

# AS ILUMINAÇÕES DE RIMBAUD: DA RENÚNCIA DO SENTIDO AO SILÊNCIO DA OBRA

Márcio SCHEEL\*  
Ana Paula GARCIA\*\*

**RESUMO:** Poucos são os poetas que, na história da poesia moderna, encarnaram com tanta paixão a aventura do dizer e a urgência do silêncio como o fez Rimbaud. Ao levar a linguagem ao limite de sua própria ruptura, Rimbaud acaba por evidenciar justamente a fragilidade da palavra poética diante da lógica opressora do real, da ordem de um mundo regido pela técnica e fundado nos mitos da razão, do progresso e da ciência. Assim, a despeito das contradições acerca do lugar cronológico que as *Iluminações* ocupam na obra de Rimbaud (elas seriam anteriores ou posteriores a *Uma Temporada no Inferno?*), o que está em jogo é compreender que elas, desde a ironia flagrante do título, encenam não só a ruptura radical com o sentido, com a possibilidade mesma da significação, ou seja, comunicar o que quer que seja pela via do poético, sobretudo o mundo moderno, mas também o instante em que a escritura começa a silenciar, o passo decisivo em direção ao fim da obra, à renúncia eloquente do sujeito a continuar, nas palavras de Hölderlin, a habitar poeticamente o mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernidade. Moderno. Representação. Sentido. Hieróglifo. Rimbaud.

## Introdução: poesia e modernidade

A história da poesia moderna poderia muito bem ser descrita como a história de uma profunda tomada de consciência sobre as potencialidades

---

\* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – marcioscheel@uol.com.br

\*\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – anaapaula.garcia@hotmail.com

e os limites da linguagem, sobre a problemática e insolúvel relação entre a materialidade do mundo, dos seres e das coisas, de um lado, e a natureza volátil das palavras, empenhadas em apropriar-se deles, de outro. Sob tal ponto de vista, a poesia moderna representaria esse instante no qual o mundo já não pode ser dito sem que a linguagem mesma que o diz vacile, duvide, estranhe-se. Não se trata mais, numa perspectiva clássica, de conceber o poema como o reflexo artificioso do mundo, ou seja, o exercício da *téchne*, esse saber fazer, essa realização técnica, esse domínio preciso do verso, do ritmo, das imagens e da eloquência, que reencenam poeticamente o mundo. Do mesmo modo, trata-se do despedimento daquele ideal romântico, inocentemente revolucionário, de uma poesia que, diante da precariedade do real, se fia no sonho de fundar um novo mundo, de engendrar um novo começo, de suplantar idealmente, por intermédio da obra, a imagem de um mundo dominado pela técnica, pela racionalidade instrumental, pelo progresso que aliena e submete o indivíduo à regra de seu jogo.

A modernidade, desse modo, entendida por Marshall Berman (1986), em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, a partir de uma relação necessária entre modernização e modernismo, impõe ao sujeito a percepção de que o projeto iluminista de uma racionalidade emancipadora, capaz de alçar o homem à autonomia intelectual, à plena liberdade e à posse da própria vida não passou, de fato, de uma promessa. Desde a segunda metade do século XIX é que o ideal iluminista da razão, como forma de romper com o irracionalismo, a fé e o obscurantismo das superstições e das crenças, converteu-se, ele mesmo, no mito da única via possível de acesso à verdade. Assim, a razão filosófica transforma-se rapidamente em razão instrumental, ou seja, o pensamento como a capacidade de manufaturar o mundo e as coisas, ao mesmo tempo, e por isso mesmo, a emancipação e a autonomia que esse racionalismo defendia termina como a afirmação da lógica produtiva do trabalho, que reifica os indivíduos. Do mesmo modo, a ciência como forma de conhecer o mundo tornou-se o mito do conhecimento voltado para o domínio da natureza e do próprio homem e o progresso, como a busca permanente pelo bem-estar humano, confundiu-se com a racionalidade técnica e, conseqüentemente, com o ideal de desenvolvimento material do mundo. Nesse contexto, não é só o modo de estar no mundo que se desarticula, mas as próprias relações humanas se desagregam, levando o sujeito a um profundo desencantamento, que, não raro se manifesta como niilismo, entendido como a recusa radical desses valores.

Assim, contra a poética clássica, que emula os contornos do mundo e o exalta, e o idealismo transcendental romântico, que renuncia ao mundo e se projeta no sonho das paisagens interiores, a poesia moderna significa uma espécie de salto sobre o abismo, o reconhecimento de uma profunda derrocada – do mundo, cada vez mais hostil à aventura poética de uma existência livre, sensível, esteticamente orientada; do homem, que se sente enjaulado, de forma mais ou menos consciente, em um mundo em que não se reconhece; e da própria linguagem, que já não pactua, sem reservas, com a crença de que seja de fato possível tocar a superfície do mundo, iluminá-lo, apreender e reencenar suas contradições, transcendê-lo, em suma. Desde os primeiros românticos alemães, passando por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, até T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa, entre outros, a poética da modernidade vive na dependência do pensamento, afirmando a autoconsciência criadora como elemento fundamental de uma reflexão que se dá não apenas sobre os limites da linguagem, mas que se desdobra como a crítica de um gesto criador que já não pode alcançar a realidade a não ser para flagrar a perda da sensibilidade estética, o arruinamento do mundo, o amesquinamento dos valores e das práticas que norteiam a vivência do sujeito na sociedade burguesa, a marginalização do poeta que, com Baudelaire, se transforma no herói canhestro de uma realidade que já pode prescindir completamente dele.

A modernidade, então, configura-se como o momento em que se estabelece uma realidade social, histórica, cultural e estética que não só subsume a ação dos indivíduos aos interesses e valores da sociedade burguesa – como o domínio da natureza, a racionalização da vida, o controle do tempo, a afirmação do trabalho, da mercadoria e do capital –, mas também os aliena de si mesmos, desarticulando a subjetividade, fraturando a percepção de si e do real, desintegrando e comprometendo decisivamente seu modo de estar no mundo. Por isso, como aponta Marshall Berman, a modernidade só pode ser entendida a partir de seu caráter paradoxal, pois

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1986, p.15).

A poesia moderna, desse modo, ao aproximar-se do pensamento, ao reivindicar uma relação crítica com a obra e com o real, aponta para a perda da inocência representacional da poesia clássica, fundada na imagem de uma natureza pacificada ou elevada, para o conflito declarado com o mundo, para a crise da linguagem diante de uma experiência poética e existencial que parece cada vez mais incerta, frágil e inautêntica. Curiosamente, ao fazer da reflexão e da crítica os elementos centrais da criação poética, os grandes poetas modernos conduziram a poesia às fronteiras de uma crise que coloca sob suspeita o poder da linguagem em dizer o mundo e em situar-se diante dele, pois, como sugere Hugo Friedrich (1978, p.20), “[...] até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade [...]”, o que quer dizer que seus temas e motivos, suas formas de manifestação, seus interesses, sua cadência e ritmo, bem como suas imagens ainda estavam bastante próximas dos valores e aspirações da sociedade burguesa. A linguagem encontrava-se sob controle. No entanto, a partir da segunda metade do século XIX, com a consolidação do estado burguês, a relação entre poesia e mundo agrava-se, já que “[...] a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida [...]”, tornando-se “[...] o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia [...]” (FRIEDRICH, 1978, p.20). A poética moderna inventaria essa distância perturbadora entre a palavra, o mundo e as coisas, entre o poeta e os homens alheios à paixão da linguagem, entre o que se pensa, sonha, imagina e o que pode, de fato, ser dito. Estamos no cenário de uma crise e de um desconforto em que se evidencia o início do que seria um impasse decisivo para a poesia moderna: o desejo de representar o mundo, intervir sobre ele, transformá-lo e a consciência de que o mundo está fechado para o poeta.

## O poeta e o mundo moderno

Sob muitos aspectos, essa crise da linguagem poética encena o sentimento contraditório do poeta moderno em relação ao tempo no qual se abriga, vivendo, a princípio, a exaltação da mudança, da transformação, do progresso, das revoluções sociais, políticas e culturais<sup>1</sup> que se desdobram diante de

---

<sup>1</sup> Como os conflitos que desdobram, sob muitos aspectos, a Revolução Francesa, de 1789, tais como as Revoluções Burguesas de 1848, o golpe de Luís Bonaparte, em 1851, e a ascensão farsesca do Segundo Império, as lutas políticas, a constituição do proletariado urbano, as revoltas dos trabalhadores. Esse

si e que determinam, esteticamente, a busca pelo novo, a criação de uma poesia que possa conformar, ela mesma, a força incontínente da mudança. Nesse sentido, Baudelaire não foi apenas o crítico do ideal de modernidade, mas o primeiro poeta a conceber uma poesia marcada pelo trabalho do pensamento, da reflexão, que incorpora, alegoricamente, as tensões que essa ambiguidade provoca. Ele dedicou-se à noção de modernidade com tanto afinco porque, antes de tudo, compreendeu a urgência de ser um homem de seu tempo. Assim, a noção de modernidade, em Baudelaire, concentra em si essa dubiedade fundamental que assinala a relação do poeta com as mudanças profundas de sua época, bem como com a tradição que a precedeu. Ele não rejeita sumariamente o mundo moderno como uma realidade sem saída ou esperanças, ao contrário, compreende que, por mais dramáticas e perturbadoras que sejam as transformações pelas quais o mundo em que circula vem passando, há uma espécie de beleza inadvertida, secreta, que emerge desse estado de incerteza e que cabe ao poeta apreender.

Baudelaire é o habitante das ruas e, como *flâneur*, circula por elas oscilando entre o observador específico e o passante distraído, que nunca deixa de perceber o apelo do mundo, com seus vícios e virtudes, suas grandezas e misérias, sua promessa de felicidade e seus horrores anunciados. Como poeta, Baudelaire representa a duplicidade do mundo moderno, o caráter sempre dúbio de uma vida que é marcada, a um só tempo, pela nobreza e pela vulgaridade, pela beleza e pela sordidez, pelo ideal e pelo grotesco. Desse modo, ao contrário da tradição idealista romântica, Baudelaire jamais isola os aspectos delicados, sublimes ou elevados que caracterizam a experiência de estar no mundo do sujeito moderno, bem como se recusa a conceber uma poesia que figure ou se submeta ao próprio ideal de bom gosto burguês. É nesse sentido que Walter Benjamin (1989, p. 55) afirma, acerca das deambulações de Baudelaire, que ele

deixava que o espetáculo da multidão agisse sobre ele. Contudo, o fascínio mais profundo desse espetáculo consistia em não desviá-lo, apesar da ebriedade em que o colocava, da terrível realidade social. Ele se mantinha consciente, mas na maneira pela qual os “inebriados” ainda permanecem conscientes das circunstâncias reais.

---

cenário aparece devidamente descrito, contextualizado e relacionado com os movimentos sociais e culturais da segunda metade do século XIX no livro *O velho mundo desce aos infernos*, de Dolf Oehler (1999).

Não se trata de submeter a poesia ao espírito do tempo, ao idealismo individualista romântico, cuja natureza é essencialmente burguesa, sobretudo em seu desejo de evasão da realidade, em sua afirmação das paisagens fantasiosas, em seu recuo ao passado, à infância como paraíso sagrado, e à beleza como produto dileto da imaginação; nem mesmo de afirmar o utilitarismo burguês, sua fé irrestrita no capital, suas formas de ocupar os espaços públicos, de organizar os costumes, de ditar as modas, de estabelecer os valores e modos de exploração do trabalho, sua racionalidade científica e sua crença irrestrita no progresso material, que solapa a beleza natural das coisas para submetê-las à própria ideologia. Em Baudelaire, ao contrário, a poesia alegoriza, de forma dialética, uma relação bem mais profunda entre a fé no futuro e o desencantamento em relação a um mundo que já permite entrever os sinais inequívocos do próprio arruinamento. O heroísmo da vida moderna, então, consiste, para o poeta francês, no compromisso de conceber uma obra que figure a síntese da natureza dúbia de um mundo pelo qual circulam também os miseráveis da terra e no qual o grotesco impõe seu fascínio incontornável. A alegoria manifesta-se, desse modo, como o recurso que permite ao poeta articular, a um só tempo, a natureza perturbadora de um mundo marcado pela sordidez e pela fealdade, e a beleza fulgurante da imaginação poética, única força capaz de transfigurar a realidade. Assim,

Baudelaire ultrapassou tanto o jacobinismo linguístico de Victor Hugo quanto as liberdades bucólicas de Sainte-Beuve. Suas imagens são originais pela vileza dos objetos de comparação. Espreita o processo banal para aproximar o poético. Fala do “difuso terror dessas noites medonhas/ que o peito oprime como um papel que se amassa”. Esses ademanos linguísticos típicos do artista em Baudelaire só se tornam realmente significativos no alegórico. Conferem à sua alegoria o elemento desconcertante que a distingue das usuais. (BENJAMIN, 1989, p.96).

As alegorias, em Baudelaire, representam um mundo em que o sujeito, apesar de todo desencantamento, ainda se encontra inserido, um mundo que ainda é capaz de fasciná-lo, de trazer até ele a beleza insuspeitada da passante ou a memória de um passado irrecuperável, que contrasta, na dinâmica de “O Cisne”, com um presente de dissolução e incerteza. Em contrapartida, mais de meio século depois de Baudelaire, com a aceleração cada vez mais incontrolável das mudanças materiais do mundo, e a conseqüente incapacidade de nossa

consciência em assimilá-las, o poeta moderno acabará vitimado por um olhar sem esperanças ou concórdia possível para com um mundo no qual se sente encarcerado. Já não há mais uma saída dialética para uma realidade arruinada – o mundo, agora, parece um imenso e inabitável vazio. E o poeta já não é mais o herói da vida moderna nem acredita mais que possa haver um.

Álvaro de Campos parece sintetizar com perfeição os desdobramentos de uma modernidade que, a um só tempo, acabou por se confundir com o próprio ideal de transformação, mudança e novidade que a promessa do progresso modernizador trouxe consigo, mas também conduziu o sujeito a um sentimento de instabilidade permanente, de inadequação e inquietude, um sujeito que já não toma parte do mundo nem o significa. Nesse sentido, sua poesia passa por um período de exaltação entusiástica do mundo moderno em seu aspecto mais dinâmico e superficial, ou seja, a modernização, que faz com que o sujeito deseje confundir-se com a máquina, as engrenagens, o motor dos automóveis, o ruído das ruas sem que, no entanto, ele habite de fato esse novo mundo, como Baudelaire um dia o fez. O heterônimo, entretanto, rapidamente percebe o caráter perverso e artificial da modernização e do progresso, sua capacidade de marginalizar e oprimir o homem, a alienação da racionalidade científica e a impessoalidade que rege as relações cotidianas, e sua poesia passa a alegorizar um mundo que constrange cada vez mais o sujeito, que se desvela como um simulacro de sensações, imagens e aspirações sem sentido. Diferentemente de Baudelaire, o poeta converte-se no exilado da vida moderna:

A saída passa a ser, então, a ausência do mundo, o mergulho em si mesmo. São muitos os poemas em que Álvaro de Campos aparenta isolar-se da realidade exterior, entediado com a vida comum e as pequenas preocupações do cotidiano, para se refugiar numa sucessão interminável de divagações [...] O único frágil vínculo que o prende às coisas é a consciência devaneante encerrada em si mesma, a observar os lentos movimentos que percorre, numa espécie de círculo vicioso. (MOISÉS, 2005, p. 109).

Campos é o poeta da mansarda, que passa a contemplar o mundo sem se deixar, de fato, envolver por ele. Assim, é impossível não se deixar seduzir pela metáfora do deserto, que anima o poema “Grandes são os desertos”, de Álvaro de Campos, como a imagem que traduz, com perfeição e contundência, a realidade do mundo que se apresenta ao poeta moderno: “Grandes são os desertos e as almas desertas e grandes/ Desertas porque não passa por

elas senão elas mesmas,/ Grandes porque de ali se vê tudo, e tudo morreu.” (PESSOA, 2007, p.383). O mundo moderno sugere essa paisagem desolada, esse espaço estéril e vazio, de indivíduos igualmente ociosos, essas pobres almas “com oásis só no deserto ao lado” (PESSOA, 2007, p. 385). E esse olhar desconsolado para o mundo não omite o fato de que a própria consciência do sujeito poético se encontra afundada em niilismo e desencanto, sendo que ele, em vésperas de viagem, constata a imensidão deserta do mundo e das pessoas ao mesmo tempo em que adia indefinidamente a tarefa de fazer as malas e partir, mantendo-se sentado, irresoluto, fumando “para adiar todas as viagens/ para adiar o universo inteiro” (PESSOA, 2007, p.383). Assim, o deserto converte-se em símbolo dessa dimensão dissoluta da modernidade de que nos fala Berman. Espaço vazio, inabitável, no qual o sujeito se perde, errando entre o desespero, a resistência e a capitulação, sozinho e esmagado pelo peso de uma realidade que o constrange e rechaça.

Encontrar-se, assim, inserido num mundo em constante transformação converte-se, muito rapidamente, na percepção desoladora de que a vida moderna se esvazia de significados duradouros, rompe com valores e tradições nas quais os indivíduos se reconheciam com alguma certeza e impõe uma nova forma de conceber e vivenciar a história que, em seu avançar incessante em direção a um futuro prometido cada vez mais racionalizado e progressista, ideal e promissor, libertário e emancipador, impede que o sujeito se identifique de fato com qualquer tipo de experiência mais profunda e autêntica, que traga consigo a ancoragem mais ou menos segura no real. Daí a afirmação contundente de Marshall Berman (1986, p.15) segundo a qual “[...] ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.”

O “adiar” do poema de Campos torna-se a ideia perfeita e incontornável da criação poética na modernidade, afinal, diante de uma realidade esvaziada, dramática e esmagadora, resta apenas o ubíquo desejo do silêncio. Estamos diante do dilema crucial da poética moderna: como dar voz a um mundo que se alheou de toda aspiração poética, mítica ou simbólica? Desse modo, a crise da poesia moderna nasce, também, do sentimento ambíguo do poeta em relação ao caráter de seu trabalho, que se firma como um misto de fé e desolação diante dos meios de que dispõe para fazer da percepção fraturada do mundo uma forma possível de comunicação com o outro. Por outro lado, ele é incapaz de evitar não apenas a sensação de desterro que o assola, que faz com que



não se reconheça na ordem do mundo, mas também de questionar a função da poesia diante de uma realidade cada vez mais pragmática, racionalizada, científica, apoiada na técnica e na lógica, mas aparentemente vazia daqueles sentidos cifrados que só a profundidade simbólica da palavra poética é capaz de sondar. E não se trata simplesmente de inquirir a função da poesia num mundo que se alienou dela, mas de considerar, de forma ainda mais dramática, que o discurso da crise que permeia a linguagem e a reflexão poética na modernidade configura-se, de acordo com George Steiner (1988b, p.46), como a própria “crise dos recursos poéticos” que “[...] surgiu da consciência da lacuna existente entre a nova compreensão da realidade psicológica e as antigas modalidades de manifestação retórica e poética.”

A partir de Baudelaire, os grandes poetas da modernidade passam, cada vez mais, a impor à linguagem a urgência de uma fala morosa, difícil, que reconhece, a cada instante, a impossibilidade de representar um mundo que, em si mesmo, parece alheio à possibilidade da significação. Não é por acaso que, alguns anos depois de Baudelaire, a poesia de Rimbaud tenha se constituído sobre os fundamentos de uma linguagem quase sempre hermética e fragmentária, feita de imagens que se contrapõem ao apelo da racionalidade, da comunicação, da experiência imediata e superficial da vida. Essa linguagem disjuntiva, de espaços em branco, de rupturas sintáticas, de interditos irônicos ou solilóquios autorreferenciais reivindica o silêncio como seu mais poderoso argumento, como sua retórica mais eloquente, denunciando, a um só tempo, a natureza precívél de uma realidade na qual tudo é precário, intermitente e passageiro, e os impasses da palavra diante dessa realidade que já não se presta ao jogo referencial senão por um adiamento, uma recusa, um delírio e um silenciar-se da própria linguagem.

Desse modo, a poesia moderna encena a disjunção entre o poeta e o mundo, as tensões que se instauram entre ambos, as negações e impasses que determinam a natureza de uma relação que já não traz consigo, em seu horizonte mais amplo, qualquer expectativa de reconciliação. Pode-se afirmar que essa ruptura também marcou a relação do poeta romântico com o mundo no qual se encontrava – o mundo das revoluções políticas, racionalistas, burguesas e supostamente progressistas. A diferença fundamental é que o poeta romântico não duvida da força do gênio poético nem do poder transcendente da poesia. Para o poeta moderno, no entanto, essa disjunção é radicalmente problemática e paradoxal, porque implica a ruptura entre o sujeito, o mundo e a linguagem que deveria servir como o elemento inequívoco de mediação entre ambos. Daí

a necessidade de levar a linguagem à alegorização de tudo o que toca, como em muitos dos poemas que compõem *As Flores do Mal*, de Baudelaire (2006); de tensioná-la a ponto de se fragmentar, como no Mallarmé (1990) do *Lance de Dados* ou no T. S. Eliot (2004), de *A Terra Devastada*, por exemplo; ou de fazer com que a linguagem se converta, ela mesma, em sua própria realidade, mas uma realidade que se constrói, justamente, como a recusa da representação, como o despedimento da referencialidade, como o hieróglifo de uma ausência, a saber, a do próprio mundo: é o caso da poesia de Rimbaud, sobretudo de suas últimas obras, como as *Iluminações*, que parecem nos lembrar, a cada poema, que mundo e linguagem estão em vias de experimentar sua única realidade possível – a dissolução.

## **Da alegoria ao hieróglifo: a renúncia ao sentido**

Poucos são os poetas que, na história da poesia moderna, encarnaram com tanta paixão a aventura do dizer e a urgência do silêncio como o fez Rimbaud. Na verdade, é possível pensar que toda a sua obra se apresenta como uma espécie de irônico e provocador projeto poético: da crença em uma linguagem viva, pulsante, plenipotente de seus primeiros poemas, passando pela renúncia ao sentido, que marca profundamente os poemas em prosa de as *Iluminações* e *Uma Temporada no Inferno*, até o gesto, a um só tempo dramático e derrisório, com o qual abandona a literatura, silenciando-se definitivamente, temos uma das mais radicais e coerentes experiências criadoras da modernidade. Não raro, quando se trata da poética moderna, Rimbaud surge como parte de uma tríade que incluiria, ainda, Baudelaire e Mallarmé. Entretanto, essas aproximações logram, quase sempre, acentuar as semelhanças ao mesmo tempo em que elidem as diferenças mais substanciais que, de fato, os caracterizam. Se a modernidade não pode ser reduzida a um período literário, a uma escola ou movimento estético, poetas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé não podem ser lidos como parte de um desdobramento natural, linear e articulado da poesia moderna, sobretudo porque, hoje, é possível perceber que suas obras constituem, cada uma a seu modo, uma tradição em si mesma, forte e inovadora, revolucionária e desencantada, transgressora e conformista.

Na verdade, é preciso considerar que, como as famílias infelizes de Tolstói, os grandes poetas modernos são modernos – e infelizes – cada um a sua maneira. Baudelaire é o poeta de um mundo em ebulição, de valores, formas e verdades transitórias, vitimado pelo racionalismo, pela técnica, pela ideologia

do progresso material, que conduz o sujeito ao *spleen*, esse tédio metafísico que se materializa ora como a crítica virulenta aos valores modernos, como nostalgia do passado, como o heroísmo do artista diante da vida cotidiana, ora como o desejo da ordem, da integração, de encontrar seu lugar nos interstícios da sociedade burguesa. Por outro lado, Mallarmé faz da recusa radical da participação no mundo o motivo poético que conduz sua experiência-limite com a linguagem e com o dizer. Assim, o progressivo silenciamento do real em sua obra insinua um gesto de interiorização crítica do jogo poético que se converte na busca (que também é um dilema) por uma linguagem que possa expressar o pensamento, o gesto reflexivo, o instante mesmo em que a Ideia se realiza. Rimbaud, por sua vez, concebe uma obra que também se despede do real, mas seu gesto é perturbador, já que vai, em poucos anos, da ruptura com a referencialidade, passando por uma imagética delirante e irracionalista, que se nega à comunicação justamente pelo quanto esta se aproximou da lógica racionalizante e utilitária do mundo burguês, até o abandono definitivo da poesia, o retirar-se da cena da literatura, o tom patético e cínico com o qual silencia-se definitivamente.

Rimbaud principia sua carreira literária como o poeta da música, da beleza, do canto que seduz com sua força, com sua intensidade, com sua harmonia insuspeitada. Não é por acaso que uma de suas primeiras correspondências seja destinada justamente a Théodore de Banville, editor da revista *Parnasse contemporain*, apresentando alguns de seus poemas e externando o desejo de ser, ele mesmo, um poeta parnasiano. Estamos diante do adolescente de dezesseis anos, que ainda sonha com a aventura poética, que ainda acredita na linguagem, que ainda aspira ao mito do Poeta como arauto da beleza, da paixão pela palavra, do desejo de dizer. Para Rimbaud, no princípio, foi o verbo encarnado em canto, com as intensidades harmônicas, sonoras e imagéticas de versos como os do “O Barco Bêbado”. Mas no princípio também foi o desejo de ser absolutamente moderno, de experimentar, poeticamente, o desregramento de todos os sentidos, convertendo sua poesia no canto de seria de uma modernidade sempre contraditória, que seduz e destrói com a mesma violência. É assim que, segundo Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 26), ele se converterá no visionário delirante da “prosa poética alquímica e alucinatória” de *Uma Temporada no Inferno*, concebendo um “lirismo antiexpressivo e despersonalizado” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.27) que culminará, em nosso entendimento, na experiência decisiva das *Iluminações*, cujos poemas em prosa se fundam na subversão da sintaxe, na criação de imagens baseadas na

associação livre, no estabelecimento de cenas em que se identifica “[...] o horror declarado por tudo o que é velho, e o anúncio profético de um tempo em que as almas não estarão mais à venda e a voz feminina da poesia se fará ouvir sobre os escombros” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.27). Com as *Iluminações*, o poeta torna-se o arauto de um mundo que já anuncia seu próprio arruinamento.

Aos grandes poetas modernos, voltar-se para o mundo é sempre uma forma de confrontá-lo. Mas eles estabelecem esse confronto de formas diferentes: Baudelaire, por exemplo, incorpora alegoricamente a cidade ao ritmo de suas imagens, ao passo que Rimbaud cifra radicalmente as imagens do mundo num processo hieroglífico, no qual as referências mais evidentes à realidade se desarticulam sob a força delirante do verbo. Assim, a poesia de Baudelaire lança mão da alegoria como forma de representação de um mundo flagrado em sua dinâmica transformadora, que apaga o passado, com seus valores e tradições, para realizar o progresso (esse “fanal obscuro”) prometido, o futuro que começa a se desdobrar na imediatez do presente. Não é por acaso que nos poemas que constituem os “Quadros Parisienses”, de *As Flores do Mal*, as alegorias e os símbolos remetem justamente à síntese entre passado e o que ele implicaria em termos de tradição, de uma beleza segura, estabelecida, e o presente reformador, isto é, a modernidade, o efêmero e o transitório<sup>2</sup>, que se fixam por meio da apropriação imagética de uma cidade que muda, vitimada pelo progresso. A alegoria, para Baudelaire, implica, por um lado, a reminiscência de um passado não muito distante que começa a se apagar nos contornos de uma cidade que muda diariamente, de modo incessante, ao mesmo tempo em que, por outro lado, busca apreender a beleza insuspeita do novo, da promessa de futuro, a efemeridade desse instante transformador, que não dura. Neste jogo, afloram as tensões e as contradições inescapáveis de dois tempos, passado e presente, que se chocam, e dois modos de vivenciá-los: a nostalgia do que fica pelo caminho e as novas possibilidades que se abrem diante da existência cotidiana, agindo diretamente sobre o espírito dos homens modernos, sobre suas sensibilidades, criando novas formas de se relacionarem com o mundo e consigo mesmos. As alegorias de Baudelaire, não só nos “Quadros Parisienses”, mas também nos poemas em prosa de *Spleen de Paris*, mais do que formas de representação poética, pensam criticamente esse mundo em transformação<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Ideia que o próprio Baudelaire (2010) formulou, em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, e que se transformou numa das definições mais recorrentes e, muitas vezes, ligeira de modernidade de que se tem notícias.

<sup>3</sup> O que entendemos como mundo moderno implica, evidentemente, a ideia de sociedade burguesa, agora definitivamente constituída e imbricada não só nos negócios, na economia e,

Se, como afirma Berman, Baudelaire busca, em *Spleen de Paris*, uma linguagem nova, capaz de flagrar, a partir de uma prosa mágica, o ritmo singular da cidade moderna; se essa linguagem propõe-se comunicar as “[...] cenas modernas primordiais: experiências que brotam da concreta vida cotidiana da Paris de Bonaparte e de Haussmann, mas estão impregnadas de uma ressonância e uma profundidade míticas que as impelem para além de seu tempo e lugar, transformando-as em arquétipos da vida moderna [...]” (BERMAN, 2007, p.178), ele o faz por meio da alegoria, que dialetiza as contradições da modernização, do progresso, das transformações sociais e urbanas por meio do jogo metafórico que as imagens estabelecem com a cidade real, flagrada nas referências às suas ruas, comércios, galerias, bulevares, costumes, tipos humanos etc. Desse modo, as “experiências que brotam da concreta vida cotidiana” só ganham essa profundidade mítica de que fala Berman porque a alegoria reivindica a realidade na mesma medida em que a atravessa pelo olhar crítico e particular do poeta. O que significa que a alegoria trai sempre uma dimensão racional, reflexiva, que nunca oculta completamente a realidade. Por outro lado, a prosa poética das *Iluminações*, de Rimbaud, também lança mão de uma linguagem mágica, mas pretere a alegoria em nome de uma imagética irracionalista, em que as referências à concretude do mundo moderno são profundamente subvertidas. O que em Baudelaire ainda eram imagens alegorizadas, mas reconhecíveis, da vida moderna, em Rimbaud converte-se em hieróglifos, ou seja, sinais, inscrições fantasiosas, uma simbologia fechada, que, antes de tudo, sugere o *nonsense*, a renúncia imediata ao sentido.

---

consequentemente, nas formas de organização do trabalho, do pensamento, da racionalidade, mas também no poder político. Nesse sentido, a ideia de mundo moderno também se confunde, de modo inevitável, com o espaço catalisador por excelência da nova vida burguesa: a cidade moderna na sua versão metropolitana. Dito isso, para um melhor entendimento das transformações pelas quais passava a cidade de Paris sob Napoleão III e o prefeito da capital, Haussmann, bem como das alegorias a partir das quais Baudelaire pensou a cidade moderna, ver o ensaio antológico de Walter Benjamin (1989, p.09-101), “Paris do Segundo Império”, em *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Ver também: “Baudelaire: o modernismo nas ruas”, em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman (1986, p. 175-185); “Mitologia parisiense”, em *Terrenos vulcânicos*, de Dolf Oehler (2004, p.127-143); “A cidade e o campo: fenótipos e arquétipos”, em *A verdade da poesia*, de Michael Hamburger (2007, p. 373-438); “Cidades visíveis na poesia moderna”, em *Da poesia à prosa*, de Alfonso Berardinelli (2007, p. 143-173), em que o autor ensaia o arriscado contraste entre a poesia de Walt Whitman e a de Charles Baudelaire a partir das duas cidades que respectivamente marcaram suas poéticas, Nova York e Paris. Além destas referências fundamentais, vale a pena destacar, também, o trabalho seminal de Raymond Williams (2011), *O Campo e a cidade na história e na literatura*, em que o crítico galês se volta para uma das mais importantes dicotomias da representação literária desde a ascensão da burguesia e do levante camponês durante a Revolução Francesa.

Não é por acaso que Todorov, no ensaio “As *Iluminações*”, foi um dos primeiros críticos a perceber que o problema fundamental da prosa poética de Rimbaud está ligado aos aspectos semânticos dessa que é considerada a última e mais radical aventura criadora do poeta francês. O que essa poesia coloca em evidência, para o crítico, é mais do que um desafio à exegese, ao contrário, o que ela encena, a cada poema, seria a impossibilidade mesma da interpretação, entendida justamente como a ciência do sentido, o exercício de uma reflexão que racionaliza, descreve e explica as instâncias significativas do texto. De acordo com Todorov, os poemas de as *Iluminações* “[...] parecem evocar um objeto preciso mas do qual, por falta de informação suplementar, tudo ignoramos e temos a maior dificuldade em imaginar: esses objetos são vistos apenas durante o tempo infinitesimal de uma iluminação.” (TODOROV, 1980, p.205). Todorov questiona toda a crítica que se voltou para o problema das *Iluminações* tentando entrever, nos poemas, dados biográficos, histórico-contextuais, psicanalíticos ou comportamentais que pudessem estabelecer, entre as imagens poéticas e a vida de Rimbaud, relações mais ou menos estáveis. O argumento de Todorov implica “[...] perguntar-nos se a mensagem principal das *Iluminações* não está no próprio modo de aparição (ou talvez de desaparecimento) do sentido, mais do que em um conteúdo estabelecido pelas decomposições temáticas ou sêmicas [...]”, o que nos levaria a pensar se “[...] colocando-nos num outro plano, a explicação de texto não deveria dar lugar, no caso das *Iluminações*, a uma *complicação de texto* que evidenciasse a impossibilidade principal de qualquer explicação.” (TODOROV, 1980, p. 203, grifo do autor)<sup>4</sup>.

Entretanto, para Todorov, a renúncia ao sentido acaba reduzida a uma argumentação acerca dos procedimentos estilísticos mais característicos da prosa poética de Rimbaud, aqueles que fariam com que os poemas perdessem completamente qualquer vinculação possível com o mundo que o poeta conhecia tão bem: as palavras ou frases que dizem claramente que “a coisa descrita é apenas uma imagem, uma ilusão, um sonho” (TODOROV, 1980, p.204); a indeterminação dos seres descritos, que são introduzidos nos poemas por meio do artigo definido, que o crítico sugere que Rimbaud o faz sem se dar

---

<sup>4</sup> Vale destacar a publicação, pela Editora da UNESP, do livro de Adalberto Luis Vicente (2010) sobre as *Iluminações*, de Rimbaud. Em *Uma parada Selvagem*, o autor dedica-se não só a compreender as peculiaridades que fazem do poema em prosa uma forma singular de manifestação poética, como também se volta para as idiossincrasias da forma praticada por Rimbaud, ou seja, em função de uma experiência de linguagem tão transgressora que coloca em xeque nossa posição como leitores, solapando os procedimentos lógicos que envolvem os métodos de leitura adotados pela crítica e que implicam justamente a necessidade de converter uma linguagem incomunicável numa significação racionalmente apreensível.

conta; a descontinuidade relacional que marca a ligação “dos objetos uns com os outros” (TODOROV, 1980, p.205); a raridade das conjunções, “que exprimem relações lógicas”, que faria de Rimbaud um “poeta lexical”, ao contrário do “sintaxeiro Mallarmé” (TODOROV, 1980, p.206); as frases nominais, que produziriam o mesmo efeito da pintura, isto é, imobilização, “pura co-presença espacial e temporal” (TODOROV, 1980, p.207), entre outros recursos. Não que conhecer esses procedimentos não seja importante, mas o fato é que o ensaio de Todorov concentra-se em descrevê-los para, com isso, justificar que a renúncia ao sentido significa, na prática, a impossibilidade da interpretação. Assim, evita-se o risco de buscar sentidos possíveis para uma poesia que desnatura o mundo, rompendo com a significação imediata, mas nunca o perde de vista completamente.

A renúncia ao sentido, nas *Iluminações*, depende de uma linguagem na qual as figuras, imagens, metáforas e símbolos ganham a natureza de inscrições, como nos hieróglifos, sobrepondo-se umas às outras, distanciando-se da representação mais ou menos objetiva do mundo e evocando um universo próprio de seres e coisas. Mas ao contrário da ideia mesma de hieróglifo, que implica a força de uma escritura sagrada, divina, que comunica, hermeticamente, os desígnios mágicos dos deuses, o que se encena, com Rimbaud, é a origem de um mundo esteticamente secularizado, em que a palavra poética se converte na anunciação de uma realidade marcada pela estranheza, pelo choque, pela recusa à ordem do real tal como ela se apresenta ao poeta. Mais do que poemas em prosa, as *Iluminações* se constituem como um conjunto de fragmentos, uma constelação de imagens, ideias e símbolos que arquitetam, de um lado, uma cosmogonia perturbadora e provocativa, profundamente singular, que busca reencantar um mundo já dominado pela *ratio moderna* e, de outro lado, traduzem a experiência radical do poeta diante desse mesmo mundo. Todorov afirma que “a linguagem das *Iluminações* é essencialmente literal” e que “[...] não exige, ou mesmo não admite, a transposição com tropos. O texto dá nome às partes, mas elas não existem ‘para o todo’; antes, são ‘partes sem o todo’.” (TODOROV, 1980, p. 210). Na verdade, essa linguagem pode ser muitas coisas, exceto literal. Ao recusar a representação, a linguagem de Rimbaud nomeia um mundo que não existe, ao mesmo tempo em que evidencia o terrível empobrecimento espiritual de uma realidade que se deixou reduzir aos ídolos da mercadoria e aos princípios do utilitarismo burguês.

Não é verdade que cada poema seja, apenas, uma realidade concreta, encerrada em si mesma, como sugere Todorov. Estamos diante de uma escrita

em que o conjunto caótico de sinais que a constituem acaba, necessariamente, desarticulando o próprio processo representacional. Cada palavra, cada frase, cada imagem tornam-se uma inscrição a partir da qual o mundo é evocado, nunca representado. As *Iluminações* leem o mundo moderno já como uma espécie de realidade excessiva, monstruosa, caricatural e, acima de tudo, fantasmagórica. Rimbaud exalta o único mundo possível – o da imaginação prodigiosa, que desnaturaliza o real, que submete à fantasia vertiginosa do poeta um mundo em que o progresso, a ordem racional, a ciência e a consciência burguesa triunfaram. Mais do que alegórico, o mundo de Rimbaud é hieroglífico, pois suplanta a ordem vulgar da realidade, doméstica e civilizada, pela reação violenta, pela deformação das imagens, que desrealizam o mundo, que o conduzem aos limites do silenciamento mais incômodo – o do próprio sentido. Afinal, num mundo reduzido à comunicação ordinária ou à explicação lógica e científica não só da vida, mas dos fenômenos todos que constituem as experiências mais cotidianas, só resta ao poeta conceber uma poesia em que cada imagem se converta numa inscrição e em que cada parágrafo, fragmento ou poema desempenhem o papel de uma Pedra de Roseta na qual se inscreve a recriação poética do mundo. Trata-se de uma linguagem que, justamente pelo acúmulo de símbolos, metáforas, imagens, hipérboles e outras formas de figuração, acaba por se afastar tão drasticamente de qualquer conteúdo representacional, que acabamos por imaginar que esse mundo fantasioso não guarda, de fato, mais nenhuma relação com a realidade. Indo além: imaginamos que essa relação implica, apenas, o *nonsense*, quando, na verdade, a renúncia ao sentido não esconde o mundo moderno e o desamparo a partir do qual Rimbaud prescinde dele. A escrita, nas *Iluminações*, não é só radical, incisiva e provocadora. Ela também é nostálgica e melancólica em sua tentativa de recriar o mundo a partir do poder encantatório e da magia secular da poesia.

A noção de hieróglifo, aqui, remete ao que podemos chamar de retorno ao mistério das coisas. Novalis, na passagem do século XVIII para o XIX, já constataria que “[...] outrora era tudo aparição de espíritos. Agora não vemos nada, senão morta repetição, que não entendemos. A significação do hieróglifo falta.” (NOVALIS, 2001, p.141). O poeta alemão ressentia-se, justamente, de um mundo no qual a vivência das coisas se desgastou sob a repetição sistemática delas. Mais do que isso: um mundo no qual a realidade é reduzida àquilo que pode ser explicado, conhecido e comunicado pela linguagem mais cotidiana e, conseqüentemente, mais ordinária. Assim, para Novalis, caberia ao poeta romantizar novamente o mundo, ou seja, recuperar aquele suplemento de



enigma, surpresa, mistério e incompreensão que a poesia coloca em circulação e que implica, por sua vez, reler as coisas para além de sua repetição morta, comunicável, reinscrevendo o mundo a partir da imaginação criadora, ao mesmo tempo em que os elementos do mundo se convertem em inscrições cifradas da realidade. Nesse sentido, Rimbaud leva às últimas consequências essa recusa poética a um mundo significado, fazendo de seus poemas em prosa o espaço no qual as imagens se negam à repetição, atuando como inscrições que se sobrepõem umas as outras ao mesmo tempo em que recriam, de forma cifrada, as coisas do mundo. Isso leva sua poesia às fronteiras de uma gênese interminável, na qual a fantasia se converte em dispositivo de reinvenção e silenciamento do real, criando novos e inauditos sentidos contra a ordem desencantada da sociedade burguesa.

Assim, em Rimbaud, tudo é princípio, origem, começo, sendo que sua obra não permite qualquer fechamento, interpondo-se, de forma inexpugnável, à tarefa da interpretação, como podemos ver em três diferentes poemas do livro cujos títulos remetem à ideia de cidade, mas uma cidade que se materializa, de modo radicalmente distinto, em cada um deles. No poema “Cidade”, por exemplo, o poeta afirma ser “[...] um cidadão efêmero e não de todo descontente de uma metrópole tida por moderna porque o gosto geralmente foi evitado no mobiliário e exterior das casas, e bem assim no plano da cidade.” (RIMBAUD, 2007, p.241)<sup>5</sup>. Assim, temos, desde o início, a imagem da cidade moderna, prefigurada pela ideia da metrópole, mas também a do poeta, que assume, ironicamente, a condição de cidadão diante dessa realidade. Como podemos ver, trata-se da figuração tipicamente moderna de um sujeito efêmero, daí a ironia, já que ao contrário da hipotética onipotência da metrópole, o poeta incorpora, de forma cínica, a própria fragilidade, ao mesmo tempo em que denuncia a superficialidade aparente de uma modernidade que se dá, exclusivamente, no mobiliário e nas fachadas. É a cidade que se modernizou sob os auspícios do progresso e da ordem material, a cidade na qual não encontraremos “traços de nenhum monumento de superstição” (RIMBAUD, 2007, p.241). O sujeito, então, atua como uma consciência crítica que, da janela, ou seja, fora da realidade imediata da rua, reflete acerca da vida na cidade grande, revelando aqueles que representam os principais motivos da poesia moderna desde Baudelaire, como a multidão,

---

<sup>5</sup> “Un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville.” (RIMBAUD, 2007, p. 240).

a fragmentação da existência, a incerteza, as exigências da vida cotidiana e o consequente desencantamento do mundo:

Esses milhões de pessoas, que não têm necessidade de se conhecerem, conduzem a educação, o trabalho e a velhice de maneira tão paralela que as loucas estatísticas concluíram que seu curso de vida só pode ser várias vezes inferior ao do encontrando para os povos do continente. (RIMBAUD, 2007, p. 241).<sup>6</sup>

Essa ainda é a cidade referencial, a metrópole moderna da segunda metade do século XIX da qual Paris foi o grande símbolo. Não é por acaso que o título do poema apareça no singular, em contraste com os outros “Cidades”, presentes nas *Iluminações*, e que aparecem no plural. Essa singularidade desvela um jogo que parece tocar a essência mesma do livro: alguns poemas vão de uma referencialidade bastante evidente para um processo imagético alucinatório, em que os restos do real desaparecem sob uma imaginação prodigiosa, que recusa a ordem do mundo e o recria à sua imagem e semelhança. Daí, em “Cidades”, o poema começar com a exclamação exaltada, “Cidades de fato!”, e continuar com a afirmação de que “[...] é um povo para o qual se ergueram estes Afeganis e estes Líbanos de sonhos!” (RIMBAUD, 2007, p. 245). O caráter onírico desse mundo imaginado pelo poeta revela-se, na verdade, desde o título no plural, tornando evidente o fato de que já não estamos diante da metrópole moderna. Essa cidade onírica emerge a partir de um conjunto de imagens distintas, cada uma delas mais perturbadora que a outra. Assim, temos os “[...] chalés de cristal e de madeira que se movimentam sobre trilhos e polias invisíveis [...]”, as “corporações de cantores gigantes”, Rolandos ressoando sua coragem, “as centauresas seráficas” que “evoluem por entre as avalanches”, um “mar agitado pelo nascimento eterno de Vênus”, as “Bacantes dos subúrbios” (RIMBAUD, 2007, p.245), entre outras. Desse modo, o poema concebe uma imagem da cidade que perde radicalmente os indícios de referencialidade, ou seja, a relação de fato entre a representação poética e a cidade moderna, e a “cidade de fato” já remete à ideia de que este mundo fantasioso, surgido dos próprios delírios da linguagem, é mais real do que a verdadeira cidade moderna, pois, apesar da aparente falta de sentido, a figuração da cidade é mais coerente, harmônica e totalizante do que a metrópole e sua existência fragmentada, errática, artificial,

<sup>6</sup> “Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu' une statistique folle trouve pour les peuples du continent. ” (RIMBAUD, 2007, p. 240).

em constante transformação, fugaz, marcada por toda a sorte de contradições sociais e, em seu afã progressista, muito pouco afeita às aspirações de beleza, elevação e eternidade que a arte coloca em jogo.

Desse modo, o poeta apresenta-se, neste poema, como uma espécie de viajante, vivendo um tipo particular de errância, já que, ao contrário do flâneur baudelariano, não circula pelos espaços habitados da cidade moderna em busca das imagens singulares a serem transsubstanciadas por suas alegorias poéticas. Na verdade, ele concebe um poema em que o tom memorialístico é evidente, sugerindo que, mais do que conhecer, ele viveu, de fato, o sonho que essa cidade imaginada implica. No entanto, como sonho, ela está condenada a se dissipar diante do real, daí o poema concluir: “[...] que braços bons, que hora propícia me trarão de volta esta região onde vivem meus sonhos e os mínimos movimentos.” (RIMBAUD, 2007, p. 245)<sup>7</sup>. O poeta-viajante, então, recorda-se de uma cidade que não existe, mas que se apresenta mais verdadeira e humana, porque nascida de uma imaginação empenhada em fazer do sonho uma forma de reencantamento do mundo. No entanto, o que era a imaginação poética a reencantar oniricamente um mundo desencantado pela ciência, pela técnica, pelo progresso e pela modernização, converte-se na imagem fantasmagórica e na sugestão para pesadelo em outro dos poemas intitulado “Cidades”. Neste, o poeta descreve uma metrópole de proporções gigantescas, em que “[...] a acrópole oficial ultrapassa as concepções mais colossais da barbárie moderna [...]” (RIMBAUD, 2007, p.249); um mundo de “vilas, pátios e terraços fechados”, formando um “agrupamento de construções” de onde os cocheiros se afastaram (RIMBAUD, 2007, p. 249). Estamos diante da imagem de uma cidade nova, em tudo excessiva e exuberante, mas que banuiu os homens, tornando-se quase inabitada, pois, nesta cidade, “o elemento demográfico conta com umas centenas de almas” (RIMBAUD, 2007, p. 521).

Podemos pensar que, neste caso, o poeta lança mão da fantasia não mais como a tentativa de criar uma imagem alternativa e mais poética da cidade moderna, extraíndo dela todos os elementos referenciais que possam remeter à ideia da metrópole de seu tempo, isto é, já não estamos diante da cidade moderna por denegação, como no segundo poema, nem da representação irônica da metrópole, como no primeiro. Aqui, estamos diante de um cinismo amargo, que parece intuir os caminhos que o progresso acabará impondo ao mundo e aos homens:

---

<sup>7</sup> “*Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?*” (RIMBAUD, 2007. p.244).

De alguns pontos das passarelas de cobre, das plataformas, das escadas que espiralam em torno dos pilares e mercados, acreditei poder avaliar a profundidade da cidade! Eis o prodígio que não pude compreender: quais os níveis dos outros bairros acima e abaixo da acrópole. Para o estrangeiro de nossa época o reconhecimento é impossível (RIMBAUD, 2007, p. 251)<sup>8</sup>.

O poeta parece desesperar-se com a ideia de uma cidade em que os excessos todos do mundo moderno aparecem de modo exacerbado, uma cidade da qual ele mesmo parece intuir que já não faz parte, pois a observa de fora, uma cidade na qual ele mesmo é o estrangeiro. Assim, se no primeiro poema, o “Cidade”, tínhamos “milhões de pessoas que não têm necessidade de se conhecerem” (RIMBAUD, 2007, p.241), neste último elas já não se conhecem de fato, a cidade apresenta-se sempre desabitada, as ruas de comércio vazias, apenas os “subalternos” são vistos circulando pelos espaços de trabalho, um trabalho igualmente desconhecido e inútil, mas que não dissimula a altivez desses trabalhadores. Ao contrário do que afirmam alguns críticos, como Todorov, por exemplo, poemas dessa natureza não se despedem completamente do jogo referencial. Em nenhum deles, a referência crítica à cidade moderna ausenta-se totalmente. Ao contrário, seja por meio da ironia que caracteriza o olhar do poeta para seu próprio mundo e tempo, no primeiro poema, seja através da exaltação alucinada da cidade onírica e, por isso mesmo, fantasiosa do segundo, até o cinismo amargurado do último poema, que intui, quase profeticamente, uma cidade para a qual o progresso significará unicamente a barbárie dos grandes e opressivos espaços públicos esvaziados e a desumanização dos indivíduos, ainda estamos diante do mundo moderno e suas contradições.

Nesses poemas, percebemos, na verdade, uma espécie de fusão entre a metrópole moderna e a cidade sonhada que se sobrepõe à imagem real, sem, no entanto, apagá-la completamente. O maior desafio à interpretação que as *Iluminações* colocam remete à inequívoca tentativa do poeta em apreender, de um só golpe, os grandes temas que constituem a poética moderna, bem como o lugar ambíguo do sujeito em relação a esses mesmos temas. Daí encontrarmos poemas como “Infância”, “Vidas”, “Operários”, “Cidade”, “Vagabundos”, “Angústia”, “Metropolitano”, “Juventude”, entre outros, que traduzem uma

---

<sup>8</sup> “*Sur quelques points des passerelles de cuivre, des platesformes, des escaliers qui contourment les halles et les piliers, j’ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville, C’est le prodige dont je n’ai pu me rendre compte: quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l’acropole? Pour l’étranger de notre temps la reconnaissance est impossible.*” (RIMBAUD, 2007, p. 250).

visão fragmentada do mundo moderno na qual predomina uma técnica de composição que se funda num processo de dispersão imagética: figurações estranhas, surpreendentes e imprevisíveis que fraturam a lógica da comunicação ao se negar a dizer, ao recusar a platitude inocente da representação e sua fé inquebrantável na emergência poética da realidade. Isso porque a poesia de Rimbaud alcança sua mais perturbadora expressão ao mesmo tempo em que a literatura faz do realismo – e daquilo que Barthes (2004, p. 18) chama de “fulgor do real” – sua pedra angular, evocando não só o mundo como objeto estético, referencial a ser obstinadamente perseguido, mas o cientificismo finissecular e a precedência do *logos* como fundamento do discurso estético. Mas com os poemas das *Iluminações*, a razão delira num conjunto de imagens que já não se submetem à ordem do real, mas que, ao contrário, a fratura e cala, negando-se à imposição primeira do *logos*: fazer sentido.

As imagens, então, operam como um conjunto de inscrições que vão se tornando cada vez mais cifradas e que fazem dos poemas a manifestação hieroglífica de uma imaginação radicalmente livre, em que os contornos do mundo se esfumam, restando apenas a própria natureza dissoluta da fantasia e o progressivo despedimento do sentido, já que, como em qualquer escrita hieroglífica, o significado de que os sinais se encontram investidos depende de uma chave de leitura que, em Rimbaud, está de posse do próprio sujeito poético, como ele mesmo sugere na última frase de “Parada”: “Somente eu tenho a chave dessa parada selvagem” (RIMBAUD, 2007, p. 215). Por isso cada poema concebe uma cena cifrada, na qual a ideia mesma de representação é inviabilizada por um discurso que se recusa, de modo mais ou menos evidente, a referir o mundo, a nomeá-lo a partir de uma lógica causal, racionalizada, em que as descrições constituiriam o substrato imagético que garantiria a expressão realista da vida moderna e suas tensões mais contundentes. No entanto, a linguagem surpreendente, hermética, desnaturalizada dos poemas converte cada imagem numa revelação, o que significa que as “iluminações” chamam a atenção para si mesmas e, ao fazer isso, contrastam esse mundo delirante da poesia com a vulgaridade sem imaginação do mundo burguês. Desse modo, o livro ganha contornos bastante singulares, já que há poemas mais referenciais, em que a ordem do mundo se manifesta de forma mais objetiva, constituindo, por isso mesmo, as verdadeiras iluminações, pois funcionam como as frestas pelas quais a imagem do mundo moderno se insinua e que permitem o contraste com o universo alucinatório dos poemas em que o real já se tornou pura e absoluta expressão fantástica.

Assim, um poema como “Vidas” encerra uma espécie de chave compreensiva da relação de Rimbaud com seu tempo, seu mundo e sua obra. O próprio título sugere um dos temas mais significativos da poesia de Rimbaud: a ideia do desdobramento do sujeito, do descentramento do eu, da fratura da subjetividade, que se dissemina ao longo de sua obra e que vai, como já dissemos, da inocência musical, mas já insidiosa em termos de provocação, de seus primeiros versos parnasos-simbolistas ao corte radical de uma poesia que prescinde do verso, realizando-se numa forma entre o poema em prosa e o fragmento narrativo, pictórico, hieroglífico, e que renuncia ao sentido porque se deixa tentar pelo ceticismo intransigente, pelo *nonsense* provocador, pelo olhar desencantado, impotente e até mesmo cínico sobre o lugar e as razões da poesia diante de um mundo que sistematicamente banuiu todos os mitos.

É nesse sentido que um poema como “*Bottom*” é bastante significativo desse jogo a partir do qual a poesia de Rimbaud parte da negação da referencialidade como uma forma de rejeição do real para, então, criar a imagem altamente individualizada e volátil de um mundo que se projeta a partir da fantasia criadora e apenas nela encontra lastro. Daí o poema principiar com “porque a realidade fosse espinhosa demais para o meu caráter” (RIMBAUD, 2007, p. 291) e continuar com uma descrição desnaturalizada de uma cena que é pura fantasia. Assim, o sujeito poético se metamorfoseia num “[...] grande pássaro azul acinzentado pairando em direção às cantoneiras do teto [...]”, num “[...] enorme urso de gengivas violetas e de pelo encanecido de cansaça [...]” e, por fim, em um “[...] asno, trombeteando e brandindo minha queixa [...]” (RIMBAUD, 2007, p.291). É dessa afirmação do fantasioso, do fabular que surge a raiz mítica de uma poesia que, antes de tudo, implica a rejeição da própria realidade. Se o mundo moderno concebeu o mito da explicação racional do mundo, que recusa o conhecimento mágico e poético em nome do pensamento sistemático, da técnica e da ciência, Rimbaud voltou as costas a esse mesmo mundo, preferindo inventar, poeticamente, uma realidade caracterizada por sua natureza fabular, sua verdade hieroglífica, que só pode ser deduzida dos diferentes e incompreensíveis sinais que constituem essa poesia. No entanto, em “*Bottom*”, essa rejeição do real pela fantasia só é possível porque o poema insiste em preservar, ainda que de forma sutil, elementos que inequivocamente remetem ao mundo burguês, como nas “joias adoradas”, nas “obras-primas físicas” e nos “cristais e na prataria dos aparadores”, protegidos pelo luxuoso “baldaquim” (RIMBAUD, 2007, p.291), junto dos quais esse sujeito poético, tornado urso, se encontra. Inevitável não mencionar a ironia desse enorme

urso – o poeta – diante da delicadeza e do bom gosto do baldaquim adornado de joias e dos cristais que evocam a vida burguesa.

Esse jogo sutil com a referencialidade, contudo, desaparece completamente em outros poemas, como “*Fairy*”, em que os sinais que constituem a cena descrita pelo poeta voltam-se para uma antiguidade clássica que também perde sua força referencial, já que não é simples índice de cultura ou erudição, mas a construção de um mundo fantástico, com suas leis próprias e sua personagem encantada:

Para Helena se conjuraram as seivas ornamentais nas sombras virgens e as claridades impassíveis no silêncio astral. O ardor do verão foi confiado a pássaros silentes e a indolência necessária a uma barca de lutos sem preço por angras de amores mortos e perfumes exauridos.

– Após a cantiga das lenhadoras ao rumor da torrente na ruína dos bosques, cincerros do gado ecoando nos vales, e dos gritos da estepe. –

Pela infância de Helena fremiram as espessuras e as sombras – e o seio dos pobres, e as lendas do céu.

E seus olhos e sua dança superiores mesmo aos clarões preciosos, às influências frias, ao prazer da decoração e da hora únicas (RIMBAUD, 2007, p. 277).<sup>9</sup>

Todorov (1980, p.204) tem razão ao afirmar que “[...] todas as regiões de *Iluminações*, e não só as flores árticas de que fala *Bárbaro*, merecem o comentário incisivo e definitivo: ‘Elas não existem’[...]”, entretanto essa inexistência das coisas, esse universo ora onírico, ora pesadelar que se inscreve no interior dos poemas, ao contrário do que o crítico defende ao longo de todo o ensaio, pode e deve ser interpretada como uma reação crítica à realidade. Se considerarmos que mais do que alegóricas, as imagens, em Rimbaud, convertem-se nesses sinais indecifráveis, nessas inscrições que assinalam um mundo que se impõe como pura idealidade, ganhando a dimensão de um hieróglifo, então estamos diante da ruptura com qualquer referência que possa nos remeter, imediatamente,

---

<sup>9</sup> “*Pour Hélène se conjurèrent les sèves ornamentales dans les ombres vierges et les clartés impassibles dans le silence astral. L’ardeur de l’été fut confiée à des oiseaux muets et l’indolence requise à une barque de deuils sans prix par des anses d’amours morts et de parfums affaîssés.*

- *Après le moment de l’air des bûcheronnes à la rumeur du torrent sous la ruine des bois, de la sonnerie des bestiaux à l’écho des vals, et des cris des steppes.-*

*Pour l’enfance d’Hélène frissonnèrent les fourrures et les ombres – et le sein des pauvres, et les légendes du ciel.*

*Et ses yeux et sa danse supérieurs encore aux éclats précieux, aux influences froides, au plaisir du décor et de l’heure uniques.” (RIMBAUD, 2007, p. 276).*

a uma realidade exterior ao poema. São poemas assim em que a renúncia ao sentido se afirma de modo contundente, entretanto, não podemos confundir esse adensamento das imagens e essa recusa da significação simplesmente como o despedimento do mundo moderno, ao contrário, são justamente essas imagens desconcertantes, responsáveis por fundar o universo encantatório de muitos dos poemas de as *Iluminações*, que acabam por desvelar a decadência do real. Nenhum fascínio alegórico pelas contradições da vida moderna, como encontramos na poesia de Baudelaire, pode suplantar a paixão violenta de se reconhecer como o criador de um universo inteiro, mais profundo, provocador e fantasiosamente mais fulgurante do que o mais sedutor apelo da realidade.

É nesse sentido que Alfonso Berardinelli, em *Da Poesia à Prosa*, identifica a ideia de provocação como uma característica fundamental da poesia moderna, sendo que, num determinado momento, o crítico italiano afirma que entre Baudelaire e os movimentos de vanguarda teríamos a poética de Rimbaud a “[...] provocar a linguagem a desvelar-se até o fundo, a vomitar a si mesma, a explodir.” (BERARDINELLI, 2007, p.139). É claro que esse impulso provocador não esconde o desejo, típico dos poetas modernos mais reativos, de chocar e escandalizar o gosto burguês, mas também vai além desse gesto de revolta. Ao levar a linguagem ao limite de sua própria ruptura, Rimbaud acaba por evidenciar justamente a fragilidade da palavra poética diante da lógica opressora do real, da ordem de um mundo regido pela técnica e fundado nos mitos da razão, do progresso e da ciência. Assim, ao nos determos sobre uma obra como as *Iluminações*, o que está em jogo é compreender que elas, desde a ironia flagrante do título, encenam não só a ruptura radical com o sentido, com a possibilidade mesma da significação, ou seja, comunicar o que quer que seja pela via do poético, sobretudo o mundo moderno, mas também o instante em que a escritura começa a silenciar, o passo decisivo em direção ao fim da obra, à renúncia eloquente do sujeito a continuar, nas palavras de Hölderlin, a habitar poeticamente o mundo.

## **Conclusão: O silêncio profético de Rimbaud**

A poesia de Rimbaud, em sua extremada radicalidade, só pode ser compreendida se considerarmos a influência do gênio – essa força criadora capaz de, por intermédio da obra, não só profetizar o futuro, mas também de o fazer através de uma experiência de linguagem sempre e profundamente transgressora, disjuntiva, volátil e, ao mesmo tempo, frágil, porque implica



destruir a tradição precedente, criar o novo, afirmar o insuspeitado, chocar as sensibilidades mais ou menos sedimentadas em gostos e paixões já assimiladas e não deixar um legado do qual os poetas vindouros possam se apropriar sem se tornar os epígonos canhestros do mestre. Não é por acaso que a última manifestação poética das *Iluminações* seja justamente uma longa e alucinada caracterização do gênio:

Ele é a afeição e o presente pois fez a casa aberta ao inverno espumoso e ao rumor do verão, ele que purificou as bebidas e os alimentos, ele que é o encanto dos lugares fugazes e a delícia sobre-humana das estações. Ele é o afeto e o futuro, a força e o amor que nós, tesos nas iras e nos tédios, vemos passar no céu de tempestade e as bandeiras de êxtase (RIMBAUD, 2007, p. 301)<sup>10</sup>.

É assim que principia o poema “Gênio”, no qual Rimbaud concebe a inequívoca imagem poética de si mesmo. O jovem rebelde, mergulhado em fúria e tédio, que faz da revolta contra a ordem do mundo burguês e sua linguagem desencantada, seus códigos sociais, sua hipocrisia individualista travestida em compromisso ético com a sociedade, seu bom gosto indigente e moralista, a marca indelével de sua poesia. Rimbaud revolucionou a poesia depois de Baudelaire, levando a linguagem aos limites de uma fantasia poderosa, que se volta contra a realidade empobrecida na qual, infelizes, vivemos e morremos diariamente, criando um mundo cifrado, hermético, muitas vezes assinalado pela derrisão cínica, pela ironia contundente, um mundo que só pode ser habitado poeticamente, porque o poeta sabe que o gênio puro é o poeta que recria o mundo ao redescobrir a força significativa da linguagem, estranhando-o por meio de uma voz que põe em circulação as imagens mais perturbadoras e desconcertantes – essas imagens duradouras, que fazem do “encanto dos lugares fugazes” a dimensão verdadeiramente iluminada do mundo. O gênio cuja voz traz consigo o “canto claro de outros males novos” (RIMBAUD, 2007, p.303), é o único que pode imprecar, com a fúria de sua santidade quase demoníaca, com o excesso de vida, paixão e desespero, o sacrifício que a poesia exige:

Ele a todos nos conheceu e nos amou a todos. Saibamos, nesta noite de inverno, de cabo a cabo, do pólo tumultuoso ao castelo, da multidão à praia, de olhares

---

<sup>10</sup> “Il est l'affection et le présent, puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été, – lui qui a purifié les boissons et les aliments – lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations. Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase.” (RIMBAUD, 2007, p. 300).

em olhares, forças e sentimentos lassos, convocá-lo e vê-lo, e o mandar de volta, e sob as marés e no alto dos desertos de neve, seguir suas vistas, seus sopros, seu corpo, seu dia. (RIMBAUD, 2007, p. 303)<sup>11</sup>.

O gênio moderno, em tudo distinto do gênio romântico, idealista e evasivo, é este que enfrenta a hostilidade de uma sociedade amesquinhada, pobre de experiências elevadas ou transcendentais, alheia a quaisquer valores ou aspirações que não aqueles do utilitarismo burguês, da produção e do capital, do automatismo da vivência cotidiana, das contradições de se inventar a si mesmo, todos os dias, para escapar ao inferno da indistinção, da homogeneidade, da alienação que implica circular por um mundo – o das grandes cidades – em que tudo remete ao mesmo, ao idêntico, ao sem relevo ou notoriedade. O gênio moderno, prefigurado por Rimbaud, é reativo, excessivo, derrisório e cínico porque se deixa atravessar pelas grandes contradições que a modernidade coloca em jogo:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo transformando-o em *nosso* mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. (BERMAN, 1986, p.13, grifo do autor).

Desse modo, a obra de Rimbaud implica a passagem dos delírios verbais que constituem a linguagem poética de *Uma Temporada no Inferno* às imagens dramaticamente cifradas do mundo, tão cifradas que perdem qualquer contato mais ou menos referencial com ele, em as *Iluminações*, chegando à renúncia provocadora ao sentido e, finalmente, ao silenciamento radical da obra, configurado como um definitivo e derrisório abandono. Ao negar-se permanecer no domínio do poético, Rimbaud parece assinalar, com alguns anos de antecedência, aquela fábula kafkiana sobre o canto das sereias. De

---

<sup>11</sup> “Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d’hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le héler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.” (RIMBAUD, 2007, p. 302).

certo modo, ele também intuiu que as sereias possuem “uma arma ainda mais terrível que seu canto: seu silêncio” (KAFKA, 1998, p.209)<sup>12</sup>. O canto final de Rimbaud, esse silenciar-se definitivamente, esse emudecer poético que cala, sem explicações, o gênio criador, deu origem a um dos mais impenetráveis enigmas da poesia moderna e, conseqüentemente, converteu-se na sedução atrativa que leva a própria crítica às fronteiras do aniquilamento, afinal, como explicar, conhecer ou significar aquilo que se dá, antes de tudo, como uma derrisória provocação?

É esse aspecto hieroglífico da poesia de Rimbaud que conduziu a crítica a aceitar a ideia de que a renúncia ao sentido, que faz com que a imaginação poética promova uma ruptura tensa e dramática com a ordem da representação, banindo as relações referenciais para fora do domínio do poético, sugere o fim da interpretação. Dito de outra forma: o silêncio de Rimbaud, o abandono definitivo da obra e da própria condição de poeta e arauto de um mundo novo, seria precedido pela poesia de as *Iluminações*, cujo propósito, entre outros, seria justamente o de se recusar a fazer sentido, silenciando, a priori, a crítica literária. Assim, ao nos depararmos com os poemas em prosa que constituem as *Iluminações*, o primeiro sentimento que nos ocorre, parece justo reconhecer, é de certa impotência crítica, afinal, como se situar diante de uma obra cuja proposta, desde o início, é conduzir a linguagem poética à ininteligibilidade desafiadora que a caracteriza? Sob muitos aspectos, é a tese defendida por Todorov em seu ensaio. O crítico parte do princípio de que os poemas de Rimbaud constituem-se, do início ao fim, como manifestações de um discurso fundado deliberadamente na ruptura com a lógica, seja ela sintática, semântica ou relacional, ou seja, os poemas operam a partir de um franco exercício descritivo, mas justapõem palavras de forma contraditória, enumerando objetos que perdem sua materialidade, tornando-se abstrações irreduzíveis a um sentido verificável, pois que abolem a natureza relacional que toda descrição pressupõe: a de um conjunto de elementos ou fenômenos logicamente ligados ao seu referencial.

Assim, Rimbaud adotaria, como método, a ruptura das relações causais entre os seres, as coisas, o mundo e suas partes constitutivas, criando, por meio de construções sintáticas e semânticas descontínuas, imagens sem fundo, que estão sempre além ou aquém de qualquer possibilidade significativa. O ensaio de

---

<sup>12</sup> A narrativa curta de Kafka, “O silêncio das sereias”, é parte do apêndice ao ensaio “O processo de dissimulação. “O silêncio das sereias” de Kafka”, de David E. Wellbery (1998), traduzido por Luiz Costa Lima.

Todorov ilustra, como poucos, o fato de que a resistência ao sentido – à própria interpretação, na verdade – que as *Iluminações* encenam resulta de um método de composição, de uma espécie de gesto consciente da linguagem que mantém as estruturas fundamentais da frase, mas que fratura a compreensão por meio da desarticulação dos termos relacionais – como conjunções, pronomes pessoais, demonstrativos e relativos, advérbios e expressões adverbiais que funcionam como dêiticos e anafóricos, estabelecendo a referencialidade, fundamental para a constituição do sentido – no interior da frase, do período ou de um parágrafo para outro. Entretanto, ao chegar à conclusão de que Rimbaud lança mão desse método como um modo de resistir ao sentido, Todorov afirma que:

É por isso que os críticos animados de boa vontade, que se propõem amavelmente reconstituir o sentido das *Iluminações*, parecem-me empenhados numa direção errônea. Se pudéssemos reduzir esses textos a uma mensagem filosófica ou a uma configuração substancial ou formal, eles não teriam tido mais ressonância do que qualquer outro texto, e talvez até menos. Ora, nenhuma obra particular determinou mais do que as *Iluminações* a história da literatura moderna. Paradoxalmente, é por querer restituir o sentido desses textos que o exegeta lhes subtrai – pois, seu sentido, paradoxo inverso, é o de não o ter. Rimbaud elevou ao estatuto de literatura textos que de nada falam, cujo sentido ignoraremos – o que lhes dá um sentido histórico enorme. Querer descobrir o que eles querem dizer é despojá-los de sua mensagem essencial, que é precisamente a afirmação de uma impossibilidade de identificar o referente e de compreender o sentido – que é maneira e não matéria – ou melhor, maneira feita matéria. (TODOROV, 1980, p.214).

A leitura de Todorov das *Iluminações* ainda é uma das mais importantes, pois identificou, com precisão, certos recursos estilísticos que fazem com que essa poesia lance mão da renúncia ao sentido e da resistência à interpretação como sua condição fundamental. Por outro lado, a afirmação sugere que qualquer tentativa de leitura que se proponha ao trabalho hermenêutico não só estaria fadada ao fracasso como ameaçaria a originalidade seminal da prosa poética de Rimbaud, retirando dela seu poder de ressonância e desdobramento, como influência decisiva, na história da poesia moderna que lhe sobreveio. O argumento não só é interessado, já que faz do próprio ensaio de Todorov uma espécie de leitura definitiva das *Iluminações*, como é frágil, pois se despede da função primordial da crítica: enfrentar a resistência ao sentido que a poesia nos

impõem, buscando construir um conhecimento possível da obra que a situe não só em relação ao seu tempo, mas também como a manifestação de uma verdade substancial acerca de nós mesmos e do mundo, da própria poesia e sua natureza, que se projeta no tempo, deslocando permanentemente nossos modos de sentir e apreender o fenômeno poético.

Dessa forma, para compreender a renúncia ao sentido e a representação do mundo moderno por denegação, características essenciais das *Iluminações*, parece mais significativo o ensaio de George Steiner que, em “O Poeta e o Silêncio”, aproxima o silêncio de Rimbaud ao de Hölderlin, mas constata que, no caso deste, compreender o silenciamento implica considerar a importância dos espaços vazios de seus versos, tão significativos quanto aqueles que caracterizam algumas pinturas e esculturas modernas, bem como os “intervalos silenciosos” (STEINER, 1988a, p.68) da música de Webern. Hölderlin teria alcançado o silêncio por meio da quietude de sua loucura, de seu recolhimento, de seu retirar-se pacificado da cena poética. Assim, o silêncio do poeta alemão se materializaria, formalmente, nos fragmentos poéticos que, ao longo de três décadas de alienação e recolhimento interior, ele nos legou. De acordo com Steiner, ao contrário de Hölderlin, é preciso levar em conta que a renúncia de Rimbaud à poesia, seu retirar-se da cena da escritura, teria um outro sentido, já que significaria “o predomínio da ação sobre a palavra” (STEINER, 1988a, p.68). Mas essa ação não pode ser entendida apenas como o ir, de fato, para a vida, a recusa da poesia em nome da aventura, do risco, da busca por riqueza e fortuna. É por demais redutor considerar que o silêncio definitivo no qual Rimbaud projetou sua obra foi o gesto vulgar do gênio que cede ao impulso e à tentação do capital, do trabalho e do utilitarismo da vida burguesa. O silêncio do jovem poeta deve ser compreendido como a ação crítica de uma poesia, a moderna, que já não parecia capaz de dizer o mundo nem de se opor visceralmente a ele, por isso acabou por repudiá-lo, seja renunciando ao sentido, seja abandonando completamente a arte. Isso porque, como aponta Henry Miller, em *A hora dos assassinos*, um dos estudos mais provocadores e mais lúcidos<sup>13</sup> acerca da poesia

<sup>13</sup> Trata-se, também, de um dos mais negligenciados estudos sobre a poesia de Rimbaud e suas escolhas pessoais, como abandonar para sempre a literatura. O que torna interessante a perspectiva de Miller, ao longo de todo o ensaio, é o fato de que este busca estabelecer com Rimbaud uma espécie de ligação espiritual, no sentido de que entrevê na poesia do jovem francês a mesma força transgressora, os mesmos motivos provocadores, a mesma ironia incisiva com que Miller fez da literatura uma forma de contestação do mundo moderno, do próprio modernismo e das demandas moralistas da sociedade burguesa industrial, tanto a norte-americana, de onde ele provém, quanto a europeia, para onde se deslocou e efetivamente emergiu como escritor. Esquecido em seu país e entregue a toda sorte de

de Rimbaud, o que o poeta “[...] repudiou foi o mundo da morte em vida, o mundo falso da cultura e da civilização.” (MILLER, 2003, p. 73).

Por isso é tão emblemático o registro de Delahaye, em *Rimbaud*, quando ele descreve um de seus encontros com o poeta, em 1879, quando este contava vinte e cinco anos e, ao menos há cinco, já tinha abandonado completamente a literatura:

À noite, depois do jantar, arrisquei-me a perguntar-lhe se ele ainda pensava... na literatura. Foi então que, sacudindo a cabeça, rindo meio divertido, meio irritado, como se eu tivesse dito: “Você ainda brinca com o bambolê” e respondeu simplesmente: “Eu não me importo mais com isso”. (DELAHAYE, 1905, p. 186, tradução nossa)<sup>14</sup>.

O gesto *blasé* com o qual Rimbaud volta a se referir à poesia que abandonara não deixa de ser sintomático do sentimento de ter sido irremediavelmente traído pelas palavras. Diante de uma realidade fundada em formas de controle da vida cotidiana, na massificação do trabalho, na burocratização da existência, na derrocada da paixão em face da razão instrumental, que se desdobra não só no domínio técnico do saber, mas na exploração sistemática da natureza e do homem, a própria literatura deslocou-se do universo do imaginário mais rebelde e intransigente e se converteu no lugar em que o imperativo da racionalidade do mundo se assenta com certa tranquilidade, em que a representação realista se converte quase que na celebração perigosa do real. Rimbaud percebe que mesmo a poesia já não pode resistir à violência impositiva do real, do espírito científico, do culto da razão instrumental. Daí seu gesto final, sua não-ação criadora, seu silenciamento cansado e desiludido, que se desvela como sua provocação mais contundente: se o mundo moderno pode prescindir do delírio poético, o poeta moderno pode abrir mão da própria poesia.

É justo afirmar que, ao retirar-se definitivamente da cena literária, o silêncio de Rimbaud continua a ser profético, como as imagens hieroglíficas dos poemas que compõem as *Iluminações*, principalmente se consideramos que a recriação hermética e cifrada de um mundo alucinado e fantasmagórico, que prescinde da

---

dificuldades financeiras advindas da pobreza, em Paris, Miller conheceu como poucos as promessas, as decepções e as formas de marginalização, violência e exclusão que caracterizam os valores, comportamentos e princípios sobre os quais se erguem a sociedade burguesa.

<sup>14</sup> “Le soir, après dîner, je me risquai à lui demander s’il pensait toujours... à la littérature. Il eut alors, en secouant la tête, un petit rire mi-amusé, mi-agacé, comme si je lui eusse dit: ‘Est-ce que tu joues encore au cerceau?’ et répondit simplement: ‘Je ne m’occupe plus de ça!’” (DELAHAYE, 1905, p.186).

representação calcada na ilusão referencial, que fecha os sentidos e recusa a lógica comunicacional, que abre mão das construções alegóricas ou dos simbolismos mais evidentes e contextualizáveis, principalmente se considerarmos que essa radical e singular experiência de linguagem já significa, por si mesma, um modo de reencantar, através dos excessos da imaginação, um mundo que se precipita rapidamente no abismo da indistinção, nas formas mecânicas de regulação do tempo, do trabalho e da vida, na automatização do indivíduo e na indiferenciação aguda que as formas de convívio nos grandes centros urbanos impõem a todos os homens. Rimbaud é o poeta daquelas cidades inventadas que oscilam entre o fascínio de um lugar idílico, no qual o sujeito poético pode se encontrar em total e absoluta liberdade, absorto em suas próprias fantasias e em seus sonhos inconsequentes, e o horror de um pesadelo de que não pode escapar, que esmaga e constrange as aventuras do espírito. De uma forma ou de outra, hermética, fantasiosa, irônica ou amargamente descritiva, a cidade é o mundo moderno, com seu tedioso, perturbador, uniforme e massificante ideal civilizatório. O silenciamento definitivo de Rimbaud, diante da arte, pode ser considerado a antevisão de um mundo que, das últimas décadas do século XIX aos horrores da Primeira Guerra Mundial, só faria precipitar os homens nesse abismo de violências, barbáries e decepções incontornáveis. Nesse sentido, apenas Kafka, depois de Rimbaud, parece ter chegado tão perto de uma imagem premonitória do progresso, do desenvolvimentismo tecnológico e do lugar do artista num mundo definitivamente desiludido pela ciência, pelo domínio técnico da natureza e do homem, pela razão instrumental e pelo declínio da imaginação. Calar-se parecia a única alternativa a um poeta cuja obra implica a luta permanente contra a insignificância do mundo. Isso porque Rimbaud

Despiu o espírito de todos os aparatos artificiais que sustentam o homem moderno. *“Il faut être absolument moderne!”* O *“absolument”* é importante. Algumas frases adiante acrescenta: “A batalha do espírito é tão brutal quanto a batalha dos homens; mas a visão da justiça é prazer exclusivo de Deus”. A ilação é que vivemos um modernismo falso; conosco não há nenhum combate acirrado e brutal, nenhuma luta heróica como a que os santos travaram. Os santos foram homens fortes, afirma ele, e os ermitões, artistas, infelizmente fora de moda! Só um homem conhecedor do significado da tentação seria capaz de falar assim. Só um homem que prezava a disciplina, a disciplina que procura elevar a vida ao nível da arte, poderia exaltar assim os eleitos. (MILLER, 2003, p. 73).

O ideal de conceber uma poética visionária, fundada numa imagética alucinatória que prescindia da referencialidade, da lógica descritiva, da sintaxe e da retórica clássicas, da representação do mundo, em suma, envolve a mística encantatória de uma linguagem que, em Rimbaud, busca reencantar um mundo que já se encontrava tomado pelos discursos da ciência, da técnica, do progresso, um mundo definido e explicado, refém não só da racionalidade, mas de uma significação que faz da verdade superficial dos seres e das coisas, de suas funções e utilidades, um valor comunicável – o único valor comunicável. Sob muitos aspectos, a sociedade burguesa concebeu seu ideal de modernidade fazendo proliferar discursos – como os da filosofia, das ciências e das artes – que legitimassem suas práticas e valores, ideologias e visões de mundo, organizações sociais e formas de vida. Rimbaud, nesse sentido, não é o visionário de um misticismo canhestro, buscando resgatar, através de uma teologia poética, a terra prometida de um mundo novo, transcendente, mais puro e essencial do que aquele construído pela sociedade burguesa. Ele é o visionário de um mundo que, num primeiro momento, só pode ser silenciado à força de uma poesia cujas imagens cifram profundamente a realidade a ponto de transfigurá-la, de convertê-la no negativo desreferencializado de si mesma. Nesse jogo, é a significação controlada dos discursos que fundam a sociedade burguesa que perecem. Assim, num primeiro momento, a renúncia ao sentido implica a recusa de uma verdade sempre mais ou menos permeada pela ideologia ou a serviço dela. Daí essa poesia exigir um mundo “no qual pudesse dar vazão, sem estorvos, à sua imensa energia”. Queria dissipar seus poderes a fim de se realizar integralmente. Em última análise, porém, sua ambição era chegar, mesmo que totalmente esgotado e exausto, à fronteira de um novo mundo deslumbrante, que não possuísse nenhuma semelhança com o que já conhecia. “Que outro mundo poderia ser se não o brilhante mundo do espírito? A alma não se exprime sempre em termos de juventude?” (MILLER, 2003, p.74).

O mundo do espírito é a última resistência possível às investidas de uma realidade sem enlevos, que se abate sobre a juventude libertária e transbordante como um fardo pesado demais para se carregar. A linguagem livre de Rimbaud é o reflexo de um espírito igualmente livre, que recusa se dobrar à ordem do mundo, aceitar seus termos, pactuar com suas promessas. Se o homem moderno não pode ser completamente livre diante das determinações utilitaristas, dos imperativos racionais, que controlam a produção, o tempo e a vida, confundindo-os totalmente, e da moralidade conservadora e resignada que converte todo sujeito em parte indistinta de um enorme rebanho, então cabe



ao poeta a missão de resistir, com as armas da fantasia, da imaginação, da ironia cruel e da linguagem mais demoníaca, a esse mundo sem consolos ou aspirações transcendentais:

Da Abissínia, Rimbaud escreveu certa vez, desesperado, para a mãe: “Vivemos e morreremos de acordo com moldes que nunca poderíamos ter escolhido e sem nenhuma espécie de compensação. A nossa sorte é ser esta a única vida que teremos que viver e que isso seja óbvio...”. Nem *sempre* teve certeza de ser essa a única vida. Não se pergunta, em sua temporada no Inferno, se não existirão outras? Desconfia que sim. Faz parte do seu tormento. Ninguém, arrisco-me a dizer, soube melhor que o jovem poeta que, para cada vida fracassada ou desperdiçada, deve haver outra e outra, sem fim, sem esperança – até enxergar a luz e determinar que é ali que se quer viver. Sim, a luta do espírito é acirrada e cruel como os combates de uma batalha. Os santos sabiam, mas o homem moderno acha graça. O Inferno é aquilo que se pensar ser e está onde se pensa estar. Se você julga que está no Inferno, então está. E a vida, para o homem moderno, tornou-se um inferno eterno pelo simples motivo de ter perdido toda esperança de chegar ao Paraíso. Nem sequer acredita no Paraíso que ele próprio criou. Por seus próprios processos de raciocínio, se condena – ao profundo inferno freudiano da realização dos desejos. (MILLER, 2003, p. 75).

Do mesmo modo, num segundo momento, a renúncia ao sentido converte-se no próprio silenciamento da obra, numa voz poética que sai de cena sem explicações, uma voz que se cala sem justificativas. Não é propriamente a falta de um sentido aparente, estabelecido e referencial nos últimos poemas de Rimbaud que nos incomoda. O poeta percebeu que um mundo legitimado pelo discurso da ciência, um mundo explicado pela razão, sob o monopólio da verdade francamente comunicável, um mundo que fala em excesso enquanto dissimula sua própria falta de substância, é um mundo que só se deixa ameaçar pelo silêncio, um mundo que só se constrange quando o gênio se manifesta para além dos limites transgressores de uma linguagem liberada do imperativo do sentido, da lógica discursiva, da platitude racional da referência, que submete as palavras e as coisas à racionalidade causalista das ideias, paixões e sentimentos devidamente reconhecíveis e significados. Ao despedir-se definitivamente da poesia e, mais do que isso, ao recusar-se tocar no assunto, ao submeter a própria obra aos comentários derrisórios e à ironia inconsequente, Rimbaud debocha do próprio círculo literário parisiense, daqueles críticos e poetas que, num gesto

tipicamente burguês, alçavam sua obra à uma espécie de condição modelar antes mesmo de a terem compreendido. O silêncio, para o jovem poeta que foge de casa aos quinze anos e renuncia à poesia antes dos vinte, é também uma forma de confrontar a entronização ligeira, quase irrefletida, a que o submetiam. Desse modo, a renúncia ao sentido que funda os poemas das *Iluminações* já permite entrever o silenciamento definitivo ao qual o poeta se doaria, de forma integral, pelos últimos anos de sua existência.

Assim, retirar-se da vida literária, interromper a própria obra e calar para sempre essa linguagem luciferina, que iluminou o mundo moderno instilando nele o germe do mal absoluto – a recusa ao sentido, à retórica dos salões e dos círculos literários, à poesia do inconformismo poeticamente conformado com a ordem do real e com as demandas ideológicas da sociedade burguesa –, Rimbaud legou a esse mesmo mundo a mais perturbadora de todas as provocações: um silêncio que suspende para sempre qualquer possibilidade de comunicação, um mutismo violento que, por não se justificar, incomoda uma sociedade construída sobre a proliferação dos discursos, das palavras, da verdade circunstancial e de ocasião, uma mudez que prescinde não só da obra, mas do sucesso literário que a cerca, outra forma possível de realização individual na ordem burguesa, e de um lugar confortável e devidamente situado na história da poesia moderna. O silenciamento do artista ilumina a obra retrospectivamente, tornando-a ainda mais séria, ainda mais grave como projeto estético, ainda mais consciente, como no caso de Rimbaud, de que ao poeta moderno o silêncio significa uma recusa verdadeiramente ascética da sociedade burguesa e sua decadência anunciada.

Como afirma Susan Sontag (1987, p.14), em “A estética do silêncio”, “[...] o silêncio é o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra.” Sendo assim, esse silenciar-se do poeta representa o último gesto possível de ruptura com o mundo, caminho para uma libertação total do espírito, já que, depois de levar a linguagem poética às últimas consequências da ruptura com o sentido mais ou menos imediato, da renúncia à significação, mesmo que alegórica, da cisão com o processo representacional do mundo, Rimbaud percebe que seu trabalho está concluído, pois que o máximo que poderia oferecer a um mundo degradado é uma realidade francamente poética, uma resposta incisiva, uma alternativa transcendente, ainda que muitas vezes fantasmagórica, a uma realidade sufocada pelo sentido e determinada pela explicação.

No caso de Rimbaud e das *Iluminações*, a violência contra a linguagem do mundo e contra a própria linguagem poética, calcada, de um modo ou outro, na ideia de representação, é tão forte que essa transgressão, mais de um século depois, ainda não se deixa assimilar totalmente. Se, com as *Iluminações*, o poeta desrealiza o mundo por meio de uma poesia cuja imagética cria uma realidade que oscila, pendularmente, entre a fantasia exaltada e o pesadelo amargurado, o silenciar-se implica que a recusa ao sentido foi insuficiente diante da força impositiva do mundo. Daí só resta o silêncio, a vida precária nos desertos em África, a derrisão com que passa a encarar a própria obra, a doença e a morte que o levou ainda muito jovem. É possível afirmar, então, que o silêncio de Rimbaud remete-se ao personagem de Herman Melville (2008), em *Bartleby, o escriturário*. Sempre que incitado a desenvolver alguma tarefa que sua posição de escriturário em um escritório de advocacia comercial exigia, Bartleby responde: “Eu preferiria não fazer”. Rimbaud é o Bartleby de uma poesia que, diante da ordem prática e utilitarista do real, prefere o silêncio, esse não fazer que ilumina o lugar patético do poeta no mundo moderno. Por isso, a coisa mais honesta que ele poderia ter feita pela poesia, foi silenciá-la.

### ***Illuminations by Rimbaud: from renounce of meaning to the silence of the work***

**ABSTRACT:** *Few are the poets that in the history of modern poetry incarnated with such passion the adventure of saying and the urgency of silence as did Rimbaud. By bringing language to the limit of its own break, Rimbaud eventually just highlights the fragility of the poetic word in face of the oppressing logic of the real, of the order of a world governed by technic and based on the myths of reason, progress and science. Thus, despite the contradictions about the chronological place that occupy Illuminations in the work of Rimbaud (would they be before or after the A Season in Hell?), what is at stake is to understand that they, from the blatant irony of the title, stage not only a radical break with meaning, with the very possibility of signification, that is, of communicating whatever is desired through the path of the poetic, especially the modern world, but also the moment when the scripture begins to silence, the decisive step towards the end of the work, the eloquent resignation of the subject to continue, in the words of Hölderlin, to inhabit the world poetically.*

**KEYWORDS:** *Modernity. Modern. Representation. Meaning. Hieroglyph. Rimbaud.*

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: M. Fontes, 2004. p.181-190.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan de Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, W. **Um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, 3).

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

DELAHAYE, E. **Rimbaud**. Paris: Revue Littéraire de Paris et de Champagne, 1905.

ELIOT, T. S. **Obra Completa**. Poesia. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Arx, 2004. v.1.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da Lírica Moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

KAFKA, F. O silêncio das sereais. WELLBERY, D. E. **Neo-retórica e desconstrução**. Organização de Luiz Costa Lima e Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p.209.

MALLARMÉ, S. **Poemas**. Tradução e organização de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MELVILLE, H. **Bartleby, o escriturário**: uma história de Wall Street. Tradução de Cássia Zanon. São Paulo: L&PM, 2008.

MILLER, H. **A hora dos assassinos**. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2003.

MOISÉS, C. F. **Fernando Pessoa**: almojarifado de mitos. São Paulo: Escrituras, 2005.

NOVALIS. **Pólen**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

OEHLER, D. **O velho mundo desce aos infernos**: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PERRONE-MOISÉS, L. O silêncio de Rimbaud. In: \_\_\_\_\_. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.22-34.

PESSOA, F. **Poesia Completa de Álvaro de Campos**. Edição de Tereza Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RIMBAUD, A. **Prosa poética**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

SONTAG, S. A estética do silêncio. In: \_\_\_\_\_. **A vontade radical**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.11-40.

STEINER, G. O poeta e o silêncio. In: \_\_\_\_\_. **Linguagem e silêncio**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988a. p.55-74.

\_\_\_\_\_. O repúdio à palavra. In: \_\_\_\_\_. **Linguagem e silêncio**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b. p.30.

TODOROV, T. As iluminações. In: \_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: M. Fontes, 1980. p.199-215.

VICENTE, A. L. **Uma Parada Selvagem**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

WELLBERY, David E. **Neo-retórica e desconstrução**. Organização de Luiz Costa Lima e Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**. Na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

RIMBAUD, A. **Correspondência**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

\_\_\_\_\_. **Poesia Completa**, organização e tradução de Ivo Barroso, Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 1994.



