

# VERSOS QUE TERGIVERSAM: RIMBAUD E A POESIA MODERNA

Renato Alessandro dos Santos (UNESP/Araraquara)<sup>1</sup>

*Resumo:* Tudo é precoce em Rimbaud. Do latim, dominado na infância, até o 'eu é um outro' na adolescência, o grande poeta francês condensou em poucos anos de trabalho literário uma poesia que continua a confundir o leitor até hoje.

*Palavras-chave:* poesia; poeta visionário; poesia moderna.

## A imensidão poética de Rimbaud

"(...) ao meu redor/ Rimas espalho."  
(Arthur Rimbaud)

A febre começou na adolescência e se intensificou aos 17, em Paris. Febre literária. Arthur Rimbaud (1854-1891) ganhou a amizade de Paul Verlaine (1844-1896) e um período de criação literária de quatro anos. Nem bem havia feito 21, e veio o abandono e, em seguida, o silêncio. O derradeiro silêncio literário dos 17 anos seguintes; depois, a morte.

A morte encerra tudo?

Há quase uma década, em 2004, foi comemorado o sesquicentenário do nascimento de Rimbaud, e sua memória permanece muito presente. No Google, hoje, 29 de setembro de 2013, o termo "Rimbaud" apresenta 6.290.000 resultados. É um número expressivo. Ser citado em mais de seis milhões de *links* diz muito a respeito do interesse que o poeta desperta.

---

<sup>1</sup> Renato Alessandro dos Santos, 41, é professor do curso de Letras do Centro Universitário Moura Lacerda. Faz doutorado em Estudos Literários, na UNESP, de Araraquara, e é autor de *Mercado de pulgas: uma tertúlia na internet* (Multifoco) e da dissertação *A revolução das mochilas: de On the road à lenda de Duluoze - a literatura beat de Jack Kerouac* (FCL/Ar/UNESP). É editor do site *Tertúlia*. E-mail: [realess72@gmail.com](mailto:realess72@gmail.com).

Mas a morte encerra tudo, afirma o verso de Alfred Tennyson (1809-1892). Se estivesse vivo, hoje, Rimbaud estaria com a impossível idade de 159 anos. A suposição é absurda, mas uma coisa é certa: não importa a idade, o poeta sempre será lembrado como o adolescente atrevido que cortejou a literatura e, sem titubear, deixou-a a ver navios, ou barcos ébrios. Restou o celebrado retrato feito por Étienne Carjat (1828-1906) para fixar o mito de ícone rebelde. A despeito das fotografias dos anos posteriores que chegaram de África, foi Carjat quem registrou a imagem do Rimbaud altivo e digno dos maiores festins da juventude. Um Che Guevara literário. Um guerrilheiro rebelde literário. Essa é a imagem que vale mais de mil palavras.

Mas muito, muito distante disso tudo, à literatura, o que importa é o que Rimbaud deixou a ela como herança, e, estendendo a mão, também ao leitor, que, fascinado e confuso com os versos do poeta, até hoje não entende o que levou Rimbaud a abandonar as musas ao relento, desprotegidas, longe daquele que, por elas, foi cada vez mais distante, até perder-se na derradeira imensidão de sua própria poesia, cuja plenitude é apenas uma das três linhas temáticas do autor nesse período.

Adalberto Luis Vicente, autor de *Uma parada selvagem* (2010), afirma que, em um primeiro momento, “os poemas são marcados pelo sentimento de liberdade e de idealismo infantil” e que se trata “de uma poesia que deixa transparecer um sentimento de plenitude, motivado pela expansão do eu poético junto à natureza e pela intensidade das sensações que aí afloram” (Vicente 2010: 21).

As outras duas linhas temáticas da primeira fase resgatam o período de revolta, motivado em boa parte pela guerra franco-prussiana, em que os poemas “investem contra a ordem burguesa, a hipocrisia da guerra e da religião”, e, em seguida, a poesia marcada pela vidência, em que Rimbaud atrela o “desconhecido” à “invenção de um verbo novo” que marca a última etapa desse período “fundamental para a compreensão das realizações posteriores” (Vicente 2010: 22).

A vidência como dogma e método, ou seja, como desregramento de todos os sentidos, só se manifestará pouco antes de sua partida para Paris, em 1871 (Bernard *apud* Vicente 2010: 40). Convencionalmente, essa fase estende-se de “A consoada dos Órfãos” (“*Les Étrennes des Orphelins*”), de 1870, até “O barco ébrio” (“*Le bateau ivre*”), de 1871, poemas que abrem e fecham *Poesias*, livro que registra o primeiro período, mas que não pôde ser organizado pelo poeta – como a maior parte de sua obra. Em *Poesias*, a crítica já observa a presença de, ao menos, dois poemas em que a vidência pode ser ressaltada: “*Voyelles*” e “*Le bateau ivre*”, que, comparados às primeiras estrofes do autor, têm a distinção de um Rimbaud mais ousado e genial, como os cem versos de “O barco ébrio”, poema escrito aos 17, podem comprovar.

Aparentemente, seus versos pouco – ou nada – ou quase nada – têm a ver com a vida do poeta. Aparentemente, pois, mais tarde, em *Uma temporada no inferno* (1873), a prosa poética irá recordar a intimidade tirânica que Rimbaud (o “esposo infernal”) dispensa a Verlaine (a “virgem louca”), em “Delírios”, uma das passagens da obra que, a muitos leitores, evoca dados biográficos. Mas cabe ressaltar: tratando-se de Rimbaud, o que é *realmente* biográfico em *Uma temporada no inferno*? (Rimbaud 2006: 49).

Em seus primeiros versos, um menino sonhador e andarilho – e com as madeixas apinhadas de piolhos – cantarola palavras ao sabor do vento, como nestes

dois quartetos de versos alexandrinos de “Sensação” (Rimbaud 2009: 41), poema traduzido por Ivo Barroso.

Nas tardes de verão, irei pelos vergéis,  
 Picado pelo trigo, a pisar a erva miúda:  
 Sonhador, sentirei um frescor sob os pés  
 E o vento há de banhar-me a cabeça desnuda.

Calado seguirei, não pensarei em nada:  
 Mas infinito amor dentro do peito abrigo,  
 E como um boêmio irei, bem longe pela estrada,  
 Feliz – qual se levasse uma mulher comigo.

Março de 1870

É um Rimbaud andarilho que saúda a estrada. Do outro lado do mundo, nos Estados Unidos, desde que publicou *Folhas de relva* (*Leaves of grass*) em 1855, Walt Whitman (1819-1892) passou a conter, também, dentro de si, o universo todo e, mais tarde, no século seguinte, outros partiriam pela estrada, como Jack Kerouac (1922-1969), que em homenagem ao poeta rebelde francês escreveria um extenso poema, “Rimbaud” (tradução de Albino Poli Jr.):

Arthur!

*On t'appela pas Jean!*

Nascido em 1854 praguejando em Charleville  
 abrindo portanto caminho para  
 o abominável assassinato  
 de Ardennes –

Não se admira que seu pai tenha partido!  
 Então aos 8 anos você entrou pra escola  
 – Pequeno Grande Latinista, quem diria!  
 Em outubro de 1869

Rimbaud está escrevendo poesia  
 em greco-francês –

Sem passagem  
 foge de trem pra Paris,  
 o miraculoso guarda-freios mexicano  
 o joga pra fora do trem  
 veloz, pro Céu, onde  
 ele não mais viaja porque o  
 Céu está em todo lugar –

-----  
 Longas caminhadas lendo poemas  
 entre os Montes de Feno de Genet –  
 O *Voyant* nasceu,

o vidente enlouquecido faz seu  
 primeiro Manifesto

dá cores às vogais  
 & às consoantes curiosos cuidados,  
 fica sujeito à influência  
 de velhas Bichas Francesas  
 que o acusam de constipação  
 do cérebro e diarreia  
 da boca -

Verlaine o convoca pra Paris  
 com menos aprumo do que quando  
 expulsou garotas pra

Abissínia -  
 "Merde!", grita Rimbaud  
 nos salões de Verlaine -

-----  
 (...) - Por essa época já se suspeita que o  
 Degenerado Arthur seja  
 um poeta -

Uivando no porão  
 Rimbaud escreve *Uma estação no inferno*,  
 Sua mãe estremece -  
 Verlaine manda dinheiro & tiros  
 Pra Rimbaud -

-----  
 - *Iluminatións!* Stuttgart!  
 Estudo de línguas!  
 A pé Rimbaud viaja  
 & olha através dos passos  
 alpinos para a Itália, procurando  
 trevos da sorte, coelhos  
 Reinos Encantados & a sua  
 frente nada menos que o velho  
 Canalleto e a morte do sol  
 sobre velhos casarões venezianos

-----  
 Visando o Egito, ele é mais uma vez  
 preso na Itália por isso volta  
 pra casa pra poltrona profunda  
 mas em seguida vai  
 de novo pra Chipre pra  
 dirigir um bando de tra-  
 balhadores numa pedreira -  
 com o que se parece esse Último  
 Rimbaud? - Poeira de pedras  
 & costas negras & picaretas &  
 gente tossindo, o sonho surge

na mente africana do francês, –

-----  
Finalmente ele começa  
a contrabandear armas

-----  
Cairo para o verão,  
vento amargo de limão  
& beijos no parque empoeirado  
onde garotas sentam de  
pernas cruzadas  
– ao entardecer pensando  
em nada –  
Harar! Harar!  
Levado de maca para Zeyla  
lamentando o dia  
em que nasceu – o barco  
retorna ao castelo de giz  
Marseille mais triste que  
o tempo, que o sonho,  
mais triste que a água  
– Carcinoma, Rimbaud  
é devorado pela doença  
de viver demais – Amputaram  
sua linda perna –  
Ele morre nos braços  
de Isabelle  
sua irmã  
& antes de subir ao Céu  
manda seus francos  
para Djami, Djami  
o garoto Harari  
seu servo fiel  
8 anos no Inferno  
Africano do Francês  
& tudo resulta  
em nada, como  
Dostoiévski, Beethoven  
ou Da Vinci –  
Portanto, poetas, descansem um pouco  
& calem-se:  
Nada jamais surgiu  
do nada. (Kerouac 1984: 53)

A citação é extensa, mas não é em todo momento que se é possível ler, em versos, a biografia de um poeta – e Rimbaud merecia uma homenagem desse tipo. A licenciosidade poética de Kerouac registra com admiração a vida errante do poeta



francês, e o retrato que faz dele não é muito diferente da imagem que Edmund White (1940-) recria do “vidente enlouquecido” em *Rimbaud: a vida dupla de um rebelde* (2010). Além disso, o poema é oportuno: ele apresenta uma imagem, a princípio, rebelde e arredia do poeta e, em seguida, lamenta as peças que o destino prega em Rimbaud, especialmente, na fase mais distante de seus primeiros momentos de plenitude.

As rimas espalham-se. Em “Minha Boêmia (Fantasia)”, o poema a seguir, traduzido por Ivo Barroso (1929-), eis a natureza mais uma vez como pano de fundo para um eu lírico em expansão, que busca o ver-sejar direto, mesmo que “o tema da liberdade, da partida, do livre curso das sensações” esteja “circunscrito pela forma constrangedora do soneto” (Vicente 2010: 27). O leitor ainda está longe do hermetismo que, mais tarde, tomará conta da poesia de Rimbaud, mas perto de um eu lírico romanticamente disposto a partilhar seu coração e toda sorte de espírito que ele abriga:

Lá ia eu, de mãos nos bolsos descosidos;  
 Meu paletó também tornava-se ideal;  
 Sob o céu, Musa, eu fui teu súdito leal,  
 Puxa vida! A sonhar amores destemidos!

O meu único par de calças tinha furos.  
 -- Pequeno Polegar do sonho ao meu redor  
 Rimas espalho. Albergó-me à Ursa Maior.  
 -- Os meus astros no céu rangem frêmitos puros.

Sentado, eu os ouvia, à beira do caminho.  
 Nas noites de setembro, onde senti qual vinho  
 O orvalho a rorejar-me a fronte em comoção;

Onde, rimando em meio a imensidões fantásticas,  
 Eu tomava, qual lira, as botinas elásticas  
 E tangia um dos pés junto ao meu coração! (Rimbaud 2009: 119)

São versos de um desejo de liberdade juvenil que, como quer a poesia, encontram ressonância e sentido em meio à natureza. É uma ode à estrada e à liberdade. O que dizer dessa bota? Próxima ao coração, ela serve ao eu lírico como um instrumento capaz de transformar “céu”, “orvalho”, “imensidões fantásticas” em notas, acordes, música, enfim, que ele encontra ouvindo a natureza: “Os meus astros no céu rangem frêmitos puros// Sentado, eu os ouvia, à beira do caminho.” (Rimbaud 2009: 119). Este talvez seja o Rimbaud que mais vai ao encontro dos leitores juvenis, que se encantam pela vida errante e pela biografia difusa do poeta.

Mas, então, a poesia de Rimbaud muda.

Com um salto estético elástico, ele evolui e torna-se mais obscura. É essa poesia que será observada mais adiante, à luz do que tem a dizer Hugo Friedrich (1904-1978) a respeito da poética de Rimbaud.

Em “Vênus Anadiomene”, poema de *Poesias*, a transformação linguística do poeta é tão rápida que ele nem lembra mais o Rimbaud de “Sensação” ou de “Minha Boêmia (Fantasia)”. É a segunda linha temática de sua poesia. A tradução é de Augusto de Campos (1931-) e faz parte do peculiar *Rimbaud Livre* (1993), livro engendrado pelo concretista brasileiro:

Como de um verde túmulo em latão o vulto  
 De uma mulher, cabelos brunos empastados,  
 De uma velha banheira emerge, lento e estulto,  
 Com déficits bastante mal dissimulados;  
 Do colo graxo e gris saltam as omoplatas  
 Amplas, o dorso curto que entra e sai no ar;  
 Sob a pele a gordura cai em folhas chatas,  
 E o redondo dos rins como a querer voar...  
 O dorso é avermelhado e em tudo há um sabor  
 Estranhamente horrível; notam-se, a rigor,  
 Particularidades que demandam lupa...  
 Nos rins dois nomes só gravados: CLARA VENUS;  
 - E todo o corpo move e estende a ampla garupa  
 Bela horrorosamente, uma úlcera no ânus.  
 27 de julho de 1870 (Rimbaud 1993: 25)

A sucessão de imagens mostra que o conteúdo ainda está sujeito à representação da realidade, mesmo que, em seus versos, “Vênus Anadiomene” evoque a sensação de um pesadelo. Mas, em sua fase seguinte, a sucessão lógica de eventos nem sempre será um privilégio da poesia de Rimbaud. Nessa fase, as imagens causam estranhamento no leitor, mas é um estranhamento bastante comum na poesia ímpar que, inicialmente, Charles Baudelaire (1821-1867) compôs e que Rimbaud tanto admirou.

Ivo Barroso buscou ser muito diligente em sua tradução de Rimbaud no Brasil. Seu trabalho de maior fôlego está em três obras do poeta francês: *Poesia completa* (1994), *Prosa poética* (1998) e *Correspondência* (2009). Além da tradução, ele se ocupou de prefaciá-las e de destacar uma série de notas – imprescindíveis para quem se debruça sobre a obra do poeta. Ele lembra que “Anadiomene” é uma palavra paroxítona – e, não, proparoxítona (“Anadiômene”), como na tradução de Augusto de Campos – e que seu significado está ligado à “emergente” da água, como Afrodite, a Vênus dos romanos, que nasceu da espuma do mar, imortalizada no quadro renascentista *O nascimento de Vênus* (1483), de Sandro Botticelli (1445-1510). A intenção do adolescente Rimbaud é clara: enterrar o classicismo, e deformando-o.

Rimbaud recorre a um oxímoro nessa descrição que é um contrassenso da Vênus botticelliana, lembra Barroso, que, citando Michael Riffaterre, argumenta: “O quadro aqui se desenrola de um detalhe a outro na ordem estereotipada dos nus literários bem como na ordem em que as partes do corpo saem da água com a diferença de que aqui cada detalhe está precedido do sinal menos” (Riffaterre *apud* Rimbaud 2009: 325). O tradutor sugere que a Vênus de Rimbaud também poderia ser

uma prostituta, e que ela, ao levantar-se lentamente, é mostrada intencionalmente de costas, para que seja possível ver a inscrição “Clara Venus”, “que é um anagrama de Ulcera Anus”, ou seja, “úlcera no ânus”, como atestam as últimas palavras do poema (Barroso *apud* Rimbaud 2009: 326). E aqui é preciso elogiar mais uma vez a precocidade de Rimbaud ao inscrever – em surdina – esse anagrama no corpo de sua Vênus e, também, elogiar a grande ousadia formal do poema:

“(...) ao deslocar pausas tradicionais do verso alexandrino para posições pouco usuais, ao utilizar rimas insólitas (Vênus/ânus), ao opor um vocabulário erudito e neológico a formas de linguagem coloquial (...) e a termos considerados de mau gosto, esse soneto constitui uma tentativa de ruptura com os conceitos estéticos perpetuados pela tradição.” (Vicente 2010: 33).

Portanto, não bastasse a ruptura na forma, o conteúdo ainda privilegia uma Vênus incomum para a época. Curiosamente, em 1980, mais de um século depois da criação do poema “Vênus Anadiomene”, no cinema, o lerdo movimento dessa mulher seria evocado por uma película de terror de Stanley Kubrick (1928-1999), *O Iluminado*, filme inspirado no romance homônimo de Stephen King (1947-). Uma das cenas mais horripilantes é a do pequeno Danny ao entrar no quarto proibido do *Overlook*, hotel onde ele, o pai e a mãe estão sozinhos, sem nenhum outro contato humano, reclusos durante toda a temporada de inverno rigoroso. Montado em seu velocípede, o menino circula inocentemente pelos corredores claustrofóbicos do gigantesco hotel. Ele poderia entrar em todos os quartos, menos em um; Danny resiste por certo tempo, mas logo desiste, para desalento dos espectadores que torcem para que ele não entre no quarto; entretanto, vencido pela curiosidade, ele abre a porta. No quarto, olha na direção do banheiro e vê, na banheira, levantar-se uma mulher coberta de pústulas pelo dorso, que, arqueado, dobra-se na direção do garoto. Essa mesma mulher, como a Vênus de Rimbaud, também não representa a beleza, mas personifica o grotesco, além do mal em si.

No romance, a cena é repleta de fantasmagoria. A tradução é de Betty Ramos Albuquerque:

Abriu então a cortina do chuveiro.

A mulher na banheira estava morta há muito tempo. Estava inchada e roxa, a barriga cheia de gases emergindo da água fria, com bordas geladas, como uma ilha de carne. Os olhos dela fixos nos de Danny, vidrados e imensos como bolas de gude. Sorria maliciosa, os lábios roxos arreganhados numa careta. O peito flácido. Os pêlos púbicos boiando. As mãos geladas nas bordas de porcelana da banheira como garras de um caranguejo. (...)

A mulher estava sentada.

Ainda sorrindo maliciosa, os imensos olhos vidrados fixos nele, estava sentada. As palmas das mãos mortas faziam ruídos na porcelana. Seus seios pendiam murchos. Houve o som instantâneo da quebra dos



pedaços de gelo. Ela não respirava. Era um cadáver, e morto há anos.  
 (...)

O tempo passou. E ele começava a relaxar, começava a compreender que a porta devia estar aberta, e que podia sair, quando as mãos sem vida há anos, inchadas, cheirando a peixe, fecharam-se suavemente em torno de seu pescoço, e o foram torcendo para que ele olhasse aquele rosto morto e roxo. (King s. d.: 222-223)

“Vênus Anadiomene” apontou outra direção para a poesia. Estava aberto o caminho que levaria o leitor a um Rimbaud menos convencional.

### A poesia do vidente

Com *Poesias*, encerra-se a fase de Rimbaud dedicada aos primeiros versos; a maior parte deles escrita quando ainda não fora acometido pela descoberta da vidência, exceção feita a “Vogais” e a “O barco ébrio”, como mencionado anteriormente. A importância que cada uma das cartas – remetidas, respectivamente, a Georges Izambard (1848-1931) e a Paul Demeny (1844-1918) – tem para a compreensão da obra de Rimbaud é incomensurável. Em certo momento da segunda carta, após um intervalo de “seis minutos”, ele comenta com seu destinatário algo que faz lembrar o quanto cada leitor de Rimbaud tem de ser grato ao serviço de correios francês: extraviadas essas cartas, quão mais obscuro seria o legado do poeta? O trecho a seguir faz parte da carta que procura explicar a Demeny como o poeta pode ser um vidente.

Eis aí. E observe bem que, se eu não temesse fazê-lo gastar mais de 60 centavos de porte, eu, pobre desnorteado que, há sete meses, não tenho segurado uma moeda de bronze! oferecer-lhe-ei ainda meus “Amantes de Paris” cem hexâmetros, Meu Senhor, e minha “Morte de Paris” duzentos hexâmetros! (Rimbaud *apud* Chiampi 1991: 122)

Esse tom não é semelhante à altivez com que buscará explicar o que entende por sua visão do poeta como um vidente.

Em Charleville, é 13 de maio de 1871, e Rimbaud escreve a primeira carta do vidente, a “Carta a Georges Izambard”. Embora seu destinatário fosse um entusiasta professor do poeta adolescente, o mundo só conheceria o conteúdo dessa carta em outubro de 1926, quando Izambard a publicaria em *La Revue Européenne*, 35 anos depois da morte de Rimbaud. Em uma passagem significativa, ele diz a Izambard:

Trabalhar agora, jamais, jamais; estou em greve.  
 No momento, eu me envileço o mais possível. Por quê? Quero ser poeta e trabalho para me tornar “Visionário”: o senhor não compreende absolutamente nada, e eu quase não saberia explicar-lhe. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos*. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, ter nascido poeta, e

reconheci-me poeta. Não é absolutamente culpa minha. Está errado dizer: eu penso; dever-se-ia dizer: pensam-me. Desculpe o jogo de palavras.

Eu é um outro. Pior para a madeira que se julga violino, e desprezo aos inconscientes, que tergiversam sobre o que ignoram completamente! (Rimbaud *apud* Chiampi 1991: 120)

O poeta peleja para ser um vidente. Foi notória sua opção pela indolência, quando o trabalho estava ligado aos afazeres do dia a dia, mas não em relação ao seu trabalho como poeta. “A mão na pena vale a mão no arado”, escreve em *Uma temporada no inferno* (Rimbaud 2006: 21). “Trabalhar agora, jamais, jamais; estou em greve”, defende-se. Mas a despeito de seu horror ao trabalho braçal, é, antes de tudo, alguém que, sem arrependimento algum, como diz na carta, reconhece-se poeta. Dom? Visionário ou vidente, ele pretende alcançar com muito esforço o “desconhecido”. Mais uma vez, trata-se do dogma e do método: é a vidência por meio do desregramento de todos os sentidos. (Bernard *apud* Vicente 2010: 40)

Na segunda e mais importante carta do vidente, de 15 de maio de 1971, dois dias depois da carta a Izambard, Rimbaud oferece a Paul Demeny “uma hora de literatura nova” (Rimbaud *apud* Chiampi 1991: 120), despertando o amigo com seu “Canto de guerra parisiense”. *Alea jacta est*. O poeta está em casa e não lhe falta tempo. É hora de liberdade. Hora de “execrar os antepassados”. Sua prosa é envolvente: “Toda poesia antiga acaba por chegar à poesia grega, Vida harmoniosa. Da Grécia ao movimento romântico, idade média, há literatos, versificadores” (Rimbaud *apud* Chiampi 1991: 120-121). E, então, enumera Ennius (Quintus) (240-169 a. C.), um dos mais antigos poetas latinos, Theroldus, o provável autor da “Canção de Rolando”, do século XIII, e Casimir Delavigne (1793-1843), poeta e dramaturgo, e os coloca em uma mesma perspectiva: “tudo é prosa rimada, um jogo, degeneração e glória de inúmeras gerações idiotas”. Aos 16 anos, Rimbaud dá uma aula de literatura. É impressionante: “Após Racine, o jogo mudou”, diz ele. “Durou dois mil anos” (Rimbaud *apud* Chiampi 1991: 121). Jean Baptiste Racine (1639-1699) é um marco na literatura clássica francesa. Depois dele, vieram iluministas, românticos, simbolistas, parnasianos e poetas modernos. O jogo mudou. É uma nova poesia que se anuncia, pois, vidente, o “eu é um outro”:

Pois eu é um outro. Se o cobre desperta clarim, disso não tem culpa alguma. Para mim está evidente: assisto à eclosão de meu pensamento: vejo-o, ouço-o: dou um toque com o arco: a sinfonia faz seu tumulto nas profundezas, ou vem num salto para a cena. (Rimbaud *apud* Chiampi 1991: 121)

Como ele que, na primeira carta, descobre-se poeta, absolutamente sem culpa alguma, o “cobre” também desperta “clarim” da mesma forma. O arco e a lira. Vidente, com a eclosão de seu pensamento, a sinfonia desencadeia seu processo, podendo saltar visionariamente no centro de tudo (“Um toque de teu dedo no tambor liberta todos os sons e começa a nova harmonia.” (Rimbaud 2007: 239)).

Digo que é preciso ser *visionário*, tornar-se *visionário*. O Poeta torna-se visionário por um longo, imenso e ponderado *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; busca a si mesmo, esgota nele próprio todos os venenos, para guardar-lhes somente as quintessências. Inefável tortura em que precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, em que se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, e o supremo Sábio! Pois atinge o *desconhecido*! Uma vez que cultivou sua alma, já rica, mais que ninguém! Atinge o desconhecido, e quando, desnordeado, acabasse por perder a inteligência de suas visões, ele as viu. Que se arrebente em seu salto para as coisas inauditas e inumeráveis: outros horríveis trabalhadores virão; começarão pelos horizontes em que o outro sucumbiu! (Rimbaud *apud* Chiampi 1991: 122)

Ele havia comentado que “a sinfonia faz seu tumulto nas profundezas, ou vem num salto para a cena” (Rimbaud *apud* Chiampi 1991: 121). É o desconhecido, o inefável, que, desnordeado, o poeta vidente vê em suas visões. E *para abrir a porta* é preciso o “desregramento de todos os sentidos”:

Desregrar os sentidos significa deixá-los agir livremente. As imagens (...) nascem e conformam-se, não mais seguindo os princípios de verossimilhança, coerência ou não contradição que regem o mundo tal qual o conhecemos e tal qual nossa razão o organiza, mas segundo o modo de operar do inconsciente. (Vicente 2010: 36)

Ele já havia mencionado que o poeta vidente “atinge o desconhecido, e quando, desnordeado, acabasse por perder a inteligência de suas visões, ele as viu” (Rimbaud *apud* Chiampi 1991: 122). E não para por aí: “(...) o poeta é verdadeiramente ladrão de fogo. [...]; deverá fazer sentir, palpar, escutar suas invenções; se o que ele traz de lá tem forma, ele dá forma; se é informe, ele dá informe. Achar uma língua” (Rimbaud *apud* Chiampi 1991: 122-123). Ele cria a forma; se é disforme, ele cria o informe. É o que os leitores encontram em Rimbaud, quando os versos tornam-se incompreensíveis. A língua em que ele se expressa, a língua francesa, daria conta de uma poética tão ousada? Mirando o futuro em vez do passado, é essa dissonância que é encontrada em sua poesia desde então.

Nessa segunda carta, Rimbaud – com tempo de sobra, como afirma – ainda faz questão de saudar as poetisas mulheres do porvir, desprestigiar o trabalho de Alphonse de Lamartine (1790-1869), de Victor Hugo (1802-1885) e de Alfred de Musset (1810-1857); considerar Théophile Gautier (1811-1872), Leconte de Lisle (1818-1894) e Théodore de Banville (1823-1891) “muito visionários” e, por último, festeja o nome de Baudelaire, afirmando ser o autor de *As flores do mal* o único capaz de “inspecionar o invisível e ouvir o inaudível”. Para Rimbaud, “Baudelaire é o primeiro visionário, rei dos poetas, um verdadeiro Deus” (Rimbaud *apud* Chiampi 1991: 124).

O recado à poesia moderna estava dado. Para Rimbaud, que em breve partiria para Paris, era tudo ou nada.

## Versos que tergiversam: Rimbaud & a lírica moderna

Se a vida de sarjetas iluminadas fez de Rimbaud um dos poetas mais frequentados pelos leitores, sua literatura é de acesso restrito a qualquer um deles, seja o leitor que a conhece pela primeira vez, seja o que a frequenta há tempos e, mesmo assim, fica à deriva, como o próprio barco ébrio de seu conhecido poema. Ele não está sozinho. Baudelaire, Stéphane Mallarmé (1842-1898), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Federico García Lorca (1898-1936), Salvatore Quasimodo (1901-1968), dentre outros, também insistem em confundir o leitor. E se Mallarmé é aquele cuja esfinge detém o enigma mais difícil, Rimbaud não fica atrás, uma vez que sua poesia leva a crítica a criar termos curiosos, como “Fantasia ditatorial” e “desrealização da irrealidade sensível”, dois exemplos citados por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, obra que, em um primeiro momento, mostra-se tão inacessível quanto a poesia que busca esclarecer, mas que, logo, a cada página virada, seduzindo, procura levar o leitor a atravessar o inferno de Rimbaud e de outros poetas.

Mas antes da abordagem do trabalho de Friedrich, cabe ressaltar o que escreveu o professor e crítico italiano Alfonso Berardinelli (1943-) em “As muitas vozes da poesia moderna”, ensaio de *Da poesia à prosa* (2007), a respeito dessa tentativa de dar estrutura à poesia moderna.

O livro já clássico de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, tem o inegável fascínio da simplificação e da síntese. A meio século de sua publicação (1956), e embora desde o início fossem claras as suas lacunas e o seu aspecto tendencioso, o leitor continua reconhecendo aquele fascínio. (...)

Com sua descrição sistemática e sintética, Friedrich respondia à difusa exigência de esclarecimento. Ao tentar explicar a lógica construtiva de um gênero literário que parecia ter perdido, havia mais de um século, todo vínculo com a racionalidade e o senso comum, Friedrich forneceu uma eficaz descrição “estrutural” da lírica moderna: sobretudo (...) em se tratando da ‘lírica’, ou seja, de um gênero literário que mantém e exacerba sua ligação com a centralidade do sujeito poetante. Desse modo, a fusão e o rearranjo dos gêneros – outro fenômeno típico da modernidade – foram menosprezados. Das ‘três vozes da poesia’ que T.S. Eliot mencionou em um de seus ensaios, a lírica de Friedrich encarna apenas uma”. (Berardinelli 2007: 17)

Segundo Berardinelli, Friedrich é tendencioso ao tentar colocar toda a poesia moderna em uma mesma estrutura. “Além disso, Friedrich não trata de Walt Whitman, Emily Dickinson e Gerard M. Hopkins, poetas de indubitável modernidade e influência”, ressalta Berardinelli, “mas cuja obra anuncia desenvolvimentos novecentistas muito diferentes daqueles privilegiados por Friedrich” (Berardinelli 2007: 20).

Quem conhece a poesia de Whitman sabe que Berardinelli tem razão: os versos de *Folhas de Relva* dificilmente apresentam o hermetismo que Rimbaud, por exemplo, oferece aos leitores. O professor e crítico italiano lembra que, muito além da



estrutura proposta por Friedrich, pulsa uma poesia moderna que foge dessa tentativa de unificação e que, por isso, não pode ser capturada pela obra do crítico alemão. Para Berardinelli essa mesma estrutura enfeixa a poesia de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé em um labirinto, de onde esses três autores, que mudaram os rumos da poesia moderna francesa, não podem mais sair.

(...) a lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. (...) Após os três extensos capítulos dedicados a Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé (capítulos em que os dados biográficos são quase de todo ausentes), seria possível dizer que essa poesia se apresenta em seu conjunto como uma criação sem sujeito, uma obra sem autores. Como um sonho ou um labirinto dentro do qual os autores aprenderam a morar e de onde não poderiam sair. (Berardinelli 2007: 21)

### Lírica moderna

Como na pintura e na música, a arte moderna em geral tem na tensão dissonante um objetivo em comum. “Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância”, diz Friedrich, “pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (1991: 15). Se a dissonância eleva a arte ao terreno do incompreensível e faz disso um objetivo, certamente, um dos objetivos de Friedrich é tentar entender como a lírica moderna lida com tantas categorias negativas que, em todo caso, estão na essência de versos que confundem o leitor.

A dissonância não está presente somente na poesia moderna. Em outras formas artísticas, ela também representa um salto estilístico sem precedentes. Basta ouvir *A sagração da primavera*, de Igor Stravinsky (1882-1971), obra que até hoje impressiona por sua ousadia. Em “Augúrios de primavera/ Dança dos adolescentes”, a música torna-se impetuosa e doce, o fluxo do ritmo interrompe-se para dar lugar a uma célere profusão de notas que se misturam, levando o ouvinte à mesma incompreensão e fascínio que encontra na dissonância. “Há mais de um século, acumulam-se exemplos de um estilo no qual a dissonância tornou-se autônoma”, escreveu Stravinsky em 1948. “Transformou-se em uma coisa em si” (Stravinsky *apud* Friedrich 1991: 16-17). Que o digam os espectadores presentes à primeira apresentação de *A sagração da primavera*, em Paris, em 29 de maio de 1913. Entre vaias e aplausos, gritos e sussuros, Stravinsky assistia a tudo aquilo não totalmente incólume, pois desconfiava de que não estivesse enganado a respeito de

seu talento. E não estava. Se na música a dissonância chegava para ficar, na pintura as vanguardas europeias traziam uma força expressiva que mais turvava do que tranquilizava o espírito que se esforçava para compreender o que via. No século anterior, Rimbaud já havia mencionado:

Temos de arrancar à pintura seu hábito antigo de copiar, para fazê-la soberana. Em vez de reproduzir os objetos, ela deve forçar excitações mediante as linhas, as cores e os contornos colhidos do mundo exterior, porém simplificados e dominados: uma verdadeira magia. (Rimbaud *apud* Friedrich 1991: 81)

Foram esses mesmos contornos simplificados e “dominados” que tomaram conta do cubismo, por exemplo, enquanto a “verdadeira magia” tomava de assalto, também, a poesia, como Friedrich faz questão de frisar ao se referir à magia da linguagem que dá forma à poesia de Rimbaud. Trata-se da mesma poesia que é encontrada nos versos em prosa a seguir:

Oh! as pedras preciosas que se escondiam, -- as flores que já olhavam.

(...) – oh as pedras, pedras preciosas escondendo-se debaixo da terra, e as flores abertas! – reina o tédio! e a Rainha, a Feiticeira que acende sua brasa no vaso de barro, não quererá jamais contar-nos o que sabe, e que ignoramos.

Flores mágicas zumbiam. Os declives embalavam-no. Animais de uma elegância fabulosa desfilavam. As nuvens se amontoavam sobre o alto-mar feito de uma eternidade de lágrimas quentes. (Rimbaud 1985: 81-82-84)

Reina o tédio, mas as flores zumbem e a magia parece instaurar-se, deixando para trás as horas desperdiçadas e modorrentas. A magia reina na poesia, numa linguagem que ultrapassa temas e motivos, e alcança sonoridades inusitadas da língua, num jogo oscilante de combinações que forcem os limites polissêmicos das palavras. “Rimbaud utiliza este procedimento com uma ousadia sem precedentes”, diz Friedrich (1991: 91). Por essa altura, o autor de *Estrutura da lírica moderna* já argumentou que a poesia de Rimbaud, bem como a lírica moderna, não procura ser compreendida. “Uma poesia que não mais considera a compreensibilidade normal”, diz Friedrich, “pode servir-se deste procedimento com tanto maior razão, porquanto nesta poesia a palavra, como sonoridade e sugestão, é algo à parte da palavra a serviço de uma tessitura lógica” (1991: 92).

A poesia de Rimbaud caminha a passos firmes por essa vereda trilhada por poetas que buscaram, na dissonância, o *jeito de ser* de seus versos; e se o conteúdo incomoda e surpreende o leitor, a forma também se vê à mercê dessa experiência visceral com a linguagem. É o que mostra a prosa poética de *Uma temporada no inferno* ou os poemas em prosa de *Iluminações*, quando a poesia deixa-se atrair pela prosa. Nos dois casos, trata-se de obra hermética sob quaisquer circunstâncias, e não é a

exegese do crítico alemão que irá iluminar totalmente o entendimento dos leitores, como é possível notar em “Parada”, um dos poemas mais notáveis e obscuros de *Iluminações* e, aqui, traduzido por Lêdo Ivo (1924-2012):

Pândegos muito sólidos. Vários exploraram vossos mundos. Sem necessidade, e com pouca pressa de aplicar suas brilhantes qualidades e experiências de vossas consciências. Que homens maduros! Olhos de idiota à maneira da noite de verão, vermelhos e negros, tricolores, de aço picado de estrelas de ouro; fisionomias deformadas, cor de chumbo, lívidas, incendiadas; rouquidões gaiatas! O andar cruel dos ouropéis! – Há alguns jovens, – como contemplariam Querubim? – providos de vozes estarrecedoras e de alguns recursos perigosos. Mandam-nos criar corcunda na cidade, enfeitados com um luxo repelente.

Ó o mais violento Paraíso da careta enraivecida! Nenhuma comparação com os vossos Faquires e as outras bufonarias cênicas. Em trajos improvisados com o gosto do pesadelo, representam lamentações, tragédias de ladrões e semideuses espirituais como a história ou as religiões jamais o foram. Chineses, Hotentotes, ciganos, palermas, hienas, Moloques, velhas demências, demônios sinistros, misturam os jeitos populares, maternais, com as atitudes e as ternuras bestiais. Eles interpretariam peças novas e canções sentimentais. Mestres jograis, transformam o lugar e as pessoas e se utilizam da comédia magnética. Os olhos chamejam, o sangue canta, os ossos se alargam, as lágrimas e filetes vermelhos fluem. Seu gracejo ou terror dura um minuto, ou meses inteiros.

Sou o único a ter a chave desta parada selvagem. (Rimbaud 1985: 88)

É como se Rimbaud estivesse dando uma piscadela petulante aos leitores de sua obra. O que é essa “parada”? Seria uma “parada” de atrações de *music-hall* no Soho, em Londres, como argumentaram V. P. Underwood e P. Arnoult? Uma feira ou um circo (Guiraud)? Um desfile militar ou estudantil na Alemanha (B. de Lacoste)? Uma tertúlia de fumantes de haxixe (Gengoux)? Uma cerimônia religiosa (Adam)? Todas essas sugestões são lembradas por Ivo Barroso, ao observar – como M. Matucci – que “as diversas hipóteses, longe de esclarecer a última frase, tiram-lhe inteiramente o sentido” (Barroso *apud* Rimbaud 2007: 387). “Parada”, como é possível perceber, é um dos poemas rimbaudianos mais difíceis de ser interpretados – a menos que se queira recorrer a dados biográficos não muito fundamentados, inventados ou propalados “pelo pouco judicioso coronel Godchot”, o qual afirmou que Rimbaud teria sido estuprado numa caserna em Babilone (Barroso *apud* Rimbaud 2007: 387). Se o leitor admitir tal afirmação, o poema até pode fazer sentido, uma vez que o eu lírico afirma: “Os olhos chamejam, o sangue canta, os ossos se alargam, as lágrimas e filetes vermelhos fluem. Seu gracejo ou terror dura um minuto, ou meses inteiros.” (Rimbaud 1985: 88) Nesse sentido, o último verso (“Seu gracejo ou terror dura um minuto, ou meses inteiros”) é plenamente compreensível ao leitor, ao dar conta de um acontecimento terrível do passado, que não deixa de ser esquecido no presente e no futuro “por meses inteiros”. Mas, aí, seria preciso dar



ouvidos a um relato controverso para que o leitor pudesse chegar a uma possível interpretação. “Admitindo-a, teríamos a dramática descrição desse sabá soldadesco, codificada pela própria vítima, única detentora da chave da verdade” (Barroso *apud* Rimbaud 2007: 387).

Ao ler Friedrich, o leitor descobre que a incompreensão de um poema não franze o cenho da lírica moderna. É exatamente esse o objetivo que o crítico alemão quer alcançar com sua tese, ou seja, a de que há uma estrutura na lírica moderna que coloca em conjunção autores que dividem a mesma órbita, para desgosto de Berardinelli e de outros leitores que não pensam dessa forma. Mas, analisando o que Friedrich tem a dizer, como o leitor deve interpretar a poesia moderna? Eis a questão. Eis a resposta: “(...) o caos do conteúdo já não se presta à interpretação. Mas tal lírica torna-se interpretável quando se penetra na tessitura de sua ação”, afirma Friedrich, que vai mais longe:

Por conseguinte, é lógico que tal lírica se torne cada vez mais abstrata. O conceito do abstrato, assim como é usado aqui, não se limita a significado do não visível, não concreto. Deve antes designar aqueles versos, grupos de versos, frases que, bastando-se a si mesmos, representem dinamismos linguísticos puros e, por meio destes, destruam até à incompreensibilidade, ou não tolerem, de modo algum, um possível vínculo de realidade dos conteúdos. Deve-se ter presente este fato ao analisar grande parte da lírica moderna, sobretudo daquela que está aparentada com o tipo da lírica de Rimbaud (1991: 75).

Ao destruir a incompreensibilidade, ou ao não tolerar o vínculo à representação da realidade, a pulga atrás da orelha volta a incomodar o leitor. Nenhuma novidade: incompreensão e fascínio são os germes da tensão dissonante. Mas, em “Parada”, o leitor faz as contas, sem chegar a um resultado: não é escorregadio e atrevido esse eu lírico que afirma ser o único a ter a *chave*, negando ao leitor a compreensão do que possa ser – ou vir a ser – o significado desse poema em prosa?

Eis, aí, Rimbaud em sua última fase. Como decifrá-lo? Essa é uma resposta que o mais esforçado professor, crítico ou leitor talvez nunca encontre. Mas qualquer um poderá recorrer a Friedrich para tentar entender o que está acontecendo, e, após ler sobre transcendência vazia e outros conceitos negativos anexados à poesia de Rimbaud, talvez encontre um pouco mais de cosmos no caos.

Será mesmo?

No fundo, o que mais permanece no leitor, ao final de cada poema de *Iluminações*, é a mesma dúvida que acometeu ninguém menos que Antonio Candido (1918-), que no ensaio “As transfusões de Rimbaud”, após analisar os versos de “Flores” (“Fleurs”), deixa uma nuvem de dúvidas ao mencionar: “Mas não tenho certeza se é mesmo assim” (Candido *apud* Lima 1993: 116). Se os leitores tomarem “Parada” como exemplo da poesia moderna de Rimbaud, mas sem se lembrarem do que afirmou o pouco confiável Coronel Godchot, mesmo essa declaração sincera de um crítico meticuloso como Candido jamais será surpreendente. Por quê? Basta ler e reler Rimbaud: a chave está em suas mãos.



## MISUNDERSTOOD VERSES: RIMBAUD AND THE MODERN POETRY

**Abstract:** All is precocious in Rimbaud. From the Latin, mastered in childhood, until 'I is another' at teenage years, the great French poet condensed in a few years of literary work a poetry that continues to confuse the reader until today.

**Keywords:** poetry; visionary poet; modern poetry.

## REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CANDIDO, Antonio. As transfusões de Rimbaud. In: LIMA, Carlos. *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1993.

CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução: Marise M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesia). 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

KEROUAC, Jack. Rimbaud. In: WILLER, Cláudio et al. *Alma beat: ensaios sobre a Geração Beat*. Tradução do poema feita por Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984, p. 48-53.

KING, Stephen. *O iluminado*. Tradução: Betty Ramos Albuquerque. São Paulo: Círculo do livro, s. d.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno e Iluminações*. Tradução, introdução e notas: Lêdo Ivo. 3 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1985.

\_\_\_\_\_. Venus Anadiômene. In: CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. 2 ed. São Paulo: 1993.

\_\_\_\_\_. *Uma temporada no inferno*. Tradução: Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2006.

\_\_\_\_\_. *Prosa poética*. Tradução: Ivo Barroso. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Tradução: Ivo Barroso. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

VICENTE, Adalberto Luis. *Uma parada selvagem: para ler as Iluminações de Rimbaud*. São Paulo: Unesp, 2010.

WHITE, Edmund. *Rimbaud: a vida dupla de um rebelde*. Tradução: Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

---

**ARTIGO RECEBIDO EM 30/09/2013 E APROVADO EM 21/11/2013**