

Poesia/Cinema/Cidade — A Vertente Rimbaud*

Maurício S. Vasconcelos**

RESUMO: Estudo do aspecto fílmico da imagem em *Illuminations*, de Rimbaud, e do vínculo que, a partir daí, a obra estabelece com a **representação** da cidade moderna.

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, o cineasta Arnaldo Jabor evidenciou a antevisão do cinema em uma fotografia tirada por Rimbaud em Aden (Egito). No interior da foto (1883), que retrata um homem sentado — não se sabe bem se um vendedor ambulante de café ou se um mendigo —, entre utensílios e objetos em ruínas, há, por um segundo, o movimento de seu rosto, “*um leve desfoque na cabeça do abissínio*”, (Jabor 1991: p. 5-3) tornando o quadro focado pelo poeta-fotógrafo “*um flagrante, mas não de um fato ou ação*”, e sim de uma imobilidade.

Mas uma imobilidade que parece mover-se, ferver nas moléculas como um quadro de Van Gogh ou o trecho de um “travelling” de Resnais. Não capta o movimento de algo precioso; apenas um homem no chão, parado. A foto quer sugar o inerte.

Diz-se que a foto foi tomada do balcão da loja em que o poeta trabalhava, em Aden. Isto transforma a foto num “contracampo”, um espelho do mundo de Rimbaud, um avesso. De um lado, um europeu fugitivo com um aparelho moderno, de outro, o milênio.

* Recebido para publicação em julho de 1996.

** Professor assistente de Teoria da Literatura do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG.

Na hora da foto, Rimbaud está de respiração suspensa, captando este painel do Tempo à sua frente... O indício de que existe o Tempo é seu rosto em movimento. O cinema está ali no seu rosto; o resto é fotografia. (Jabor: 5-3)

Este trecho de Jabor demonstra que, na fase posterior à escrita e à vida na Europa, Rimbaud continua em ação, interessado pelo conhecimento, pela técnica — como comprovam as várias cartas enviadas de Aden e Harrar (Abissínia, atual Etiópia), nas quais solicita à família e a conhecidos o envio de obras tais como *Manual completo do fabricante de instrumentos de precisão ou Construções metálicas*, para falar apenas de duas, entre inúmeras outras listadas —, exercitando já a fotografia. “Encomendamos um aparelho fotográfico, e enviarei a vocês vistas do país e das pessoas”, diz uma carta de 15/1/1881 (Rimbaud: 492), início do projeto de um livro, intercalado de fotos, sobre Harrar e os Gallas (os habitantes da região gala), a ser submetido à Sociedade de Geografia. E na prática fotográfica, como bem percebe o cineasta, ele deixa escapar um interesse em sua própria superação, pois a captação do homem sentado, na Abissínia, orienta-se na direção de um flagrante fílmico.

Nada mais de acordo com a apreensão do movimento a partir do que é estático e fotográfico do que a prosa/poesia de *Illuminations*. A início, o aspecto dinamizador da escrita presentifica-se na mescla criativa da prosa com a poesia, através do uso que faz do narrativo, das descrições intencionais de lugares e cenas, constantes de um grupo formado por “Scènes”, “Villes”, “Les ponts” e “Ornières”. (Ou de *quadros* intencionalmente pictóricos, que desbordam de suas molduras, caso de “Mystique” e “Marine”).

A partir da precisão — com todos os detalhes — de um lugar, de sua espacialização, vai sendo aberta uma trilha — um foco perceptível desde o início de “Ornières”, que, sem interrupção, culmina nos “mil rastros rápidos” (*trad. Lopes e Mendonça*).

A droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. (Rimbaud: 346)

Culminação do movimento: no interior de uma mesma frase, são apreendidos, sem cortes, os ruídos e os recantos do parque, assim como a luz/cor da sombra violeta até a imagem-síntese — melhor dizendo sua imagem aberta ao devir — ininterrupta, de “mille rapides ornières”, à maneira dos “turbilhões de luz”, trazidos por “Marine”. Texto centrado no descritivo, “Ornières” deixa ver a rápida circulação dos elementos, que prolongam as informações iniciais so-

bre um espaço, uma cena, amplificando-as em um efeito vertiginosamente visual. O presente da narração de “Ornières” significa apenas o tempo de uma passagem, do trajeto de imagens — um verdadeiro cortejo, deve-se dizer —, que nada têm de precisas no que diz respeito às suas fronteiras e à sua duração.

A informação, logo a seguir, de que esta sequência inicial resume-se como um “Défilé de féeries”/“Desfile de encantamentos”, vai permitir o surgimento de imagens em cortejo, relacionadas a espetáculos de parques-de-diversão — “De fato: carros carregados de animais de madeira dourada, de mastros e telas de cores berrantes, no grande galope de vinte cavalos de circo malhados —” (trad. cit.: 47), definidas, após um travessão, como integrantes de uma “pastoral suburbana” (ibid.). A frase final de “Ornières” acaba por incluir no trânsito dos “mil rastros rápidos da trilha úmida” a surpresa de um desfile funerário:

“— *Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires.*” (Rimbaud: 346)

Féerie e **féretro**, a sequência promovida por “Ornières” combina descrições naturais com a sucessão de gestos e cores provenientes dos espetáculos populares, sob o andamento da multiplicidade e da velocidade, tal como sugere a imagem-chave — “mille rapides ornieres”. Chega mesmo a conter “caixões sob seus dosséis noturnos” (trad. cit.) este breve espaço textual, ágil o suficiente para registrar a imprecisão quanto ao real/irreal, ao dia/noite, à vida/morte, tendo em vista as passagens bruscas de um a outro plano. O caráter de construção imagética é mantido até o final do texto — até mesmo a cerimônia de sepultamento ostenta sua reverência à espetacularidade —, sendo aí privilegiado, como em um flagrante, o desfile dos cavalos no féretro, de modo a ser captado o ritmo dos percursos, a sucessão rápida dos rastros/sulcos, não interrompidos mesmo com o ponto final — plano de uma sequência em aberto, “au trot ...”.

Escrita contínua, multiplicada e sem cortes — “letra hostil à clausura”, diria R. R. Hubert (1984: 154), é esta de “Ornières”. O texto parece conduzir-se pelo puro movimento das linhas/frases, que se sequenciam a contar de um único gesto, da imagem-núcleo, aberta em **sulcos**, a mil, sobre a superfície da página. Gesto tornado imagem, acrescentar-se-ia, de olho nas espirais formadas pelas faixas horizontais do enunciado verbal, narrativo-descritivo. Para ser visto.

A combinatória de prosa e poesia resulta na elaboração de um texto-imagem, no qual se manifesta a presença “de uma certa luz, de uma radiação inter-

na, como se o texto irradiasse seu próprio brilho” (Steinmetz, 1990: 66). Nele torna-se visível a passagem de um tempo simultâneo, “aberrante” (pensando com Deleuze, estudioso do cinema em *L’image temps*), misto de morte e festa, de um dia — “A droite l’ aube d’été...” —, que deixa projetar em uma única, súbita sequência, sua própria noite. Tempo existente em função da transmissão de imagens — tempo de invocação e transfiguração coetâneas (mostram também “Après le Déluge” e “Dévotion”, no mesmo livro) —, em função de um olhar possível apenas à velocidade e à luz internas da escrita ao concentrar-se em sua “potência performativa” (Steinmetz 1990: 67).

Ele deixa ver o invisível não através do velho procedimento retórico da simbolização, da personificação, mas por seu modo de cercar fisicamente, coloridamente a essência das coisas, dos instantes (...) Projeção de um novo mundo, como sem antecedentes (malgrado todos os materiais paródicos e intertextuais). É, a cada vez, uma placa colorida que aparece animando tudo. (Steinmetz, op. cit: 67)

A leitura que Steinmetz faz das variantes do subtítulo de *Illuminations* — *painted* ou *coloured plates* —, apreendidas usualmente como *enluminures* (*iluminuras*), encaminha-se para algo próximo de uma sucessão de quadros em movimento — “placas coloridas” projetadas em uma tela ou uma parede lisa.

*Plates quer dizer pratos pintados (?), “placas” ou ainda “pranchas”. Coloridas? Pintadas? Sou tentado, da minha parte, a ver a indicação de um dispositivo mais complexo, muito próximo do trabalho do sonho (...) Em *Une saison en enfer*; Rimbaud faz referência uma vez à lanterna mágica (“La lanterne nous le montra [...]”) (...) Pergunto-me se um certo número de *Illuminations* não funcionam segundo um tal mecanismo — por analogia. Sem recusar o sentido primeiro de *iluminuras* que assegura o gosto de Rimbaud (atestado por seus poemas de 1872) por certos espetáculos ingênuos, por histórias populares, por cenas de contos, percebo mais precisamente nesses “pratos pintados” ou nessas “*iluminuras*” uma luz, colocada por trás, que os projeta aos olhos do leitor, e talvez deste primeiro leitor que foi Rimbaud (Steinmetz, prefácio a *Illuminations*: 12)*

Se em outros poemas de *Illuminations* as referências à luz apresentam derivações, que vão do verbo “**allumer**”, primitivamente relacionado, em “Après le Déluge”, à Feiticeira — “**qui allume sa braise dans le pot de terre**” — e chegam a alcançar o efeito de um diapositivo (segundo a leitura de Steinmetz no ensaio citado), de “**éclairage**”, no sono/vigília de “Veillées”, o que se nota no espaço complexo tecido ao ar livre de “Ornières”, assim como no circuito

não-linear das passagens urbanas de “Villes (II)”, é aquilo que Rimbaud define, neste último texto, como “**air de lumière**” (Rimbaud: 348). Trata-se da luz-ambiente interiorizada pelo poeta dentro da compreensão de uma ótica ativa (Virilio, **A inércia polar**: 20), plenamente configurada com “**l’air du temps**” populoso das metrópoles modernas, cujos “**colossos**” e, também, “**barbáries**”, a escrita de *Illuminations* expõe.

L’acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales./ A acrópole oficial excede as mais colossais concepções da barbárie moderna.

(Rimbaud: 347; **Illuminuras**: 53)

O texto de “Villes” monta-se como o longo e único percurso de um narrador, que em sua função intencionalmente descritiva, pode ser compreendido como um narrador-apresentador. O poema atinge aqui o raio de uma circulação por ambientes e monumentos variados de uma metrópole (aproximada a Londres, como ocorre em “Ville”, no mesmo livro), nada distante do rastro deixado pelos sulcos em “Ornières”, de uma **escrita em ação**, que se concebe como **performance**. (Antes do ensaio de Steinmetz, a obra do americano Nathanael Wing — V. Refs. Bibliográficas — já centrava-se sobre este fundamento em sua leitura de *Illuminations*). Gesto, imagem e movimento de uma sequência de frases, que se lê como **percurso** no interior do espaço de excesso, proliferante, representado pela cidade moderna.

... On a reproduit dans un goût d’énormité singulier toutes les merveilles classiques de l’architecture. J’assiste à des expositions de peinture dans des locaux vingt fois plus vastes qu’Hampton-Court (...) par le groupement des bâtiments en squares, cours et terrasses fermées, ont évincé les cochers. Les parcs représentent la nature primitive travaillée par un art superbe. le haut quartier a des parties inexplicables; un bras de mer, sans bateaux, roule sa nappe de grésil bleu entre des quais chargés de candélabres géants. Un pont court conduit à une poterne immédiatement sous le dôme de la Sainte-Chapelle. Ce dôme est une armature d’acier artistique de quinze mille pieds de diamètre environ.

• • •

... le quartier commerçant est un circus d'un seul style, avec galeries a arcades. on ne voit pas des boutiques. Mais la neige de la chaussée est écrasée; quelques nababes aussi rares que les promeneurs d'un matin de dimanche à Londres, se dirigent vers une dilligence de diamants. Quelques divans de velours rouge: on sert des boissons polaires dont le prix varie de huit cents à huit mille roupies, à l'idée de chercher des théâtres sur ce circus...

(Rimbaud: 347-348)

A revolução tecnológica no que se refere à arquitetura, e a da espacialidade com relação ao urbanismo (como é assinalado por Antoine Raybaud, 1989: 69), em Londres — hipótese lançada pelo próprio poema —, ou qualquer outra grande cidade moderna, no século XIX, comparecem em “Villes (I)”, ao modo explícito de uma construção — descrição de cenários metropolitanos —, e também de uma encenação, o teatro das ruas, em seu sentido de circuito/circulação, onde **circus** é a palavra básica. A arquitetura da cidade é projetada pelo poema/descrição em prosa com todos seus recursos de detalhamento, mimetizados de modo sucessivo e labiríntico, ao servir-se de um personagem — um descritor (como o define Raybaud) — tomado pelo movimento, passante da cidade e força atuante sobre o texto.

O que se observa na primeira produção poética — os chamados escritos de Douai — como o que se pode chamar de **walk-writing/escrita de caminhada**, continua a exercer em *Illuminations* — e neste exemplo menos transparente que é “Villes”, imerso nas camadas descritivas, textuais — sua força de atualização, desta vez no circuito das grandes metrópoles modernas: uma escrita concebida em função do trajeto físico, dos percursos e das passagens.

Escrita, à altura de “Villes”, irrompida da construção objetiva e objetual — para se falar nos termos do artista plástico Hélio Oiticica, quando ele pensa não mais “na obra antiga, peça única (...) a totalidade de uma idéia-estrutura” (Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*: 118). E sim na transformação do conceito do objeto, de modo a torná-lo um processo sempre nascente de participações e significações — alcançada pela combinatória entre prosa e poesia em *Illuminations*. Assim, é dado cumprimento ao projeto baudelairiano, já existente no **Spleen de Paris**, de criação de uma

prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência (...)

É sobretudo da freqüentação das grandes cidades, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce este ideal obsedante.

(Baudelaire, *Le spleen de Paris*: 275-276)

Lembrando-se que este “**ideal obsedante**” está configurado para Baudelaire em “The man of the crowd”, de Poe, a presença do contista americano também se faz presente à leitura de “Villes (I)”, seja pelo esquadrinhamento da “cidade enorme” (técnica do conto moderno, e a variante do poema em prosa, ao mesmo tempo em que é método de conhecimento da vida urbana) realizado pelo apresentador/descritor, assim como pelos obstáculos com o “não-saber”, enfrentados pelo sujeito lírico e personagem do poema em prosa — *“Impossible d’exprimer le jour mat produit par ce ciel immuablement gris (...) j’ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville! C’est le prodige dont je n’ai pu me rendre compte: quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l’acropole? pour l’étranger de notre temps la reconnaissance est impossible.”* (Rimbaud: 347)

Tal confronto, surgido em Poe, quando da perseguição ao “homem da multidão”, conclui-se como enigma, frente à enormidade e à complexidade da metrópole. Do mesmo modo que Baudelaire forma-se poeticamente como leitor/tradutor/autor, a partir da obra de Poe (como estuda Michel Butor em *Histoire extraordinaire*), pode-se dizer que Rimbaud segue, na trilha da perseguição/iniciação ilustrada por “The man of the crowd”, os passos deixados por Baudelaire na metrópole parisiense, só que alargando-os em outras “**idades enormes**”. Ao acompanhá-los, o jovem poeta mostra um reconhecimento de todo o processo que envolve **escrita** e **caminhada** na literatura moderna, fazendo, então, outra tradução de Poe, na qual é predominante a imagem do **maelström**, turbilhão marinho ou vórtex, comum nas regiões nórdicas (“A descent into maelström”, conto de Poe, já se mostrava influente no Rimbaud de “Bateau ivre”).

Só se torna possível falar, a respeito da leitura/escrita de Rimbaud, de uma **flânerie** radical — considerando-se o curso de 24 horas de caminhada por uma grande cidade (Londres, no caso de “The man of the crowd”, e também no de “Ville” e, claro, de “Villes I”), em seus pontos centrais e nos mais retirados — alcançada pela perseguição ao homem da multidão, ao ponto de mostrar que, no interior desta, não há enigma a ser revelado, ao final. Ou melhor dizendo, o enigma do personagem-título do conto é não ter outro enigma senão o de habitar a multidão, sob a variação de seu passo impreciso e contínuo, não possuindo, pois, um lugar de pouso, um lugar determinado dentro dela.

O que é valorizado por Rimbaud na leitura de “The man of the crowd”

trata-se justamente da desorientação quanto ao lugar de observação a respeito da multidão urbana. Deve-se registrar que *Illuminations* são marcadas por uma escrita em trânsito, realizada em um período de viagens européias (Londres, Stuttgart, Milão, Bruxelas), nas quais, em continuidade à **walk-writing** realizada no espaço da natureza, a deambulação amplifica-se, passando a ocorrer um “**desdobramento de aparições**” (Raybaud, “*Métropolitain, ou le théâtre de la ville*: 113), bem próximo do “**simultaneísmo tumultuoso**” (Raybaud, *ibid*: 115), característico da não-delimitação de lugares e referências frente aos choques citadinos.

O poeta inaugural que é Baudelaire, interessado no aspecto técnico-científico do conhecimento, do novo **élan** criador do homem na idade industrial — como nota Jauss (1978: 206), tem muitas de suas intuições ampliadas, poucos anos depois, por *Illuminations*, em um andamento mais próprio à “**vitesse irréelle**” (Sergio Sacchi 1986: 121) com que as imagens se sucedem na tela — não mais **tableau** (**Tableaux parisiens**) — da grande cidade.

Antoine Raybaud observa, com propriedade, nestes textos a presença de um maquinismo:

Mas o procedimento mais surpreendente, e, sem dúvida, o mais novo. (...) visa a fazer do texto o espaço de inumeráveis (desregramento) relações (regramento) (...) Esse traço da escrita, processado como o regramento de uma dispersão (...) sublinha, de início, que uma “engenharia” está presente na obra: fundado sobre o modelo das máquinas mecânicas ou dos módulos estandarizados (...) apresentados no Palácio de Cristal montado por Paxton em Londres para a Exposição Universal de 1852, é a chave do movimento -regramento ativo, mais exatamente uma fábrica. O procedimento, porém, não tem interesse unicamente “instrumental”. Esta fábrica, aqui, do poema, segundo a fórmula paradoxal de uma Meccano do heteróclito, é um exercício de representação, uma contribuição ao trabalho poético, cujo “ideal obsedante”, segundo Baudelaire, vem da freqüentação das cidades “enormes”: e-normes (fora de normas), ao mesmo tempo nova racionalização e nova desmesura urbanas, mecânica de um caos de épocas e memórias, de aparições e surpresas, de escala e de percepção.

(Raybaud, *ibid*: 112-113)

A aderência de Rimbaud à multiplicidade, indissociável de um mundo regido pelos maquinismos, pela produção em série (aspecto da reproduzibilidade, que para W. Benjamin dissolvia a aura da obra única e da autonomia do artista), orienta-o para a aplicação sistemática do contágio entre natureza e técnica como conhecimento da cidade e da poesia, amplificando as intuições

pioneiras do autor de *Fleurs du mal*. A Natureza torna-se redescoberta a partir do artifício, da técnica, do não-natural. Melhor seria falar de uma *segunda natureza*, da forma como pensa Walter Benjamin — “*essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a primitiva...*” (Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”: 174).

O texto incorpora em si as dimensões desmesuradas da metrópole, onde as multidões afluem e a evocação do mundo comparece como dado, informações em massa, percursos mais ágeis no espaço e no tempo, operados pela “*força produtiva da vida moderna*”, salientada por H. R. Jauss (1978: 206) como interesse existente na poética de Baudelaire.

Dai a espessura urbana, o aspecto massivo, e maciço, deste texto informacional (não à toa, o poeta atua como descritor, tanto no aspecto da objetividade contido na descrição, quanto na demolição da escrita descritiva, no fator do desescrever), produtivo, no sentido que fala Raybaud de um “*regramento de um desregramento, por meio do qual é produtivo (de representações novas)*”. (Raybaud: 114).

A presença de Rimbaud faz-se ressoar, quando Benjamin observa em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que à medida “*em que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.*” (Benjamin, “A obra de arte...”: 173), vendo o cinema como o maior exemplo do “*valor de exposição*” (Benjamin: 173) adquirido pela arte na era da técnica.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas — é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (Benjamin: 174)

Ao expor, como dado icônico, a realidade urbana dele contemporânea, exibindo o texto como informação sobre um mundo cifrado em imagem, o autor de *Illuminations* não o faz em um andamento melódico proveniente de uma lógica da harmonia. Rimbaud trabalha com dados que introduzem no interior da escrita poética o aspecto expositivo, o traço da projeção e da reprodutibilidade de uma era técnica: as novas percepções, a abertura da “*experiência do inconsciente ótico*” (Benjamin, “A obra de arte na ...”: 191).

Trabalho concebido sob o efeito da iluminação pública — não a luz mas um “*air de lumière*” — é o que resulta da exposição cenográfica, arquitetôni-

ca, produzida pela escrita de “Villes (I)”. O poeta, em “Les ponts”, realiza semelhante operação de desdobramento e “desrepresentação” em torno da paisagem urbana, na qual interfere de modo a entrever um ambiente inteiramente outro, chegando a construir um objeto movente, autonomamente visual, passível de uma exibição enquanto espetáculo:

Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes s'abaissent et s'amoin-drissent. Quelques uns de ces ponts sont encore chargés de masures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, ef filent, des cordes montent des berges. On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publiques? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. - Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie. (Rimbaud: 344)

Se os céus surgem como emanção de transparência (**crystal**) vinda do cinza —, as pontes, ícones da enormidade/”**desenho bizarro**” do moderno, encaminham-se, com sua dimensão plena de percurso, para os outros “**circui-tos iluminados do canal**”. Projetam figuras, que se renovam e deixam inscre-ver todo um grafismo de cruzamentos e movimentos (da expansão à retração), transformando-se no interior de um texto, compreensível tanto como desenho (“**bizarre dessin de ponts**”) quanto arquitetura (no que envolve o detalhamen-to e a montagem das “pontes”), teatro (cenas, alusões a vestuário, “comédia”) e, também, música (“**acordes menores ... instrumentos de música ... árias populares ... hinos públicos**”) do espaço urbano reinventado — espaço-**per-formance**, uma espécie de mundo-arte (Ver Oiticica, “A obra, seu caráter obje-tal, o comportamento”, op. cit: 120).

Não sendo “**descrição**” da vida moderna (“**ou antes, de uma vida mo-derna e mais abstrata**”), como quer Baudelaire no prefácio citado — *Poesia e prosa*: 277) algo equivalente à “**pintura da vida antiga**” (ibid.) realizada por Aloysius Bertrand, pioneiro experimentador do poema em prosa, em *Gaspard de la nuit* (livro produzido por volta de 1830, e publicado postumamente), a escrita de Rimbaud autonomiza-se dos modelos verbais e pictóricos anteceden-tes, justamente por potencializar seus textos pela descontinuidade, pelo ina-

cabamento, e pela criação de um espaço híbrido — **lien** entre as artes (nobres ou não, em total acordo com o repertório de *Alchimie du Verbe*) — visando à combinação de narratividade/musicalidade/visualidade em tempo breve.

A partir de referências declaradamente modernas, os textos de *Illuminations* erguem uma verdadeira ponte entre arte e técnica, entre a literatura e as outras artes (além das visuais e musicais, sintonizadas pelo autor de *Le spleen de Paris*, e outras como o cinema, ainda em gestação ao tempo de *Illuminations*), que só vem viabilizando sua proximidade com trajetos os mais criativos, no decurso deste século.

À medida em que “passam” no transcurso da leitura do texto, as pontes sofrem uma verdadeira transformação **objetal**, próxima das concepções de criadores como H. Oiticica (não à toa, ele declarou a já conhecida senha: **“O que faço é música”**). **“Algumas dessas pontes ainda estão cheias de barracas, outras sustentam mastros, sinais, frágeis parapeitos”** (trad. 1994). Tomadas como objeto urbano digno de uma intervenção criadora, as pontes são entendidas como ambiente, no qual se instalam barracas e **“des cordes montent des berges”/“as cordas escalam barrancos”** (trad. cit.), numa antecipação do que artistas plásticos, rompidos com o espaço pictórico, viriam a realizar, potencializando a cidade como lugar de imagens, de passagens entre linguagens (ver Brissac Peixoto 1993: 237).

Ao extrair do que Benjamin observava nas galerias parisienses do século XIX como passagens para o **flâneur**, à maneira de **“um dispositivo ótico”** (ibid.), Brissac constrói uma reflexão sobre o entrelaçamento entre as artes, e entre **arte e cidade**, oferecido pelo vídeo na atualidade. Dinamizando-se nos **circuitos de luz**, a poética de *Illuminations* já se mostra sintonizada com muitas das observações do estudioso acerca do vídeo como **“lugar de composição das imagens”**, por meio do qual se efetivam as passagens entre todas as formas artísticas **“e a arquitetura, que se confunde com o imaginário da cidade”** (Brissac Peixoto, ibid.). Da forma como se vê em “Les ponts”, a velocidade visual do poema combinada a seus elementos arquitetônicos (temáticos, como é o caso) e estruturais, revela muito de sua luz mais oculta no grande **“cruzamento que constitui a paisagem de imagens contemporânea”** (Ibid.).

A idéia mesmo de cruzamento está contida no texto — **“Des acords mineurs se croisent...”/“Acordes menores se cruzam...”** —, quando lê-se a referência à música. O texto parece seguir uma gradação que vai do desenho, expondo-se, em seguida, como arquitetura dinâmica e intrincada, e depois como circuito de luz, até não designar mais **“ces ponts”**, e sim cruzamentos sonoros. Aqui caberia a reflexão de Valéry de que **“nem tudo na arquitetura é concreto, nem tudo na música é sonoro”** (apud Pignatari 1987: 31). Pontes são

acordes, linhas gráficas tomadas de luz e som, balé cinético (como fez Shirley Clarke com as pontes de New York, em *Bridges go round*, e, mais recentemente, Joan Jonas no vídeo *Brooklyn Bridge*), que vão repercutir na cena em que se distingue “**uma roupa vermelha, talvez outros trajés e instrumentos musicais.**” (trad. cit.).

“Comédia” declarada no ato **branco** — “**rayon blanc**” —, final, a música do poema em prosa buscada pelo **Spleen de Paris** acaba por impor sua modulação, construindo-se sobre a idéia de cruzamento, redes extratextuais, que se concebem sob a forma de frases-circuitos-sequências óticas-sonoras, projetadas a partir do narrativo. Música das imagens — da forma que entende hoje o cinema um criador como Godard —, definida, com relação às projeções, às inervações (como já entrevia Benjamin) e cintilações do universo eletro-óptico. O que se faz notar pelo ritmo e pela visualidade peculiares à irradiação de frases, cenas (como já se intitulam os poemas “Phrases” e “Scènes”) e instantes relacionados velozmente. Pontes = Circuitos Luminosos = Acordes = Braço de Mar. Raio Branco. Velocidade da difusão da luz (dizria Virílio), de instantes-luz. Deslocamentos e derivações da prosa — com seus pressupostos narrativos e o papel ocupado pela descrição —, a serviço da prática de uma linguagem poética correspondente a um mundo concebido como espetáculo, dado como imagem e desrepresentação.

RÉSUMÉ: Etude de l’aspect filmique de l’image dans *Illuminations* de Rimbaud et du lien que, à partir du cela, l’oeuvre établit avec la **représentation** de la ville moderne.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Ed. org. por Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BUTOR, Michel. *Histoire extraordinaire*. Paris, Gallimard, 1961.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1990.

- HUBERT, Renée Riese. "Graphisme poétique et poésie graphique: Les Illuminations de Fernand Léger". Minute d'éveil — Rimbaud maintenant. Paris, Sedes, 1984, p. 149-157.
- JABOR, Arnaldo. "O filme que Rimbaud fez antes do cinema". Folha de São Paulo. "Ilustrada", 24/11/91. p. 5-3.
- JAUSS, Hans Robert. "La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui." In: _____. *Pour une esthétique de la réception littéraire*. Paris, Gallimard, 1978.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. "Passagens da imagem: Pintura, fotografia, cinema, arquitetura". In: PARENTE, André (org.). *Imagem-Máquina*. A era das tecnologias do virtual. Rio, 34, 1993.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo, Cultrix, 1987.
- RAYBAUD, Antoine. "Métropolitain, ou le théâtre de la ville". Parade sauvage, 11-13, setembro 1986, p. 109-118.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvre-Vie*. Edição do centenário estabelecida por Alain Borer com a colaboração de Andrée Montègre. Paris, Arléa, 1991.
- _____. *Illuminuras*. Gravuras coloridas. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Mauricio Arruda Mendonça. São Paulo, Iluminuras, 1994.
- SACCHI, Sergio. "Portrait de l'artiste en grand magasin (le circuit de **Métropolitain**)". Parade sauvage 11-13, setembro 1986, p. 119-135.
- STEINMETZ, Jean-Luc. "A l'heure des merveilles". In: RIMBAUD, Arthur. **Illuminations** (prefácio, notícias e notas de Steinmetz). Paris, Flammarion, 1989.
- _____. "La lanterne magique des *Illuminations*". In: _____. *La poésie et ses raisons*. Paris, José Corti, 1990.
- VIRILIO, Paul. *A inércia polar*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa, Dom Quixote, 1993.
- WING, Nathanael. *Aspects of poetic structure in Rimbaud's "Illuminations"*. University of Mississippi, Romance Monographs, 1974.