

TRISTAN CORBIÈRE E A IMAGÉTICA DO INTERSTÍCIO

Lilian Yuri YOSHIMOTO*
Silvana Vieira da SILVA**

RESUMO: Como representante da modernidade estética advinda do final do século XIX, a obra corbieriana *Les amours jaunes* apresenta relações com as estéticas vigentes na época, em especial o Decadentismo e o Simbolismo, bem como absorve os preceitos ditados por Charles Baudelaire, cuja importância para a lírica moderna é demasiadamente reconhecida para que deixemos de vinculá-lo à poética de Tristan Corbière. O artigo visa analisar a imagética de que faz uso o poeta, demonstrando um niilismo quanto à tradição literária e a consequente busca de uma renovação das formas artísticas, resultando em motivos cuja temática resume os interstícios da identidade lírica do sujeito moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Tristan Corbière. Modernidade. Imagética.

O poeta maldito em seu contexto histórico-literário

Édouard-Joachim Corbière (1845-1875), conhecido sob o pseudônimo de Tristan Corbière, é um escritor francês da segunda metade do século XIX. Nome pouco estudado, mesmo em seu país de origem, possui, no entanto, textos paradigmáticos quanto aos estigmas literários de sua época. Conhecido primeiramente pela sua faceta “maldita”, graças ao estudo publicado por Paul Verlaine (1844-1896) em 1884, *Les poètes maudits*, Corbière demonstra grande perspicácia ao aliar à tradicional e moderna temática parisiense, poemas de inspiração e atmosfera bretãs, unindo-os a partir de uma temática comum.

* Mestranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Pós-graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – lilianyuri02@yahoo.com.br

** UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – silva_amorim@uol.com.br

O livro *Les amours jaunes* (1873) é o único legado que nos permite compreender a concepção que Tristan Corbière tinha da arte e o que buscava com ela, pois o poeta nunca teorizou seus princípios artísticos em artigos ou ensaios. As únicas cartas que escreveu datam predominantemente da infância ou adolescência e em pouco ou nada contribuem para elucidar os textos complexos e elípticos.

O único livro é dividido em sete seções ou capítulos – “Ça”, “*Les amours jaunes*”, “*Sérénade des sérénades*”, “*Raccrocs*”, “*Armor*”, “*Gens de mer*”, “*Rondels pour après*” –, e os motivos dos capítulos variam conforme a ambientação adotada como pano de fundo. Os críticos costumam dividir os poemas em parisienses, espanhóis, italianos e bretões, segundo a atmosfera vigente. Embora possamos resumir as seções superficialmente a partir dessa caracterização espacial, há algumas inquietações que permeiam todo o livro e ressaltam a sua unicidade.

O niilismo, que transparece a partir da escolha de personagens marginalizadas para protagonizar seus textos, resulta da incapacidade do poeta moderno em conciliar a atemporalidade da lírica com as necessidades imediatistas da nova sociedade burguesa:

O fin de siècle foi a era das novidades materiais, das notícias, de *faits divers*, de *nouvelles à sensation* – de furos, notícias de primeira mão e boletins, de manchetes e notas sensacionais; o tempo em que as modas – no vestuário, na política ou nas artes – deixavam claro que eram feitas para durar pouco: a mudança pela mudança. (WEBER, 1988, p.15).

O indivíduo moderno, absorvido por um mundo em constantes mudanças, chega mesmo a questionar a sua própria realidade. A angústia da efemeridade é a tônica do momento, fomentando diversas teorias ontológicas que visaram propor um consolo através da compreensão do atual estado da sociedade. A insatisfação, entretanto, alastra-se por todas as vias:

La fin du siècle voit aussi l'usage de la drogue se répandre: la morphine [...], l'éther, l'opium [...]. Les maladies qui rongent l'organisme social (syphilis, tuberculose, éthyliisme, hystérie...) entretiennent l'espoir en une science et une médecine en plein progrès, mais aussi apparaissent comme les symptômes incurables d'une dégénérescence générale. (TERRAMORSI, 1991, p.6).

O aspecto descartável dos produtos oferecidos certamente não condiz com a essência do caráter poético, o que leva os artistas a questionarem, ainda, as formas de representação de que dispõem. Quando nos detemos nas estéticas que surgiram na época, Romantismo, Decadentismo e Simbolismo, por exemplo,

notamos em seus ideais a sempre presente necessidade de renovar os costumes, proclamando novas prioridades. A ânsia em propor uma revolução nas artes desembocou na inevitável necessidade de dessacralizar aquilo que estava em voga desde então, dessa forma, o sujeito lírico vê-se, paradoxalmente, diante de questões que põem em cheque a sua própria existência: “*L’âme décadente nous offre donc l’exemple d’une attitude de refus total de la vie, de condamnation absolue de l’existence.*” (PIERROT, 1977, p.83).

O contexto histórico-literário fomenta teorias que buscam solucionar a inédita identidade fragmentada do homem, frente a um novo meio social. O poeta Charles Baudelaire (1821-1867), em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, sintetiza uma concepção moderna de beleza em uma de suas proposições mais célebres: “O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo circunstancial, que será, por assim dizer, sucessivamente ou ao mesmo tempo, a época, a moda, a moral, a paixão.” (BAUDELAIRE, 1991, p.104). Questionando a validade de uma beleza de caráter universal, o pai da modernidade resume os obstáculos que atormentam os poetas *fin de siècle*, os quais passam a buscar um elo entre aquilo que antes representava uma dicotomia: o eterno e o transitório. Porém, a fim de que pudessem concretizar essa síntese, muitos passaram a aparentemente desacreditar a lírica, ironizando seus meios e sua tradição, pois o “novo” em todas as suas vertentes deveria desmembrar-se do “passado”.

Corbière faz parte da geração posterior à qual pertencia Baudelaire e, herdando os mesmos anseios e questionamentos, propõe construir uma arte e uma identidade poéticas a partir da negação da tradição, o que culmina em uma temática de caráter niilista e decadente. Nesse trabalho objetivamos mostrar como o poeta utiliza a imagética dos textos a fim de transmitir tal ideia: “[...] *dans les meilleurs poèmes, l’image devient par excellence le moyen d’exploration de l’être intime. Elle prend alors chez Corbière une importance toute moderne. [...] Exprimer l’inexprimable, voilà où tendent ces rapprochements arbitraires.*” (ANGELET, 1961, p.65).

Cada capítulo do livro demonstra uma forma diferente de tratar a temática da incompletude, com motivos diversos que revelam a maneira como o eu lírico encara a sua própria realidade. Frente a um mundo hostil e pouco disposto a aceitar aquilo que não traz um benefício iminente, o poeta encara a nulidade como algo inerente a sua existência.

A influência baudelairiana

No prefácio ao livro *Les amours jaunes*, Angelet (2003) destaca a estrutura formal e temática desta obra que se assemelha à baudelairiana *Les fleurs du mal* (1857), prenunciadora dos paradigmas modernos de arte. De fato, Corbière é, a sua maneira, também um herdeiro de Baudelaire.

Como um adepto de ideais do Decadentismo e do Simbolismo, ainda que considerado um romântico tardio, Charles Baudelaire pregava, *grosso modo*, o gosto pela artificialidade na arte, o que contrariava o apelo romântico em favor da natureza; projetava o *spleen* em seus textos, ou seja, o tédio do homem espiritualmente aristocrata em relação a um mundo que perde paulatinamente o sendo de lirismo; e aludia à figura da *femme fatale* cuja principal representante, na época, era a Salomé bíblica.

Os simbolistas transformaram a sua teoria das correspondências em um dos sustentáculos para a almejada transcendência:

Este é o processo do discurso indireto em pleno funcionamento: não a expressão direta da emoção por meio de qualificativos, adjetivos descritivos, nem a representação da emoção através de personificações alegóricas específicas, mas a comunicação entre poeta e leitor através de uma **imagem** ou **uma série de imagens** que tanto têm o valor subjetivo quanto objetivo. (BALAKIAN, 2007, p.35-36, grifo nosso).

As correspondências baudelairianas, segundo Balakian (2007), concretizavam-se no âmbito terreno, ou seja, não possuíam vínculos com o divino, apesar da maneira como foram decodificadas pelos simbolistas. A ideia do discurso indireto, muito recorrente na poesia de um modo geral, assumiu importância crucial no contexto do final do século XIX, quando o hermetismo passou a ser encarado como fim da poesia, já que esta deveria ser destinada apenas aos iniciados.

Corbière é um dos representantes da tradição “irônico-coloquial” do Simbolismo, segundo a classificação feita por Wilson (2004, p.113); tal tradição contrapunha-se à “sério-estética” da qual faziam parte Stéphane Mallarmé (1842-1898) e seus adeptos, também herdeiros da poética baudelairiana, porém, defensores do vago e da sugestão onírica e musical na poesia. Corbière não almejava a transcendência como forma de escapar da existência que o oprimia, mas, assumindo uma posição oposta à dos simbolistas em geral, concebe uma arte de tom realista, e que reflete a respeito de diversos âmbitos da realidade concreta e poética.

Assim sendo, o poeta bretão retomou os preceitos artísticos de Baudelaire de forma diversa daquela adotada pelos simbolistas tradicionais, a faceta decadente do pai da modernidade foi o que realmente marcou a poética corbieriana. Notam-se, fundamentalmente, o *spleen* e a visão pessimista do universo feminino permeados por um discurso indireto e enigmático que visa possibilitar ao leitor a participação na construção semântica do texto.

A expressão francesa “*avoir des araignées dans le plafond*” significa perder a razão, e é ilustrada em alguns desenhos nos quais o poeta retratou a si mesmo de forma caricaturesca: Corbière, fumando um cachimbo de *dandy*, está preso por correntes a uma moldura e sobre esta, encontram-se teias de aranha. As correntes e a moldura visam criticar a poética parnasiana, demasiadamente calcada na forma métrica, enquanto o cachimbo e as teias fazem alusão, por sua vez, ao modo de vida do poeta decadente: aquele era um adereço típico e estas trazem a sensação distinta de tédio e abandono. Em alguns poemas, às vezes com ligeiras modificações, a expressão também aparece, como por exemplo, em “*Sonnet posthume*”: “*Dors: on t’appellera beau décrocheur d’étoiles!/ Chevaucher des rayons!... quand il fera bien noir;/ Et l’ange du plafond, maigre araignée, au soir,/ – Espoir – sur ton front vide ira filer des toiles.*” (CORBIÈRE, 2003, p.241). Esse soneto encontra-se na última seção do livro, “*Rondels pour après*”, em que o poeta alude ao alívio advindo da morte, ou seja, o “*après*” que intitula o capítulo derradeiro. As imagens transmitem uma serenidade onírica que contrasta com a ironia pungente das outras seções, a morte é aludida pelo eufemismo “dormir”. No universo decadente, o suave abandono e o *spleen* em relação à realidade estão relacionados parcialmente com a loucura e com a morte, conforme a ideia subjacente na imagem das teias de aranha de Corbière:

L’état de spleen se manifeste par un écrasement de l’être qui éprouve une sensation d’étouffement et d’impuissance, de solitude morale, le sentiment d’un incurable ennui, des pensées macabres et cruelles capables de mener à la mort, des malaises et des hallucinations poussées jusqu’aux limites de la folie. (TOTIBADZÉ-SHALIKASHVILI, 2006, p.35).

Ainda segundo Totibadzé-Shalikhvili (2006) os decadentes fizeram da impotência um tema literário, e Hamburger (2007, p.45) complementa: “[...] um profundo niilismo fundamenta o esteticismo extremo do final do século XIX e do começo do século XX.”

As imagens tradutoras da sensação de pessimismo e impotência diante da realidade aparecem com algumas variantes na poética de Corbière, pois nem sempre estão univocamente relacionadas à ideia de morte, esta assumindo um

caráter até mesmo apaziguador na última seção. O meio caminho entre a vida e a morte, na realidade, angustia mais o poeta que o fim propriamente dito, bem como a não definição de uma poética sustentável é seu principal martírio. Tanto empírica como poeticamente, Corbière permanece no interstício.

A dor da incompletude

A impossibilidade de determinar-se de forma absoluta é transplantada, nos poemas corbierianos, para a impossibilidade de determinar uma poética de caráter totalizante. No poema “*Ronde!*”, presente também na última seção, Corbière define o poeta como uma espécie de Prometeu menor: “*Il fait noir, enfant, voleur d’étincelles! Il n’est plus de nuits, il n’est plus de jours;/ Dors... en attendant venir toutes celles/ Qui disaient: Jamais! Qui disaient: Toujours! / Entends-tu leurs pas?... Ils ne sont pas lourds:/ Oh! les pieds légers – l’Amour a des ailes../ Il fait noir, enfant, voleur d’étincelles!*” (CORBIÈRE, 2003, p.242). Ao designar o poeta como uma criança que rouba apenas as centelhas do fogo divino, Corbière concebe a sua própria escritura como factícia e insuficiente. Novamente o verbo “dormir” é usado como um eufemismo para “morrer”; ao fim não há mais dias nem noites e a temporalidade tampouco importa. A atribuição recorrente de asas ao amor, referência óbvia ao deus Cupido, parece, entretanto, indicar em Corbière algo fugaz, já que o adjetivo ambíguo “*léger*”, ou seja, “leve”, é utilizado pelo poeta com o sentido figurado de “leviano”.

Os hiatos com relação à existência poética e empírica também podem ser observados em figuras cuja falta de algum dos sentidos torna-as párias da sociedade, embora a vida que lateja nelas ainda seja suficientemente intensa para que o sofrimento não possa ser anulado mediante a morte. Em “*Cris d’aveuglé*”, da seção “*Armor*” temos: “*L’œil tué n’est pas mort/ Un coin le fend encore/ Encloué je suis sans cercueil/ On m’a planté le clou dans l’œil/ L’œil cloué n’est pas mort/ Et le coin entre encore.*” (CORBIÈRE, 2003, p.186), e: “*Je vois des cercles d’or/ Le soleil blanc me mord/ J’ai deux trous percés par un fer/ Rougi dans la forge d’enfer/ Je vois un cercle d’or/ Le feu d’un haut me mord.*” (CORBIÈRE, 2003, p.187). A figura intrigante do cego que vê uma outra realidade é muito recorrente na literatura e na cultura de diversos povos:

Peut-être la vision intérieure a-t-elle pour sanction ou pour condition le renoncement à la vue des choses extérieures et fugitives. Des ascètes hindous croient parvenir à l’illumination spirituelle en fixant des yeux un soleil éblouissant et ardent jusqu’à en perdre la vue. L’aveugle évoque l’image de celui qui voit

autre chose, avec d'autres yeux, d'un autre monde [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.89, grifo do autor).

Em “*Décourageux*”, poema da seção “*Raccroc*”, há um verso que resume os motivos do poema “*Cris d’aveuglé*”: “*Il voyait trop. – Et voir est un aveuglement.*” (CORBIÈRE, 2003, p.130). Há uma espécie de figurativização do primeiro poema no segundo, pois:

A figurativização se caracteriza pela especificação de um discurso abstrato, a partir da instalação de personagens (atores na terminologia semiótica) e figuras, além da introdução de índices espaço-temporais. Nesse processo, o texto vai tomando contorno, tornando-se mais concreto ao ter recoberta a sua estrutura profunda. (THAMOS, 2003, p.111).

Em “*Cris d’aveuglé*”, Corbière não só descreve os martírios advindos da cegueira, mas alude, ainda, ao que se passa a enxergar a partir dela, concretizando um discurso abstrato e axiomático como o que aparece em “*Décourageux*”. Inúmeras são as afirmações contraditórias, como essa, presentes em *Les amours jaunes*, pois o hermetismo característico da época encarava-as como uma forma de desautomatizar o leitor e fazê-lo refletir mediante a surpresa e o desconforto que instauravam:

A maior parte das divergências fundamentais com respeito às atitudes e às intenções de Baudelaire se devem a suas próprias contradições; e ele estava bem consciente dessas contradições, a ponto de fazer uma defesa geral “do direito em que todos estamos interessados – o direito de contradizer-se”. A verdade que encerra a obra de Baudelaire não pode ser extraída dessa ou daquela confissão, nem de tal ou qual verso evidente, mas apenas das tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições. (HAMBURGUER, 2007, p.13).

As antíteses e as ideias paradoxais propõem uma leitura que deve estar sempre atenta para a possível ironia que marca os textos. Corbière zomba da aparência factícia do mundo que o cerca, questionando normas, instituições e sentimentos pré-estabelecidos. Assim: “*En effet, Les Amours jaunes ont l’air tout d’abord d’une grande parade où rien n’est vrai que le contraire de ce qui est dit. On se demande même si la couleur jaune est là pour dire faux.*” (LINDSAY, 1972, p.1).

As referências religiosas marcam, da mesma forma, a ironia pungente dos escritores modernos. Estes, ao contrário dos primeiros românticos, não creditavam à fé o papel de salvar suas almas, antes ridicularizavam os dogmas tradicionalmente imutáveis. Ainda no poema “*Cris d’aveuglé*” podemos

constatar: “*Deus misericors/ Deus misericors/ Le marteau bat ma tête en bois/ Le marteau qui ferra la croix/ Deus misericors/ Deus misericors.*” (CORBIÈRE, 2003, p.186, grifo nosso). A fórmula bíblica “*Deus misericors*” e a alusão à “cruz” revelam que se trata de um Cristo moderno parafraseando, portanto, os dogmas religiosos.

O Cristo estilizado de Corbière ilustra a dessacralização tipicamente *fin de siècle*: “*Et c’est bien uniquement cette seule dimension esthétique du catholicisme qui intéressera les esprits décadents des années 1880. A la religion, ils emprunteront non pas les dogmes ou la philosophie morale, mais des éléments du décor, destinés à procurer un effet de pittoresque.*” (PIERROT, 1977, p.111).

Outra forma de bradar a revolta pela esterilidade da própria poética é apelar para personagens cuja própria existência parece equiparar-se ao “nada”, ou seja, os párias da sociedade moderna. O regionalismo das seções ditas “bretãs” alia as idiossincrasias das personagens ao seu caráter universalizante.

O exílio poético

A seção “*Gens de mer*” retrata com bastante verossimilhança os costumes e o modo de vida dos marinheiros bretões. Evitando a idealização tipicamente romântica desses “homens do mar”, Corbière relaciona a sua marginalidade à do poeta *fin de siècle*. Os anseios, o linguajar coloquial e rústico, bem como as aventuras das personagens retratam uma perspectiva que parte do regionalismo para atingir um aspecto mais abrangente.

O poema “*Matelots*” resume a realidade dos corsários, denominados pelo poeta de “*ces héros de misère*” (CORBIÈRE, 2003, p.198), por sua inaptidão fora do ambiente que lhes é natural. Em uma referência ao emblemático “albatroz” baudelairiano afirma: “*– On ne les connaît pas, ces gens à rude noeuds./ Ils ont le mal de mer sur vos planchers à boeufs;/ à terre – oiseaux palmés – ils sont gauches et veules.*” (CORBIÈRE, 2003, p.197).

A volta para terra firme ressalta a desfiguração dos bravos marinheiros: “*On en voit revenir pourtant: bris de naufrage,/ Ramassis de scorbut et bachis d’abordage.../ Cassés, défigurés, dépaysés, perclus.*” (CORBIÈRE, 2003, p.199). Em seguida, a descrição dessas personagens marginais é realizada de forma minuciosa: “*– Un oeil en moins. – Et vous, en avez-vous en plus?/ – La fièvre-jaune. – Eh bien, et vous, l’avez-vous rose?/ – Une balafre. – Ah, c’est signé!... C’est quelque chose?*”. As aventuras instigantes no mar transformam esses homens corajosos em meros seres de

aparência desagradável, renegados pela sociedade, tornam-se exilados em terra firme: “*dépaysés*”.

O poema “*Le renégat*” sintetiza a situação exposta em “*Matelots*”: “*Ça, c’est un renégat. Contumace partout:/ Pour ne rien faire, ça fait tout. Écumé de partout et d’ailleurs; crâne et lâche,/ Écumeur, amphibie, à la course, à la tâche,*” (CORBIÈRE, 2003, p.210-211). Esses versos colocam nitidamente a postura de Corbière frente a sua poética, assim como seus corsários somente encontram alento em seu *habitat* natural, o poeta vê como único consolo a arte, revelando assim, um diletantismo exacerbado.

A cor amarela

O significado da cor amarela, inusitadamente relacionada ao sentimento amoroso no título do livro, tem intrigado os críticos que costumam tecer interpretações em que subjaz a ideia de algo negativo. No prefácio ao livro *Les amours jaunes*, Christian Angelet aponta uma possível interpretação para o título da obra:

Le titre du recueil a suscité bien des gloses. Les premiers commentateurs y ont vu un calque de l’expression rire jaune. “On peut aimer jaune comme on rit jaune”, écrivait encore André Breton. L’interprétation désormais communément admise est que le jaune désigne tout bonnement le cocuage et, plus généralement, la trahison. (CORBIÈRE, 2003, p.13, grifo do autor).

Considerando a opinião de Angelet, ainda pode-se acrescentar que o amarelo carrega intrinsecamente a concepção de doentio. Mediando vida e morte, os “amores amarelos” lembram novamente *Les fleurs du mal* de Baudelaire, dois substantivos caracterizados de forma desconcertante. Assim, a cor escolhida por Corbière reitera os princípios artísticos desenvolvidos ao longo do livro: a ironia, o desafio constante à racionalidade do leitor e a descrença nihilista; tais sentimentos lembram a impressão que o amarelo pode transmitir:

Considerado diretamente (numa forma geométrica qualquer), o amarelo atormenta o homem, espicaça-o e excita-o, impõe-se a ele como uma coerção, importuna-o como uma espécie de insolência insuportável. [...] Nesse grau de potência, soa como um trompete agudo, que fosse tocado cada vez mais forte, ou como uma fanfarra estridente. (KANDINSKY, 2000, p.91-92).

Conforme Wassily Kandinsky (1866-1944), o amarelo é a cor da revolta e da insatisfação. O pintor e crítico de arte estuda as impressões transmitidas por

algumas cores ressaltando a relação inerente destas com o conteúdo que abordam, complementando: “*O amarelo é a cor tipicamente terrestre.*” (KANDINSKY, 2000, p.92, grifo do autor). O que confirmaria a opção de Corbière pelo realismo na arte, realismo este que se contrapõe à transcendência propriamente simbolista, cuja cor representante era o azul ou o branco.

Conclusão

O nome de Tristan Corbière é pouco divulgado, pois, dividindo as atenções dos leitores com os precursores do Simbolismo, sua poética de tom irônico e realista soa um tanto destoante. O livro *Les amours jaunes*, entretanto, encerra as inquietações típicas da modernidade estética. O niilismo e a insatisfação quanto ao contexto histórico-literário estão presentes na linguagem coloquial, utilizada pelo poeta sobretudo na seção em que retrata o cotidiano dos marinheiros bretões; na obsessão pela morte e motivos a ela vinculados, em uma concepção decadente da existência poética; e no tom realista dos textos, que aponta para o caráter crítico da lírica corbieriana.

O discurso indireto – concretizado através de imagens herméticas que ironizam instituições como a religião e a própria arte – revela personagens marginalizadas em um contexto dominado pelo capitalismo vigente, o qual exclui todos aqueles que não se encaixam nos novos padrões de vida da sociedade. Visando duelar com a realidade imposta ao poeta, Corbière não hesita em fragmentar a sua própria identidade, manifestando as facetas lacunares do indivíduo moderno.

Tristan Corbière and the interstice imagery

ABSTRACT: *As a representative of the aesthetic modernity arisen in the end of the nineteenth century, the corbierian work entitled Les amours jaunes shows relations with the current aesthetics of the time, especially with Decadentism and Symbolism, and it also assimilates the principles prescribed by Charles Baudelaire whose importance to the modern lyric is well-known for one not to relate it with the poetics of Tristan Corbière. This article aims to analyze the imagery used by the poet, showing some nihilism in relation to the literary tradition and a consequent search for a renewal of the artistic forms, resulting in motifs of which the theme condenses the interstices of the modern subject's lyrical identity.*

KEYWORDS: *Tristan Corbière. Modernity. Imagery.*

REFERÊNCIAS

ANGELET, C. Préface. In: CORBIÈRE, T. **Les amous jaunes**. Paris: Générale Française, 2003. p.7-32.

_____. L'image, jeu de l'esprit et langage de l'âme. In: _____. **La poétique de Tristan Corbière**. Bruxelles: Palais des Académies, 1961. p.65-102.

BALAKIAN, A. Baudelaire. In: _____. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.29-45.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, I. (Org.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p.103-119.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.

CORBIÈRE, T. **Les amous jaunes**. Paris: Générale Française, 2003.

HAMBURGUER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KANDINSKY, W. A linguagem das formas e das cores. In: _____. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 2000. p.70-106.

LINDSAY, M. Vers et pose. In: _____. **Les temps jaunes**: essais sur Corbière. Berkeley: University of California Press, 1972. p.1-23.

PIERROT, J. **L'imaginaire décadent (1880-1900)**. Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de France, 1977.

TERRAMORSI, B. La fin du siècle ou le retour d'âge. **Europe**, Paris, v.751, n.75, p.3-14, 1991.

THAMOS, M. N. Figuratividade na poesia. **Revista Itinerários**, Araraquara, n.21, p.101-118, 2003. Edição especial.

TOTIBADZÉ-SHALIKASHVILI, D. Fin de siècle et fin de vie. In: _____. **L'âme symboliste**: les fleurs mystiques des poètes oubliés. Paris: Harmattan, 2006. p.35-151.

Lilian Yuri Yoshimoto e Silvana Vieira da Silva

WEBER, E. Introdução. In: _____. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.9-16.

WILSON, E. T. S. Eliot. In: _____. **O castelo de Axel**: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.110-146.