Or mes yeux sont aussi les vitres condamnées
D'une maison en deuil du départ des années).
Et c'est pourquoi, du fond de ces lointains du nord,
Je me sens regardé par ces yeux sans envie
Qui ne se tournent plus du côté de la vie
Mais sont orientés du côté du tombeau...*

*Yeux des vieilles maisons dont mes yeux sont les frères,
Lassés depuis longtemps des bonheurs temporaires,
Yeux plus touchants près de mourir ! Regard plus beau
De ces maisons qu'on va détruire en des jours proches! (...)¹⁰¹ »*

«*Vitres*», o único elo de ligação entre a vida do quarto, doente, como doente é aquele que nele vive, e o mundo exterior aparentemente saudável.

⁹⁸ RODENBACH, Anna, *Article sur la mort de son mari*, In GORCEIX, Paul. *Op. Cit.*, p. 235.

⁹⁹ «*L'Eau triste des canaux s'est désaccoutumée* », v.1-2. *Le Cœur de l'Eau. Le Règne du Silence.*

¹⁰⁰ «*Le malade souvent examine ses mains* », v.22-24. *Les Malades aux Fenêtres. Les Vies Encloses.*

¹⁰¹ «*Dans quelque ville morte, au bord de l'eau, vivote* », v.14-27. *Paysages de Ville. Le Règne du Silence.*

Porém, «*Yeux plus touchants près de mourir ! Regard plus beau / De ces maisons qu'on va détruire en des jours proches!*», neste mundo prevalece a imagem de uma morte anunciada. Por isso, o elo de ligação que, inicialmente, lhe trazia esperança, não traz a cura, antes a morte. De tal forma que a imagem que melhor espelha este estado de espírito não é a do movimento da rua, da vida do quotidiano, mas sim o cemitério, o caixão («*le tombeau*»). Os olhos do sujeito poético também deixam transparecer a fragilidade da vida.

O olhar constante através da janela transporta-o para um tédio provocado pelo desalento, «*Heures tristes de l'âme: états intermédiaires / Où l'âme ne sait plus définir ses ennuis*»¹⁰². O tédio é uma doença que leva a um estado depressivo que influencia a interpretação da realidade («*Est morte jour à jour de l'ennui d'être seule...*»¹⁰³). Doença que provoca, por um lado, constrangimentos físicos, confinam o doente a um quarto e alterações psicológicas (desilusão, frustração, depressão, tédio) e, por outro, a interpretações várias da realidade que o rodeia (um mesmo objecto é visualizado de forma diferente de acordo com a predisposição da alma e das circunstâncias).

O *topos* da doença está, assim, presente ao longo dos poemas de Georges Rodenbach: a doença física cheira a podre («*Le parfum qu'on croyait latent dans les mouchoirs / Hante comme un retour de l'âme des fleurs mortes*»¹⁰⁴ ou ainda «*Comme on entre dans la chambre d'une malade... / Il flottait quelque chose encor d'une odeur fade*»¹⁰⁵); a doença confina a uma cama, a um quarto; estar doente afasta o sujeito da realidade (cada vez mais envolta de bruma, numa nebulosa) procurando refúgio nas paredes e nos móveis que, como ele, ficam doentes. Na verdade, são vários os elementos que mostram uma alteração da visão da realidade ou uma recordação por vezes tremida, nublada, «*Pourquoi les yeux, étant limpides,*

¹⁰² «*Heures tristes de l'âme : états intermédiaires*», v.1-2. Au fil de l'Ame. *Le Règne du Silence*.

¹⁰³ «*La ville est morte, morte, irréparablement!*», v.3. Du Silence. *Le Règne du Silence*.

¹⁰⁴ «*Heures troubles de l'âme aux multiples échos*», v.11-12. Au fil de l'Ame. *Le Règne du Silence*.

¹⁰⁵ «*La chambre avait un air mortuaire et fermé*», v.7-8. Du Silence. *Le Règne du Silence*.

mentent-ils? / Comment la vérité, dans leur indifférence, / Meurt-elle en diluant ses frissons volatils»¹⁰⁶.

A doença manifesta-se no crepúsculo - momento do dia privilegiado na estética simbolista - « *la maladie est un clair-obscur solennel, / l'instant mi-jour, mi-lune, angoissant crépuscule!* »¹⁰⁷, momento simbólico em que a noite se torna mais densa, momento que enriquece as simbologias de imagens ameaçadoras e densas cujo contorno não se distingue nitidamente e, desta forma, se tornam mais temíveis. A escuridão vem associada ao mal, e igualmente associada a uma dimensão do subconsciente desconhecida, mas cheia de imagens e de mistérios. O crepúsculo transmite o desgosto de viver, traz com ele um veneno mental (infelicidade, tristeza, desgosto, e outros venenos que tais) ao qual se sucumbe e, todos os dias, mata,

*«Ah! Tout ce que le soir nous inocule
De dégoût de vivre et d'à quoi bon,
et de poison mental auquel nous succombons...
Ah! ce crime quotidien du crépuscule ! »¹⁰⁸.*

A noite e a escuridão envolvem as imagens num manto espesso que não permite a sua visualização tão nítida como é possível durante o dia. Ver à noite apela à lembrança, a uma imagem pré-registada e, por isso, é uma visão interiorizada («*le songe intérieur*»¹⁰⁹). Será também, por esse mesmo motivo, que esta visão mais intelectualizada do que visual se revela importante: há uma tomada de consciência do significado que cada signo tem e o significado que, para cada ser, pode ter. Sofre nitidamente de interferências motivadas pela predisposição, pela ausência (frequente na recordação), pelo vazio ou pelo tédio.

A questão da noite e a simbologia da escuridão são retomadas em várias ocasiões por Georges Rodenbach sendo causa de tristeza:

*«Ah! Cette tristesse de la maison
A la chute du crépuscule!
On dirait que des roses brûlent;*

¹⁰⁶ «*Pourquoi les yeux, étant limpides, mentent-ils ?*», v.1-3. *Le Voyage dans les Yeux. Les Vies Encloses.*

¹⁰⁷ «*La maladie est un clair-obscur solennel* », v.1-2. *Les Malades aux Fenêtres. Les Vies Encloses.*

¹⁰⁸ «*Ah ! Cette tristesse de la maison*», v.21-24. *Les Lampes. Le Miroir du Ciel Natal.*

¹⁰⁹ «*L' Aquarium prend en pitié les autres eaux*», v.8. *L' Aquarium Mental. Les Vies Encloses.*

Il flotte une odeur de poison! »¹¹⁰,

indo até ao ponto de caracterizar a escuridão como «*la tueuse de la Joie*»¹¹¹. Com a escuridão, as sombras, a solidão, as notícias mais desagradáveis correm mais depressa, transformando assim a noite na grande mensageira de sofrimento e dor, «*Mais le soir doucement nous en fait le reproche, / Car il est comme le précurseur de la mort!*»¹¹².

A escuridão transmite de tal forma o medo, que Georges Rodenbach refere que todos se comportam como crianças perante a noite e a escuridão: «*On est toujours enfant par la crainte du soir !*»¹¹³, ou ainda «*Aussi, dans l'ombre accrue, a-t-on des peurs d'enfant*»¹¹⁴. É o momento em que o preto e o cinzento assumem uma carga simbólica maior: temor, medo do desconhecido, mistério. O sujeito sente-se mais desamparado. Os versos seguintes mostram bem a forma como a alma reage à noite:

*L'obscurité s'installe avec le crépuscule;
Elle descend dans l'âme aussi qui s'enténébre ;
Sur le miroir heureux tombe une crêpe funèbre ;
(...)
L'ombre est un poison noir, d'une douceur mortelle !
Et voici qu'on frémit d'on ne sait quoi C'est l'heure
Où le vol libéré des âmes nous effleure ; »¹¹⁵*

A noite traz a solidão e a morte, apresenta uma alma isolada, desamparada que, tal como a do sujeito poético, está doente. A escuridão e a noite estão sempre ligadas à tristeza e à morte. Não se sofre, ainda, de nenhuma doença física - a escuridão cai sobre a cidade e sobre a alma que se sente isolada, e presente a morte, « *La ville est-elle plus malade/ le soir?/ [...] Quelqu'un qui ne guérira*

¹¹⁰ « *Ah cette tristesse de la maison* », v.1-4. Les Lampes. *Le Miroir du Ciel Natal*.

¹¹¹ « *L'obscurité, dans les chambres, le soir, est une...* », v.6. La Vie Des Chambres. *Le Règne du Silence*.

¹¹² « *Le soir descend ; il est imminent ; il approche* », v.4-5. Le Soir Dans Les Vitres. *Les Vies Encloses*.

¹¹³ « *On est toujours enfant par la crainte du soir* », v.1. Le Soir Dans Les Vitres. *Les Vies Encloses*.

¹¹⁴ Idem, *Ibidem*, v. 17

¹¹⁵ « *L'obscurité des chambres, le soir, est une* », v.9-11 e v14-16. La Vie Des Chambres. *Le Règne du Silence*.

plus»¹¹⁶. O exterior, a cidade invadida pelo crepúsculo magoa a alma, inculindo nela medo e pessimismo.

O crepúsculo, o cinzento, o lusco-fusco estão associados ao medo e este assalta o sujeito poético. Poderia pensar-se que algumas luzes bastariam para o desviar, ou para iludir a alma, mas nem a luz artificial criada pelas velas elimina o medo, nem tão pouco dá ao sujeito poético um sentimento de segurança (as sombras reflectidas provocam antes um sentimento de apreensão). Também, as próprias velas, cuja chama versátil oscila, parecem temer o crepúsculo,

*«Les cierges lentement brûlent parmi les nefs;
Ils ont l'air de souffrir. Peut-être souffrent-ils?
Ils saignent, dirait-on; ils ont des frissons brefs ;
Quel effroi fait trembler leur flamme versatile ? »*¹¹⁷ .

Iluminando o quarto do doente, as sombras projectadas nas paredes são propícias ao desenvolvimento do sentimento de medo. A doença contamina, também, aquela fonte de luz e de calor que deveria ser positiva, mas que não é suficiente para a vencer. Como o ser está confinado ao quarto, este espaço receia a noite, amedronta-se perante a ideia de morte, que não é apenas dada pela escuridão, mas que também é anunciada pelo silêncio. Apesar de não ter voz, o silêncio transmite algo:

*«Il écoute, et perçoit dans l'air le moindre bruit:
Frisson d'arbre, pas d'un passant, plainte de cloche;
Vigie exacte de tout bruit, il se raccroche
A ces vagues rumeurs dont s'image la nuit
Et par qui le silence apparaît plus immense ;
Ce sont les bruits qui font la preuve du silence »*¹¹⁸ .

Elemento essencial da compilação ***Le Règne du Silence***, transporta tristeza, nostalgia e morte. O silêncio invade o doente e o seu quarto torna-se o eterno guardião de segredos, (*«Les chambres vraiment sont de vieilles gens / Sachant des*

¹¹⁶ « *Les réverbères en enfilade* », v.6-10. Les Réverbères. *Le Miroir au Ciel Natal*.

¹¹⁷ « *Les cierges lentement brûlent parmi les nefs* », v.1-4. Les Hosties. *Le Miroir du Ciel Natal*.

¹¹⁸ « *Le malade, quand vient la tristesse nocturne* »,v.3-8. Les Malades aux Fenêtres. *Les Vies Encloses*.

secrets, sachant des histoires»¹¹⁹), de lembranças de quem nele vive. O silêncio é a forma de estar que o doente adota: traz alguma paz a uma alma em convalescença, que não deturpa a realidade que se vê de uma janela, é sossego que não interrompe o sonho, a divagação, a lembrança, pois «*le bruit me fait mal, qu'on ferme la croisée...*»¹²⁰, logo o silêncio alivia a dor.

O fechar a janela impede a agressão ruidosa do exterior, «*âmes à qui le bruit fait mal*»¹²¹, acrescentando ainda que «*Les vitres ont trahi*»¹²², por terem deixado entrar o barulho¹²³.

Na compilação *Le Règne du Silence* reforça-se a ideia de que o barulho é uma das causas da doença, o silêncio é alívio, o elemento que torna suportável o estado em que se encontram as almas: «*Âmes dont le silence est une pitié, / Âmes à qui le bruit fait mal...*»¹²⁴.

Os sintomas da doença psicológica no sujeito poético são a nostalgia, o tédio, o desalento, o exílio. Esta pode apresentar manifestações diversas, nas diferentes recolhas de poemas. Georges Rodenbach liga o silêncio, a água, o crepúsculo, a noite, a escuridão à doença, à dor, ao sofrimento, à morte.

No entanto, não se pode esquecer que a doença pode, também, ser provocada pelo simples afastamento do objecto adorado, o que, conseqüentemente, provoca na alma tristeza, saudade, nostalgia, desalento e frustração. Este afastamento implica o recurso à recordação e, ao emergir do subconsciente, em que a imagem pode já não ter, já não tem, os seus contornos nítidos. Esta ausência de nitidez assusta o sujeito poético, leva-o ao desânimo, à tristeza.

¹¹⁹ «*Les chambres vraiment sont de vieilles gens*», v.1-2. La Vie des Chambres. *Le Règne du Silence*.

¹²⁰ «*Silence : c'est la voix qui se traîne, un peu lasse*», v.10. Du Silence. *Le Règne du Silence*.

¹²¹ «*Ah ! Vous êtes mes sœurs, les âmes qui vivez*», v.6. Du Silence. *Le Règne du Silence*.

¹²² «*Les vitres ont trahi ! Demeures mal gardées ! / Mais les vitres déjà, pour avoir accueilli / Les vieux couchants, ont pris soudain un air vieilli, / Courtisanes que les nuages ont fardées !*». «*En vain les vitres glauques des vieilles maisons*», v.25-28. La Tentation des Nuages, *Les Vies Encloses*.

¹²³ Paradoxalmente, o não abrir a janela leva a que os cheiros se mantenham no quarto, principalmente os cheiros da podridão, característicos da doença, «*Il flottait quelque chose d'une odeur fade*». «*La chambre avait un air mortuaire et fermé*», v.8. La Tentation des Nuages. *Les Vies Encloses*.

¹²⁴ «*Ah ! vous êtes mes sœurs, les âmes qui vivez*», v.5-6. Du Silence. *Le Règne du Silence*.

A tristeza pode ser traduzida numa música que se silenciou, num piano que se calou. O seu silêncio simboliza a morte e a própria madeira de que é feito simboliza a caixa de segredos que será fechada para todo o sempre:

*«Dans l'angle obscur de la chambre, le piano
Songe, attendant des mains pâles de fiancée
De qui les doigts sont sans reproche et sans anneau,
Des mains douces par qui sa douleur soit pansée
Et qui rompent un peu son abandon de veuf,
Car il refrémirait sous des mains élargies
Puisqu'en lui dort encor l'espoir d'un bonheur neuf.
Après tant de silence, après tant d'élégies
Que le deuil de l'ébène enferma si longtemps.»*¹²⁵

Da doença física ficam algumas conotações, como acontece no jogo fónico de palavras, «*J'ai passé cette fin de journée à m'aigrir*»¹²⁶. Pelo seu significante, a expressão aplica-se à noção de emagrecimento, consequência da condição física debilitada, à aspereza, à amargura causada pelo condicionalismo do recolhimento, do exílio forçado do sujeito confinado ao quarto. Pelo seu significado, reforça a ideia de prisão física, através de um estado de espírito amargo, áspero, de irritação. O vocábulo *aigrir* sucede-se noutros poemas - «*Dans le vieux salon qui s'aigrir*»¹²⁷: a amargura é fruto de uma não identificação do seu próprio corpo, o emagrecimento é tal que já não se reconhece, há uma dificuldade em encontrar-se, em identificar-se, o sujeito poético continua com os jogos de palavras, considera-se «anormal» («*Est-ce par la pâleur, par l'amaigrissement (...) /On se croirait un autre; on se semble être ailleurs; (...) On se sent anormal tel qu'un cierge en plein jour!*») ¹²⁸ e convence-se de que aquele ser doente, magro e pálido é outra pessoa. Mesmo quando olha para o espelho, não se reconhece, nega ser a imagem nele reflectida. Apenas as mãos, *pâles*, o ligam à realidade que ele próprio explica :

*«Le malade souvent examine ses mains,
Si pâles, n'ayant plus que des gestes bénins
De sacerdoce et d'offices, à peine humaines ;*

¹²⁵ «*Dans l'angle obscur de la chambre, le piano*», v. 1-9. La Vie des Chambres, *Le Règne du Silence*.

¹²⁶ «*Mon âme, tout ce long et triste après-midi*», v.14. La Vie des Chambres. *Le Règne du Silence*. A palavra está aqui destacada por opção.

¹²⁷ «*Dans le vieux salon qui s'aigrir*», v.1. Les Lampes. *Le Miroir du Ciel Natal*.

¹²⁸ «*La maladie est un clair-obscur solennel* », v.11,13 e 18. Les Lampes. *Le Miroir du Ciel Natal*.

*Il consulte ses mains, ses doigts trop délicats
Qui, plus que le visage, élucident son cas
Avec leur maigre ivoire et leurs débiles veines »*¹²⁹.

Por vezes esta ligação é feita por um ramo de flores presente no quarto, fonte de um cheiro, elemento vindo do mundo exterior e de alegria porque tem cor. Este ramo mirra ao longo dos dias, tal como o doente vai emagrecendo, à medida que a doença se prolonga. Embora lhe tenham trazido cor e alento, essas impressões positivas rapidamente desaparecem com o «morrer» das flores, elas também «tísicas». Para além disso, infelizmente, a janela tem de continuar fechada, a brisa fresca da manhã não refresca o quarto e, assim, «*un grand lys dépérit*»¹³⁰. A flor, tal como o habitante daquele quarto, agonizam num ar rarefeito, acabando por perecer. As flores espalham as suas pétalas como se fossem pingos de sangue provocados por acessos de tosse, o que deprime mais ainda o doente, que vê na morte daquelas flores a sua própria morte.

O sujeito poético revê-se no quarto onde jaz e esta identificação reflecte-se até mesmo no silêncio das suas paredes brancas que, temporariamente, o confortam, pois assemelham-se aos lençóis brancos de uma cama acabada de fazer, sente-os como se de uma brisa de ar fresco se tratasse («*Et leur silence aux linges frais nous lénifie / - Tel un malade entrant dans un lit rafraîchi !*»¹³¹).

Por outro lado, esta identificação remete ainda para outra significação, isto é, as paredes acarinham o doente tal como os braços de uma mãe «*Mais les chambres / Sont accueillantes, sont des mères sachant bien/ Le coeur de notre coeur*»¹³².

Todavia, se há momentos de serenidade e calma na aproximação da noite, as sombras por ela projectadas na parede provocam, como já referimos anteriormente, medo, angústia, quer no doente quer no próprio quarto. As paredes do quarto do doente, pelo seu isolamento, são os seus confesores e os guardiões dos seus

¹²⁹ « *Le malade souvent examine les mains, »*, v.1-6. *Les Malades aux Fenêtres. Les Vies Encloses.*

¹³⁰ « *Un grand lys dépérit là-bas sur la console »*, v.1. *Les Malades aux Fenêtres. Les Vies Encloses.*

¹³¹ « *Douceur d'associer notre âme à cette vie* », v.4-5. *La Vie des Chambres. Le Règne du Silence.*

¹³² *Idem. Ibidem*, v.8-10.

maiores segredos. O quarto é amigo, como se ele e o doente fossem «*de bons vieillards*»¹³³. Para além de confessor, o quarto, como o doente, sente a dor, vê a doença, mas nada pode fazer para melhorar o seu estado.

No entanto, todas as dores, tudo o que geme na noite atrai o sujeito poético, mas é o que liga o mundo interior com o exterior, que mais atrai o seu espírito: o vidro da janela (no espaço quarto), aquela janela «*Où les larmes, les glas, les rayons morts*»¹³⁴ (note-se aqui a gradação, a dor que provoca os gemidos dos quais surgem as lágrimas e que por sua vez se transformam em geada pela frieza e pela crueldade da noite, conduzindo à morte). No fim, falecem os gemidos, morrem as lágrimas, a esperança e o quarto, com tudo o que nele está: «*Les chambres, dans le soir, meurent réellement*»¹³⁵.

Através do título «*Les Malades aux Fenêtres*», desvenda-se o tema principal da colectânea, nela estão presentes a frustração, a solidão do doente que, para iludir o seu isolamento e distrair-se da sua condição física, fica à janela de onde pode observar a cidade, uma vida na qual não participa. No entanto, essa percepção é influenciada, como já foi referido, pelo seu estado emocional e pelo seu estado físico, febril, que provocam uma distorção da realidade. A janela é o filtro pelo qual o doente deita um olhar em direcção ao mundo real. Este acto torna-se decepcionante pois o vidro é uma barreira, um obstáculo para a continuação da vida, da sua vida. O sujeito poético, doente, está separado da vida por um vidro, que afasta de si a realidade exterior. A janela encerra o homem no seu sonho e na sua condição (pré-) destinada.

Como já se viu, ao longo da obra de Georges Rodenbach vários elementos aparecem na sua componente mais simbólica e simbolista, por exemplo, a noite (prenúncio de morte), a cor cinzenta (tristeza), as paredes (guardiãs de segredos), o silêncio (alívio, conforto) ... Para além destes mais gerais, outros surgem intimamente ligados ao seu «Norte», à sua Flandres: os *beffrois* («*C'est tout là-bas, parmi le Nord où tout est mort: / Des Beffrois survivant dans l'air frileux du*

¹³³ «*Les chambres vraiment sont de vieilles gens*», v.9. *La Vie des Chambres. Le Règne du Silence.*

¹³⁴ «*On aura beau s'abstraire en de calmes maisons*», v.31. *La Vie des Chambres. Le Règne du Silence.*

¹³⁵ «*Les chambres dans le soir, meurent réellement*», v.1. *La Vie des Chambres. Le Règne du Silence.*

nord;»¹³⁶), as *béguines*, a vida quotidiana do Norte, a cidade (calma, morta), os canais sombrios e a água, tema principal da compilação «Coeur de l'Eau».

A água pode ser purificadora, o doente, ao banhar-se nas águas (acto que relembra o baptismo nas águas do Jordão e acentua o misticismo, a religiosidade), nelas procura a cura. A água afasta os males. No entanto, no poema XI desta compilação, «L'Eau, *pour qui souffre, est une soeur de charité*», a água não purifica, antes alivia pela morte: «*Et beaucoup, aimantés par cet appel propice, / Perclu, entrent dans l'Eau comme on entre à l'hospice, / Puis meurent*» (v.14-16). Neste sentido, a água surge como sedutora «*Elle dit: "Les doux abris que j'ai / Pour ceux de qui le coeur est trop découragé..."*» (v.10-11) e encanta os que necessitam de esperança, sendo, apesar de tudo, uma «boa morte» para aqueles que se deixaram encantar por ela porque os alivia da dor terrena. A doença e a morte constituem, também, uma forma de redenção, de purificação em que a água, apesar de negra purifica o corpo e «*allume un grand catafalque d'étoiles*» (v.20).

Nesta compilação «dedicada» à água, Georges Rodenbach escreve ainda «*Être psychologue et l'ausculteur de l'Eau, / Etudier ce cœur de l'Eau si transitoire, / Ce coeur de l'Eau souvent malade et sans mémoire*»¹³⁷. A água, aqui, também está doente, sofre porque já não pode curar, padece por ser um elemento de passagem, «*transitoire*». O próprio ser humano é como a água, é transitório, pode adoecer, mas precisa das suas memórias para sobreviver. No entanto, quando sente o estado febril, nega este sintoma, tal como Georges Rodenbach negou os sintomas da sua verdadeira doença (física) enquanto se deixava consumir por outro mal (psicológico), a nevrose tão ao «gosto decadentista».

Estas nevroses aparecem retratadas nos poemas, através de expressões como: «*malade*», «*grande névrose*», «*écheveau de nerfs*», «*les fils souffrent ramifiés*», «*douleur*», «*maladif coeur de l'Eau qui ne s'appartient pas*».

A doença física infiltra-se, mina o corpo, mas não vence a alma, que se refugia numa redoma, na qual se sente protegida, porque através do vidro vê as

¹³⁶ « *C'est tout là-bas, parmi le Nord où tout est mort : », v.1-2. Les Paysages de Ville. Le Règne du Silence.*

¹³⁷ « *Être psychologue et l'ausculteur de l'Eau », v.1-3. Le Cœur de l'eau. Le Règne du Silence.*

ameaças chegarem, mas como nenhuma o atravessa, considera-se em segurança. Disto testemunham os poemas do «Aquarium Mental».

Também, em *Les Vies Encloses*, Georges Rodenbach introduz imagens a este nível extremamente simbólicas: «*Dans cette eau sensitive au silence ambigu*»¹³⁸, tudo pode ser observado através do vidro. A redoma ou o aquário encerram água estagnada, triste, que não é atingida pelo mundo exterior, mas que desta forma não pode aspirar a mudar, a receber os elementos que podem curar a doença e a tristeza, tal como o doente que não deixa que sejam abertas as janelas, negando a entrada de elementos revigorantes, que possam alterar o estado físico e / ou psicológico. Também aqui transparece o efeito da escuridão, da noite, o crepúsculo que é indício de mal: «*Mal du soir qui si mal m'atteint*»¹³⁹, de doença ou de incurabilidade: «*Le soir descend, il est imminent ; il approche / Emblème de la mort que trop on oubliait*»¹⁴⁰. Até mesmo do interior do aquário a noite é precursora de doença e de morte, «*La maladie étant un état sublimé, / Un avatar obscur où le mieux a germé !*»¹⁴¹

A doença é aqui referida como uma forma de melhorar o ser, é mística e transcendente, é purificadora, depuradora de um organismo debilitado e conduz ao enriquecimento progressivo do espírito, tal como refere Paul Gorceix: «*[ces vers] célèbrent la maladie comme une étape nécessaire*», «*La maladie est évoquée à la fois comme une amélioration de l'être et une mystique, en ce sens que la libération du charnel (...) participe de l'accès à la transcendance*»¹⁴².

Mas é igualmente destruidora do mesmo ser, é um meio para chegar à morte, lentamente. O estado doentio é transitório para a aquisição de uma identidade perfeita e imaculada. Este conceito de depuração do ser, segundo Gorceix, está relacionado com o Decadentismo: «*Le concept d'épuration de l'être, associé à celui du raffinement et à la recherche du perfectionnement de la sensibilité, peut*

¹³⁸ «*L'aquarium, toujours frissonnant, est étrange*», v.7. Aquarium Mental. *Les Vies Encloses*.

¹³⁹ «*Le Ciel est gris, mon âme est grise*», v.13. Le Soir dans les Vitres. *Les Vies Encloses*.

¹⁴⁰ «*Le soir descend, il est imminent ; il approche*», v.1-2. Le Soir dans les Vitres. *Les Vies Encloses*.

¹⁴¹ «*La maladie est si doucement isolante:*», v.30-31. Les Malades aux Fenêtres. *Les Vies Encloses*.

¹⁴² GORCEIX, Paul. *Georges Rodenbach*. Paris: Honoré Champion, 2006, p.186.

être mis en rapport avec la notion de décadence de l'artiste, très moderne à l'époque où Rodenbach écrit ces poèmes»¹⁴³.

A doença está presente na obra de Georges Rodenbach, bem como na de outros seus contemporâneos e a propósito desta questão M. Maeterlinck afirma «...il se peut que les maladies, le sommeil et la mort, soient des fêtes profondes, mystérieuses et incomprises de la chair»¹⁴⁴. Rodenbach, como vimos, ao longo dos seus poemas, escreve a (s) doença (s) provocada (s) pelo tédio, pela solidão, pela interferência ruidosa do mundo exterior. A doença é projectada na imagem da flor definhando no quarto, como o doente definha. Considera a doença como uma forma de sublimar o homem, acentuando o gosto pela solidão e pelo silêncio, exacerbando a sua sensibilidade, mostrando a sua agonia e o seu sofrimento.

Certamente que o afastamento de Rodenbach da sua terra natal, da sua Flandres, amplifica o sofrimento deste sujeito poético quando se vê, como se de um exilado se tratasse, confinado ao interior de um quarto fechado. Este exílio não esconde sentimentos e sensações, aliados ao *topos* da doença e da nostalgia (solidão, isolamento, dor, morte, ...), os quais, se considerarmos o universo decadente finissecular, foram exacerbados e transportados para a sua poesia de modo obsessivo.

¹⁴³ Idem. *Op. Cit.*, p.188.

¹⁴⁴ MCGUINNESS, Patrick. *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

3. Georges Rodenbach e as suas paisagens

« *On dirait que la ville est depuis longtemps morte!* »¹⁴⁵

Georges Rodenbach é um poeta no exílio que sofre com a distância, mas que, com essa distância, exacerba a sua sensibilidade e impregna de sons, de cheiros e de cores da sua terra natal as suas composições. A cidade é, pois, retratada à distância e essa visão é influenciada por este estado de espírito, de alguém que sofre com a distância.

Na verdade, se uma paisagem influencia o estado de espírito de um sujeito poético, « *Si tout un paysage est un état d'âme, comme on a dit, c'est plus vrai encore pour un paysage de ville. Les âmes des habitants sont conformes à la cité* »¹⁴⁶, o contrário também é válido. Sujeito poético e paisagem são irmãos no sentir, « *Toi, ville! toi ma soeur douloureuse...* »¹⁴⁷, o que um sente reflecte-se no outro e vice-versa, no entanto, são quase sempre sentimentos em que o sofrimento impera. Se a alma sofre como a cidade ou se a cidade sofre como o seu morador, também em situações de doença isto vai suceder. A doença física define a flor, danifica as paredes e as casas. A própria cidade também adoece, a doença de que sofre a alma contagia a cidade que vive, adoece e, por fim, morre « *La maladie atteint aussi les pauvres villes* »¹⁴⁸.

Ora, se a alma de Rodenbach é infectada pelo vírus da saudade, da nostalgia, da solidão e fisicamente por uma outra doença, a cidade é igualmente atingida. A cidade presente nas suas composições é, então, uma cidade doente pela nostalgia: vive-se o presente recordando o passado incrustado nas paredes, nas ruas...

A sua cidade sofre com as mutações que a Revolução Industrial provocou. Trata-se de uma cidade a dois tempos: uma cidade invadida pela indústria que

¹⁴⁵ « *Tout a l'air si inanimé !* », v. 34. *Les Femmes en Mante. Le Miroir du Ciel Natal*.

¹⁴⁶ RODENBACH, Georges. *Le Carillonneur*. Bruxelas : Le Cri, 1955, p. 164.

¹⁴⁷ « *O ville, toi ma sœur à qui je suis pareil* », v.14. *Paysages de Ville. Le Règne du Silence*.

¹⁴⁸ « *La maladie atteint aussi les pauvres villes...* », v.25-31. *Les Malades aux Fenêtres. Les Vies Encloses*.

creceu criando as «*villes tentaculaires*», como as designa E.Verhaeren, e uma cidade que tem impregnado nas suas paredes e nas suas ruas, uma história e um passado.

«*Villes s'assoupissant, si doucement martyres*
(...)
Qui, dégageant le gris mourant de leurs fumées
Comme une plainte d'âme exténuée et vierge,
Agonisent dans le brouillard qui les submerge.»¹⁴⁹

As cidades em Rodenbach são espaços em que se vive o presente através de um passado, sempre recordado com uma certa mágoa. Na verdade, as cidades do norte e neste caso particular da Flandres, são reconhecidamente aquelas que mais transformações sofreram com a intrusão do «*gris mourant de leurs fumées*», são, por isso, «*martyres*». Agora, elas «*Agonisent dans le brouillard*», sintomas de uma doença em que a cidade vai submergindo.

Para além disso, as cidades sofrem de tristeza, os seus cais estão tristes «*Si tristes les vieux quais*»¹⁵⁰, tal como os muros «*A l'agonie, à la tristesse des murs gris*»¹⁵¹ e as casas «*Vieilles maisons, en deuil pour quelque anniversaire*»¹⁵².

Esta tristeza é ainda acentuada pela estação do ano «*et plus tristes les quais lorsque l'hiver approche*»¹⁵³. Com o inverno, a bruma ou a chuva, tudo fica mais cinzento a cidade e as casas também, logo tudo fica mais triste.

Por outro lado, a tristeza aumenta no final do dia, intensifica-se com o crepúsculo. Um crepúsculo que traz más notícias e o anoitecer aumenta a dor da alma, «*Ah ! Cette tristesse de la maison / A la chute du crépuscule ! / On dirait que des roses brûlent;*»¹⁵⁴. Encontra-se a dicotomia crepúsculo / chama; sombra / luz inscrita nas paredes das casas, nos cais, nas ruas. Ruas que se encontram à mercê da escuridão apesar da existência dos candeeiros a quem Georges Rodenbach dedica

¹⁴⁹ «*Mon rêve s'en retourne en souvenirs tranquilles*», v.10,12-14. Du Silence. *Le Règne du Silence*.

¹⁵⁰ «*Si tristes les vieux quais bordés d'acacias !*», v.10. Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

¹⁵¹ «*Les cloches, c'est de la séculaire musique*», v.3. Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

¹⁵² «*Dans quelque ville morte, au bord de l'eau, vivote*», v.8. Paysages de Ville, *Le Règne du Silence*.

¹⁵³ «*Si tristes les vieux quais bordés d'acacias !*», v. 10. Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

¹⁵⁴ «*Ah ! Cette tristesse de la maison*», v.1-2. Les Lampes. *Le Miroir du Ciel Natal*.

todo um conjunto de poemas, «*Les Réverbères*» através dos quais enaltece a acção daquele simples adorno de rua, mas cuja função vital é adiar a morte daquele espaço. Contudo aquela luz do candeeiro vai, por sua vez, provocar a morte de outros seres mais frágeis, veja-se a título de exemplo uma borboleta cuja sombra fixada no chão mais se assemelha a uma urna:

«(...) *Le papillon jaune qu'il est
N'est plus sur le sol
Que le deuil d'un vol.
Il regarde tout son reflet
Qui se délimite en contours de ténèbres ;
Ah ! cet afflux de présages funèbres !* »¹⁵⁵.

Ora os candeeiros para além de ser causadores de morte, são também aqueles que dão luz e esperança. Mas, são ainda aqueles que choram a doença da cidade e por vezes a sua morte, são os objectos que assistem a tudo e que vivem o que as almas sofrem. São eles que choram quando o cisne canta ... a morte.

«*O réverbères! Ils s'alarment
Et sentent la mort en chemin;
Ils ont quelque chose d'humain,
Ils tremblent et semblent pâlir
Comme si dans leur flamme il y avait des larmes!
Qu'est-ce qui va mourir?
Un cygne averti chante sur l'eau noire....*

*Il se peut que la Ville meure
Ce soir.....*

*Les réverbères pleurent!»*¹⁵⁶.

A luz, que emana daquele objecto naquela cidade cinzenta, ilumina e consola como se de um amigo ou uma irmã se tratasse e cuja existência e presença retempera forças, criando um sentimento de segurança raro naquela cidade monocromática e de contornos pouco claros devido ao nevoeiro, à bruma, à noite e à escuridão.

¹⁵⁵ « *Un triste réverbère* », v.10-15. *Les Réverbères. Le Miroir du Ciel Natal*.

¹⁵⁶ « *Les réverbères en enfilade* », v.30-39. *Les Réverbères. Le Miroir du Ciel Natal*.

Rodenbach recria uma cidade moribunda; a esperança, a cura é simbolizada por esta luz dos candeeiros «*la lampe va guérir*»¹⁵⁷, mas é um desejo efêmero porque «*Les réverbères des banlieues / bientôt sont des lumières feues*»¹⁵⁸.

A bruma acentua esta efemeridade dos *réverbères* e pode ser nevoeiro ou fumo causado pela poluição, pela invasão do progresso que atingiu estas cidades do Norte¹⁵⁹. Por esse motivo, elas são retratadas ainda de forma mais austera, mais sombria, mais nostálgica relativamente a uma vida anterior. A cidade «enviuvou» porque a sua vida anterior já não existe. No presente, o progresso «matou» a cidade, os cais fazem o seu luto, morreu o mar e os barcos pereceram, são agora apenas cadafalsos padecendo, definhando eles também.

*«Nous sommes tous les deux la ville en deuil qui dort
Et n'a plus de vaisseaux parmi son port amer,
Les vaisseaux qui jadis y miraient leurs flancs d'or;
Plus de bruit, de reflects.... Les glaives des roseaux
Ont un air de tenir prisonnières les eaux,
Les eaux vides, les eaux veuves, où le vent seul
Circule comme pour les étendre en linceul ...[...]
Nous sommes tous les deux la tristesse d'un port:
Toi, ville! toi ma soeur douloureuse qui n'as
Que du silence et du regret des anciens mâts;
Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort!»*¹⁶⁰

O silêncio que antigamente testemunhou a vida nesta cidade é agora sinal de morte, de uma cidade doente. Esse silêncio é interrompido pelos sinos, voz da cidade, mas «*La cloche ne sonne/ pour personne*»¹⁶¹, os sinos tocam, por vezes, apenas por obrigação anunciando e prenunciando tristeza, doença e morte, «*Ses sons sont les accès de toux / D'une souffrante aïeule / Qui va bientôt mourir*»¹⁶². É, em silêncio, que o sujeito poético acompanha as *Béguines* a caminho do serviço

¹⁵⁷ «*La lampe est une calme amie*», v. 16. Les Lampes. *Le Miroir du Ciel Natal*.

¹⁵⁸ «*Les réverbères des banlieues*», v.31-32. Les Réverbères. *Le Miroir du Ciel Natal*.

¹⁵⁹ «*Le brouillard indolent de l'automne est épars...*», v. 9-12. Les Femmes en Mante. *Le Miroir du Ciel Natal*: «*Tout est gris, tout revêt la couleur de la brume : / le ciel, les vieux pignons, les eaux, les peupliers,/ Que la brume aisément a réconciliés / Comme tout ce qui est déjà presque posthume*».

¹⁶⁰ «*Ô ville, toi ma sœur à qui je suis pareil*», v.6-16. Paysages de ville, *Règne du Silence*.

¹⁶¹ «*La cloche ne sonne*», v.1-2. Les Cloches. *Le Miroir du Ciel Natal*.

¹⁶² Idem. *Ibidem*, v. 30-21.

religioso ou de volta aos *Béguinages*, «*Des mantes ont passé dans le vide des rues*»¹⁶³, em silêncio, evoca os moinhos que agora «moem» as horas «*Quelque moulin, vers la banlieue, aux ailes lentes, / qui tourne et semble moudre l'heure*»¹⁶⁴.

No entanto, enquanto os moinhos vão moendo o tempo, o tédio alastrou como uma praga, o tédio que leva a alma a «*m'aigrir*»¹⁶⁵ e invade as casas «*Dont le front se lézarde en rides de vieillesse*»¹⁶⁶, expressão de duplo sentido. Por um lado, as paredes envelhecem, começam a rachar, a abrir fendas, por outro, tal como o lagarto fica ao sol, imóvel, a frontaria destas casas nada mais faz senão ficar ao sol, à chuva, à acção da bruma, à mercê da intempérie sem reagir. As paredes *se lézardent*¹⁶⁷, simbolizando aqui também o declínio das casas já prenunciado pela cor cinzenta, cor dominante nas cidades, cor da bruma que turva a visão dos elementos, e que leva à perda da sua identidade.

Se no interior das casas, como foi referido no capítulo anterior, os «espions» perdem a sua função por causa da doença, fora dela, as paredes vão-se deteriorando, vítimas da acção do tempo, as paredes definham, tal como o ser humano, são levados à ruína, ao envelhecimento, em suma, à morte das casas e conseqüentemente da cidade «*O déclin des maisons! Ruine! [...] tout meurt*»¹⁶⁸.

O sujeito poético vê assim inscrito na própria cidade o seu estado de doença. Quando vê a «morte» das casas, dos *pignons*, dos canais, é a sua própria morte que pressente. O estado *maladif* deixou de ser puramente humano, reflecte-se no objecto e na cidade e esse estado doentio também pode ser provocado pelo tédio – *ennui*, *lézarder* - acentuado pelo crepúsculo, pela noite, pelas sombras...

Da relação entre o sujeito poético e a cidade, Paul Gorceix escreve : «*L'osmose entre le moi et la ville, poussée jusqu'à l'identification complète, est*

¹⁶³ «*Des mantes ont passé dans le vide des rues*». Les Femmes en Mante. *Le Miroir du Ciel Natal*.

¹⁶⁴ «*Plus qu'ailleurs on y songe au vide de la vie* », v.11-12. Les Femmes en Mante. *Le Miroir du Ciel Natal*.

¹⁶⁵ Vide p.50 desta dissertação.

¹⁶⁶ «*Dans l'aurore s'éploie un octobre des pierres*», v.5. Paysages de Ville. *Règne du Silence*.

¹⁶⁷ «*aux pignons lézardés*». «*La maladie atteint aussi les pauvres villes...*», v.20. Les Malades aux Fenêtres. *Les Vies Encloses*.

¹⁶⁸ «*Dans l'aurore s'éploie un octobre des pierres*», v.15. Paysages de Ville. *Règne du Silence*.

*sans doute le phénomène le plus original et le plus frappant dans la création de Rodenbach»*¹⁶⁹. Esta identificação é marcante e um procedimento ímpar:

*« Nous sommes tous les deux la tristesse d'un port:
Toi, ville ! Toi ma sœur douloureuse qui n'as
Que du silence et le regret des anciens mâts ;
Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort ! »*¹⁷⁰

Ao longo dos seus poemas, Georges Rodenbach descreve a cidade, mas a descrição não é nítida, o olhar que a observa sofre uma interferência por vezes física - o vidro, as cortinas, outras condições atmosféricas, a chuva, o nevoeiro, a neve - tão característicos das paisagens do norte.

Georges Rodenbach pretendeu, através dos seus textos, mostrar os vários elementos característicos das cidades do norte, os cais, os canais, as torres, os *beffrois*, os *béguinages*... e é aqui que reside o seu Simbolismo. Há uma correspondência íntima da cidade, dos seus elementos com o sujeito poético:

*«uma conjugação muito particular entre os elementos reais do universo flamengo (os canais, os campanários, as “béguines”, os “beffrois”...) e os elementos característicos de uma imagética simbolista (cisnes, repuxos), bem como a utilização do vocabulário litúrgico (...) É a maneira como esses elementos se conjugam, é a utilização que Rodenbach faz das “correspondências” que é singular.»*¹⁷¹.

«Les habitants sont conformes à leur cité» e, por isso, enquanto o ser humano padece de alguns males físicos e outros psicológicos, à sua cidade também é transmitido esse seu mal-estar. Doente e só, o ser humano já não atravessa as ruas da cidade, votando-a ao abandono, tal como a luz já não ilumina as suas artérias, deixando que a escuridão e a própria morte invadam o seu território.

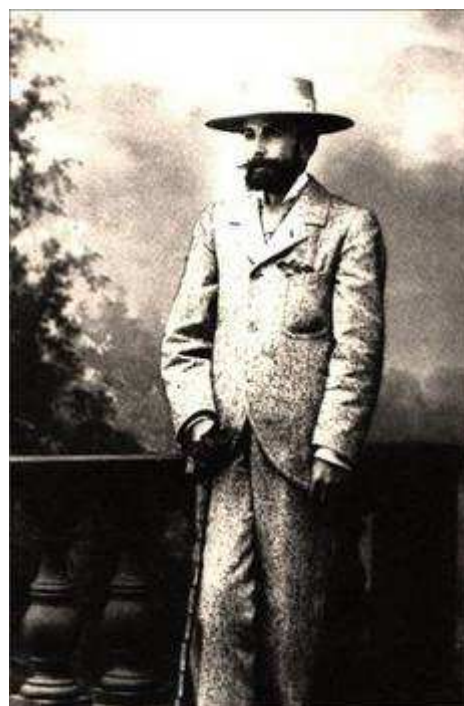
¹⁶⁹ GORCEIX, Paul. *Georges Rodenbach (1855- 1898)*. Paris : Honoré Champion, 2006, p. 79

¹⁷⁰ “ *O ville, toi ma sœur à qui je suis pareil* », v13-16. *Paysages de Ville. Le Règne du Silence*.

¹⁷¹ COELHO, Paula Mendes. “Roberto de Mesquita (1869 -1923) e Georges Rodenbach (1835-1898): da “ofelização” ao complexo de “Caronte”, in *Actas do IVº Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Edição APLC, em CD-rom, 2003.

A solidão, a nostalgia de uma vida anterior são sintomas de doença dum espaço em transformação. A cidade sofre, fisicamente surgem manifestações evidentes: o seu envelhecimento, as suas fissuras, desmoronamento, destruição dos seus muros.... A cidade sofre aos olhos do poeta quando o fumo das indústrias lhe muda a cor. É espaço sombrio, cinzento, espaço corrompido por este «cancro» industrial, atingido pela morte tal como um doente encarcerado num quarto.

Parte III- O Universo de António Nobre



«Vivendo inteiramente e perenemente dentro do seu sonho poético, considerando-se convictamente um poeta singular, pela singularidade da sua emoção e da sua expressão estética, avesso a amoldar-se às imposições da realidade das coisas, fossem quais fossem as decepções que essa realidade lhe trouxesse e nessas próprias decepções encontrando até motivos novos para novos devaneios, ele só no mundo queria ver e em ver teimava o que à sua cândida alma falasse ou impressionasse a sua incorrigível fantasia.»¹⁷²

¹⁷² «Extracto do Livro do Poeta do Só» de Eduardo de Souza. In CASTILHO, Guilherme. *António Nobre*. Lisboa: Ed. Presença, 1988, p.190.

1. António Nobre e o Decadentismo

«Serás Poeta e desgraçado»¹⁷³

António Nobre nasceu em 1867, no Porto, viveu uma infância e juventude sem incidentes em Leça da Palmeira, local referido inúmeras vezes nos seus poemas. Em 1888, o seu pai destinou-lhe a frequência do curso de Direito, na Universidade de Coimbra. Foi naquela cidade que sofreu a sua primeira grande desilusão, a primeira reprovação numa altura em que tomou consciência que a sua imaginação poderia toldar-lhe a verdadeira concepção da realidade.

Foi para Paris em 1890, onde continuou os seus estudos. Em 1892, editou o seu livro *Só*, ao qual se referia no poema «Memória», dizendo «*Que é o livro mais triste que há em Portugal!*»¹⁷⁴. Em 1893 acabou o curso, sendo por essa altura que os primeiros sintomas da doença se manifestaram. Por se tratar de uma doença que afectava as vias respiratórias, foi-lhe recomendado que procurasse climas mais adequados para o seu estado de saúde, o que o levou à afastar-se da capital francesa e da sua casa natal. Enquanto isso, preparou o *Só* para uma segunda edição, na qual iria introduzir algumas alterações.

Da vida deste poeta muito se sabe pela correspondência¹⁷⁵ que mantinha com Alberto de Oliveira, com o seu irmão e com outros amigos ou parentes.

¹⁷³ *Só*. «Viagens Na Minha Terra», v.77. NOBRE, António. *Só*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1955. É, de resto, desta edição de que foram retiradas as referências à obra *Só*.

¹⁷⁴ *Só*. «Memória», v.36.

¹⁷⁵ A intertextualidade presente entre a correspondência de António Nobre e a sua obra poética confirma de alguma forma o carácter autobiográfico das poesias e mostrar o quão difícil é dissociar o poeta do sujeito poético. Paula Morão refere em «*A primeira correspondência de António Nobre, laboratório de escrita*» que «*Nobre mostra a escrita fazendo-se, dá a ver os poemas germinando no texto de tantas cartas*». MORÃO, Paula. *Retratos com Sombra*. Porto: Caixotim, 2004, p. 88. Torna-se, assim, imprescindível a leitura da sua correspondência em paralelo com a dos seus versos. Fernando Marques reitera esta ideia, afirmando mesmo que existe «*intertextualidade, ou intratextualidade*». MARQUES, Fernando. *António Nobre em Paris, Só*. Porto: Caixotim, 2005, p.25.

A 19 de Março de 1900 morreu na Foz do Douro, sendo o seu lugar no panorama literário da época discreto, embora marcante.

Ao poeta sobreviveu-lhe a obra publicada postumamente: *Primeiros Versos e Despedidas*¹⁷⁶ e a única publicada em vida, *Só* editado em Paris, por se tratar de um ambiente mais favorável do que aquele que encontrara em Coimbra.

A capacidade criativa de Nobre manifestou-se muito cedo, logo aos 14 anos ao escrever «Sepulcrozito» e «Intermezzo Ocidental» apenas conhecidos mais tarde, mas que já indiciavam o carácter particular de António Nobre. Também desde muito cedo viu o poeta o seu valor reconhecido pelos que o rodeavam, pelos mais próximos, enquanto outros, talvez movidos por sentimentos menos nobres ou por diferenças literárias legítimas, o criticavam desprezando os seus poemas.

Este sentimento de irreconhecimento, ou pior, de acusação, contribuiu para um constrangimento que o acompanhou ao longo da sua vida e que se entranhou nos seus poemas. Contudo, os seus primeiros poemas (conhecidos bem mais tarde) tinham uma componente idílica marcada, ainda sob influência da inocência da idade, eram versos alegres em que os sentimentos expostos ainda não estavam «corrompidos» pela dor interior, que cedo se manifestaria em António Nobre.

Já em Coimbra, iniciou uma aventura literária ao participar na *Boémia Nova*¹⁷⁷, revista que «procurará ser um jornal de ideias modernas, de orientação moderna, de moderníssima escola»¹⁷⁸, com a *Ode aos Rapazes Novos* que saiu no seu primeiro número. Nesta composição era evidente a influência de Guerra Junqueiro, o que motivaria uma acusação de plágio e vários ataques praticados por alguns poetas ligados a outras publicações que apareceram na mesma época como *Os Insubmissos*, cujo «tom arruaceiro e brigão do primeiro número prolonga-se

¹⁷⁶ Não se inclui aqui o caderno manuscrito *Alicerces* uma vez que deste foram retiradas composições que vieram integrar *Primeiros Versos* e o próprio *Só*.

¹⁷⁷ Revista cujo primeiro número saiu em Fevereiro de 1889 e que constituiu o órgão literário de um grupo de jovens de Coimbra do qual faziam parte António de Oliveira, o redactor, e António Nobre, Agostinho de Campos, Alberto Osório de Castro. «A sua duração, como era de prever, foi curta: apenas seis números se publicaram, tendo o último a data de 12 de Abril desse mesmo ano.». CASTILHO, Guilherme, *António Nobre*. Lisboa: Portugália. 1968, p.66.

¹⁷⁸ Idem, *Ibidem*, p.66.

como um eco em todos os outros»¹⁷⁹, *Nem cá nem lá* cujo intuito era gozar com outras revistas e cujo «destino» era «dar pancada a torto e a direito tanto na *Boémia Nova*, como nos *Insubmissos*»¹⁸⁰, ou ainda a revista *Boémia Velha* que declarou imparcialidade e independência face às outras.

António Nobre participou nesta aventura porque pensou que pertencer a um grupo literário era também uma forma de se afirmar. Todos os que colaboraram na *Boémia Nova* manifestaram-lhe uma admiração pessoal e literária. António Nobre entusiasmou-se, mas também se desiluiu com as críticas, com tudo o que dele foi dito¹⁸¹.

«De tal modo me habituei já a sofrer que me sinto mal, quando não sofro»¹⁸², diz Nobre que se refugiou nas terras do Douro, para tentar refazer-se destas desilusões e tentar buscar novo alento. De regresso a Coimbra, «fechou-se» na Torre de Anto¹⁸³ onde sofreu com a incompreensão dos que não reconheceram ou valorizaram a sua individualidade poética.

A mágoa do poeta era tão grande que manifestou intenção de ir para um local onde pudesse expor a sua arte, onde a pudesse ver reconhecida. Dividido entre a ilusão e a realidade da sua vida, feita de constrangimentos, acentuou-se a sua vontade de ir para Paris: «*Quem me dera, querido Poeta, desdobrar as pequeninas asas de “rouxinol” e, atravessando espaços, ir poisar no dorso altivo duma águia-monstro - a França*»¹⁸⁴.

¹⁷⁹ Idem, *Op.Cit.*, p.72.

¹⁸⁰ Idem, *Op.Cit.*, p.74.

¹⁸¹ «Mas o pior é que nem tudo correu à medida dos seus desejos; os acontecimentos inflectiram por um caminho que passava à margem dos planos que o nosso poeta houvera imaginado. Se é verdade que o seu nome passa a ser citado e discutido em todo o meio académico, o certo é que tal notoriedade não surge com os atributos com que a sonhara, mas deselegantemente manchada pela grave acusação de plagiário, de poeta sem originalidade. Isto deve ter magoado o poeta, não só por ser a primeira pedra negra lançada no caminho liso com que sonhara, como por ir justamente colidir com uma das aspirações mais caras da sua personalidade de artista: a originalidade». Idem, *Op.Cit.*, p.78.

¹⁸² NOBRE, António. *Correspondências*. Lisboa: INCM. 1982, 2ª edição. Org., introdução e notas de Guilherme Castilho. Carta 10, datada de 25.X.1888, dirigida a Augusto de Castro, p.59.

¹⁸³ Torre de origem medieval, situada na rua de Sub-Ripas e transformada em habitação, albergou o poeta que a baptizou de Torre-de-Anto e garantiu assim a sua imortalidade.

¹⁸⁴ Idem, *Op.Cit.*, Carta 4, datada de 19.X.1886, dirigida a Xavier de Carvalho, p.48.

Foi assim que, depois da sua segunda reprovação em Coimbra, percebeu a sua incompatibilidade com o meio académico («*Falei de Coimbra donde vinha e que sempre havia deixado pela minha incompatibilidade com a Universidade*»¹⁸⁵) e procurou exílio em Paris, terra dos poetas que começavam a ser lidos e admirados em Coimbra.

Nesta época, tudo o que era francês era digno de admiração e António Nobre chegou a Paris com um novo fôlego, extasiado como se depreende das suas palavras: «*E mesmo, em La Rochelle, quando íamos todos numa carruagem a ver a linda e pequenina cidade, e eu em êxtase diante da França dizia alto: “A França é um beijo!”*»¹⁸⁶.

Em Paris, nos primeiros tempos, esqueceu-se das mágoas e da dor, viveu deslumbrado, apreciou a vida dos *boulevards*, agradaram-lhe os passeios pelos cais, os *bouquinistes* nas margens do Sena, misturou-se com a multidão, respirou aquele ar único e inspirou-se.

Embora só, esse isolamento permitiu a António Nobre uma observação cuidada e pormenorizada do ambiente parisiense vivido na altura, a apreciação de todos os detalhes, a absorção de todos os cheiros, a captação de imagens, de sons que lhe ofereceu a capital francesa. No entanto, e como já acontecera anteriormente, a ilusão desvaneceu-se. Nobre passou de um estado de euforia, de aparente felicidade, a um desencanto e este era tanto maior quanto maiores as perspectivas que criara em relação a Paris, as maiores que jamais tivera. Agora, olhava em seu redor e via um espectáculo que já não lhe agradava e cujos protagonistas eram as vanglórias, as ambições, as vaidades, as corrupções nesta insuportável Paris, dirá mesmo António Nobre «*Paris é horrível*»¹⁸⁷.

Este desencanto vai espelhar-se no seu quotidiano. Fechou-se no quarto como se fechara anteriormente na Torre de Anto, tendo apenas por companhia a solidão, a dor, a angústia. Desta solidão nasceu a recolha de poemas compilados pelo poeta numa obra cujo título **Só** indicia o fio condutor dos poemas aí coligidos.

¹⁸⁵ Idem, *Op. Cit.*, Carta 46, datada de 25.XI.1890, dirigida a Alberto de Oliveira, p.128.

¹⁸⁶ Idem, *Op. Cit.*, Carta nº 45, datada de 18.XI.1890, dirigida a Alberto, p.122.

¹⁸⁷ Idem, *Op. Cit.*, Carta 51, datada de 29.III.1891, dirigida a Alberto de Oliveira p.146.

Estes poemas denunciam as sensações exacerbadas e neles sentimentos e sensações ligados à solidão, desilusão, tristeza, dor, doença, morte, estão bem presentes.

António Nobre apresentou a sua compilação a vários editores franceses, mas foi Léon Vanier que publicou o seu livro em 1892. O facto de ser publicado por este editor foi, para Nobre, um sinal de reconhecimento e apreço, uma vez que do catálogo editorial, constavam nomes como P. Verlaine e S. Mallarmé¹⁸⁸. Ser publicado naquela casa tão ilustre foi, para o poeta português, sinónimo de excelência e aumentou o seu entusiasmo. Esperava, por isto, ser também reconhecido em Portugal. No entanto, no seu país, não obteve o reconhecimento almejado, muito pelo contrário, desde a sua participação na *Boémia Nova* que era alvo de duras críticas e algumas delas perduraram¹⁸⁹: «Quando eu publiquei o meu livro, saíram-me ao encontro meia dúzia de bandidos que nos jornais me caíram em cima, e ainda há dois meses, numa revista de Coimbra me atacaram»¹⁹⁰. Mesmo que outros se tivessem levantado em sua defesa, não suplantaram as notas menos agradáveis que deixaram António Nobre abatido, inconformado, desiludido. Apesar disso, o poeta tinha consciência do seu talento e acreditava no valor da sua obra, sabia que seria recordado um século mais tarde. Quando afirmou que seria recordado como era Camões, não o fez por fantasia, antes por convicção de ter escrito uma obra excepcional. Nobre, como poeta, considerava-se um ser superior e colocou na sua obra toda a sua alma, todo o seu ser ao ponto de ter o «coração a sangrar»¹⁹¹.

¹⁸⁸ «Os poetas do catálogo da Librairie Léon Vanier constantes da contracapa do *Só são os seguintes: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Henri de Régnier, Viélé Griffin, Jules Laforgue, Tristan Corbière, Jean Moréas, Édouard Dujardin, Stuart Merrill, Arthur Rimbaud e A.Retté.*». MORÃO, Paula. *Retratos com sombra*. Porto: Edições Caixotim, 2004. P. 122, nota 20.

¹⁸⁹ «Grande número de ataques que então lhe foram dirigidos vêm de penas anónimas de jornalistas sempre prontos a repudiar aquilo que sai fora dos trilhos da rotina, esperando com ansiedade a ocasião de dar largas ao ódio reprimido, de aniquilar aquilo que escapa às suas limitadas possibilidades de compreensão». CASTILHO, Guilherme, *Op. Cit.* Lisboa: Portugalia. 1968, p.139.

¹⁹⁰ *Idem, Op. Cit.*, Carta 143, datada de 28.I.1896, dirigida a Augusto Nobre, p.290.

¹⁹¹ «Bem no íntimo, sabia melhor que ninguém que o seu livro não era como tantos outros; que havia nele aquilo que faz dum volume de poemas uma obra excepcional. Nele tinha posto toda a sua alma, o coração a sangrar; a sua angústia e sua dor tinham ficado estampados nas páginas dele como nas dobras dum sudário. O seu livro não era «mais um» como tantos outros: com aquela aguda acuidade crítica que sempre evidencia quando de coisas suas se trata, o poeta sabia-o, sentia-o bem. Não é só por meia dúzia dos seus amigos íntimos lho dizerem e publicamente o declararem. A certeza de perenidade da sua obra vem-lhe de mais fundo, é –lhe segredada por uma

António Nobre era um poeta com uma sensibilidade exacerbada que viria a conformar a sua obra. *Só* é uma obra de sensibilidade, as suas composições reflectem em si as características deste poeta cujo «*coração desfeito em tiras*»¹⁹² o levou a escrever poemas com as cores dos seus sentimentos, que lembram emoções vindas de um passado onde se sentiu feliz ou onde pensou ter sido feliz (em Paris, com a nostalgia de um Portugal distante, a saudade cresceu).

Só: um livro de crise emocional¹⁹³ ou psicológica¹⁹⁴. Lendo esta obra, é fácil identificar algumas características do poeta, mas a pergunta impõe-se: tendo sido escrita naquele ambiente finissecular já aqui referido, qual a relação desta obra de António Nobre com o Decadentismo, com o Simbolismo?

Quanto a estas tendências literárias, António Nobre apenas falou do Decadentismo ao longo das suas cartas, mas falou dele de um modo negativo, pejorativo até. Para ele, os poetas decadentistas eram desregrados e escreviam uma literatura «*Que era uma literatura horrível, fazia-o doente. Citei Verlaine, como o único talento. (...) Para se ser “decadente” é necessário levar uma vida abjecta*»¹⁹⁵. Apesar disso, ele evidenciou, no seu *Só*, características decadentistas mais do que simbolistas à imagem do próprio poeta, note-se por exemplo a escolha do vestuário, o «Monge», ou a casa austera de paredes negras em que viveu em

*voz misteriosa que não engana. Quando o poeta afirma: «Tenha Você a certeza que daqui por cem anos não se falará senão de Luís e de mim», não o faz apenas por simples brincadeira, nem sequer por mera pose intencionalmente destinada a irritar o próximo, mas exprime com ela essa funda certeza de imortalidade que lhe vinha da obscura convicção da excepcionalidade da sua obra». CASTILHO, Guilherme. *António Nobre*. Santa Maria de Lamas: Portugália Editora, 1868, p.144-145.*

¹⁹² NOBRE, António. *Op. Cit.*, Carta nº 57, datada de 10-12-1891, dirigida a Alberto de Oliveira, p.162.

¹⁹³ «Por isso o *Só* é, fundamentalmente, um livro de crise; de crise gerada pelo desalento da vida, onde a alma do poeta se compraz em recriar, à luz da saudade, o mundo do passado, o único onde se tinha sentido feliz ou suposto sê-lo.». CASTILHO, Guilherme. *António Nobre*, Portugália Editora, 1968 p. 120.

¹⁹⁴ «O «*Só*» é um livro de crise, uma explosão de génio que durou algumas semanas. É fundamentalmente o livro de desilusão dolorida, da saudade irrevogável das coisas e dos seres que haviam sido seu sustentáculo num passado em que o poeta, vivendo na convicção da sua solidez a longo prazo, se sentia ou julgava feliz. (...) Há uma profunda motivação psicológica nos poemas do «*Só*», uma autenticidade, uma objetivação irresistível, tendo ao seu serviço uma complexa teia de meios de expressão, podendo verdadeiramente afirmar-se que no «*Só*» o poeta encontrou a sua verdadeira voz.». SANTOS, Rui Assis. *António Nobre, menino e Só*. São Paulo, 1981, p.34.

¹⁹⁵ NOBRE, António. *Op.Cit.*, Carta nº 46, datada de 25.XI.1890, dirigida a Alberto de Oliveira, p. 129.

Paris, da qual Guilherme de Castilho refere «*A casa, em pleno Bairro Latino, impressionara-o de fora pelo seu aspecto. Fica na rua des Écoles e é o número 41. Tudo nela lhe agradara: o seu aspecto sólido e compacto, as paredes quase negras, os aposentos duma sóbria austeridade*»¹⁹⁶.

Se se considerar a decadência como uma forma de caracterizar um estado de alma colectivo e universal, os temas das suas composições estão muito próximos dos decadentistas pela tristeza¹⁹⁷, pelo isolamento e pela saudade provocados pelo exílio, pela auto-comiseração, pelo puro desencanto, pela vivência no *Quartier Latin* tão fantasiada pelo poeta. Nobre viu a realidade através de um olhar iludido, ou melhor, desiludido e tão sofrido: «*Ai do Lusíada, coitado, / Que vem de tão longe, coberto de pó, / Que não ama nem é amado,*»¹⁹⁸ (na versão da 1ª edição: «*Ai do Luziada, coitado, / que não tem mãe, nem tem avó, / que não ama, nem é amado*»). Tais versos apenas podiam ser de um homem que padecia de um grande sofrimento, de uma dor acérrima cuja única cura, pensou, seria a morte. A nostalgia está também muito presente porque sentia saudades, porque reviveu cenas de um passado feliz, porque o seu paraíso artificial era real, era o espaço de Leça da Palmeira¹⁹⁹, um dos locais sagrados de uma infância feliz recordada no exílio, tal como os primeiros amores, os cheiros e os perfumes de Portugal, do norte de Portugal («*uma imensa nostalgia me cobre a todo o instante*»²⁰⁰).

A obra do poeta português reflecte essa nostalgia própria de quem se afastou da sua terra, do seu país e que na distância reconheceu o devido valor (sentimental). Naquele espaço reflecte-se a obsessão pela morte, a obsessão pela doença, o exílio, a fuga, a saudade, a tristeza, todas temáticas tão consentâneas com o Decadentismo.

¹⁹⁶ CASTILHO, Guilherme. *António Nobre*. Lisboa: Portugália Editora:1968, p.107.

¹⁹⁷ Para exemplificar a tristeza que invade o poeta e para comprovar que António Nobre conhece os nomes dos grandes poetas finiseculares fica este poema: **À Saída da Sorbonne** : «Os estudantes formam bicha / No boulevard / Loiros e pretos, que grande bicha/ De ondas do mar/ Lá vai passando Paulo Verlaine/ Que triste vai / Ah na verdade, “t’as pás la veine”/ Que triste vai / (pobre Verlaine pobre Verlaine) ».Paris 1894. MARQUES,Fernando.*Op. Cit.*, p.182.

¹⁹⁸ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 1», v. 2-4.

¹⁹⁹ «... peso simbólico da vila piscatória, descrita como paisagem fundamental na educação da “minha alma” (...) Leça é ainda âncora de memórias felizes, num esboço daquela concepção da saudade que é um dos pilares da poética de António Nobre». MORÃO, Paula. *Op. Cit.*, p.81.

²⁰⁰ Carta nº 46, datada de 25.XI.1890, dirigida a Alberto de Oliveira, p.134.

Por outro lado, a sua obra também reflecte as influências adquiridas nas leituras de poetas e autores lusos, como Antero de Quental, Eça de Queirós, Gomes Leal, Guerra Junqueiro, e de mestres estrangeiros como Victor Hugo, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe²⁰¹, nomes muito possivelmente discutidos nessa época nos cafés, nos saraus literários dos *bistrot*s do *Quartier Latin*.

O poeta viveu as tendências finisseculares, adoptou o que mais lhe convinha para aliar à sua sensibilidade e à sua visão ilusória da realidade, para daí conceber a sua grande obra. Para uns será Simbolista, para outros Neo-garrettiano, no entanto como escreve Mário Cláudio «*escapará António Nobre a todas as classificações*»²⁰².

Na verdade, nas composições de António Nobre aliam-se influências românticas, realistas, decadentistas, simbolistas... o que é certo é que introduziu «*na lírica portuguesa elementos inovadores importantíssimos*»²⁰³: individualidade poética e «*engenho*» no uso de analogias, metáforas encadeadas, ritmo, flexibilidade do verso e da métrica e vocabulário inovador²⁰⁴.

António Nobre não brincou com os símbolos, era demasiado telúrico, dificilmente usou representações como forma de transmitir sensações. Usou as paisagens para despertar os sentidos por exemplo a visão «*Por essa doida terra fora, / Cheia de Cor, de Luz*»²⁰⁵, referiu locais ligados a estados de alma, como por exemplo o alento que lhe dava Leça da Palmeira, «*Leça, a terra onde eu tenho... vida*»²⁰⁶, felicidade efémera que lhe ofereceu Paris, «*Paris é horrível (...)* Palavra

²⁰¹ No livro de apontamentos, António Nobre escreve: “ *Livros a comprar: Le Trou d’Enfer – Dumas (chez Michel Lévy / Dieu dispose.....” / Vie de Baudelaire ... Asseliman/ Heine, Camillo, Beaudelaire [sic], Balsac[sic], Garrett Herculano, / João de Deus, Flaubert, Virgilio, / Dante, Eschylo, Camões ...*”. CLÁUDIO, Mário. *Páginas Nobrianas*. Porto: Edições Caixotim, 2004, p.283.

²⁰² NOBRE, António. *Só*. In Nota sobre o autor de Mário Cláudio. Lisboa: Edições D.Quixote, 2000, p.9.

²⁰³ NOBRE, António. *Op. Cit.*. Nota sobre o autor de Mário Cláudio, p.9-10.

²⁰⁴ MORÃO, Paula. *Op. Cit.*, p.144.

²⁰⁵ *Só*. «Viagens na Minha Terra», v.14-15.

²⁰⁶ Idem, *Op. Cit.*. Carta nº6, datada de [1887], dirigida a Alfredo de Campos, p.51.

de honra (só assim me acreditas) que me sinto endoidecer, Alberto!»²⁰⁷. Segundo Guilherme de Castilho, o poeta pôs de parte o exibicionismo e falsos requintes do Simbolismo francês, mas abraçou algumas características como a liberdade de ritmo e rima, os padrões de métrica, a imagem e a metáfora.

António Nobre, mesmo denegrindo, rejeitando o Decadentismo, não deixou de o pôr ao serviço da sua sensibilidade. Em toda a sua obra, haverá também indícios simbolistas²⁰⁸. Na composição «Lusitânia no Bairro-Latino», António Nobre falou dos «*Pintores do meu país*», incluiu assim a expressão pictórica no poema, tal como abarcou o som e os cheiros. Do Simbolismo²⁰⁹ adoptou o verso livre, o ritmo diferente em composições como «Purinha» e «Lusitânia no Bairro-Latino», técnica do verso que corresponde precisamente à posição da técnica francesa²¹⁰. As características do Simbolismo estão mais presentes na segunda

²⁰⁷ Idem, *Op. Cit.*, Carta nº 51, datada de 29.III. 1891, dirigida a Alberto de Oliveira, p.146.

²⁰⁸ Agustina Bessa Luís na sua introdução ao Só de Nobre escreve: «*Longe do que se declara, não há no Só nenhum sugestão simbólica; os simbolistas da segunda metade de século XIX, cuja obra exercia um estímulo da interpretação livre do leitor, não encontram afinidade em António Nobre. No Só, a tónica é posta na definição clara, o mais possível recortada num campo fechado. Se falasse das quatro estações, como Dante fala dos lugares de expiação e de glória, é disso que se trata e de mais nada.*

Nobre fala de solidão, mas uma solidão já produzida e organizada pela própria natureza, cujos limites são demarcados pelos estímulos, mas que não deixam de ser limites. O simbolismo ou o que o simbolismo requer como acabamento pessoal dum estímulo produzido pela obra de arte, não é o método do Só». NOBRE, António, *Só*. Introdução de Agustina Bessa Luís. Porto: Civilização, 1922, p.12.

²⁰⁹ Acerca do Simbolismo e do Decadentismo em Nobre, Amorim Carvalho escreve «*Mallarmé definia o Simbolismo pelo vago e impreciso que estavam em não nomear os objectos, porque nomeá-los era «suprimir em três quartos» a poesia: os objectos deviam ser apenas sugeridos, nisto consistindo o símbolo. Ora, António Nobre poeta descritivo, narrativo, dos desenhos nítidos e da clareza, que nomeava os objectos, situando-se nos lugares bem concretos do mundo da sua biografia (Praia da Boa Nova, Matosinhos, Leça, Cabo do Mundo, etc), e entre seres bem concretos dos seus contactos humanos (os pescadores, o Sr Abade, a Carlota, etc), de um narcisismo revendo-se na precisão das coisas exteriores, desde o soneto «Ó Virgens» até aos «Males de Anto», António Nobre não podia estimar e muito menos imitar a poesia do vago e do impreciso. Os críticos portugueses têm falado muito de um simbolismo e de uma Decadentismo que nunca existiram, conscientemente ou sinceramente, em António Nobre...*». CARVALHO, Amorim. *O Só de António Nobre e o Só de Edmond Haraucourt*. Fundação Calouste Gulbenkian, Câmara Municipal de Matosinhos. 1981.

²¹⁰ Lindley Cintra refere, a este propósito: «*a posição da técnica do verso de António Nobre corresponde precisamente à posição da técnica simbolista na poesia francesa. Herdeiro dos metros românticos, Nobre transformou alguns desses metros e tornou-os aptos à expressão de novos conteúdos*». CINTRA, Lindley. *O ritmo na poesia de António Nobre*. Lisboa: INCM, 2002, p.115.

edição do *Só*, de 1896, em que são introduzidas ilustrações²¹¹ e feitas alterações no índice, bem como nalguns poemas.

Se a sensibilidade de António Nobre é de difícil catalogação, sabe-se que a sua vivência levou-a a impregnar-se da poesia dos grandes nomes e assim pôs as especificidades daí apreendidas com as suas ao serviço da sua intencionalidade. Assim, considera-se que a obra de António Nobre reflecte mais particularidades do Decadentismo, apesar de se encontrar muito perto do Simbolismo: «*Poucas obras finisseculares souberam como o Só impregnar-se (e impregnar-nos na leitura) de pessimismo agónico, fatalismo sinistro, irracionalismo maravilhoso e depressivo, envolvimento numinosa e ominosa, experiência de desengano e desencanto, tédio dissolvente e spleen inquietante, sensibilidade delicada e doentia, afectividade turbida (...) doença e precipitação desastrosa da vida, envelhecimento prematuro e vizinhança da morte, imaginário nosológico, macabro, necrófilo, etc.*»²¹².

Só é, portanto, uma obra de crise, uma obra decadentista.

²¹¹ «Uma única hora feliz tive na minha doença: foi a da chegada do “Só”, da 2ª edição, enfim! Não supunha nada que fosse ilustrada a cores, de modo que me encantou. Os roxos, os azuis, os vermelhos são finos, têm um pouco de mistério (...) mas agora, no livro, tudo esqueço, para te dizer que acho a edição muito bonita». NOBRE, António, *Op. Cit.*, Carta nº 226, datada de 18-IV-1858, dirigida a Justino de Montalvão, p.389.

²¹² PEREIRA, José C. Seabra. *O essencial sobre ANTÓNIO NOBRE*. Lisboa:INCM. s/d, p.78

2. A «doença» no *Só* de António Nobre

*«Quando cheguei aqui, Santo Deus! como eu vinha!
Nem mesmo sei dizer que doença era a minha,
Porque eram todas, eu sei lá! Desde o Ódio ao Tédio.
Moléstias d'Alma para as quais não há remédio.»*²¹³

António Nobre viveu no ambiente finissecular já aqui descrito e, mesmo que, em Portugal, esse ambiente não tenha sido tão perceptível, todos sofreram com a dúvida face ao futuro, provocada pela viragem de século muito estigmatizada. Este ambiente influenciou o poeta de natureza sensível, levou-o a confundir realidade e ilusão, a projectar nos seus textos uma realidade iludida, irreal, fruto da sua imaginação. Para além disso, a obra de António Nobre está impregnada de sentimentos bem característicos deste fim de século, ou seja, o pessimismo, o tédio e ainda a doença²¹⁴, e/ou a morte, temáticas que se encontram também em diversos autores europeus contemporâneos.

Nobre, devido à realidade em que vive, receia o mundo vindouro e incerto e, por isso, idealiza um mundo perfeito que, por não existir verdadeiramente, constituiu-se como uma desilusão, revelando vulnerabilidade do poeta: *«Deixei fugir a escota, /Perdi-me no alto mar, quando ia na galera /À Índia da Ilusão, ao Brasil da Quimera!»*²¹⁵.

Procurou esse mundo perfeito em Coimbra. Desiludido com a crueldade do mundo onde não era entendido pelos colegas, nem a sua estética era compreendida, fechou-se na torre de Anto. Embora, na realidade, a tenha habitado apenas por uma semana, este espaço carregado de simbolismo merece-lhe um apreço muito grande.

*«Na Torre d'Anto, aonde eu moro!
Ali, metido no buraco,*

²¹³ *Só*. «Males de Anto – parte I: A Ares Uma Aldeia», v.1-4.

²¹⁴ «O livro mais triste que há em Portugal chamou o Nobre ao *Só*. Quando António Nobre se representa como o “coração desfeito em tiras” está na realidade a produzir o retrato do corpo socializado, que é o corpo retalhado. (...) A doença, típica tuberculose de abandono, acaba por prostrá-lo e, por fim, ela é a via que lhe resta...». NOBRE, António, *Só*. Introdução de Agustina Bessa Luís. Porto: Civilização, 1922, p.9.

²¹⁵ *Só*. « Males de Anto – parte I: A Ares Uma Aldeia », v.72-74.

*Fumo e, a fumar, às vezes... choro.»*²¹⁶

Vai, com efeito, criar uma obsessão pela torre que simboliza esse mundo perfeito, «...em que Nação é que me espera / Esta Torre, esta Lua, esta Quimera?»²¹⁷. Infelizmente é lá que adoece, contraindo uma doença da qual morrerá: «Certamente morro com uma tirrite»²¹⁸. É, mesmo neste universo idealizado, mas real, que a sombra de uma doença motivada pela desilusão absorve o poeta. Mais tarde, transfere a imagem do seu mundo perfeito para Paris, aquela «águia-monstro» capaz de acolher todos os poetas e que, mais uma vez, é idealizado por ele. As suas expectativas são muito altas, mas até a capital francesa o desiludirá. Indício dessa desilusão é a escolha do seu quarto, austero, de paredes negras, prenúncio de um Decadentismo emocional que se manifestará no dia-a-dia daquele ser sensível. Sofre por não encontrar aquele mundo perfeito antes imaginado, encontra barreiras e entraves para essa perfeição e esta questão atormenta-o. A sua desilusão é significativamente ampliada quanto maior é a saudade da sua terra natal. A recordação, o saudosismo invade o seu quotidiano, convivendo cada vez mais com a desilusão.

É então numa crise emocional que António Nobre escreve, em Paris, um grande número dos textos que compõem *Só*, compilados como que num crescendo ou como se quisesse mostrar um caminho autobiográfico, acabando, «Meses Depois, Num Cemitério» em que Anto pergunta se existe algum quarto para alugar no «Hotel da Cova»²¹⁹. O carácter autobiográfico das composições poéticas é tão forte que é quase natural a assimilação entre o sujeito poético e o poeta. O percurso dos poemas é o percurso da vida do poeta, desde «Memória», dedicado à Mãe e ao

²¹⁶ *Só*. «O Meu Cachimbo», v.18-20.

²¹⁷ *Só*. «Purinha», v.37-38.

²¹⁸ NOBRE, António, *Correspondência*; org., introd. e not. Guilherme de Castilho. 2ª edição. Lisboa: INCM, 1982, p.508.

²¹⁹ «Olá, bom velho! É aqui o Hotel da Cova, / Tens algum quarto ainda para alugar?». *Só*. «MALES DE ANTO- Parte II: Meses Depois, Num Cemitério», v.1-2. Esta segunda parte do poema tinha o título de «deixem-me dormir» na primeira edição da obra, tendo sido alterado na revisão que o poeta fez aquando da segunda edição da sua obra, em 1896 na casa de edição Aillaud, em Paris.

Pai e onde preconiza o seu nascimento e o da sua obra até «Meses Depois, Num Cemitério» onde se vai ouvir aquela «*trombeta*» na «*hora final*»²²⁰.

Nesse percurso, cruzam-se personagens como a «Purinha», fala-nos das saudades dos pescadores de Leça da Palmeira, da tristeza da «Balada Do Caixão» e dos sentimentos do Lusitano, exilado no Bairro Latino. O que fica da leitura destes poemas é a dor de um poeta que padeceu de um grande mal, de um sofrimento provocado pela não concretização das quimeras, dos sonhos. António Nobre era um poeta atormentado pela busca da perfeição num mundo não perfeito e, por isso, a sua procura encontrou entraves que lhe provocaram ansiedade e dor,

« *Que hei-de eu fazer! Calai essas canções imundas,
Cervejarias do Quartier! Rezai, rezai!
Paisagem, onde estás? Ó luar, águas profundas!
Ó choupos, à tardinha, altivos, mas corcundas,
Tal como aspirações irrealizáveis, ai!* »²²¹

Essa desilusão é sofrida, é cantada ao longo dos poemas, tornando-se até numa obsessão que o levará a dizer, já bastante doente, que em idade de cantar a felicidade, a alegria e a vida, cantou a doença, o mal, e agora, que está verdadeiramente doente, lamenta-se, uma vez que «*já não amo tanto a morte*»²²².

O vocabulário dito «inovador» está ligado a estes temas. Tal como recente é na lírica portuguesa a introdução de palavras do campo lexical da «doença» como tosse, convalescença, dor, febre, vocábulos recorrentes em **Só**. Saliente-se, que numa primeira fase, António Nobre não se encontrava fisicamente doente, eram manifestações de uma doença que lhe afectava a alma.

Sinais de doença são os «queixumes» do sujeito poético «*Ai do Lusíada, coitado*»²²³, que realizam a desilusão «*Um dia, os castelos caíram do Ar!*»²²⁴ e cujo lamento é bem expresso «*Que triste foi o seu fado!*»²²⁵. A solidão do sujeito poético

²²⁰ «(...) *E ouve: na hora / Final, quando a Trombeta além se ouvir*. Só. «*Males De Anto- parte II- Meses Depois, Num Cemitério*», v.53-54.

²²¹ Só. «*Ao Canto do Lume*», v.46-50.

²²² Carta a Manuel da Silva Gaio datada de 21-03-1895. MARQUES, Fernando. *Op. Cit.*

²²³ Só. «*Lusitânia no Bairro Latino- parte 1*», v.47.

²²⁴ Só. «*Lusitânia no Bairro Latino- parte 1*», v.39.

²²⁵ Só. «*Lusitânia no Bairro Latino- parte 1*», v.6.

vivida nas margens do Sena, onde lhe é sugerida a morte, contrasta com as imagens idílicas que guarda do seu Portugal, o que exacerba ainda mais a sua saudade.

Na verdade, a vivência do poeta impregna as composições de temas como a saudade, «*Saudade, Saudade! palavra tão triste, / E ouvi-la faz bem*»²²⁶, o exílio «*Virgílio é estudante, levou-o o seu fado/ A terras de França!*»²²⁷, a nostalgia «*Ó Portugal da minha infância, / Não sei que é, amo-te a distância,*»²²⁸ a memória das terras de Entre-Douro e Minho «*Os sinos dobram por anjinho, / Lá no Minho!*»²²⁹.

Em *Purinha*, poema que remete para a pátria, o sujeito poético nostálgico procura um ideal «*Qual de vós é o meu Ideal?*»²³⁰, procura também a figura feminina perfeita, aos seus olhos, deslumbrante, «*É a minha Noiva que parece dia, / Luzente como a cal de Santa Iria!*»²³¹, essa «noiva» tirá-lo-á da noite, da sombra «*a cismar e a cismar sem que me veja alguém / Na Dor, na Vida, em Deus, nos mistérios do Além?*»²³², e essa ligação durará na morte e para além dela, «*há-de ir comigo para a mesma cova, / Pois que no dia em que eu morrer / Veneno tomará, numa colher...*»²³³.

A busca de uma luz sob a forma de «noiva» pode ser solução para a sua dor, mas essa procura não acaba, o sujeito poético não a encontra e questiona «*Mas pode haver, assim, na Terra uma Purinha?*»²³⁴. Neste poema, encontra-se ainda uma tónica de esperança, provável reminiscência da infância, dos contos de fadas, pois a «*Madrinha*», que também é «*Fada*», responde «*com a sua vara de marfim / Nos ares escreveu com três estrelas: “Sim!”*»²³⁵.

²²⁶ Só. «Saudade», v.1-2.

²²⁷ Só. «Saudade», v.21-22.

²²⁸ Só. «Viagens Na Minha Terra», v.146-147.

²²⁹ Só. «Os Sinos- parte 3», v.1-2.

²³⁰ Só. «Purinha», v.207.

²³¹ Só. «Purinha», v.75-76.

²³² Só. «Purinha», v.139-140.

²³³ Só. «Purinha», v.197-199.

²³⁴ Só. «Purinha», v.203.

²³⁵ Só. «Purinha», v.204-205.

Ritmicamente, Nobre soube manejar como ninguém a métrica dita tradicional. Neste poema, observe-se o uso inesperado de versos de métrica bem diferente (decassílabo, hendecassílabos, alexandrinos) que conferem ao poema, um traço rítmico bem perto do da prosa poética, algo de inusitado na lírica portuguesa. Nobre conta uma história de fadas, uma história que canta e o encanta.

O mesmo acontece numa outra composição, igualmente autobiográfica, «Lusitânia no Bairro-Latino», onde se acentua o tom memorialista. O sujeito poético retrata a sua vida, a vida de um luso neste bairro da capital francesa, bairro dos estudantes, por excelência cultural e literário. Aí sente-se «SÓ», isolado, por isso, recupera o seu passado. A memória individual do sujeito poético relembra as paisagens de um Portugal marítimo e rural, contrapondo-lhes a crueza de um presente no exílio. Destino que começa a odiar, chamando a morte como se fosse o seu último recurso, a única solução para obter paz e a libertação do sofrimento terreno que vai crescendo com o aumento do desalento, da desilusão «*um dia, os castelos caíram do Ar!*»²³⁶.

«Lusitânia no Bairro Latino» aparece, então, como o poema do exílio (troca o Mondego pelo Sena), onde aborda vários elementos dos quais o poeta tem saudade, aos quais agora dá valor. Ele é o «*moleiro da saudade*» cujo moinho mói farinha negra (de saudade, doença, dor): «*Veio da terra, mailo seu moinho:/ Lá, faziam-no andar as águas do Mondego, / Hoje fazem-no andar águas do Sena*»²³⁷. Embora no poema estejam presentes elementos telúricos e bucólicos, estes não são recordados com alegria, há sempre uma sombra, uma “farinha negra” que lhe turva o olhar, que lhe turva a memória, «*As oliveiras secaram, /Morreram as vacas, perdi as ovelhas, (...) / Oraí por ele! tende pena! / Pobre Moleiro da Saudade*»²³⁸. Mesmo assim, arrisca o convite, a “Georges”, na parte final do poema, para vir ver os marinheiros, as procissões e as romarias, e a par do fausto, do ouro, dos foguetes e dos morteiros ainda os tísicos, os doidos... E são estes que Nobre quer ver pintados.

²³⁶ Só. «Lusitânia no Bairro Latino- parte 1», v.39.

²³⁷ Só. «Lusitânia no Bairro Latino- parte 1», v.48-50.

²³⁸ Só. «Lusitânia no Bairro Latino- parte 1», v.40-41 e 52-53.

Desejo bem estranho, como estranho é o título «*Balada Do Caixão*». O sujeito poético, mais uma vez, busca a perfeição, até no dia do último sacramento religioso, tem de estar perfeito, mas essa perfeição só acontece ao pôr-do-sol :

«- Quando posso mandar buscá-lo?
- Ao pôr do Sol.
[...]
Ó meus Amigos! Salvo erro,
Juro-o pela alma, pelo Céu:
Nenhum de vós, ao meu enterro,
Irá mais dandy, olhai! do que eu»²³⁹.

Curiosamente, não há aqui indício de doença, mas de uma morte anunciada num *fato de pau*. Sente um certo alívio por deixar esta vida de sofrimento e de dor para iniciar uma outra mais meritória, perfeita, mundana: de *dandy*.

Em «Poentes de França», acusa o pôr-do-sol de servir a morte, «*Ó hóstia vespéral de vermelha farinha...*»²⁴⁰ (verso 9), numa clara alusão ao crepúsculo que mata; é quando o sol fica avermelhado que se sucumbe à morte. Neste poema em que refere o seu «não amor», evoca os céus «*tísicos*», os mesmos céus que o irão receber depois de morto. São tísicos, pois nem a morte escapa à doença: «*Ó céus tísicos, cuspiendo em bacias! / Ó céus como escarros, às Ave Marias!*»²⁴¹.

Retoma o crepúsculo como aquela hora funesta no poema *Ca(ro) Da(ta) Ver(mibus)*. Aqui, António Nobre define o crepúsculo como sendo aquela hora incerta «*indecisa, angustiada*» (tal como na estética simbolista) em que o mundo está «*meio às escuras*», no entanto é com a primeira estrela que a desgraça acontece: «*Vi uma estrela a mais no azul do Céu: / É que um poeta, que era justo e santo, // Às horas do crepúsculo... morreu!*»²⁴², tornado ca-dá-ver.

Mas nem sempre é o poeta que morre; a rapariga, a «Pobre Tísica», vai morrer no Outono. Ela, tal como ele, é ingénua, sem maldade, mas a vida tornou-a magra, pálida, «*lívica, quase morta*»²⁴³. É uma rapariga que fala de sonhos, de

²³⁹ Só. «Balada do Caixão», v.18-19 e 21-24.

²⁴⁰ Só. «Poentes de França», v.9.

²⁴¹ Só. «Poentes de França», v.50-51.

²⁴² Só. «*Ca(Ro) Da(Ta) Ver(Mibus)*», v.20-22.

²⁴³ Só. «Pobre Tísica», v.2

amor, mas que será comida pelos bichos da terra²⁴⁴. Aqui, saliente-se a subtileza do poeta, não diz directamente que a rapariga vai morrer, antes sugere, como dita a poética simbolista, que o «*Outono está a chegar*»²⁴⁵, a estação do ano propícia ao cair das folhas e, simbolicamente, advinha-se a morte, «*Mês de Novembro! Mês dos tísicos! Suando / Quantos a esta hora, não se estorcem a morrer!*»²⁴⁶.

No poema «*Males de Anto – parte 1: Ares de uma aldeia*», o sujeito poético refere as «*Moléstias d’Alma para as quais não há remédio*»²⁴⁷, e mais à frente escreve «*um doente faz medo. Por isso fogem dele*»²⁴⁸. Ao longo deste e doutros poemas que compõem *Só*, o poeta manifestou a sua doença psicológica, «moléstia d’Alma», a doença da nostalgia, da saudade, mas ao mesmo tempo, referiu a doença física, principalmente a tuberculose, doença de que viria a padecer mais tarde.

*«Estou aqui, estou ido. Só tenho pele. /
Nada me salva, nada! É impossível salvar-me. /
E o que tenho a fazer, é apenas resignar-me/ [...]
Destas moléstias que eu tenho é, apenas, uma /
Tísica d’Alma. Enfim...»*²⁴⁹

A tristeza e a solidão invadem, assim, o universo de António Nobre de forma obsessiva e, mais tarde, este facto será reconhecido pelo próprio poeta / sujeito poético quando estiver consumido pela doença física que o matará.

²⁴⁴ «*Vai ser amada pelo Verme, / Os bichos vão-na desfrutar*», *Só*. «*Pobre Tísica*», v.41-42.

²⁴⁵ *Só*. «*Pobre Tísica*», v.54.

²⁴⁶ *Só*. «*Ao Canto do Lume*», v.26,27.

²⁴⁷ *Só*. «*Males de Anto, parte I: A Ares de uma Aldeia*», v.4.

²⁴⁸ *Só*. «*Males de Anto, parte I: A Ares de uma Aldeia*», v.227.

²⁴⁹ *Só*. «*Males de Anto, parte I: A Ares de uma Aldeia*», v.228-230 e 243-244.

3.0 Lusitano no Bairro-Latino

«*Forget me not*»²⁵⁰

Recolhido no seu quarto de paredes austeras, em Paris, António Nobre descobre o encanto do seu país natal. No exílio, idealiza a imagem de um Portugal diferente do que então tinha: «*Ó Portugal da minha infância, / Não sei que é, amote a distância, / Amo-te mais, quando estou só...*»²⁵¹. Refere-se, principalmente, ao Norte de Portugal, como refere Mário Cláudio: «*Perceberemos que este Norte é o dos dólmenes e o das cidades mortas, o das igrejas românicas e o dos muros de pedra solta, dos arredores de Penafiel e de Lousada, de Felgueiras e de Marco de Canavezes.*»²⁵². A alusão às «cidades mortas» remete, como é óbvio, para o conceito de «*villes mortes*», tão ao gosto do Simbolismo belga e sobretudo tema obsessivo na obra de Rodenbach.

Contudo, como o poeta escreve na «Canção Da Felicidade», o seu ideal é simples: viver à beira-mar, ir à fonte, não ter dinheiro nem fortuna, casar, constituir família e «*Não ter quimeras, não ter cuidados / E contentar-se com o que é seu, / Não ter torturas, não ter pecados, / que, em se morrendo, vai-se pró Céu!*»²⁵³. Neste ideal em que a ingenuidade garante um lugar no céu, não cabe a desilusão, a dor, o medo; a morte não é, por isso, assustadora, é antes a salvação. Neste ideal, também não cabe a doença, a podridão; assim o Portugal descrito, o Portugal rural, não está ainda corrompido, mantém-se puro. Como puro era o poeta quando ali vivia. Da sua estadia em Coimbra salienta a beleza de Leça de Palmeira, tal como mais tarde em Paris acentua o encanto do seu país natal, afastado da Revolução Industrial. Na verdade, em Portugal, o tradicionalismo associado a uma fervorosa religiosidade destaca-se com a aproximação da mudança de século, manifestado pelas procissões, pelos funerais e/ou cortejos fúnebres, sobejamente tratados com

²⁵⁰ Expressão usada por António Nobre na carta datada de 10 de Janeiro de 1886, enviada a Cândida, transcrita em CLÁUDIO, Mário. *Páginas Nobrianas*. Porto: Edições Caixotim, 2004, p.128

²⁵¹ *Só*. «Viagens na Minha Terra», v.146-147.

²⁵² CLÁUDIO, Mário. *Op. Cit.*, p.24.

²⁵³ *Só*. «Canção da Felicidade», v.17-20.

uma carga emocional por vezes exagerada. Relembre-se aqui «Lusitânia no Bairro-Latino», onde o sujeito poético convida a assistir à procissão, às várias procissões que vai enumerando ao longo do próprio poema.

Como já se viu, António Nobre sai de Portugal desiludido com o seu país por manifesta falta de ambição e cultura literária (este é o ponto de vista do poeta que foi alvo de duras críticas por parte dos seus contemporâneos). Porém, é esse Portugal que – com a saudade da distância - aparece feliz e religioso, com as suas tradições, e é esse país que ele cristaliza nas suas composições embora não tenha sabido, segundo ele, reconhecer o seu talento. Não ver o seu trabalho reconhecido entristeceu-o, criou-lhe moléstias de alma, maleitas. Aos seus olhos, Portugal sofria também ele de uma maleita, a do não progresso, a de um país cujo atraso industrial, cultural e literário relativamente aos restantes países da Europa Ocidental e à França em particular, constituía um *handicap* cada vez maior²⁵⁴.

Doente está então o seu Portugal inculto, rural, mas é ao mesmo tempo esse o país que encanta o Poeta. Um país onde, contudo, os elementos naturais são muitas vezes sintomas ou indícios de doença.

António Nobre pergunta no poema «Lusitânia no Bairro-Latino» pelos pintores do seu país. Na sua falta, ele próprio vai esboçando o desenho deste seu país estranho, um país pobre, rural onde ainda não chegou o progresso, mas onde também ainda não chegou a «corrupção» do progresso. Este Portugal rural, sossegado, está povoado de gentes (o carpinteiro, o pescador, poveirinhos, velhas criadas) que apenas se preocupam com o seu dia-a-dia e que pouco têm a ver com as letras, com a cultura. Os habitantes desta terra, agora distante, são felizes por ignorância talvez, mas é assim que o poeta os percebe.

*«Lavadeira que lavas o lençol,
Ermidas, sinos das aldeias,
Ó ceifeira que cegas cantando,
Ó moleiro das estradas,
Carros de bois, chiando....[...]*

²⁵⁴ “E com o parto do Só mais uma vez vi que a literatura portuguesa é uma Costa de África de penas, lutas, horrores”. NOBRE, António. *Op. Cit.*, Carta nº 61, datada de 5-VI-1892, dirigida a Rafael Bordalo Pinheiro, p.171.

*Ó padeirinhas a amassar o pão,
Velhinhas na roca a fiar,
Cabelo todo em caracóis!
Pescadores a pescar
Com a linha cheia de anzóis!»²⁵⁵*

Em «Lusitânia no Bairro-Latino» António Nobre pinta o seu país, faz a sua apologia, vai buscar as suas gentes e as características campestres, rurais, piscatórias. As personagens desfilam e, independentemente da sua função, da sua proveniência, ao lado da alegria, existe a pobreza, vivem os «*tísicos*», os «*mártires aflitos*» a quem «*pelo nariz corre-lhes pus, gangrenas, ranho!*»²⁵⁶ numa gradação clara de alastramento da doença, da podridão e, finalmente, a morte.

Neste poema, em forma de tríptico, o sujeito poético vai recordando a sua infância, quando vivia rodeado das gentes do povo:

*«Menino e moço, tive uma Torre de leite,
Torre sem par!
Oliveiras que davam azeite,
Searas que davam linho de fiar,
Moinhos de velas, como latinas,
Que São Lourenço fazia andar...
Formosas cabras, ainda pequeninas,
E loiras vacas de maternas ancas
Que me davam o leite de manhã,
Lindo rebanho de ovelhas brancas;
Meus bibes eram da sua lã.»²⁵⁷*

O poeta evoca a realidade paisagística e sociológica de Portugal cujas personagens que desfilam vão desaparecendo: «*Que é feito de vocês? Onde estais, onde estais?*»²⁵⁸. Recorda a cidade triste de Coimbra, relembra amores e desencantos: «*Ó minha capa de estudante, às ventanias! / Cidade triste agasalhada entre choupais!*»²⁵⁹. Convida a seguir os pescadores da Póvoa do Varzim em mais um dia de labuta:

²⁵⁵ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino -parte 1», v.57-61 e 66-70.

²⁵⁶ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino -parte 3», v.95.

²⁵⁷ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino -parte 1», v.9-19.

²⁵⁸ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino -parte 1», v.65. Esta pergunta repete-se 9 vezes ao longo da primeira parte do poema.

²⁵⁹ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino -parte 1», v.80-81.

*«Oh as lanchas dos poveiros
A saírem a barra, entre ondas e gaivotas!
Que estranho é!
Fincam o remo na água, até que o remo torça,
À espera da maré,
Que não tarda aí, avista-se lá fora!
E quando a onda vem, fincando-o a toda a força,
Clamam todas à uma: “Agôra! Agôra! Agôra”
E, a pouco e pouco, as lanchas vão saindo [...]
Que vista admirável! Que lindo! que lindo!»²⁶⁰*

Depois da apresentação de um país idílico, evoca, nas segunda e terceira partes, o que de mais tradicional e típico existe no Norte de Portugal: as romarias e as procissões *«anda ver o meu país de romarias / E procissões!»²⁶¹*.

Neste poema, de facto, o sujeito poético retoma o tema das procissões enquanto elemento que caracteriza o Portugal rural, um país em que a religiosidade está ainda muito enraizada. As procissões sucedem-se, à *«Senhora Nagonia»²⁶²* seguem-se as procissões à *Senhora Daguarda, Senhora d’ajuda, Senhor dos ramos, Senhora da Luz («Maim de Jesus»²⁶³)*, *Senhor dos Passos, Senhora da Ora, Senhor dos Navegantes, Senhor de Matuzinhos, Senhora dos aflitos...* Depositando, movidos pela fé, nestas procissões e nos seus padroeiros, a esperança de uma vida melhor, a cura de uma doença, mostrando, nos seus pedidos a Deus, um sentimento religioso inigualável:

«Bamos com Deus!

*Lanchas, ide com Deus! Ide e voltai com Ele
Por esse mar de Cristo...»²⁶⁴*

O cariz religioso que as motiva convive lado a lado com o cariz profano que estas festas assumem:

«E a procissão passa.[...]»

²⁶⁰ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino -parte 2», v.3-13.

²⁶¹ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino -parte 3», v.1-2.

²⁶² O nome remete para sintomas de doença, há um mal já existente, uma agonia, um morrer lentamente.

²⁶³ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino -parte 2», v.37.

²⁶⁴ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino -parte 2», v.64-66.

*O bom povinho de fato novo,
Nas violas de arame soluça, romântico,
Fadinhos choroso da su' alma beata. [...]
Trombetas clamam. Vai correr-se o toiro.
Passam as chocas, boas mães! Passam capinhas.»²⁶⁵*

As procissões movimentam muitas pessoas, as mulheres que ostentam as suas riquezas «*têm nas orelhas grossas arrecadas*»²⁶⁶, as crianças, aqueles «*anjinhos*», que são arrastadas para a procissão, por isso «*Vêm a suar*»; e todos aqueles que têm o seu lugar de acordo com a sua condição social.

Assim, este é o local em que se cruzam dois ambientes: um onde prevalece a ostentação e a riqueza, outro onde já se observa a miséria da condição humana. Sem dúvida que na festa predomina o fausto, a alegria, onde existe a ostentação das riquezas, «*Os corpos delas, vê ! são ourivesarias, / Gula e luxúria dos Manéis!*»²⁶⁷. Os próprios andores e mantos são de extrema riqueza: «*Altos, tão altos e enfeitados, os andores*»²⁶⁸. E a população, «*Preia-mar de povo!*»²⁶⁹, o bom povo, vestiu o seu fato novo, para participar na procissão. Mas, em contraste, a assistir a esta procissão estão personagens de aspecto degradante: um tísico na cama, um moribundo de quem «*uma netinha com um ramo de loireiro / enxota as moscas*»²⁷⁰, o coveiro, um ceguinho para quem «*Não há maior desgraça nesta vida*»²⁷¹, alguém com uma perna partida que «*fede tanto*», um «*sem braços*», outro com «*o corpinho numa chaga, / Labareda de cancros em fogueira*»²⁷², outros com mazelas umas mais graves que outras, mas é deles que «*pelo nariz corre-lhes pus, gangrenas, ranho!*»²⁷³.

Se participar na procissão simboliza um pedido de ajuda divina, são os doentes, que estão à parte, apenas a vendo passar, que deviam ir no cortejo.

²⁶⁵ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.55, 57-59, 64-65.

²⁶⁶ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.7.

²⁶⁷ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.5-6.

²⁶⁸ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.21.

²⁶⁹ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.55.

²⁷⁰ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.72-73.

²⁷¹ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.76

²⁷² Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.79-82.

²⁷³ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.95.

Todavia, «passa a procissão» e estes ficam à «*porta dum casal*»²⁷⁴ ou «*acolá*»²⁷⁵, isto é, os que mostram, de forma bem visível a sua doença física, são os que ficam isolados, votados ao silêncio, logo, manifestam, também, a doença psicológica da solidão.

São estes que deviam ir na procissão, são eles que mais precisam da ajuda divina que lhes aliviaria a dor, o sofrimento. Mas são estes pobres doentes que sofrem de uma enfermidade bem visível, que mais chamam a atenção do sujeito poético. E nas suas palavras, essa é uma visão «*de arrasar...*»²⁷⁶.

A luxúria contrasta com a realidade que se explana no passeio das ruas por onde passa a procissão:

*«Tísicos! Doidos! Nus! Velhos a ler a sina !
Etnas de carne ! Jobs ! Flores ! Lázaros ! Cristos !
Mártires ! Cães ! Dálias de pus ! Olhos-fechados !
Reumáticos ! Anões ! Delirium-tremens ! Quistos !
Monstros, fenómenos, aflitos, aleijados »*²⁷⁷

Os que estão doentes são postos de lado, não participam na vida da cidade. Mas eles existem, «*Talvez lá dentro com perfeitos corações*»²⁷⁸, e para não serem ignorados aparecem nas procissões como que dizendo que eles também precisam da divina protecção, que eles acreditam no poder “curativo” dos padroeiros que ali passam ou para pedir uma esmola «*uivam ‘uma esmola plas alminhas / Das suas obrigações!’*»²⁷⁹. Mesmo que já não tenham cura física, psicologicamente, há um alento, deposita-se a fé e a esperança no poder divino.

Mas não é neste país de procissões e romarias que se encontra António Nobre. Ele está em Paris,

*«..... Só
Ai do Lusíada, coitado,
Que vem de tão longe, coberto de pó,
Que não ama, nem é amado,*

²⁷⁴ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.70.

²⁷⁵ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.81.

²⁷⁶ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.96.

²⁷⁷ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.86-90.

²⁷⁸ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.91.

²⁷⁹ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 3», v.93-94.

*Lúgubre Outono, no mês de Abril!
Que triste foi o seu fado!
Antes fosse pra soldado,
Antes fosse pró Brasil....»²⁸⁰*

Nestas duas estrofes iniciais deste poema, que mais parecem uma conclusão, se resume toda a desilusão do poeta. Ele está «só», vocábulo que estranhamente, a partir da segunda edição aparece de forma inusitada no final de um verso, de uma estrofe, antecedido de inúmeras reticências. Esta apresentação gráfica reforça talvez a falta de esperança que, contrariamente àqueles marginalizados da vida, o poeta sentia. Assume-se como lusíada, o luso, o lusitano, alguém que perdeu até a capacidade de amar e de ser amado; alguém que na Primavera, mês em que simbolicamente tudo nasce, só vê a tristeza sombria do Outono. O Paris de ilusão transformou-se na grande desilusão: um «*triste Fado*».

«*É o livro mais triste que há em Portugal* », escreve António Nobre no início do *Só*, no poema *Memória*, indiciando o carácter decadentista e autobiográfico da sua obra. É, de facto, difícil, tal como já foi indicado, dissociar o poeta do sujeito poético, e do seu povo, do seu país:

*«Ouvi estes carmes que eu compus no exílio,

Ouvi-os vós todos, meus bons Portugueses!
Pelo cair das folhas, o melhor dos meses,

Mas, tende cautela, não vos faça mal...
Que é o livro mais triste que há em Portugal!»²⁸¹*

Estes versos resumem, assim, a génese desta obra de António Nobre, é um livro composto no exílio, por isso retrata tristezas, nostalgias, doenças *d'Alma* com uma linguagem emocional única no panorama literário finissecular português.

Nobre caracterizou o seu livro como o mais triste de Portugal, e de facto é única a expressão “doentia” deste poeta quando escreve

*«Em horas que lá vão, molhei a pena
Na chaga aberta desse corpo amado,
Mas numa chaga a supurar gangrena,*

²⁸⁰ *Só*. «Lusitânia no Bairro-Latino- parte 1», v.1-8.

²⁸¹ *Só*. «Memória», v. 32-36.

Cheia de pus, de sangue já coalhado! [...] / Talvez choreis, talvez vos faça pena... / Chorai! que imenso tenho eu já chorado»²⁸².

Só uma alma atormentada poderia ser tão expressiva e ao mesmo tempo tão crua. Na verdade, no panorama da poesia em Portugal, Nobre destaca-se ao usar uma linguagem corrente, por vezes, carregada de regionalismos e tão visual, de forma tão significativa.

Ainda assim, numa tentativa de superar estas maleitas, fantasia a realidade, «*Edifiquei (foi esse o grande mal) / Alto Castelo, o que é a fantasia*»²⁸³, mas até o castelo desmoronou, nem o clima lhe é favorável, «*Um vento seco de Deserto e spleen / deitou por terra*»²⁸⁴, bem pelo contrário, o vento que sopra asfixia e causa-lhe náusea. Tenta, ainda assim, à distância, voltar à sua infância, ao seu Portugal, voltar a fazer parte das gentes que ele recorda com saudade, «*Poveiros! meus velhos Pescadores! [...] / Ó meu Pai, não ser eu dos poveirinhos! / Não seres tu, para eu o ser, poveiro, / Mail'Irmão do "Senhor de Matosinhos!"*»²⁸⁵. Refugia-se na religiosidade destas gentes do norte, apela ao «*Senhor de Matosinhos*» e à «*Sinhora dos Aflitos*»²⁸⁶, mas avisa:

*«E, à leitura final duma oração,
Vereis cair no solo uma quimera:*

*Moços do meu País! vereis então
O que é esta Vida, o que vos espera....»²⁸⁷*

Porém, nem a religião que traz tanto conforto a alguns, lhe oferece a realização do seu sonho, desta sua «quimera», só lhe traz desilusão.

Por isso, chega mesmo a desejar a morte «*Ah! fora bem melhor, vás onde vás, / António, que o Pacote fosse ao fundo!*»²⁸⁸. Mas, no fundo, o seu sonho, a

²⁸² Só. «Sonetos - 1», v.1-8.

²⁸³ Só. «Sonetos - 3», v.2-3. Na primeira edição, o elemento de fantasia era o «Torreão da Glória».

²⁸⁴ Só. «Sonetos - 3», v.10-11.

²⁸⁵ Só. «Sonetos - 8», v.1, v.9-11.

²⁸⁶ Só. «Sonetos - 8», v.14.

²⁸⁷ Só. «Sonetos - 1», v.10-13.

²⁸⁸ Só. «Sonetos - 15», v.13-14.

ilusão, o desejo do sujeito poético e do poeta é alcançar algo que está para «*além da Morte e que se chama A Paz!*»²⁸⁹.

Só é, por todas estas razões uma obra do Decadentismo, da doença *d'Alma*, criada por um «*Cantor de mysterio e dor*», tal como a ele se referiu Xavier de Carvalho²⁹⁰.

²⁸⁹ *Só*. «Sonetos - 18», v.14.

²⁹⁰ Com o nome completo de **José Xavier de Carvalho Júnior**, nasce em Lisboa, em 1861, onde realizou os estudos secundários. Começa a colaborar na imprensa a partir dos quinze anos, publicando poesia. Jornalista republicano, fundou no Porto, ainda muito jovem os jornais ***O Norte Republicano***, ***O Combate*** e o ***Estado do Norte***, eram três diários de combate e agitação política. Fundou ainda o semanário ***A Mulher***. Foi o autor do capítulo sobre “A Literatura Portuguesa após 1865”, integrado na obra ***Le Portugal***, publicado pela Larousse em 1900. Publicou ainda ***L'Ermitage***, publicado em 1895, no álbum organizado pela **Sociedade de Estudos Portugueses** de Paris. Esteve ligado às comemorações dos centenários de Vasco da Gama (1898) e de Garrett (1899) que se realizaram em Paris. Participou ainda na homenagem a **João de Deus** (1895) e a Eça. Em 1885/1886, vai com **Mariano Pina** para Paris. Colaborou literariamente nas revistas ***Boémia Nova***, (Coimbra, 1889, ao lado de **António Nobre**, **Alberto de Oliveira**, entre outros), ***A Geração Nova*** (Porto, 1894-1895), ***A Arte*** (Porto, 1895-1899). Fundou em 1892 a **Société des Études Portugais**, de Paris, de que foi secretário durante longos anos. **Xavier de Carvalho** fica marcado pela introdução do **Decadentismo** em Portugal. Em Março de 1889, com o soneto “Simbólica”, dedicado a **Mallarmé** (publicado na ***Ilustração***), denota a tentação sensual num sujeito ascético. Em Maio seguinte, no poema “A Torre Eiffel”, denota a crença no progresso técnico pujante que se fazia sentir. Em Maio de 1890 publica um dos seus poemas mais conhecidos, porque ligado à introdução do movimento decadentista, “A Nevrose do Gás”. Em Paris, é elogiado na revista ***Le Decadente*** (1887). Manteve correspondência com vários vultos da intelectualidade portuguesa, brasileira e europeia dos finais do século XIX e início do século XX, como **Eça de Queirós**, **Ana de Castro Osório**, **António Nobre**, **Machado de Assis**, entre muitos outros. Faleceu em Paris em 3 de Agosto de 1919 e o seu corpo foi sepultado no cemitério de Pantin.

Parte IV – Georges Rodenbach e António Nobre : encontros (im)possíveis?

«Mais il faudra toujours que les poètes s'érident de la vie de province : car, souvent, c'est pour avoir quitté leurs pays qu'il leur apparaît à distance doux et beau dans le mirage des souvenirs. (...) tout ce qu'il passa vie à regretter, ô lui, le nostalgique poète qui a si bien exprimé ceci : la douceur des choses quittées»²⁹¹.

²⁹¹ « Le pays de Brizeux » par Georges Rodenbach, in Le Figaro supplément littéraire de Samedi 8 septembre 1888

1. Dois percursos parisienses.



Paris, capital da cultura, tem uma tradição intelectual enraizada. Ir para Paris para estudar era o sonho de muitos jovens oriundos de outros países europeus, constituía reconhecimento para muitos e garantia de um lugar de destaque ao regressarem ao seu país.

Quer para jovens belgas, quer para jovens portugueses, a estadia na capital francesa consistia numa oportunidade para experiências de vida, para uma afirmação enquanto artistas. Ali, experimentavam novos hábitos, novas culturas, novas formas de viver, novas leituras, novos encontros, conviviam com artistas já reconhecidos, contactavam de perto com os autores cuja fama já se conhecia.

No caso do poeta belga, Georges Rodenbach foi para Paris continuar os seus estudos, como era tradição familiar. Criou laços com a cidade, com a cultura parisiense e com alguns poetas com quem privou. Regressou à Bélgica, mas depressa sentiu que devia voltar para Paris. Assim, logo após a publicação da recolha de poemas *Jeunesse Blanche*, regressou à capital francesa e aí permaneceu até à sua morte, rodeado de muitos amigos que o receberam e acolheram.

Também António Nobre foi para Paris, em situação de ruptura com Coimbra, para obter a sua *licence*. Depois de acabado o curso, regressou a Portugal, onde passou as suas férias, apenas voltando esporadicamente a Paris (cujo clima não lhe era favorável: «*O frio que em Paris faz este ano não se pode descrever*»²⁹²).

²⁹² NOBRE, António. *Op. Cit.*, Carta 120, datada de 12.III.1895, dirigida a Augusto Nobre, p.243.

Estes dois homens optaram assim pela capital francesa, inicialmente, por razões simplesmente académicas. Mas acabaram ambos por se encontrar numa situação de exílio. Ambos tinham na memória o seu país, com a carga simbólica própria da distância e as suas obras reflectem precisamente esse afastamento.

Em Paris, Georges Rodenbach escolheu uma vida tranquila de jornalista, viveu num bairro dos arredores da capital, propício àquele desejo de silêncio tão presente nas suas composições poéticas. Com efeito, acabou por criar a sua própria fortaleza, um *béguinage*. Apesar de estar longe do centro nevrálgico da cidade, fechava a janela para que não entrasse ruído, no entanto, deixou a porta aberta a amigos, a outros poetas que se encontravam para conversar, discutir literatura. Viveu, deste modo recatado, mas não isolado: «*il connut tous les artistes, car il était, de tous les arts, le juge expert, passionné et clairvoyant*»²⁹³.

Quanto a António Nobre, o poeta ficou maravilhado com a capital francesa que descobriu, mas estranhamente, não comunica com ela, antes pelo contrário, é a cidade ou melhor a rua que fala «*aos seus nervos*»²⁹⁴. Está muito sozinho – «*Sente-se inteiramente só, completamente desconhecido num ambiente que a cada passo lhe revela uma surpresa, lhe proporciona uma novidade, lhe faz descobrir um pormenor inédito e bizarro*»²⁹⁵, o convívio que tem com outros são fruto de encontros fortuitos com estudantes portugueses ou com alguns intelectuais que vai cruzando nos pequenos *bistrots*.

Georges Rodenbach fechou a janela ao barulho; António Nobre refugiou-se completamente naquele quarto austero, de paredes negras, encerrou a janela ao barulho e a porta ao mundo que o rodeia, ficando naquele mundo só dele. Na *Sorbonne* era conhecido como o «*Petit Abbé*», quer pelas roupas austeras que usava quer pela solidão ou tristeza que o seu semblante transmitia.

Assim, o percurso dos dois é muito semelhante: exílio em Paris, procura, conquista de alguma notoriedade. Ambos atingiram o reconhecimento fora do seu

²⁹³ MAUCLAIR, Camille In RODENBACH, Georges. *Oeuvres I, Op.Cit.* Introduction, p.XIII.

²⁹⁴ «*É, à certa, a rua de Paris que mais me tem impressionado e melhor fala aos meus nervos amigos da Paz*».. NOBRE, António. *Op. Cit.*, Carta nº46, datada de 25-XI-1890, dirigida a Alberto d'Oliveira.

²⁹⁵ CASTILHO, Guilherme, *António Nobre*. Lisboa: Portugalia, 1968, p.108.

país ao evocá-lo, ao escolher temas que lhes estavam intimamente ligados. As suas obras são editadas em Paris, em livrarias diferentes, mas ligados ao meio simbolista.

Ter-se-ão encontrado em Paris nalgum sarau, nalgum *bistrot*. António Nobre, numa das suas cartas a Alberto de Oliveira, refere num parêntesis, «*a frase de Rodenbach*»²⁹⁶ e, noutro momento, diz que o amigo deve copiar essa frase e mantê-la na mesinha de cabeceira: «*peço-te isto, escreve em letra a frase de Rodenbach, e coloca-a em tua mesa de trabalho. Lembrar-te-á sempre a cautela que deves ter ao escrever-me, fazes-me isto?*»²⁹⁷. Embora não indique que frase é, esta reveste-se aos olhos de António Nobre de uma grande importância, e aos nossos próprios olhos também, evidentemente.

Se os dois se encontram em Paris, no mesmo período do século XIX, as suas influências, as suas leituras, a sua «bagagem» literária e cultural fizeram com que, apesar de tudo isso, tomassem caminhos diferentes.

Ambos estiveram exilados, ambos se mostraram fiéis ao seu universo de origem, à sua terra natal: são ambos homens do Norte, um Norte de cidades paradas no tempo, de igrejas, de muros de pedra (Gand, Bruges, Penafiel, Lousada), um Norte de neblina, de identidades linguísticas ou fonéticas próprias, tendo em conta as restantes regiões de cada um dos países.

«*No mais profundo do Norte, o que nunca se vê, uma grinalda de anjos e de santos e de almas do Purgatório, a cores muito vivas, sobre duas tábuas que o caruncho rilhóu, vai espiando quem passa, mendigos, viandantes, salteadores*»²⁹⁸, escreve Mário Cláudio. Ora esta visão de um Norte pode muito bem ser a Flandres de Georges Rodenbach, tal como a região de Entre Douro e Minho de António Nobre.

São homens que respeitam a tradição literária, mas desenvolvem uma individualidade literária própria: uma mais simbolista (doçura, sensibilidade,

²⁹⁶ NOBRE, António. *Op. Cit.*, Carta nº51, datada de 29.III.1891, dirigida a Alberto de Oliveira, p.145.

²⁹⁷ CASTILHO, Guilherme. *António Nobre*. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p.50.

²⁹⁸ CLÁUDIO, Mário. *Op. Cit.*, p.26.

olhando para as coisas como símbolos), outra mais decadentista (pessimismo, austeridade), inovando e diferenciando-se.

Estes dois poetas são unânimes quando ambos afirmam que a distância e a saudade acentuam as características do país natal e as suas composições são testemunhos disso mesmo. Retratam as gentes do(s) seu(s) Norte(s), quer através da recordação das suas gentes: «*Os lavradores mailos filhos*»²⁹⁹, «*O rio Lima do meu país*»³⁰⁰, quer através da cor do céu: «*Le gris des ciels du Nord*»³⁰¹, relembram o nevoeiro que impede a nitidez do olhar: «*Aquela que, um dia, mais leve que a bruma*»³⁰², «*La nuée, à son tour, en change de nuance*»³⁰³; o cinzento típico de uma região construída em pedra: «*l'église est grise!*»³⁰⁴ ou ainda «*Splendeur mate de la pierre opaque sous quoi*»³⁰⁵, e no **Só**: «*Mas vós, ó pedras, afastai-vos, ...*»³⁰⁶. Até a presença do elemento aquático (a água do canal, do rio, do mar) é comum às suas composições: «*águas do rio vão passando*»³⁰⁷ ou «*Água fria de Trás-os-Montes*»³⁰⁸, «*L'eau des anciens canaux [...] / Eau vieillie et sans force, eau malingre*»³⁰⁹. Também a religiosidade é parte integrante do quotidiano (nortenho) e do retrato que ambos fazem dos seus países, com as idas à missa, as procissões, os «devotos» e as *béguines*.

Se a capital francesa influenciou os dois homens, a sua terra natal tem um lugar cativo nas suas composições.

²⁹⁹ Só. «Viagens na Minha Terra», v.32.

³⁰⁰ Só. «Adeus», v. 95.

³⁰¹ «*Le gris des ciels du Nord dans mon âme est resté ;*», v.1. La Tentation des Nuages. *Les Vies Encloses*.

³⁰² Só. «Purinha», v.3-4.

³⁰³ «*La fumée a monté des toits languissamment*», v.16. La Tentation des Nuages. *Les Vies Encloses*.

³⁰⁴ «*Le jour s'éteint dans les vitraux d'or endure*», Le soir dans les vitres. *Les Vies Encloses*.

³⁰⁵ «*L'agate arborisée est pleine d'une flore*», v. 5. Le Voyage dans les Yeux. *Les Vies Encloses*.

³⁰⁶ Só. «A Sombra», v.17.

³⁰⁷ Só. «Viagens na Minha Terra», v.30.

³⁰⁸ Só. «Viagens na Minha Terra», v.53.

³⁰⁹ «*L'eau des anciens canaux est débile et malade*»,v.1à5. Les Malades aux Fenêtres. *Les Vies Encloses*.

2. Uma estética da doença

«Ah ! cette malade odeur de vieille église»³¹⁰

« Médico? Para quê... A doença era d' Alma»³¹¹

António Nobre e Georges Rodenbach realizam percursos muito semelhantes, existem vários pontos em que os dois convergem, mas são aparentes as divergências nos dois poetas. Existe sobretudo um denominador comum na poesia dos dois autores: a doença e a morte.

Estas temáticas constituem, com efeito vectores essenciais na obra dos dois poetas que cultivam estes temas (tristeza, dor, doença, morte), também através de correspondências entre essas manifestações e os sinos, o crepúsculo, o silêncio, as flores... Os poetas tecem múltiplas correspondências, como dita a estética simbolista.

Mesmo na similitude é fácil encontrar diferenças. A morte é anunciada pelos sinos que «*dobram os defuntos*»³¹², mas se em António Nobre morre o povo, «*Que pena me fazem os amortalhados, / Vestidos de preto, deitado de costas.../ e de mãos postas!*»³¹³, em Georges Rodenbach, é a cidade que morre, «*Dans quelque ville morte*»³¹⁴. O poeta português recorda e retrata a realidade doentia do ser humano, enquanto Georges Rodenbach retrata a decadência física e psicológica na cidade e é mais subjectivo na interpretação dos sinais com os quais se tecem múltiplas correspondências.

Em António Nobre, a rapariga tosse (a pobre tísica), em Georges Rodenbach, as flores perdem as folhas simbolizando o definhamento. Se em Georges Rodenbach «*un grand lys dépérit là-bas sur la console. / Est-ce parce qu'il touche*

³¹⁰ «*La vieille église rêve en un vaste silence*», v.13. Les Hosties. *Le Miroir du Ciel Natal*.

³¹¹ Só. «Males de Anto – parte 1– A Ares duma Aldeia», v.120.

³¹² Só. «Os Sinos», v. 13.

³¹³ ENTRE DOURO E MINHO - «OS SINOS - 6 », v.9-12.

³¹⁴ «*Dans quelque ville morte, au bord de l'eau, vivote* »,v.1. Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

à la fin de son âge ? »³¹⁵, em António Nobre, o sujeito poético cansa-se de velar a alma «*Cismo já farto de velar minha alma doente, / Não dura um mês sequer, minhas amigas, vede! / Mas, mal vos vejo, então, pulo alegre e contente/ A uivar, como os leões quando os ataca a sede!*»³¹⁶.

Em António Nobre, e é o que mais distingue estes dois poetas, o objecto «doente» é um ser, é o doente cujas lágrimas são suor da alma³¹⁷, o que desperta a pena e piedade dos que o encontram na rua e que se afastam dele, pois «*um doente faz medo. Por isso fogem dele*». É o *tísico* que, apesar da sua doença, participa na vida quotidiana, que vive as procissões, à margem, para não fugirem dele, mas marca contudo presença. Em Georges Rodenbach, curiosamente, os doentes estão confinados a um quarto, como que colocados numa redoma para estarem afastados do resto do mundo. Assim, não contaminariam outros elementos e o contacto com o mundo é feito através da janela, «*Les Malades aux fenêtres*» ou o «*espion*».

Ao longo dos poemas de Georges Rodenbach, os doentes ficam confinados a um quarto fechado para que o ruído da rua não se oiça. Ficam *Sós*, isolados, sem qualquer perturbação que venha do exterior. No caso de António Nobre, a sua personagem Anto fecha-se na Torre, não porque receia a influência da rua, mas porque a realidade exterior lhe provoca dor. No entanto, lá longe, em Paris, regressa através da memória a um Portugal repleto de imagens em que o doente coabita com o saudável, a pobreza ladeia a ostentação.

Mas em consequência do isolamento desse doente, que não participa na vida da cidade, «*la ville meurt*», «*L'eau des anciens canaux est débile et malade*»³¹⁸ tal como não participa na vida da casa, transformando-a, adaptando-a a si e à sua doença. Se Georges Rodenbach escreve:

*«Comme tout est changé de par la maladie
Dans la maison qui prend un air religieux :*

³¹⁵ «*Un grand lys dépérit là-bas sur la console* »,v.1-2. *Les Malades aux Fenêtres. Les Vies Encloses.* .

³¹⁶ LUA-CHEIA - «*Febre Vermelha* », v.33-36.

³¹⁷ Só. «*Males de Anto – parte 1 – A Ares numa Aldeia*: «*Ainda te resta esse prazer. / Lágrimas: suor da alma!*», v.101-102.

³¹⁸ «*L'eau des anciens canaux est débile et malade*», v.1. *Les Malades aux Fenêtres. Les Vies Encloses.*

*Elle semble plus vide, elle semble agrandie,
Il s'y répand un silence contagieux
Dont le plus léger bruit blesse la neige vierge.
Vie en songe! Voici que s'embrument les pas,
Et les voix même s'embrument, parlent bas ;
Le malade est l'hostie où tout l'encens converge.»³¹⁹.*

Em Nobre, os versos seguintes retratam a realidade do doente:

*«Vejo o meu quarto de dormir, todo caiado,
Donde ouvia arrulhar as pombas, no telhado;
Oíço o relógio a dar as horas vagamente
Devagar, devagar, como os ais dum doente»³²⁰*

Assim, a vida continua, muda à volta do doente, não há mudanças na casa, as pombas arrulham e os ruídos do quotidiano continuam, apenas alteram os lamentos do doente.

Para além da doença física, manifesta nas chagas do ser humano ou nas paredes *lézardées*, comum aos dois autores é a manifestação de uma doença psicológica, em Georges Rodenbach é um «*ennui d'âme*»³²¹, enquanto em António Nobre surge como uma moléstia «*d'Alma*».

À distância, tal como foi referido, os dois escrevem a sua pátria: o Norte. Georges Rodenbach canta-o : «*C'est tout là-bas, parmi le Nord où tout est mort: / Des beffrois survivant dans l'air frileux du nord* »³²². António Nobre escreve «*Não chores, cala a boca, vento Norte! // Calai-vos vós também, canas do Monte, / Não sei para que estais com essas falas, / Nem tu, ó Mar, com tais rugas na fronte!*»³²³, é o Portugal do povo (*poveiros*), das gentes do povo (*pescadores, varinas, ceifeiras*). António Nobre retrata a paisagem rural e as suas gentes que ainda não conhecem o progresso, Georges Rodenbach, por sua vez, fala das *fumées*, provavelmente emitidas pelas chaminés das fábricas, mas o seu mundo é uma

³¹⁹ «*Comme tout est changé de par la maladie*», v. 1-8. *Les Malades aux Fenêtres. Les Vies Encloses*.

³²⁰ Só. «*Na Estrada da Beira*», v.72-76.

³²¹ «*Dimanche: un pâle ennui d'âme, un désœuvrement*», v.1. *Coches du Dimanche. Le Règne du Silence*.

³²² «*C'est tout là-bas, parmi le Nord où tout est mort*». *Paysages de ville. Le Règne du Silence*.

³²³ Só. «*CA(RO) DA(TA) VER(MIBUS)*», v.78-81.

cidade de *béguines*, a paisagem citadina também marcada pela religião, é uma cidade enferma...

No entanto, em Rodenbach, esta cidade é idealizada, é uma cidade que existe apenas viva no interior do poeta³²⁴, uma «*Petite Patrie*» recriada pela nostalgia, pelo afastamento: «*Le mieux est qu'on s'en éloigne, qu'on s'en exile à jamais qu'on la perde dans la vaste absorption de Paris – afin qu'elle soit lointaine au point d'en sembler mort*»³²⁵. Contrariamente, em Nobre, este mundo rural é bem real, um retrato verdadeiro do seu país, do seu povo luso, que ele «pinta» e com o qual ele se identifica quando se auto-intitula o «Lusíada», «Lusitano».

³²⁴ «*Même les plus doués, s'attardent à la contemplation amusée de tel ou tel spectacle de notre terre, dont ils s'ingénient à décrire le passé aboli ou à peindre des aspects physiques, lui, s'enfoncé jalousement dans une contemplation intérieure*». discours de Maurice Wilmotte in Vingt-cinquième anniversaire de la mort de Georges Rodenbach. *Op cit.*

³²⁵ MAES, Pierre. *Georges Rodenbach*. Paris: Ed. Figuière, 1926, p.112.

3. Encontros e desencontros poéticos

Georges Rodenbach e António Nobre são fruto do seu tempo, de uma conjuntura finissecular. Conheceram os mesmos autores, leram as suas obras, andaram pelos mesmos circuitos literários, sofreram influências literárias similares, foram editados em Paris, por *maisons d'éditions* diferentes, mas sempre ligadas ao movimento simbolista.

Rodenbach e Nobre procuraram em Paris o seu exílio, para além de ter sido na capital francesa que complementaram os seus estudos. Ambos pretenderam alcançar, em França, um reconhecimento que lhes parecia ser difícil no seu país natal. Foi, então aqui, que ambos escrevem e publicam as suas obras consideradas maiores.

Os seus textos reflectem, por isso, uma nostalgia da pátria longínqua, um saudosismo pelas suas tradições e costumes, pelos seus lugares e atmosferas. Para além disso, nas composições destes dois autores, encontra-se um importante vector comum que foi objecto deste trabalho, o *topos* da doença. Acresce-lhe o vector ligado à religião, que é indissociável do anterior, uma vez que, na doença, a fé é a última esperança. Assim, são recorrentes as imagens centradas nos sinos, nas procissões, no silêncio, no mistério, na dicotomia luz /sombra... simbologia que pode assumir, no entanto, significados diferentes de acordo com a vivência e o mundo referencial de cada um dos autores, constituindo genuínas correspondências simbólicas.

Pode-se então inferir que de todas as diferenças ou similitudes que se encontram nestes dois poetas, parece emergir uma interioridade muito mais acentuada em Georges Rodenbach em articulação com um espaço fortemente delimitado (cidade cercada de canais, o aquário, a redoma de vidro, o quarto) que remete e se coaduna com uma análise mais introspectiva. Ao invés, Nobre, apesar de nalguns textos encontrar refúgio num quarto ou numa torre, sempre que recorda a pátria lusa, abre uma porta para uma natureza ampla, rural e telúrica.

O mesmo se verifica no tratamento que Rodenbach e Nobre dão ao silêncio, ambiente adequado para alguém enfermo, temática subjacente ao *topos* da doença e ligada aos dois autores. No poeta belga, é um elemento necessário, até mesmo obrigatório no quarto do sujeito poético doente, porque sem ele, a doença agrava-se, a dor torna-se mais intensa. A interioridade precisa de silêncio, de recolhimento. Já em Nobre, o silêncio é sinónimo de isolamento, de solidão, de angústia, de um sofrimento doentio, em suma de doença, mas não a agrava, antes a provoca. O autor precisa de algum barulho, de vozes, de música, principalmente d'«*Os pregões de água fresca*», os pregões das lavadeiras, das ceifeiras, das *padeirinhas*, pregões que dão alento e alegria ao seu mundo. A sua falta, a sua inexistência é que determina a nostalgia que o invade. O som dá «saúde».

Em Georges Rodenbach, a doença física pode ter cura :

*«Quand la fièvre dont on brûlait s'éteint soudain;
Douceur sur soi d'un pansement de mousseline,
Fraîcheur sur soi du vent, de la mer, de l'étain.
On se sent comme dans une avenue
Dont le feuillage, blanc de lune, qui remue
Vous évente de son ombre si calmement
Et refroidit en vous les charbons de la fièvre.»*³²⁶

O doente, enquanto não melhora, fica no quarto, fecha-se como que numa redoma, num local onde o exterior não tem lugar «*Et, délivré du monde, il s'encadre de ciel*»³²⁷. Confinado ao seu espaço, é do quarto que o doente assiste à vida exterior. A vida citadina, as procissões são descritas a partir do próprio quarto sem qualquer contacto directo ou visual.

Contrariamente, em António Nobre, os doentes, mesmo moribundos, os tísicos, os doidos, os aflitos estão na rua, à porta, a assistir às procissões («Lusitânia no Bairro Latino»), doentes que não têm esperanças, pois, como o próprio sujeito poético afirma, a doença só tem um fim, a morte: «*Horror! horror! horror! Que miserável sorte! / Em tudo via a Velha, em tudo via a Morte:/ Um berço que dormia*

³²⁶ « *Convalescence : ô la fraîcheur brusque et câline* », vv2-8. Les Malades aux fenêtres. *Les Vies Encloses*.

³²⁷ «*La maladie est si doucement isolante* », v12. Les Malades aux Fenêtres. *Les Vies Encloses*.

*era um caixão prà cova!»*³²⁸. Os doentes sem esperança de cura não se fecham ao exterior, fazem parte dele.

As procissões são um acontecimento vivido no exterior, presente nos dois autores. No poema «*La ville de plus en plus se délabre*»³²⁹, Rodenbach escreve «*ô procession unânime / pour sauver la ville qui meurt*» (versos 33-34) mostrando que deseja a salvação da cidade, de um todo colectivo. Curiosamente, os elementos que constituem esta estranha procissão são casas «*à genoux*» (verso 10), cisnes «*reposoirs de cierges*» (verso 24), caminhando à lua em «*Sacré-coeur*» (verso 36) ...acompanhada por sinos que dobram, não há pessoas. Por sua vez, em «Lusitânia no Bairro Latino», Nobre escreve que «*O bom povinho de fato novo, / Nas violas de arame soluça, romântico, / Fadinhos chorosos da su'alma beata*»³³⁰, é o povo que participa na procissão, por beatice ou qualquer outro motivo que é acompanhada de foguetes e morteiros que «*estralejam*», em vez de sinos.

Estranhamente, apesar dos sinos ou dos foguetes, o silêncio também está presente nestas manifestações populares e religiosas. Em Rodenbach, vêem-se *Béguines*, em actos solenes «*en revenant des Vêpres terminées*»³³¹, que «*au loin, passaient, hâtant le pas*»³³², recolhidas na sua fé, afastadas do mundo exterior. O autor escreve :

*«Une procession s'organise dans l'air,
Déjà compacte et priante;
Procession des cloches
Qui s'accélère:
Cloches qui sont des Communiantes,
Cloches comme des Croisés qui chevauchent,
Cloche grave comme l'Evêque sous le dais,
Cloches chantant comme des basses ;
Puis c'est un arrêt presque humain
De toutes les chantantes cloches en chemin,
Comme si les attendait,*

³²⁸ Só. «Males de Anto – parte 1: A Ares numa Aldeia», v.174-176.

³²⁹ «*La ville de plus en plus se délabre*». Les Femmes en Mante. *Le Miroir du Ciel Natal*.

³³⁰ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino», v.57-59.

³³¹ «*Dimanche, c'était jour de lentes promenades*», v.15. Cloches du Dimanche. *Le Règne du Silence*.

³³² «*Dimanche, c'était jour de lentes promenades*», v.11. Cloches du Dimanche. *Le Règne du Silence*.

*A un carrefour de l'espace,
Un reposoir orné de tulle et de thuyas... »³³³.*

Comparando este texto com o poema «Lusitânia no Bairro Latino», percebe-se que os elementos que participam na procissão, o motivo que os leva a lá estar, a forma como nela se apresentam, são totalmente diferentes. No autor belga, é mais interiorizado, um recolhimento devoto, «*un ciel vide et silencieux/ où j'écoute frémir les coiffes des Béguines*»³³⁴, um silêncio religioso; em Nobre, é muito mais popular, mostra-se a ostentação «*nas mãos, trinta moedas, em anéis/ Ao pescoço serpentes de cordões*»³³⁵, ou ainda «*que linda e asseada vem a Senhora das Dores!*»³³⁶, ouve-se alegria e soam pregões, sem esquecer que «*Trombetas clamam. Vai correr-se o toiro*»³³⁷, mostrando bem o cariz enraizado na tradição de uma procissão onde não se dissocia o sagrado do profano.

Para além disso, na cidade flamenga, todos vão com um traje idêntico, simples, de preto e branco vestidos, «*les cloches de drap noir*»³³⁸, «*les cygnes blancs*»³³⁹, «*des femmes au cœur simple, en mantes de drap noir*»³⁴⁰, «*les murs ont des blancs de linges démodés / Et des noirs de robes de veuves vivant seules.*»³⁴¹. As procissões religiosas no Norte de Portugal, segundo António Nobre, são mais alegres, mais coloridas «*Aquele é o sol! (Que bom o Sol de olhos pintados!)*», «*vermelho extraordinário*»³⁴².

Comuns aos dois autores são, também, os sinos que ditam o ritmo da vida das gentes. Em «Os Sinos» de António Nobre, o sujeito poético refere as várias

³³³ «*Alleluia! Cloches de Pâques*», v.27-39. *Les Cloches. Le Miroir du Ciel Natal*.

³³⁴ «*Le dimanche est un ciel vide et silencieux*», v.1-2. *Cloches du Dimanche. Le Règne du Silence*

³³⁵ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino - parte 3», v.13-14.

³³⁶ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino - parte 3», v.23.

³³⁷ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino - parte 3», v.64.

³³⁸ «*Des mantes ont passé dans la vie des rues*», v.3. *Les Femmes en Mante. Le Miroir du Ciel Natal*.

³³⁹ «*Les cygnes blancs, dans les canaux des villes mortes*», v.1. *Du Silence. Le Règne du Silence*.

³⁴⁰ «*Des femmes vont, le soir, dans les canaux des villes mortes*», v.2. *Paysages de Ville. Le Règne du Silence*.

³⁴¹ «*La maladie atteint aussi les pauvres villes*», v.18-19. *Les Malades aux Fenêtres. Les Vies Encloses*.

³⁴² Só. «Lusitânia No Bairro-Latino - parte 3», v.34 e 51, respectivamente.

situações em que os sinos tocam: para o noivado, para o casamento, para o baptizado, para o enterro, para a novena, para a ladainha, para acender as velas, para os velórios. Os sinos pontuam o tempo, ditam as obrigações, anunciam as boas e as más notícias, marcam a vida do povo. Ora, quer em Portugal, quer nas terras de Flandres, os sinos dobram pelo mesmo motivo, mas o seu simbolismo é muito maior em Georges Rodenbach, «*et tandis que le vent s'exténue en reproches, / Quelque chose de moi meurt déjà dans les cloches*»³⁴³. Estes elementos simbolizam ao mesmo tempo a morte das gentes e o fim da vida do poeta, as correspondências que o poeta tece entre a sua alma e os sinos são verdadeiras correspondências simbólicas.

Seja como for, os poetas preferem o seu isolamento, a sua torre de Anto, o seu *Beffroi* «*debout dans l'air*»³⁴⁴. No entanto, o isolamento origina um mal-estar psicológico, outra doença - o aborrecimento, «*l'ennui*» - cujo efeito é idêntico nas suas obras. Se há uma queixa manifesta em «*Que tédio o meu, Manuel*»³⁴⁵, ela está igualmente registada em «*Au cadran de l'horloge où tournent ses ennuis!*»³⁴⁶. Clara é, igualmente, a ligação entre o ócio, o tédio e o estado de espírito, agora mais nostálgico, mas que leva a um estado depressivo. O tédio, o *taedium vitae* nobriano, está omnipresente, é detectado em Paris, pois «*Armei na França a minha tenda de campanha... E tédio, tédio, tédio e nada mais!*»³⁴⁷. O poeta português apercebe-se de que ir para Paris não valeu de nada, o tédio é tão grande que apenas o sono da morte o libertará, a morte aparece, desta forma, como salvação da «paralisia entediante».

Esta «paralisia tediosa» também incomodava Georges Rodenbach, «*Heures tristes de l'âme: états intermédiaires / Où l'âme ne sait plus définir ses ennuis*»³⁴⁸. Para ele, o tédio era um estado de alma que se reflectia no espaço ocupado pelo sujeito poético, no quarto ou na cidade «*La ville est morte, morte, irréparablement!*

³⁴³ «*Quelque chose en moi dans les villes du Nord* », v.7-8. Les Femmes en Mante. *Le Miroir du Ciel Natal*.

³⁴⁴ «*Le Beffroi, durant la journée*», v.8. Les Femmes en Mante, *Le Miroir du Ciel Natal*.

³⁴⁵ Só. «Carta a Manuel», v.74.

³⁴⁶ «*Combien longues pour le malade les journées*», v.4. Les Malades aux Fenêtres. *Les Vies Encloses*.

³⁴⁷ Só. «Ao Canto do Lume», v.44-45.

³⁴⁸ «*Heures tristes de l'âme : états intermédiaires*», v.1-2. Au Fil de L'âme. *Le Règne du Silence*.

/ *D'une lente anémie et d'un secret tourment, / Est morte jour à jour de l'ennui d'être seule...*»³⁴⁹. Mas, era um estado intermédio, provocado pelo isolamento que tanto procurava e apenas conducente à morte.

A nostalgia, o tédio provocam uma imensa e profunda tristeza, que torna os sujeitos poéticos seres ainda mais derrotados, «*Falhei na vida. Zut! Ideais caídos! / Torres por terra! As árvores sem ramos!*»³⁵⁰, «*Et puisque la nuit vient, - j'ai sommeil de mourir!*»³⁵¹. Sentimento intensificado quando decorre o crepúsculo, quando a noite desponta.

Esta altura do dia é talvez a mais referida, dada pela carga negativa, pessimista, que exerce no sujeito poético. Coincidente nas obras de ambos, o crepúsculo é convergente, é sinal de mau agouro. É no crepúsculo que as más notícias chegam, é um momento de indefinição e indecisão, «*Nessa hora indecisa, angustiada, / Em que o Universo está, meio às escuras, / Que não se sabe se é antes a alvorada;*»³⁵², que muitas vezes antecede a morte, «*Às horas do crepúsculo... morreu!*»³⁵³, é muitas vezes um sinal de que algo de mau está para acontecer, mas surge aparentemente tranquilo e calmo, «*Le crépuscule est doux comme une bonne mort*»³⁵⁴. Nos dois autores, a carga emocional que a palavra concentra é muito grande, é talvez a altura do dia em que os sentimentos mais se manifestam, é, certamente o momento mais triste do dia e da vida destes sujeitos poéticos.

Logo a seguir se acendem as luzes da cidade, em que «*Les réverbères un par un sont allumés / si tristes [...] / Puis meurent longuement en spasmes de clarté,*»³⁵⁵, criando um jogo de sombra/luz que aterroriza, que denuncia o mistério, o desconhecido e que despoleta o medo. No espaço rural de Nobre, este jogo de sombras também ocorre no crepúsculo e é causado pela falta de luz artificial.

³⁴⁹ «*La ville est morte, morte, irréparablement*», v.1-3. Du Silence. *Le Règne du Silence*.

³⁵⁰ Só. «Sonetos - 13», v.1-2.

³⁵¹ «*C'est l'automne, la pluie et le mort de l'année!*», v.16. Épilogue. *Le Règne du Silence*.

³⁵² Só. «Ca(Ro) Da(Ta) Ver(Mibus)», v.13-15.

³⁵³ Só. «Ca(Ro) Da(Ta) Ver(Mibus)», v.2.

³⁵⁴ «*Douceur du soir ! Douceur de la chambre sans lampe* », v.2. Du Silence, *Le Règne du Silence*.

³⁵⁵ «*Dans les brumes d'hiver, vers Noël ou Toussaint* », v.6-10. Paysages de ville, *Le Règne du Silence*.

Caída a noite, a lua torna-se importante, é um elemento carregado de simbolismo religioso. No poema V da compilação «Les hosties» de *Le Miroir du Ciel Natal*, Georges Rodenbach escreve «*L’hostie au fond du choeur est une pâle lune*» (verso 1), em António Nobre lê-se que a «*a lua é a hóstia branquinha*»³⁵⁶. Georges Rodenbach indica que «*O le beau clair de lune qu’est l’hostie!*» (verso 4), António Nobre, declara-lhe um amor sem igual, «*Amo-te- ó hóstia do sol-posto*»³⁵⁷. A lua / hóstia, símbolo na doutrina cristã do Corpo de Cristo, é aqui indissociável dos elementos que no poeta criam um fascínio muito próprio. A lua, luz na noite, é também uma luz na morte; a hóstia é comunhão, salvação para um crente, seja na vida como na morte. A lua, é finalmente, a sua hóstia, a sua réstia de salvação.

Um encontro inesperado?

Em Paris, finais do século XIX, dois homens com percursos muito idênticos viveram, conheceram outros poetas, leram certamente as mesmas obras. Provavelmente ter-se-ão cruzado.

Que António Nobre conheceu Rodenbach, não há dúvidas. Guilherme de Castilho, na biografia dedicada ao poeta luso, afirma que este, ainda em Coimbra, conhecera nomes como Verlaine, Maeterlinck, d’Annunzio, Paul Adam, Barrès e também Georges Rodenbach³⁵⁸. Acrescenta ainda que o poeta terá mesmo conhecido alguns deles, em Paris: «*Alguns destes grandes nomes, segundo o testemunho de Xavier de Carvalho que ao tempo vivia na capital francesa, tê-lo-ia mesmo conhecido pessoalmente: “ Fomos nós quem o apresentámos uma tarde ao genial Paul Verlaine e ao sugestivo Jean Moréas, na terrasse tumultuosamente literária da Source, nestas regiões de Boul’miche” ...*»³⁵⁹.

Em relação aos autores conhecidos e lidos por António Nobre, este poeta escreveu a partir da *Brasserie des Nations*, em Paris (29.III.1891), mais uma carta a Alberto de Oliveira na qual se refere especificamente a Rodenbach. Curiosamente, em nota de rodapé, Guilherme de Castilho acrescenta: «*Rodenbach (1855-1898)*,

³⁵⁶ Só. « Para As Raparigas De Coimbra – Parte 6 », v.1.

³⁵⁷ Só. « Febre Vermelha », v.41.

³⁵⁸ CASTILHO, Guilherme. *António Nobre*. Lisboa: Arcádia, p. 175

³⁵⁹ CASTILHO, Guilherme. *António Nobre*. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p.106.

poeta simbolista belga, muito admirado pela geração de Nobre, em Coimbra». Por estas notas, podemos depreender que não era totalmente desconhecida a obra de Rodenbach para António Nobre, e que este poderá ter sido influenciado pela leitura das suas obras. Talvez até, extasiado pela literatura que se fazia então em Paris, António Nobre tenha decidido exilar-se naquela capital para privar com os autores que lia enquanto se fechava na sua Torre de Anto, em Coimbra, no seu país. Se de facto foi em Coimbra que a sua curiosidade despertou relativamente à literatura que se fazia na Europa, muito particularmente em França, foi em Paris que contactou directamente com essa realidade, privando mais de perto com autores seus contemporâneos.

Estranha-se, no entanto, que, aparentemente, não haja registos feitos por Georges Rodenbach, ou por outros poetas que viveram na altura em Paris, sobre António Nobre. Saliente-se que o poeta português foi editado em França, numa casa editorial cujo catálogo apresenta nomes ligados ao movimento simbolista, numa fase em que o simbolismo ainda não era (re)conhecido em Portugal.

A António Nobre talvez não tenha sido dado o justo valor. Georges Rodenbach queixava-se do mesmo relativamente à sua terra natal. Na verdade, na Flandres, o autor só foi reconhecido postumamente. Ao autor português o reconhecimento só chegou muito mais tarde.

Tendo-se os dois poetas encontrado ou não em Paris, com toda a certeza, noutra esfera travaram conhecimento, porque afinal de contas, «*Oui, c'est la mort, mais c'est aussi l'éternité*»³⁶⁰.

Não existe nenhum registo da ida de Nobre a casa de Rodenbach. Parece contudo impossível que os dois não se tenham cruzado nas editoras, nas livrarias, nos saraus literários ou na própria Sorbonne.

Duas referências respondem a essas dúvidas: em primeiro lugar, Xavier de Carvalho escreve: «*Com o nosso querido António Nobre, realizamos um passeio a Bruges la morte*»³⁶¹ (mais uma vez existe a referência à cidade-morta, expressão do

³⁶⁰ «*Oui, c'est la mort, mais c'est aussi l'éternité*», v.1. Les Hosties. *Le Miroir du Ciel Natal*.

³⁶¹ CARVALHO, Xavier de. “ANTÓNIO NOBRE EM PARIS” A Galera, nº 5 e 6 de 25 de Fevereiro de 1915. O realce dado a algumas expressões desta citação não se encontra no original.

simbolismo belga que, parece, era do conhecimento de António Nobre). Em segundo lugar e sobretudo, Nobre registou no seu caderninho o nome das pessoas que conheceu: «[sic] *Celebridades e celebroides que conheço: Renan, Zola, Michepin, Massenet, Maurice Bouhor, Sully Pruedhome, Lecomte de Lisle, Aurélien Knoll, Edmond de Goncourt, Laurent Thailade, Verlaine, Catulle Mendés, Jean Moréas, Du Plessis, Rodenbach, Floquet, Frei-yinet, François Coppée, Jules Simon, Paul Janet, Edmond d'Harancourt, Paul Bourget, Ferry, Alexandre Dumas, Paul Dérouléde, Lavisse, Léon Say, Le Roy-Beaulieu, Charcot, Duc de la Broglie, Camille Doucet, Mounet Sully, Puvis de Chavanne, Rodin, Anarchista Martinet, Stéphane Mallarmé, Brunetière, Victorien Sardou, Sarah Benhardt, Rêjane, Duc de Morny, Yvette Guilbert, Bruant, Duc de Nemours*»³⁶².

Assim, ficam desfeitas as dúvidas, Nobre e Rodenbach cruzaram-se em Paris, e muito possivelmente conversaram sobre quem eram e sobre o que faziam. Talvez, por isso mesmo, se possa pensar que o convite repetidamente feito no poema «Lusitano do Bairro Latino», a um *Georges*, possa ser dirigido, na realidade, a Georges Rodenbach.

Embora em nenhum texto por si escrito, Nobre desvende o mistério da identidade de Georges, podemos de facto imaginá-lo.

«*Georges, anda ver meu país de Marinheiros*»
«*Georges, anda ver meu país de romarias*»
«*Ó Georges, vê! ...*»³⁶³

³⁶² CLÁUDIO, Mário. *Páginas Nobrianas*. Porto: Edições Caixotim, 2004, p.295. O realce dado a algumas expressões desta citação não se encontra no original.

³⁶³ Só. «Lusitânia no Bairro-Latino – parte 2»

Algumas conclusões

Ao longo deste trabalho, procurou-se, então, analisar de que forma o *topos* da «doença» estava patente em Georges Rodenbach e António Nobre, particularmente nas obras *Le Règne du Silence*, *Les Vies Encloses*, *Le Miroir du Ciel Natal* e *Só*, respectivamente.

Foi, como se viu, possível estabelecer pontos de contacto e /ou de divergência entre os poetas, para além disso, procurou-se valorizar a especificidade de cada um deles.

Decifraram-se os vectores temáticos que conduziram ao *topos* da doença, encontraram-se as relações entre os sujeitos e o mundo exterior. Certo é que a atmosfera finissecular vivida era favorável ao surgimento de ambientes de mistério, de sentimentos ligados à ilusão ou desilusão, conducentes à angústia e a incerteza nos textos dos autores da época, tratando-se, pois de um terreno bem propício à coabitação dos movimentos decadentista e simbolista representados aqui por Nobre e por Rodenbach.

Saliente-se que estes dois poetas tiveram um percurso de vida muito semelhante, sofrendo as mesmas influências literárias. Para além disso, nas suas obras há algumas temáticas convergentes, apesar de outras díspares.

Senão veja-se: divergem principalmente no espaço retratado: a cidade no caso de Rodenbach; um mundo mais rural, no caso de Nobre.

« *La ville est morte aussi... Qu'est-ce qui nous retient? / et nous sentons vraiment comme l'Ordre des Choses!* »³⁶⁴, a cidade é vista através dos «espions» ou das janelas, criando assim uma visão pouco nítida da urbe flamenga.

³⁶⁴ «*En ces villes qu'attriste un chœur de girouettes*», v.226. Les Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

Contrariamente, bem nítida a visão, embora recordada, do Portugal rural, de Leça ou do Norte em geral - «*Ó carvões que acendeis o lume das velhinhas, / Lume dos que no Mar andam botando as linhas.../ Ó farolim da barra a guiar os Navegantes! / Ó pirilampos a alumiar os caminhantes, / Mais os que vão na diligência pela serra! / [...] da ermida, velas do iate, Sol de Portugal, / Linho de fiar, leite de nossas Mães*»³⁶⁵ - de Nobre.

Ambos os espaços estão, no entanto, à mercê de «*l'Ordre des Choses*» e sujeitos às condicionantes próprias da vida e do tempo, como tal, diferentes tipos de moléstias podem surgir. Só assim se explica que o *topos* da doença seja comum aos dois. Porém, em Rodenbach, o doente fica confinado ao seu quarto, a própria janela é um «*écran mort et fermé*»³⁶⁶ através do qual se vê a realidade; o vidro impede uma visão clara, por isso, condiciona e deturpa aquilo que o sujeito percebe. Para além do doente anónimo que adoece, a cidade e os seus elementos também padecem dos mesmos males, por exemplo: a água, «*pignons, rampes de bois par-dessus l'eau malade*»³⁶⁷, as paredes, «*à l'agonie, à la tristesse des murs gris*»³⁶⁸, as casas «*de ces maisons qu'on va détruire en des jours proches*»³⁶⁹. E tudo culmina, depois, na morte. Curiosamente, em Rodenbach, apenas aparece «*un veuf*»³⁷⁰, quem «*enviúva*» são essas mesmas casas «*une maison en deuil*»³⁷¹, as paredes «*je sais des murs en deuil*»³⁷² e até as portadas das janelas «*un violet de deuil*»³⁷³.

³⁶⁵ Só. «*A Vida*», v.16-20,27-28.

³⁶⁶ «*Les longs dimanches soirs, toutes ces existences*», v. 14. Cloches du Dimanche. *Le Règne du Silence*.

³⁶⁷ «*Tel soir fané, telle heure éphémère suscite*», v.10. Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

³⁶⁸ «*Les cloches, c'est de la séculaire musique*», v.3. Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

³⁶⁹ «*Dans quelque ville morte, au bord de l'eau, vivote*», v.27. Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

³⁷⁰ «*Dimanche : un pâle ennui d'âme, un désœuvrement*», v.6. Cloches du Dimanche. *Le Règne du Silence*.

³⁷¹ «*Dans quelque ville morte, au bord de l'eau, vivote*», v.19. Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

³⁷² «*En des quartiers déserts de couvents et d'hospices*», v.3. Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

³⁷³ «*Des femmes vont, le soir, se hâtant vers les Laudes*», v.7. Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

«Georges Rodenbach était un poète délicat qui, avec un art savant et souple, excellait à prêter une âme aux choses et à en exprimer le subtil parfum. C'était aussi un homme charmant et doux, toujours affable et bienveillant»³⁷⁴, Georges Rodenbach é o poeta das correspondências (como ditava a poética simbolista) que por vezes, podem parecer estranhas e, como ninguém deu alma àquilo que vive. As paredes, as casas, a cidade são reflexos de quem as ocupa, de quem lá vive, por isso, sentem como ele e sofrem do mesmo modo, na vida ou na morte. Deste modo, considera-se que o estado da cidade, presente nos textos do autor flamengo, era previsível, pois «*la langueur des anciennes maisons / dont le front se lézarde*»³⁷⁵, símbolo da degradação, mas enunciado de forma delicada, «*souple*» tal como era apanágio do poeta belga «*délicat et doux*» que não mostrou ter qualquer dúvida em dar alma e perfume aos objectos e principalmente à cidade: «*É a maneira como esses elementos se conjugam, é a utilização que Rodenbach faz das 'correspondências' que é singular.*»³⁷⁶.

Em contraposição, está António Nobre, poeta da nostalgia, particularmente, da desilusão.

«[...] o *Só* é fundamentalmente o livro da desilusão dolorida, da saudade irrevogável das coisas e dos seres que haviam sido alimento de um passado em que o poeta se tinha sentido ou julgado feliz»³⁷⁷

Em *Só* não se vê a realidade através da janela, mas a realidade é percebida por um olhar desiludido, por um olhar saudosista de tempos idos mais felizes. Aqui, são as personagens que adoecem, há um espaço exterior aberto aos «*tísicos*», aos «*doidos*», Quando mais não seja para pedir esmola.

Nobre retrata, assim, uma realidade cruel usando para o fazer uma linguagem crua e simultaneamente cheia de sensibilidade e saudade. Porém, não é

³⁷⁴Recueil Factice d'articles de presse sur Georges Rodenbach, « *Nécrologie* ». (Textos impressos)

³⁷⁵ «*Dans l'aurore s'éploie un octobre de pierres*», v.1. Paysages de Ville. *Le Règne du Silence*.

³⁷⁶ COELHO, Paula Mendes. *Questões de poética Questões de Poética Simbolista do Romantismo à modernidade*. Op. Cit., p. 223.

³⁷⁷ CASTILHO, Guilherme. *António Nobre*. Lisboa: Editorial Presença, 3ªed.-1988,p. 98

lá que se encontra o poeta, esta é uma realidade feita de ilusão, de memória, o que lhe provoca tristeza e angústia, também ele sente que «*falhei na Vida. Zut!*»³⁷⁸.

Através da análise do *topos* da doença e da forma como esta se manifesta nas obras dos dois poetas, podemos destrinçar um imaginário, uma escrita poética e uma estética bem distintas em cada um dos poetas eleitos, apesar das óbvias semelhanças de que ambos partiram.

As características simbolistas estão mais presentes em Georges Rodenbach, mas, ainda assim e talvez surpreendentemente, estão também presentes na poesia de António Nobre, principalmente, no que à interpretação de sinais diz respeito. Mesmo apesar das divergências encontradas nestes dois poetas, com certeza conviveram mais do que podemos comprovar. Se António Nobre “realizou” um passeio a *Bruges la Morte*, mostrando-se familiarizado com a noção de cidade-morta, característica do simbolismo belga, também pode muito bem ter “dado a conhecer” o seu Portugal a «*Georges*», o Portugal rural que enquanto lusitano transportou consigo.

³⁷⁸ Só. «Soneto - 13», v.1.

Bibliografia

Bibliografia Activa :

- RODENBACH, Georges. *Œuvres I*. Paris : Mercure de France, de 1923
Œuvres II. Paris : Mercure de France, de 1925
- NOBRE, António. *Só*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, « Biblioteca de Bolso Clássicos”, de 2000
Só. Mem Martins: Publicações Europa-América, sem data
Só. Porto: Livraria Tavares Martins, de 1995
Só – 1ª edição consultada em <http://purl.pt/125/3/>

Bibliografia passiva:

- BAJU, Anatole. *L'école Décadente*. Paris: Léon Vanier, 1887.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- BERTAUT, Jean. *Georges Rodenbach*. [S.I.], 1899. Texte imprimé extrait de la “Nouvelle Revue Internationale” p. 185-187.
- BERTRAND, Jean-Pierre. *Le Monde de Rodenbach*. Bruxelles : Ed. Labor, 1999.
- BODSON-THOMAS, Anny. *L'esthétique de Georges Rodenbach*. Liège: H.Vaillant-Carmanne, 1942.
- CALINESCU, Matei. *As 5 faces da Modernidade*. Lisboa: Vega, 1999.
- CARVALHO, Amorim. *O Só de António Nobre e o Só de Edmond Haraucourt: a origem do título de um livro*. Boletim da Biblioteca Pública de Matosinhos, 1981.
- CARVALHO, Xavier. «António Nobre em Paris». In A Galera, n.º 5 e 6 de 25 de Fevereiro de 1915.
- CASTILHO, Guilherme. *António Nobre*. Lisboa: Editorial Presença, 3ª edição, 1988.
António Nobre. Lisboa:Portugália, 1968.
- CINTRA, Lindley. *O ritmo na poesia de António Nobre*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002.
- CLÁUDIO, Mário. *Páginas Nobrianas*. Porto:Edições Caixotim, 2004.

COELHO, Paula Mendes. *Questões de Poética Simbolista. Do Romantismo à modernidade*. Lisboa: FCG/FCT, 2006.

“Roberto de Mesquita (1869 -1923) e Georges Rodenbach (1835-1898): da “ofelização” ao complexo de “Caronte”, in *Actas do IVº Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Edição APLC, em CD-rom, 2003.

DIDIER, Sophie & GARCIER, Etienne. *Le symbolisme*. Paris : Ellipses. Coll. « Réseau » dirigée par Etienne Calais, 2000.

GORCEIX, Paul. *Georges Rodenbach (1855- 1898)*. Paris : Honoré Champion
La Belgique fin de siècle. Bruxelles :Editions Complexes, 1997.

Littérature francophone de Belgique et de Suisse,
Paris :Ellipses, Collection Réseau, 2000.

GUÉRIN, Charles. *Georges Rodenbach*. 1894

GROJNOWSKI, Daniel. *A Rebours de J.-K- Huysmans*. Paris : Gallimard, 1996.

ILLOUZ, Jean Nicholas. *Le symbolisme*. Paris: Le livre de Poche, 2004.

KAHN, Gustave. *Symbolistes et Décadents*.Paris: Léon Vanier, 1962.

LAUDE, Patrick. *Rodenbach les décors de Silence – Essais sur la poésie de Georges Rodenbach*. Bruxelles : Editions Labor, 1990.

LERGERGHE, Charles Van. *Lettre à F. Séverin*. 1897.

LOURO, João Francisco. *António Nobre. Sonho de Portugal e a procura do sagrado*. Lisboa: Universitária, 1996.

MCGUINNESS, Patrick. *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*.
Oxford: Oxford University Press, 2002.

MAES, Pierre. *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Paris: Editions Figuière, 1926.

MALPIQUE, CRUZ. *O «Só» de António Nobre*. Boletim da Biblioteca Pública de Matosinhos, nº 13, s/data.

MARQUES,Fernando. *António Nobre em Paris, Só*. Porto: Edições Caixotim.
Coll. “Caixotim- memórias”, 2005.

MICHAUD, Guy. *La doctrine symboliste*. Paris: Librairie Nizet, 1947.

MODENESI,Marco. *Il malinconico in cantesimo: la narrativa de Georges Rodenbach*. Milão: Vite e pensiero. 1996.

MORÃO, Paula. *Retratos com sombra- António Nobre e os seus contemporâneos*. Porto: Edições Caixotim. Coll “Caixotim- Ensaio-Temas”, 2004.

O Só de António Nobre, uma leitura do nome. Lisboa: Caminho, 1991.

NOBRE, António. *Correspondências*. Maia : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

ORLIAC, Antoine. *Georges Rodenbach*. Paris: Mercure de France, 1890.

PALACIO, Jean. *Figures et Formes de la décadence*. Paris : Séguier, 1994.

PAQUE, Jeanne. *Le symbolisme belge*. Bruxelles : Editions Labor. Coll. Dirigée par Daniel Blampain, 1989.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *O essencial sobre ANTÓNIO NOBRE* . Lisboa: INCM, s/data.

Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa.

Coimbra: Centros de Estudos Românicos, 1975.

PILON, Edmond. *Georges Rodenbach*. [S.I.] , 1899. Extrait de “La Vogue” de Janvier 1899.

QUAGHEBEUR, Marc. *Lettres belges entre absence et magie*. Bruxelles : Editions Labor, 1990.

RÉVIL, Ernest. *Georges Rodenbach*. Bruxelles : Société Belge de Librairie, 1909.

RODENBACH, Georges. *Essais critiques d’un journaliste*. Paris: Honoré Champion, 2007.

Le Carillonneur. Bruxelles:Le Cri, 1955.

«*Au pays de Brizeux*». Figaro Supplémentaire. Le 8 septembre 1888.

SAISSET, Frédéric. *Au fil du rêve, poésies*. Paris : P. Ollendorff, 1897

SAMAIN, Albert. *Des lettres 1887 – 1900*. Paris: Mercure de France, 1933.

SIMÕES, João Gaspar. *António Nobre, precursor da poesia moderna*. Lisboa: Inquérito, 1984.

SOUZA, Eduardo. *O poeta do «Só», com um retrato do poeta e uma carta inédita de Guerra Junqueiro*. Porto: Livraria Civilização, 1924.

VERHAEREN, Emile. *De Baudelaire à Mallarmé*. Lausanne : Editions L’Age d’Homme, 2008.

Enciclopédia:

Nova Enciclopédia Larousse. Lisboa: Círculo de Leitores.

Actas de Colóquio

L'esprit de décadence : Actes du Colloque de Nantes, 1980 – 1984. Paris :
Minard.

Textos impressos

Vingt-cinquième anniversaire de la mort de Georges Rodenbach. Paris : au
Sans Pareil, 1924.

Recueil Factice d'articles de presse sur Georges Rodenbach.

Periódicos :

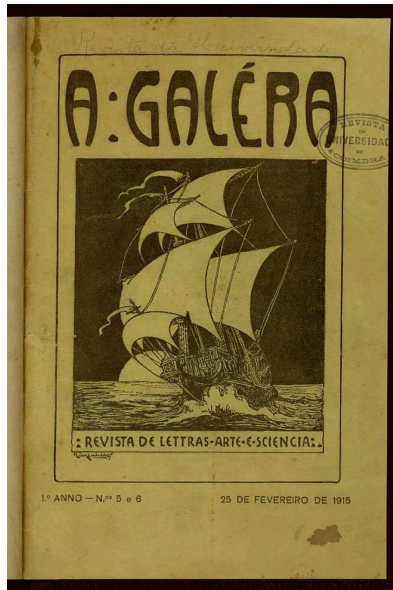
Le Figaro

Le Décadent littéraire artistique : 1886, 1887, 1889

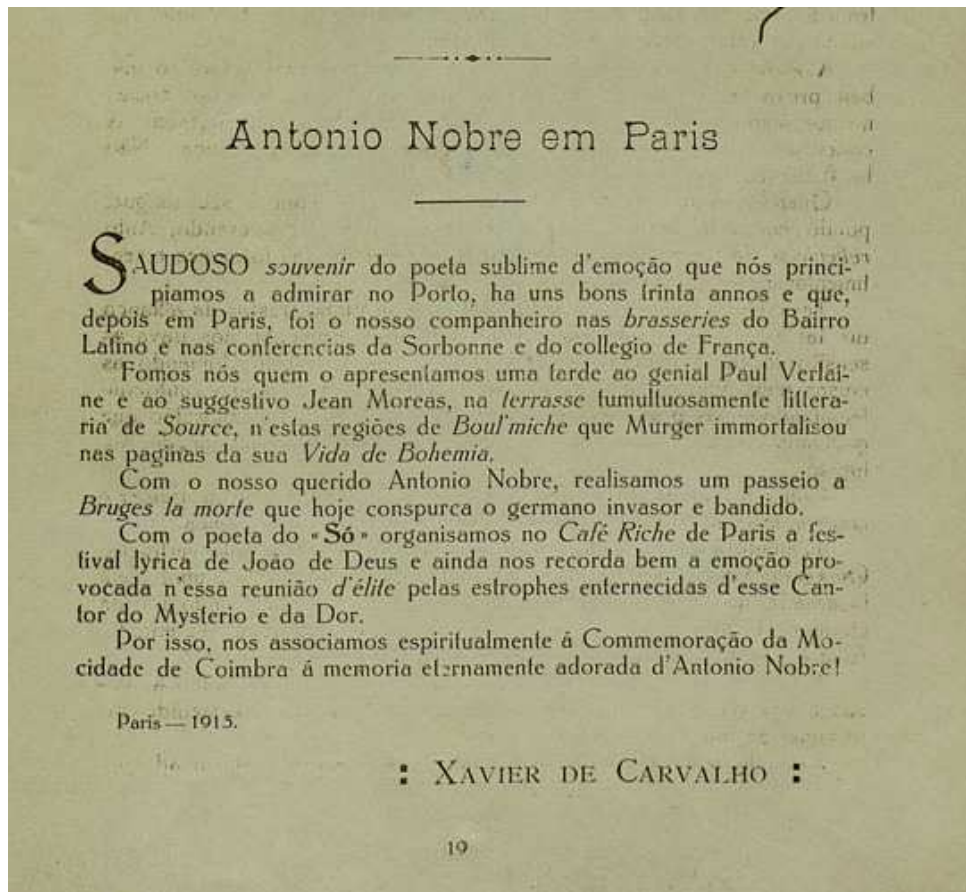
A Galera : 1915 (Fevereiro=).

Anexos

Anexo 1 - «A Galera»



Da qual faz parte o seguinte artigo



Anexo 2

LANGUEUR ³⁷⁹

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'âme seulette a mal au mur d'un ennui dense.
Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.
O n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,
O n'y vouloir fleurir un peu cette existence !

O n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu !
Ah ! Tout est bu ! Bathylle, as-tu fini de rire ?
Ah ! Tout est bu, tout est mangé ! Plus rien à dire !

Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige !

Anexo 3

³⁷⁹ Delvaille, B. *Poètes symbolistes. Anthologie*. Table Ronde : Paris. 2003, p. 115

POEMA VII – LES REVERBERES³⁸⁰

Les réverbères en enfilade
Ont allumé leurs pensives veilleuses
Quotidiennes,
Formant un jeu d'ombres silencieuses
Qui vont et viennent...

La Ville est-elle plus malade
Le soir ?
On dirait qu'il fait plus noir ;
Le vent a l'air de plaindre
Quelqu'un qui ne guérira plus ;
Une petite cloche tinte
Le dernier angélus ;
L'air est sonore à cause du silence ;
Les peupliers, dont la cime s'élançe,
Ont peur de faire trop de bruit ;
Et les passants embrument leur marche
Comme dans une chambre, autour d'un lit...

L'eau chuchote plus bas sous l'unique arche
Des vieux ponts ;
On dirait qu'elle prie avec des soupirs ;
Mais à quoi bon ?

Sans doute que la Ville empire
Ce soir ?
Les veilleuses des réverbères
A peine encore un peu espèrent ;
Elles sont comme des yeux ;
Comme des feux dévotieux,
Yeux et feux illusoirs.

O réverbères ! Ils s'alarment
Et sentent la mort en chemin ;
Ils ont quelque chose d'humain,
Ils tremblent et semblent pâlir
Comme si dans leur flamme il y avait des larmes !
Qu'est-ce qui va mourir ?
Un cygne averti chante sur l'eau noire...

Il se peut que la Ville meure
Ce soir...

Les réverbères pleurent ! »
Anexo 4

³⁸⁰ Rodenbach, G. *Les Œuvres*, vol. II – Mercure de France, Paris : 1925, p. 198

SEPULCROZITO

Num bosque triste e só
Sob uma concha de árvores, de ramos,
Eu e um poeta – nós ambos, enterrámos
Alguns papéis no pó.

Eu enterrei e pus
Os meus primeiros, remendados versos,
Ele, porém, deixou ali “dispersos”
Poemas de oiro e luz.

Ele entregou à paz
Da boa terra silenciosa e calma,
Um livrozito, manuscrito da alma
Daquele bom rapaz.

Como porém voou,
Seguindo as águias, cheio de coragem,
Para uma eterna, oceânica viagem,
E nunca mais voltou;

Um dia, sem ninguém,
Violei a doce e pequena cova;
E de branco, à unção da lua nova,
Vi levantar-se alguém!

Era o Amor a visão
Que eu vi sair desse sepulcrozito,
E trazia na mão um manuscrito,
E dentro um coração!

Porto, 1884.

INTERMEZZO OCIDENTAL

Eu fiz o exame de Instrução Primária
E fiquei reprovado,
Por não ter visto, ó meiga solitária!
Teu vulto imaculado.

Pois que o lente de calva luzidia
Mandou-me conjugar,
Enquanto ao lado uma criança ria,
O doce verbo amar...

Fiquei surpreso, extático, nervoso,
E, sem saber porquê,
O lente com um gesto imperioso
Mostrou-me o banco, ao pé...

Sentei-me. E olhando em torno envergonhado,
Eu pude ver a um canto
Um rosto branco, esbelto, perfumado:
Era o teu, lírio santo!

E como se a tua alma doidejante
Se unisse à minha, flor!
Eu sentia que rompia, triunfante,
O meu primeiro amor.

Ficou-me a lira presa em teus cabelos,
E, sem ter d estudar,
Eu conjuguei, ó flor dos meus anelos!
O doce verbo amar!...

20 de Maio de 1882.

A POEZIA DE OUTOMNO³⁸¹

Noitinha. O sol, qual brigue em chammas, morre
Nos longes d'agoa... Ó tardes de novena!
Tardes de sonho em que a poezia escorre
E os bardos, a sonhar, molham a penna!

Ao longe, os rios de agoas prateadas
Por entre os verdes cannaviaes, esguios,
São como estradas liquidas, e as estradas
Ao luar, parecem verdadeiros rios!

Os choupos nus, tremendo, arripiadinhos,
O chale pedem a quem vae passando...
E nos seus leitos nupciaes, os ninhos,
As lavandiscas noivam piando, piando!

O orvalho cae do céu, como um unguento.
Abrem as boccas, aparando-o, os goivos...
E a lorangeira, aos repellões do vento,
Deixa cair por terra a flor dos noivos.

E o orvalho cae... E, á falta de ágoa, rega
O val sem fruto, a terra árida e nua!
E o Padre-Oceano, lá de longe, prega
O seu Sermão de Lagrymas, á Lua!

Tardes de Outomno! Ó tardes de novena!
Outubro! Mez de Maio, na lareira!
Tardes...

Lá vem a Lua, *gratiae-plena*,
Do convento dos céus, a eterna freira!

Porto, 1886

³⁸¹ Poezia de Outomno, poesia da 1ª Edição do Só, versão digital da Biblioteca Nacional.

Índice

Agradecimentos	3
Resumo.....	4
Résumé.....	5
Abstract	6
Introdução	10
Parte I – O Universo Finissecular	13
1.Contextualização	14
2. Do Decadentismo ao Simbolismo	19
3. A especificidade do Simbolismo Belga.....	27
Parte II – O Universo de Georges Rodenbach	33
1.Georges Rodenbach e o Simbolismo.....	34
2. A «doença» na obra de Georges Rodenbach.....	43
3. Georges Rodenbach e as suas paisagens	56
Parte III- O Universo de António Nobre.....	63
1.António Nobre e o Decadentismo	65
2. A «doença» no <i>Só</i> de António Nobre.....	75
3.O Lusitano no Bairro-Latino	82
Parte IV – Georges Rodenbach e António Nobre : encontros (im)possíveis?	91
1. Dois percursos parisienses.....	92
2. Uma estética da doença.....	96
3. Encontros e desencontros poéticos	100
Algumas conclusões.....	109
Bibliografia	113
Anexos.....	117
Índice	123

