

Modernidade e reinvenção da paisagem nas *Illuminations* de Arthur Rimbaud

Modernité et réinvention du paysage dans les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud

Gabriel Alves Fernandes
Universidade Federal de Goiás (UFG)
gabrifern38@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9339-3979>

RESUMO: Considerada cada vez mais distante da representação na literatura, a paisagem foi ofuscada por um modelo de leitura estruturalista que subsumiu o texto como fechado e avesso ao contexto, ao referente e ao enunciador. Desde o século XIX, no entanto, alguns escritores reconheceram a impressão subjetiva e a descrição objetiva no interior do construto verbal, invocando uma experiência hermenêutica entre a linguagem e a realidade no texto poético. Em *Illuminations*, coletânea de poemas em prosa de Arthur Rimbaud, é possível identificar uma série de técnicas e procedimentos em que a representação do ambiente citadino é acompanhado de uma profunda solidariedade entre o real e o imaginário, como o estilo eruptivo da forma, o ritmo acelerado das imagens e o acúmulo de elementos espaço-temporais. O suporte teórico e crítico deste estudo se deu à luz de autores como Michel Collot (2013), Antonio Candido (1993), Suzanne Bernard (1994) e Adalberto Luís Vicente (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Arthur Rimbaud; *Illuminations*; poesia; modernidade; paisagem.

RÉSUMÉ : Considérée comme de plus en plus éloignée de la représentation littéraire, la paysage a été éclipsée par un modèle de lecture structuraliste qui a subsumé le texte comme fermé et opposé au contexte, à la référence et à l'énonciateur. Depuis le XIXe siècle, cependant, certains écrivains ont reconnu l'impression subjective et la description objective à l'intérieur de la construction verbale, invoquant une expérience herméneutique entre le langage et la réalité dans le texte poétique. Dans *Illuminations*, recueil de poèmes en prose d'Arthur Rimbaud, il est possible d'identifier une série de techniques et de procédures dans lesquelles la représentation des villes s'accompagne d'une profonde solidarité entre le réel et l'imaginaire, comme le style eruptif de la forme, le rythme accéléré des images et l'accumulation d'éléments spatio-temporels. Le support théorique et critique a été fourni par des auteurs tels que Michel Collot (2013), Antonio Candido (1993), Suzanne Bernard (1994) et Adalberto Luís Vicente (2010).

MOTS-CLÉS : Arthur Rimbaud; *Illuminations*; poésie; modernité; paysage.

Considerações iniciais

Os estudiosos da literatura, conforme lembra Michel Collot (2013), manifestaram considerável retração a respeito da paisagem no debate contemporâneo. A principal razão para essa realidade refere-se à manutenção de um modelo teórico e de princípios metodológicos estabelecidos pelo pensamento estruturalista. Devoto de uma “clausura do texto”, o estruturalismo atribuiu excessiva atenção à leitura imanente do texto e, de modo consequente e paralelo, desconsiderou o contexto, o referente e o enunciador do centro dos estudos literários.

Acontece que, destaca Collot (2014, p. 485), o privilégio que a modernidade concedeu ao trabalho com a linguagem inviabilizou o reconhecimento de que a literatura seria, também, a expressão de um mundo e de um sujeito, na medida em que esse modelo teórico-metodológico “repousa sobre clivagens que desconhecem a complexidade do fato poético”. No entanto, tal cenário foi gradualmente sendo contestado em razão da (re)emergência de problemas em torno do sujeito e da referência, tanto na crítica como na literatura. No âmbito da produção poética, especialmente a partir do século XIX, os escritores inspiraram modos de reinvenção da paisagem no momento em que ela era considerada a representação da realidade, via figuração, via descrição.

Opondo-se à crença de que sujeito e mundo seriam apagados da obra literária em nome de uma autonomia da linguagem ou em favor de uma reprodução literal dos objetos exteriores, esses autores mobilizaram processos de criação diversos, como a liberdade da escrita e do imaginário e a refiguração radical de uma paisagem inconvertível em figura. Ao evocar a transfiguração e a desfiguração, os poetas tensionavam a relação da representação da paisagem com o real, priorizando uma hermenêutica do texto poético em que seriam expressas “paisagem e linguagem para reconciliar o sentido e o sensível e, assim, uma unidade que não seja uma configuração fechada sobre si mesma, mas aberta a uma recomposição permanente” (Collot, 2013, p. 159).

Arthur Rimbaud (1854–1891) foi um dos poetas dessa tradição a reconhecer na paisagem uma profunda conjunção entre a percepção singular de uma subjetividade e a expressão de um mundo exterior e a sua transformação em um objeto verbal: o poema. Em *Illuminations*, a cidade parece ser tema privilegiado por Rimbaud, não somente porque o contexto de produção da coletânea aparenta ter-se dado nas andanças do poeta pela Europa entre 1872 e 1875 mas, sobretudo, pela recorrência temática do ambiente citadino ao longo da obra. Nesse sentido, o material literário

mostra-se, ao menos para a modernidade, indissociável de uma imagem do mundo elaborada em dependência direta com o estilo e a sensibilidade do escritor.

A justificativa para a preferência do poeta francês muito possivelmente se encontra no terreno de sua experiência criativa. Isso porque o conjunto de elementos sensíveis que caracteriza a vivência sensorial de um escritor constitui a matéria para a composição de sua obra literária, revelando-se como uma obsessão temática do autor através de sua recorrência no decorrer de um mesmo poema ou de uma obra inteira. Nesse sentido, o espaço das cidades em *Illuminations* são temas que provêm da vida sensorial e emocional do autor, “portadores de ressonâncias subjetivas e de valores éticos e estéticos, que constroem, então, ao mesmo tempo que uma imagem do mundo, uma imagem do eu” (Collot, 2013, p. 55). Assim, pensar o texto poético a partir da modernidade significa enquadrá-lo sempre na rede de relações que o ligam inevitavelmente ao real.

Poesia, língua, representação e o real na modernidade: um prelúdio

O estabelecimento da poesia de Arthur Rimbaud como objeto de variadas posturas interpretativas e a emergência de inúmeras possibilidades de leitura daí decorrente levam Atle Kittang (1975, p. 13, tradução minha) a identificar um “desespero crítico” por parte das tentativas eruditas de fazer a obra de Rimbaud falar em sua totalidade, fracasso cuja razão se encontra na “polifonia” de interpretações em torno de seus poemas. Para Kittang, dado o caráter heteróclito da poesia rimbaudiana, “esse ‘espalhamento’ das abordagens hermenêuticas encontra sua causa na ‘dispersão’ da própria escritura rimbaudiana”² (Kittang, 1975, p. 14, tradução minha).

O acirramento entre a obra do poeta e o exame crítico se dá, com maior veemência, em torno de *Illuminations*, coletânea que adquire vigor na tradição lírica da modernidade em função da reinvenção da língua, da mudança radical na concepção de poesia lírica, do vínculo entre a escrita e os dramas do flâneur do mundo moderno, da reconfiguração da subjetividade no discurso poético e da valorização do poema em prosa enquanto modalidade e forma do poema. Ao mesmo tempo que constituem linhas de força da poesia rimbaudiana, os aspectos formais e temáticos de *Illuminations* são precisamente uma fonte de leituras que se suspendem e nunca satisfazem o sentido do poema.

¹ No original: “désespoir critique”, “polyphonie”.

² No original: “cet « éparpillement » des approches herméneutiques trouve sa cause dans la « dispersion » de l’écriture rimbaudienne elle-même”.

Na verdade, trata-se de uma coletânea de composições que afastam conclusões definitivas desde sua produção, que levanta suspeitas quanto à autoria, à datação e à sequência dos poemas, sendo publicada postumamente e situada entre 1872 e 1875. A despeito do prefácio de Paul Verlaine, “*Notice*”, à 1ª edição da publicação dessa coletânea pela revista *La Vogue* (1886), segundo o qual Rimbaud havia querido atribuir a ela o título inglês “*Illuminations — coloured plates*”, a obra pode ser lida sob, pelo menos, cinco acepções: como iluminuras pictóricas, como flashes, como luzes artificiais, como auroras e como inspirações.

Nas *Illuminations*, realidade e fantasia se fundem em uma linguagem cuja estética controverte a expectativa do leitor e o coloca diante de um mundo para o qual a lógica referencial não basta, filiando-se a técnicas e estilo de composição que Adalberto Luís Vicente (2010) denomina de “ruptura com a referencialidade do discurso”. Ao romper com categorias constitutivas de um enunciado tradicional e apriorístico, como o encadeamento lógico, a organização, a coerência e as relações espaço-temporais, Rimbaud manifesta desapego do vínculo estreito com a realidade e prioriza o jogo interno da experiência poética.

Tal maneira de construção da poesia lírica, tanto do ponto de vista da forma como do ponto de vista do conteúdo, não significa desprezo irrestrito em relação ao real. Isso porque, ao conservar a referência ao mundo e, ao mesmo tempo, suplantá-lo em nome de sua reinvenção, essa poesia estabelece, como observa Antonio Candido (1993, p. 116), “uma virulência que subverte a ordem do mundo”, de modo que, ao ler seus poemas, o leitor nunca chega a uma conclusão definitiva, o que leva o próprio crítico brasileiro a asseverar, ao fim de sua análise de “*Fleurs*”: “Mas não tenho certeza se é mesmo assim” (Candido, 1993, p. 116).

Os poemas dessa fase, segundo Antonio Candido, constituem uma obra muito difícil ao despistar leitores e desanimar intérpretes, os quais acabam ficando em aproximações e hipóteses vagas, propondo leituras que nunca sustentam o sentido do texto rimbaudiano. A razão disso é, para o crítico, a arbitrariedade estabelecida entre a textura vocabular e as mensagens do poema, que funda relações que, apesar de sua aparência forçada, são necessárias na medida em que veiculam “modalidades insólitas de percepção” (Candido, 1993, p. 114). Ao visualizá-las, o leitor permanece no terreno da incerteza, pois, ao alterar os hábitos de leitura, os poemas de Rimbaud estabelecem uma tensão entre mostrar e esconder o mundo visível, o que leva Candido a falar em “transfusões”.

Trata-se de um procedimento com que Rimbaud pretende conservar a referência ao mundo e, ao mesmo tempo, superá-lo em nome de elementos artificiais

por meio da transfusão entre dois mundos (o natural e o fictício), de maneira que o discurso se torna simultaneamente referência e não referência e o termo metafórico ganha uma vida independente do termo metaforizado. Desse modo, o mundo visível está perfeitamente exposto no poema, mas subvertido por elementos artificiais que suspendem o leitor entre a impressão do que entende e do que não entende. Candido nota que, em contrapartida, os poemas ainda manifestam uma mensagem válida, já que, apesar de sua aparente falta de lógica, ela preserva um sentido e uma “sedução formal”:

o mundo natural continua a existir, mas fundido num quadro artificial, que transporta a sensibilidade para um plano diferente de realidade. A eficiência de tais poemas é devida ao fato de conservarem a referência ao mundo (que é sempre um ímã para a nossa percepção), mas promovendo a invenção de outro mundo que de certo modo o suplanta e satisfaz o nosso desejo de ir além do real (Candido, 1993, p. 115).

Perceber na obra de Arthur Rimbaud a transfusão de dois mundos, um natural e um artificial, significa reconhecer que, no ato poético, o real não apenas não se desvincula do virtual como também é reconfigurado segundo a imaginação e as manobras da linguagem. A convivência profunda e solidária entre as duas instâncias (real e virtual) pressupõe, nos termos de Collot (2018), uma ficcionalização tanto do tema poético, ao figurar uma realidade própria ao texto, quanto da identidade do próprio poeta. De fato, na dinâmica ficcional, a arte, segundo propõe Paul de Man (1999), a despeito de engendrar um novo mundo, não abdica totalmente de uma lógica de representação. Ao contrário, ela estabelece um padrão de significação em que o poder alegórico, longe de restringir o sentido de uma ideia e uma figura específica, amplia as possibilidades da linguagem e do significado poético, afinal, a “poesia não desiste tão facilmente e a tão baixo custo da sua função mimética e da sua dependência em relação à ficção de um eu” (Man, 1999, p. 203).

Essa é, vale lembrar, a própria condição do sujeito na modernidade, que recorre a uma persona não somente para expandir sua personalidade mas também para, por meio dela, lidar com uma realidade a partir de outras experiências, a começar pela linguagem. Isso porque, no contexto moderno, exige-se um grau de renovação (de si e da linguagem) em que a poesia reconhece seu poder de ficção ao se colocar enquanto um lugar especial de representação sem abstrair-se totalmente de seus vínculos com a realidade, pois que

Um dos modos como a poesia lírica se depara com este enigma é na ambivalência de uma linguagem ao mesmo tempo representacional e não-representacional. Toda a poesia representacional é sempre também alegórica, quer disso tenha consciência ou não, e o poder alegórico da linguagem mina e obscurece o significado literal específico de uma representação aberta à compreensão. Mas toda a poesia alegórica deve conter um elemento representacional que convida e permite essa compreensão, apenas para mais tarde descobrir que a compreensão a que chega está necessariamente errada (Man, 1999, p. 206).

Realidade ou ficção? A recriação da experiência pela linguagem

A reconfiguração da paisagem torna-se, desse modo, um meio de recriar a realidade em uma permanente correlação entre o objetivo e o subjetivo, o atual e o virtual e o real e o imaginário, absolutamente dispensada pelo materialismo burguês e pelo lirismo romântico, apegados à passividade do sujeito. Em “*Nocturne vulgaire*”, poema de *Illuminations*, o eu lírico, através de um sopro, reaparece em uma época e em um lugar determinados, momento em que começa a imaginar as mais diversas peripécias, de modo a destacar que, pela linguagem, a realidade é transfigurada tão rápida e intensamente como um sopro ou como a chegada da aurora:

Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons, — brouille le pivotement des toits rongés, — disperse les limites des foyers, — éclipse les croisées. — Le long de la vigne, m’étant appuyé du pied à une gargouille, — je suis descendu dans ce carrosse dont l’époque est assez indiquée par les glaces convexes, les panneaux bombés et les sofas contournés. Corbillard de mon sommeil, isolé, maison de berger de ma niaiserie, le véhicule vire sur le gazon de la grande route effacée : et dans un défaut en haut de la glace de droite tournoient les blêmes figures lunaires, feuilles, seins; — Un vert et un bleu très foncés envahissent l’image. Dételage aux environs d’une tache de gravier.

— Ici va-t-on siffler pour l’orage, et les Sodomes — et les Solymes, — et les bêtes féroces et les armées,

— (Postillons et bêtes de songe reprendront-ils sous les plus suffoquantes futaies, pour m’enfoncer jusqu’aux yeux dans la source de soie)

— Et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l’aboi des dogues...

— Un souffle disperse les limites du foyer³ (Rimbaud, 1998, p. 262).

³ “Um sopro abre brechas operáticas nas divisórias, — confunde as rachaduras do teto carcomido, — dispersa os limites da lareira, — eclipsa as vidraças. Ao longo da vinha, apoiando-me com o pé sobre a gárgula, — pulei para o interior dessa carruagem cuja época está bastante indicada pelos vidros convexos, os painéis abaulados e os assentos arredondados. Carro fúnebre de meu sonho, isolado,

Consciente de seu poder de transformação, o eu lírico contempla uma lareira e sopra a sua brasa, que forma brechas que se espalham como sua imaginação. Ele assume que as brechas são “*opéradiques*” e que se vão pelas divisórias, sugerindo que a lareira dá lugar a um palco de ópera cujas dinâmicas processam as visões que ele passa a apresentar. Os verbos “*brouille*”, “*disperse*” e “*éclipse*” demonstram que a lareira e o teatro já começam a se misturar, como realidade e imaginação se mesclam no seio da consciência humana. De fato, das rachaduras do teto do palco se passa à lareira novamente, que dá lugar, na sequência, às vidraças, representativas do ambiente cênico. Esse tipo de procedimento concorre ao que Suzanne Bernard (1994) denomina de “poema-iluminação”, tipo de poema em prosa que pulveriza as categorias de tempo e espaço, fundindo índices distintos da geografia e da história.

As próximas exposições são mais extensas, prolixas e densas, pois, à medida em que o poema prossegue, avançam as imaginações do sujeito, que são sempre mais amplas e oportunas, demarcando “um estilo eruptivo, elíptico e intensamente escandido”⁴ (Murat, 2002, p. 431–432, tradução minha). De uma gárgula, ele pula para o interior de uma carruagem, que ressalta ser de uma época anterior à sua. Trata-se, segundo ele, de um carro fúnebre, que esteve presente em um sonho inclusive, que marcha sobre o gramado de uma floresta e em cujo vidro aparecem figuras que rodopiam, ao fundo do qual constam um “*vert et un bleu très foncés*” confundidos entre cascalhos.

Além da desordem dessa imagem, os três parágrafos seguintes constituem falas em que o eu lírico anuncia ações que acontecerão em meio a suas visões: os assovios a Sodomas, a Solimas, a animais ferozes e a exércitos; a retomada de mensageiros e animais de sonhos passados, que dirigirão “*suffocantes futaies*” e levarão o sujeito à “*source de soie*”; e, a partir disso, o envio aos cães, por parte deles, do fustigado eu lírico. Por último, ele aponta que um sopro desfaz os “*limites*” do “*foyer*”. As duas palavras possuem, respectivamente, duas acepções: por um lado, o sopro desfaz os exageros (limites) do fogo e, por extensão, da própria imaginação, além de ser desfeita a própria precisão (limite) das fímbrias do fogo, o que

cabana de pastor de minha ingenuidade, o veículo tomba no gramado da larga estrada desfeita: e numa falha no alto do vidro da direita volteiam as pálidas figuras lunares, folhas, e seios. — Um verde e um azul muito carregados invadem a imagem. Desatrelagem nas imediações de um monte de cascalho. — Aqui se vai assoviar aos vendavais, e às Sodomas e às Solimas, e aos animais ferozes e aos exércitos, — (Postilhões e animais de sonho retomarão a marcha sob as mais sufocantes florestas, para me aprofundar até os olhos na fonte de seda.) — E nos enviar, fustigados, através das águas marulhantes e as bebidas derramadas, — rolar acossado pelos cães... — Um sopro dispersa os limites da lareira.” (Rimbaud, 1998, p. 263)

⁴ No original: “un style éruptif, elliptique, intensément scandé”.

reinaugura a dubiedade entre imaginação e realidade; por outro lado, o “*foyer*” pode pressupor tanto lareira quanto casa, o que também reivindica uma dúvida acerca de qual foi exatamente a instância dispersada: a realidade ou a imaginação.

Ao pregar a união dos contrários e a recriação de si pela linguagem, o poeta persegue um princípio da modernidade segundo o qual o poema constitui uma realidade própria. Nesse sentido, ao reinventar o mundo pela imagem poética, o sujeito passa a adquirir um status demiúrgico, pois detém a habilidade de transformar o real segundo sua imaginação e as manobras da linguagem. Essa concepção faz frente à crença de que a literatura seria a representação, figurada ou mimética, da realidade, reconhecendo que

A arte e a literatura não podem explicar na sua integralidade e em toda integridade um real que escapa à compreensão da linguagem e da representação. Muito menos que a evocação lírica, uma descrição realista não alcançaria a realidade de uma paisagem. A verdade de um texto não reside em uma improvável adequação ao modelo exterior, mas unicamente em sua realidade de obra de arte (Collot, 2013, p. 113).

Em “*Enfance II*”, o tom memorialístico é construído por meio de um ritmo em que os referentes são substituídos de forma constante, de modo a conciliar elementos objetivamente inconciliáveis entre si. Cidade e natureza, nesse caso, existem enquanto material para e na poesia, de tal maneira que, para Cecil-Arthur Hackett (1969, p. 48, tradução minha), “o objetivo e o subjetivo, o real e o imaginário estão inter-relacionados, misturam-se e se fundem”⁵:

II

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. — La jeune maman trépassée descend le perron. — La calèche du cousin crie sur le sable. — Le petit frère (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets. — Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées.

L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général. Ils sont dans le midi. — On suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide. Le château est à vendre; les persiennes sont détachées. — Le curé aura emporté la clef de l'église. — Autour du parc, les loges des gardes sont inhabitées. Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes. D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans.

Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes. L'écluse est levée. Ô les Calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules!

⁵ No original: “the objective and the subjective, the real and the imaginary are interrelated, blend and fuse”.

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes⁶ (Rimbaud, 1998, p. 206–208).

Nesse poema, do lugar onde está a “*petite morte*” passa-se a outro em que a falecida mãe desce degraus, ao passo que se anuncia o andar da caleche do primo e se evoca o “*petit frère*”, que está “*aux Indes*”, e assim por diante. Apesar disso, mesmo que pela memória, todas as recuperações são concentradas numa mesma cena, pois que o eu lírico anuncia à medida que nota a presença de cada um. No entanto, há também um movimento que orienta a apresentação das imagens, já que o eu lírico exige que seja seguida “*la route rouge*”, caminho que leva à “*l'auberge vide*”. Assim, o poema reúne em apenas um quadro todas as sugestões e todas as evocações geográficas, de modo que a imaginação sintética de Rimbaud, segundo nota Suzanne Bernard (2018, p. 482, tradução minha), “mostra pessoas que estão tanto presentes quanto ausentes, foram-se e estão presentes, daí a sua força alucinatória”⁷.

Como o primeiro parágrafo antecipa, garantindo a morte da menina e da mãe e a distância do “*petit frère*”, não há ninguém povoando esse espaço. A partir do segundo parágrafo, tudo parece vazio, pois a família do “*général*” está no Sul, a hospedaria está deserta, as guaritas estão inabitadas e nada há no castelo e na igreja. Entretanto, o final do poema revela a presença de outra vida: pululam “*des fleurs magiques*”, circulam “*bêtes d'une élégance fabuleuse*” e as nuvens se adensam sobre o mar. Assim como o mundo infantil abandona constantemente a linearidade e a coerência para priorizar as possibilidades e a transformação da própria identidade, o poema enuncia, segundo Raybaud (1989, p. 168, tradução minha), “o problema da busca por si no múltiplo”⁸, demonstrando que o quadro descritivo do mundo exterior é suplantando pela subjetividade criadora e pela experiência emocional interna à poesia.

⁶ “É ela, a menina morta, atrás do roseiral. — A jovem mãe já falecida desce os degraus da varanda. — A caleche do primo rincha sobre o saibro. — O irmãozinho (ele está nas Índias) lá, frente ao poente, nos canteiros de cravos. — Os velhos enterrados de pé na rampa dos goivos. Um enxame de folhas secas circunda a casa do general. Estão no Sul. — Segue-se pela estrada vermelha para se chegar à hospedaria deserta. O castelo está à venda; as persianas, pendentes. — O cura terá levado a chave da igreja. — Em volta do parque, as guaritas dos guardas estão inabitadas. Os tapumes são tão altos que só se vêem os cimos sussurrantes. Além do mais, nada há para se ver lá dentro. Os prados varejam os vilarejos sem galos, sem bigornas. A represa está aberta. Os calvários e os moínhos do deserto, as ilhas e as mós! Flores mágicas enxameavam. Os barrancos o berçavam. Bichos de uma elegância fabulosa circulavam. As nuvens se adensavam sobre o mar alto feito de uma eternidade de lágrimas quentes.” (Rimbaud, 1998, p. 208–209)

⁷ No original: “montre des gens qui sont à la fois présents et disparus, partis et présents : de là vient as force hallucinatoire”.

⁸ No original: “le problème de la recherche de soi dans le multiple”.

“Jeunesse”, composição dividida entre quatro partes, exercendo possivelmente uma retrospectiva dos tempos em que se dedicava à estrutura perfeita e a aplicação às formas clássicas, é onde o poeta rejeita os estudos e exalta as experiências desregradas do impulso criador. No fim, parece reconhecer que, mesmo sucumbido, a tarefa do vidente está cumprida, pois estabeleceu o horizonte do trabalho poético:

I
DIMANCHE

Les calculs de côté, l'inévitable descente du ciel, et la visite des souvenirs et la séance des rythmes occupent la demeure, la tête et le monde de l'esprit.

— Un cheval défile sur le turf suburbain, et le long des cultures et des boisements, percé par la peste carbonique. Une misérable femme de drame, quelque part dans le monde, soupire après des abandons improbables. Les ‘desperados’ languissent après l'orage, l'ivresse et les blessures. De petits enfants étouffent des malédictions le long des rivières. —

Reprenons l'étude au bruit de l'œuvre dévorante qui se rassemble et remonte dans les masses. [...]

III
VINGT ANS

Les voix instructives exilées... L'ingénuité physique amèrement rassise... — Adagio. Ah! l'égoïsme infini de l'adolescence, l'optimisme studieux: que le monde était plein de fleurs cet été! Les airs et les formes mourant... — Un chœur, pour calmer l'impuissance et l'absence! Un chœur de verres, de mélodies nocturnes... En effet les nerfs vont vite chasser.

IV

Tu en es encore à la tentation d'Antoine. L'ébat du zèle écourté, les tics d'orgueil puéril, l'affaissement et l'effroi.

Mais tu te mettras à ce travail: toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. Dans tes environs affluera rêveusement la curiosité d'anciennes foules et de luxes oisifs. Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu? En tout cas, rien des apparences actuelles⁹ (Rimbaud, 1998, p. 280–282).

⁹ “I DOMINGO: De lado os cálculos, a inevitável descida do céu, a visita das lembranças e o congresso de ritmos ocupam a casa, a mente e o mundo do espírito. — Um cavalo escapole pelo turf suburbano, ao longo dos cultivos e arvoredos, atacado pela peste carbônica. Uma mulher miserável de drama, em algum lugar do mundo, suspira após improváveis abandonos. Os ‘desperados’ aspiram por tumulto, intemperança e feridas profundas. Crianças estrangulam maldições nas margens dos ribeiros. — Retomemos o estudo ao fragor da obra devoradora que se concentra e se desprende das massas. [...] III VINTE ANOS: As vozes instrutivas exiladas... A ingenuidade física amargamente contida... — Adágio. Ah! o egoísmo infinito da adolescência, o otimismo estudioso: como era cheio de flores o mundo naquele verão! Ares e formas expirantes... Um coro, para acalmar a impotência e a ausência! Um coro de vidros, de melodias noturnas...

O poema inicia-se garantindo que, dispensados os cálculos, a anormalidade, o imaginário e a irregularidade ocupam o espírito em todos os seus domínios. Basta lembrar que, na carta a Paul Demeny, a segunda das chamadas “*Lettres du voyant*” (“Cartas do vidente”), de maio de 1871, apesar de reconhecer em Baudelaire “o primeiro vidente, o rei dos poetas, *um verdadeiro Deus*”, Rimbaud censura nele o apego ao universo artístico e a mesquinhez de suas formas: “Contudo, viveu num meio por demais artístico; e sua forma, tão elogiada, é de fato mesquinha: as invenções do ignoto requerem formas novas” (Rimbaud, 2009, p. 42, grifo do autor). Na perspectiva de Rimbaud, as formas da poesia de Baudelaire eram demasiadamente trabalhadas para que fossem dignas de qualidade e apreço, como sugerem os *Salons*. O que Rimbaud (2009, p. 39, grifo do autor) espera do trabalho poético e do vidente é, no entanto, um “longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*”, de modo que o “*insabido*” (“desconhecido” ou “ignoto”) requer imagens, formas e construções novas.

O segundo parágrafo aparentemente explicita o porquê de o sujeito desejar o afastamento dos cálculos. Trata-se de quatro cenas simultâneas que operam justamente as transgressões que são reivindicadas pela desejada irregularidade da forma. Em primeiro lugar, o cavalo foge do hipódromo que o domestica, desvia-se dos cultivos e arvoredos como quem rejeita a tradição e os costumes e aparece carcomido pela peste, equiparando-se com o vidente, que, segundo a teoria da vidência, alcança na sociedade o status de “grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito” (Rimbaud, 2009, p. 39). Na sequência, a mulher abandonada suspira malograda, assim como o poeta, e parece exilada em não se sabe qual lugar do mundo, indeterminação que confirma a dramaticidade de sua situação e a capacidade que a poesia detém de não precisar as referências de tempo e espaço; depois, os “*desperadoes*”, pessoas imprudentes e geralmente criminosas, estão em busca de confusão e de delitos, como o vidente (“o grande criminoso”) e como a sua poesia (informe e desregrada); por último, as crianças são vistas em rituais de maldição à margem dos rios, ação absolutamente inesperada para esse público.

Após essa sucessão de imagens, o eu lírico retoma a sua confissão e pede que o estudo seja associado ao “*bruit de l’œuvre dévorante*”, isto é, aos estrondos vindos do desconhecido, que ainda está distante “*dans les masses*”. Essa passagem também

De fato os nervos vão logo saltar. IV: Continuas ainda na tentação de Antão. As travessuras do zelo cerceado, os tiques do orgulho pueril, a prostração e o espanto. Mas te entregarás a esse trabalho: todas as possibilidades harmônicas e arquiteturais se insurgirão em torno de teu trono. Seres perfeitos, imprevistos, se prestarão às tuas experiências. De teus contornos afluirá a curiosidade sonhadora das antigas turbas e dos luxos ociosos. Tua memória e teus sentidos serão apenas o alimento de teu impulso criador. Quanto ao mundo, o que será dele quanto te fores? Em todo caso, nada das aparências atuais.” (Rimbaud, 1998, p. 281–283)

pode fazer referência à própria reflexão metapoética que está sendo feita, visto que a preposição “*au*” indica a simultaneidade da teoria e da prática estéticas, representadas, respectivamente, pelo primeiro e pelo segundo parágrafos. Realmente, na terceira seção, o poeta garante que as “*voix instructives*” estão ausentes, assim como, no prólogo de *Une saison enfer*, de 1873, asseverava a necessidade da “ausência de faculdades descritivas ou instrutivas” (Rimbaud, 1998, p. 133) no vidente. Depois de ter rejeitado a instrução, o eu lírico desdenha do “*optimisme studieux*” dos tempos passados, quando “*le monde était plein de fleurs cet été!*”.

Aparentemente, ele se refere à pureza da infância, quando a aplicação às clássicas atividades intelectuais era sinônimo de bons rendimentos e de prestígio escolar e social. Isso fica subentendido dada a própria história de Rimbaud, cujo tempo de colegial foi bastante prestigiado em virtude de seu virtuosismo precoce, e na menção ao verão, que, segundo o mito de Perséfone, corresponde ao período de fertilidade e fartura. No entanto, trata-se de “*Les airs et les formes mourant*”, cuja validade é determinada pelo momento em que o desregramento ocupa o seu lugar, afinal, “*les nerfs vont vite chasser*”. Esse excerto particularmente é curioso porque o uso dos travessões implica, nos termos de Albert Henry (1998), fáculas discursivas em que a voz lírica se manifesta mais explicitamente com o objetivo de denunciar uma reflexão metapoética e fiel ao pensamento daquele que enuncia. No poema, a intervenção se dá por meio da própria poesia, quando o eu lírico interrompe o discurso para demarcar um posicionamento, nesse caso, uma censura às “*fourmes mourant*”.

Na última seção, o sujeito pede a seu interlocutor que seja resistente em seu propósito assim como foi Santo Antônio, que, após dividir seus pertences com os pobres, foi vítima de diversas provocações no deserto. Ele permaneceu obstinado a elas e se tornou exemplo de fidelidade aos princípios e de renúncia aos caminhos pecaminosos. No entanto, o eu lírico espera que o poeta, ao contrário de Santo Antônio, entregue-se às visões perturbadoras de que será acometido, aceitando as “*possibilités harmoniques et architecturales*” e as criaturas “*parfaits, imprévus*” que lhe surgirão. Essa entrega às tentações é necessária porque, segundo ele, a memória e os sentidos, aflorados pelo desregramento, são a “*nourriture de ton impulsion créatrice*”, a quem cabe transfigurar a realidade. Apesar de Antônio ter sido reconhecido pela sua obstinação e resiliência, o poeta também é digno de aclamação, pois deixou seu legado sabendo que, conforme a teoria da vidência, “outros trabalhadores horríveis virão; e começarão pelos horizontes” de onde ele pereceu, agora higienizado “*des apparences actuelles*”. Desse modo, ao mesmo tempo que

se vincula a seu mundo, o sujeito poético não deixa de delimitar sua distância da realidade, pois é justamente ao sair de si que pode reivindicar o possível e o infinito da percepção.

De acordo com as “*Lettres du voyant*”, o vidente deve trabalhar, como Prometeu, através do exercício intelectual com a linguagem, em prol do progresso da humanidade. Conforme a teoria da vidência, esse compromisso é indissociável de uma fuga da vida produtiva, vinculada, na primeira correspondência, aos princípios da vida universitária de Izambard, como a poesia subjetiva. Para Rimbaud, como se explicita no poema-paródia “*Ce qu’on dit au poète à propos de fleurs*”, a humanidade, desde a poesia grega, sempre adotou a repetição e a imitação como paradigmas de produção literária, esquecendo-se de aperfeiçoá-las:

a inteligência universal sempre rejeitou essas ideias, é claro; os homens recolheram uma parte desses frutos do cérebro; agiam segundo eles, escreviam livros com eles; assim andaram as coisas, o homem não se aperfeiçoando, não estando ainda desperto, ou ainda não na plenitude do grande sonho. Funcionários, escritores: autor, criador, poeta, tal homem jamais existiu! (Rimbaud, 2009, p. 38–39).

Segundo o poeta, a fuga desse produtivismo, característico do racionalismo burguês, deve se dar pelo conhecimento total de si, de maneira que, quanto mais cultivada, autoconhecida e deformada for a personalidade do vidente, tanto mais humana será sua poesia. Vem desse processo a ambição de Rimbaud de transformar a sociedade, pois ele confia na capacidade que um novo paradigma poético possui de humanizar as pessoas. Nesse sentido, é viável que a humanização pela poesia comece através da língua, o meio mais elementar de convivência. Conforme Carpeaux (1993), Rimbaud empreendeu em vida uma revolta contra todos os meios de sociabilidade devido a uma crise de adolescência muito violenta. Dentro de casa, o poeta voltou-se contra o despotismo católico da mãe; fora de casa, opôs-se aos ditames burgueses, ostentando irreverência em seu comportamento, em sua vestimenta e em seu vocabulário; por último, na literatura Rimbaud atentou contra a própria concepção de língua e de poesia lírica.

Desse modo, voltar triunfalmente à realidade é uma tarefa necessariamente vinculada à transformação desse que é o elemento primário da sociabilidade humana: a linguagem. Ao mencionar a “fantasia ditatorial” dos poetas modernos, Friedrich (1991, p. 81) observa que, no poema “*Jeunesse*”, Rimbaud havia demonstrado que o impulso criador é capaz de agir com uma “liberdade ilimitadamente criativa”, de modo que essa pulsão criadora “deixa como legado uma visão

desfigurada, insólita do mundo. É um ato de violência”¹⁰. Revolta, ruptura e violência são características que marcam a desfiguração da paisagem, que, conforme Michel Collot (2013, p. 161), aprofunda o desejo de deformação lírica ao desfazer “a continuidade sintática e retórica da frase para libertar a palavra da ordem lógica, e deixá-la ressoar de outra maneira, literalmente e em todos os sentidos”.

Entrar no ambiente da cidade em Rimbaud: entrar no terreno da poesia

Em outro poema, “*Ornières*”, em apenas um parágrafo e por meio de sintagmas relativamente breves, as frases denotam um acúmulo extraordinário de elementos citadinos e também associações inusitadas:

À 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. Défilé de fêtes. En effet: des chars chargés d’animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes; — vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d’enfants attifés pour une pastorale suburbaine. — Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d’ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires¹¹ (Rimbaud, 1998, p. 242).

¹⁰ Profundamente inspiradas por Ortega y Gasset em A desumanização da arte, as categorias de Friedrich, como se sabe, precisam ser consideradas com parcimônia. Ao recair em uma tautologia teórico-metodológica em que o método e o objeto da crítica de poesia se confirmam um ao outro, o autor redundante em um procedimento analítico que assim é referido por Alfonso Berardinelli (2007, p. 22): “Seja como for, uma poesia que exalte o máximo de abstração e despersonalização não poderá ser descrita senão em termos de abstração e despersonalização”. Assim, a “fantasia ditatorial” não pode ser desvinculada de seu lastro histórico-cultural, pois a visão desfigurada dos poetas modernos está intimamente ligada a dramas individuais e coletivos que os levam a optar por diferentes modos de expressão. Michael Hamburger (2007, p. 35), ao identificar uma verdade da poesia localizada no intervalo entre a coisa dita e o modo de dizê-la, afirma: “um bom número de poetas destacados [...] aspirou a uma nudez e a um caráter direto da expressão que em muito excede o exigido pelos cânones clássicos mais restritos”. João Alexandre Barbosa (2005, p. 27–28), em reação à tese da poesia pura, destaca: “O poema moderno institui-se no horizonte da insignificação justamente porque busca o significado mais radical de sua viabilidade com relação aos modos de nomear as circunstâncias do poeta. O que há de mais radical do que pôr em xeque aquilo que funda a própria existência da linguagem da poesia, isto é, o mecanismo analógico de vinculação entre palavra e realidade?”. No âmbito da crítica, outros pensadores compõem um contraponto a Hugo Friedrich, como, por exemplo, Emil Staiger, em Conceitos fundamentais da poética, de 1946; Octavio Paz, em O arco e a lira, de 1955; Käte Hamburger, em A lógica da criação literária, de 1957; Theodor Adorno, em sua célebre Palestra sobre lírica e sociedade, de 1957; Maurice-Jean Lefebvre, em Estrutura do discurso da poesia e da narrativa, de 1980; Michel Collot, em A matéria-emoção, de 1997.

¹¹ “À direita a aurora do verão desperta as folhas e os vapores e ruídos deste canto do parque, e os barrancos da esquerda conservam na sombra violeta os mil rápidos sulcos da estrada úmida. Desfile de deslumbres. De fato: carroças carregadas de animais de madeira dourados, mastros e telões matizados, puxados a grande galope por vinte cavalos de circo malhados, e crianças e homens sobre os mais incríveis animais, — vinte veículos, abaulados, pavesados e floridos como carruagens antigas ou dos contos de fada, cheias de crianças ataviadas para uma pastoral suburbana. — Mesmo os ataúdes sob o dossel da noite erguem os penachos de ébano, ao trote das grandes éguas negras e azuis” (Rimbaud, 1998, p. 243).

O início do poema já promove uma separação que, apesar de visível, é claramente imaginada: a rua parece separada entre uma parte, à direita, em que a natureza prevalece, com folhas, vapores e ruídos causados pela aurora do verão, ao passo que, à esquerda, constam barrancos, uma sombra e diversos sulcos de uma estrada úmida, possivelmente deixados pelo trote das carroças da cidade. Propositamente opostos, os dois cantos vêm intensificar o aspecto sombrio do lado esquerdo, pois nele passa um desfile “*de féeries*”, aparentemente um cortejo fúnebre.

O teor fatídico desse “*coin du parc*” é realçado na sequência, que se introduz pela expressão “*En effet*”. Trata-se de um desfile em que carroças estão abarrotadas de artigos os mais variados, puxadas por um número excessivo de cavalos, enquanto crianças e homens aparecem sobre os animais. Além disso, a mesma quantidade consta de veículos, que são construídos com bastante ornamento tal como na moda antiga, que o eu lírico afirma se parecerem com carruagens de contos de fada, igualmente repletos de crianças, que, por sua vez, aparecem arrumadas para uma pastoral. No final, até os ataúdes são caracterizados por erguerem penachos de madeira sob o trote de éguas “*bleues*”.

Toda a representação que atravessa o poema, cuja imagem volta-se, no todo, aos sulcos registrados na lama, é visivelmente fictícia, o que não dispensa, é claro, os contornos reais de que é feita. A caracterização excessiva — do ambiente, do desfile e das pessoas — deixa clara a aparência desfigurada dessa cena, responsável por expor uma realidade possível em que cidade e natureza assumem contornos objetivamente inverossímeis, a ponto de a claridade e a escuridão se misturarem e de uma égua ser azulada. O próprio sujeito lírico reconhece que suas abstrações são semelhantes aos contos de fada, o que testemunha um movimento circular em que “a escrita nunca se refere senão a si mesma ou a outros escritos, como esta gigantesca tautologia na qual se deleita certa modernidade” (Collot, 2013, p. 121). Assim, ao mesmo tempo que a cena ainda mantém uma coerência interna, a referência à literatura infantil também é manobrada dentro do próprio texto, de modo que o poema se impõe como uma máquina de recriação poética.

Nesse contexto, a poesia de Arthur Rimbaud alinha-se a uma tendência que distingue a poesia moderna enquanto obra de recriação da linguagem: se o referencial descritivo é dispensado e o mundo habitual é destruído, um novo mundo parece ser erigido em seu lugar. Nesse caso, como relembra Michel Collot (2013), apesar de levado ao estado de caos, os restos do cosmos se conformam para compor uma paisagem que não é necessariamente desprovida de coerência. Acontece que, em se tratando do texto poético, o efeito da linguagem não deve ser

encontrado em seu valor mimético, mas em seu valor semântico, pois, ao enfatizar a aliança entre os contrários e não desprezar o invisível da paisagem, “a evocação poética dá menos a ver do que a imaginar e a entender a repercussão interior do espetáculo exterior” (Collot, 2013, p. 52). Veja-se a composição “*Barbare*”:

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,
Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.)
Remis des vieilles fanfares d'héroïsme — qui nous attaquent encore le cœur et la tête — loin des anciens assassins —
Oh! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.)
Douceurs!
Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre, — Douceurs! — les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. — Ô monde! —
(Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent,)
Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.
Ô Douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, — ô douceurs! — et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.
Le pavillon...¹² (Rimbaud, 1998, p. 272).

Depois de assegurar que está em um tempo e em um espaço “*Bien après*” dos dias e estações, dos seres e países e de atribuir características aos mares e às flores, o eu lírico garante que “*elles n'existent pas*”, o que é retomado e repetido na sequência, destacando uma fusão entre a história e a geografia, entre o animado e o inanimado e entre a realidade e a ficção. Braseiros, geada, fogos e chuva juntam-se como se pudessem ocupar o mesmo mundo, o que é exaltado por meio das interjeições “*Ô monde!*” e “*Ô Douceurs*”, que enunciam outra unidade: a impressão subjetiva e a descrição objetiva.

¹² “Bem depois dos dias e estações, dos seres e países. O pavilhão de carne sangrante sobre a seda dos mares e das flores árticas; (elas não existem.) Refeito das velhas fanfarras do heroísmo — que ainda nos atacam a mente e o coração — longe dos antigos assassinos — Oh! O pavilhão de carne sangrante sobre a seda dos mares e das flores árticas; (elas não existem.) Doçuras! Os braseiros, chovendo em rajadas de geada, — Doçuras! — os fogos à chuva do vento de diamantes atirada pelo coração terrestre eternamente carbonizado por nós, — Ô mundo! — (Longe dos velhos refúgios e das velhas chamadas, que se ouvem, que se sentem.) Os braseiros e as espumas. A música, ondular dos golfos e choque dos flocos nos astros. Ô Doçuras, ô mundo, ô música! E lá, as formas, seus suores, as cabeleiras e os olhos, flutuando. E as lágrimas brancas, ferventes, — ô doçuras! — e a voz feminina que chega ao fundo dos vulcões e das grotas árticas. O pavilhão...” (Rimbaud, 1998, p. 273)

Longe dos “*vieilles retraites*” e das “*vieilles flammes*”, o único alento que se pode ter parece ser justamente esse pavilhão, qualificado como bárbaro, onde flutuam suores, cabeleiras e olhos e onde os vulcões e as grotas parecem efetivamente ser o lugar de conforto, já que concentram tanto a brasa como a espuma, sem distinção. Num ambiente que lhe parece tão hospitaleiro, a tempestade de braseiros atinge os flocos, cujo efeito sonoro acalenta o eu lírico, desejoso que está em se refugiar nesse pavilhão. Propondo uma transfusão entre a barbaridade e a comodidade, o poema chama a atenção justamente para a possibilidade de convivência entre a dimensão real e a dimensão ficcional própria ao construto poético, afinal,

o poeta nos oferece a visão de uma paisagem irrepresentável, mostrando-nos sua evidência, ao mesmo tempo que denuncia sua inexistência. Com efeito, ele associa as realidades muito distantes e incompatíveis entre si. Se admitirmos que o “*pavillon*” é o de um navio, ele pode muito bem flutuar sobre *des “mers”* cujo brilho seria análogo ao da “*soie*”, mas é mais improvável que seja feito de “*viande saignante*”, e que as flores cresçam sobre a superfície do mar “*arctique*”. Toda a tentativa de se resolver essas contradições estão condenadas ao fracasso enquanto nos mantivermos em uma lógica referencial. O poeta também se apressa para precisar que essas entidades imaginárias “*n’existent pas*” (Collot, 2013, p. 126, grifo do autor).

É possível perceber que o caráter irrepresentável dessa paisagem remonta à capacidade da linguagem poética de adquirir certa autonomia e maleável resistência à realidade, em que, a despeito da tentativa de nomear um objeto, a palavra desprende-se de seu referente em nome de sua subversão, adquirindo formas internas e valores próprios. É o caso do poema “*Les ponts*”:

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 frères parapets. Des accords mineurs se croisent, et 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 publics? L’eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. — Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie¹³ (Rimbaud, 1998, p. 238).

¹³ “Céus cinzentos de cristal. Um estranho desenho de pontes, aqui retas, ali arqueadas, além descendo ou obliquando em ângulos sobre as primeiras, e essas imagens se renovando nos outros circuitos iluminados do canal, mas todas tão compridas e leves que as

O poema anuncia se tratar de um “*bizzare dessin de ponts*”, enquanto que, antes, garantia que a cena, aparentemente real, dava-se sob “*Des ciels gris de cristal*”. A dubiedade quanto à descrição é intensificada ao longo do poema, que apresenta traços, linhas, margens e contornos de pontes que se confundem umas com as outras e também com outros planos que se veem, como os “*autres circuits éclairés du canal*”. As pontes são, além disso, repletas de quinquilharias, pois sustentam casebres, roupas e até instrumentos de música, que entoam não sei se sabe se “*des airs populaires*”, “*des concerts seigneuriaux*” ou “*des restants d’hymnes publics*”.

A digressão que essa confusa produção sonora causa no eu lírico é interrompida pela retomada da descrição visual, que destaca a cor e a dimensão do rio que banha as pontes. No final, um forte raio, caindo do céu, desconstrói a representação da paisagem, de modo que é ressaltado seu alto teor artificial. Mais uma vez, por meio da autorreflexividade da poesia, o texto expõe seu próprio processo de construção interna, na medida em que, se o poema conclui-se tão longo finaliza, a realidade nele desenhada se dissipa assim que concluída a sua leitura.

Considerações finais

A incerteza de Antonio Candido (1993, p. 116) quanto à sua interpretação da produção de Arthur Rimbaud é absolutamente plausível: “não tenho certeza se é mesmo assim”. Tensionada e ambígua, a lírica do poeta francês ainda impressiona por não se fechar em um sentido absoluto, o que, apesar de desanimar intérpretes, convoca reiteradamente novas recepções e novas posturas da atualidade. Tal aspecto parece ter sido percebido desde cedo como a grande linha de força da poesia de Rimbaud.

Com atenção profunda às composições das *Illuminations*, é possível entender que não somente não é viável encontrar no ambiente citadino da poesia de Rimbaud uma referência exterior mas também que não é plausível afirmar que se trata de cenas e lugares absolutamente independentes da vida moderna, pois, conforme lembra Rancière,

Rimbaud não descreve nenhuma paisagem urbana, não conta nenhuma teoria social. Ele faz outra coisa: escreve o século. Fixa-lhe as cifras e os emblemas. Marca as coordenadas e estabelece todas as ligações possíveis entre elas no mesmo espaço. Torna-o evidente e, ao mesmo tempo, ilegível. Mas faz isso

margens, acumuladas de cúpulas, se abaixam e se amesquinham. Algumas dessas pontes ainda estão carregadas de casebres. Outras sustentam mastros, sinais, frágeis paraquedas. Acordes menores se cruzam e fogem, das margens sobem cordoalhas. Distingue-se uma roupa vermelha, talvez outras vestes e instrumentos de música. São árias populares, trechos de concertos senhoriais, restos de hinos públicos? A água é cinza e azul, larga como um braço de mar. — Um raio branco, caindo do alto do céu, aniquila esta comédia” (Rimbaud, 1998, p. 239).

acreditando, querendo, fazer alguma coisa diferente. O que ele quer, com efeito, é passar à frente do século. Pretende dar a ele o que falta para terminar o projeto do novo corpo glorioso, uma língua: a língua do futuro, a do corpo integral, da comunidade das energias reunidas (Rancière, 1995, p. 152).

Em vez de copiar o mundo ou de abstrai-lo da linguagem da poesia, o poema de Rimbaud reescreve a própria história e o próprio tempo, traçando uma “linha que une os significados e emblemas dispersos” (Rancière, 1995, p. 149). Isso significa que, assim como não se limita a um retrato fiel do mundo nem se desliga da realidade para negá-la completamente, a poesia de Rimbaud capta apenas aquilo que é necessário à sua dicção, que lhe serve de inspiração no trabalho poético. Assim, é fundamental perceber que, em oposição a esses grupos de intérpretes, denominados por Rancière como Identificadores e Fantasiadores, cabe ao exame crítico da poesia de Rimbaud reconhecer a filiação do poeta, mas, sobretudo, a forte marca singular de sua personalidade, restituindo à poesia sua profunda experiência hermenêutica entre uma subjetividade, um mundo e uma linguagem.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. In: BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 13–38.
- BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 17–41.
- BERNARD, Suzanne. Notes. In: RIMBAUD, Arthur. *Œuvres de Rimbaud*. Paris: Garnier, 2018. p. 355–555.
- BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994.
- CANDIDO, Antonio. As transfusões de Rimbaud. In: LIMA, Carlos. (org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1993. p. 113–116.
- CARPEAUX, Otto Maria. Ecce poeta. In: LIMA, Carlos. (org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1993. p. 157–159.
- COLLOT, Michel. Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Rimbaud. In: COLLOT, Michel. *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne: de Baudelaire à Ponge*. Paris: Classiques Garnier, 2018. p. 37–47.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Coordenação de tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HACKETT, Cecil Arthur. Rimbaud and the “splendides villes”. *L’Esprit créateur*, v. 9, n. 1, p. 46–53, 1969. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26279717>. Acesso em: 01 de mar. 2022.

HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia. In: HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 35–61.

HENRY, Albert. *Contributions à la lecture de Rimbaud*. Bruxelas: Académie Royale de Belgique, 1998.

KITTANG, Atle. *Discours et jeu*: essai d’analyse des textes d’Arthur Rimbaud. Grenoble: PUG, 1975.

MAN, Paul de. Poesia lírica e modernidade. In: MAN, Paul de. *O ponto de vista da cegueira*: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1999. p. 188–207.

MURAT, Michel. *L’Art de Rimbaud*. Paris: José Corti, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. As Vozes e os Corpos. In: RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p. 141–168.

RAYBAUD, Antoine. *Fabrique d’illuminations*. Paris: Seuil, 1989.

RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

VICENTE, Adalberto Luís. *Uma parada selvagem*: para ler as *Iluminações* de Rimbaud. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

Recebido em: 16/03/2026

Aceito em: 17/05/2026

