
**ENCONTROS E DESENCONTROS ENTRE
SUJEITO, OBJETO E POLÍTICA NA
POÉTICA DE RIMBAUD**

Matches and Mismatches Between Subject,
Object and Politics in Rimbaud

Anderson Gonçalves¹
Matheus Araujo Tomaz²

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo apontar a centralidade da poética rimbaudiana para os estudos referentes ao sujeito poético na contemporaneidade. A partir da revisão das ideias de Dominique Combe sobre relações entre *sujeito lírico* e *sujeito biográfico* e de Michel Collot sobre seu conceito de *sujeito lírico fora de si*, pretende-se, primeiramente, compreender como o poeta francês funciona como ponto de reflexão para ambos os autores. Em segundo lugar, almeja-se expor, através da análise literária, como a relação de sua obra com a política, especificamente com a Comuna de Paris, como exposto por Kristin Ross, exige um deslocamento teórico, nos termos ambos, para assim compreender as possibilidades poéticas no século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Rimbaud; Comuna de Paris; Sujeito lírico fora de si; Lírica moderna.

ABSTRACT: This article aims to highlight the centrality of Rimbaud's poetics for studies of the poetic subject in contemporary times. Based on a review of Dominique Combe's ideas on the relationship between the lyrical subject and the biographical subject, and of Michel Collot's and his concept of the lyrical subject outside of oneself, the aim is, first, to understand how the French poet functions as a point of reflection for both authors. Second, through literary analysis, it aims to expose how the relationship of his work to politics, specifically to the Paris Commune, as explained by Kristin Ross, requires a theoretical shift in both terms, in order to understand poetic possibilities in the 20th century.

KEYWORDS: Rimbaud; Paris Commune; Lyrical subject outside of oneself; Modern lyric.

¹ Professor doutor do departamento de Teoria Literária da USP

² Doutorando em Teoria Literária pela USP

INTRODUÇÃO

Afirmar que Rimbaud é, ao lado de Baudelaire e Mallarmé, um dos pontos altos e definidores da lírica moderna não se tornou um grande chavão à toa. Sua iconoclastia com a tradição literária; a criação, pelo menos na França, do verso livre; a adoção da feiura e da dissonância como caminhos para o belo poético; a renúncia, à certa altura, de rimas; a elaboração intelectual e teórica sobre o lirismo; a experimentação com as forças do inconsciente são alguns dentre muitos outros elementos que o tornam medular para compreender quase toda a poesia que lhe sucedeu, pois, consciente ou inconscientemente, foi marcada por esses procedimentos. Todavia, como bem observa Antonio Candido, em *As transfusões de Rimbaud*, espanta que a “bisbilhotice” tenha ganhado primeiro plano ao se falar do poeta. Sua biografia passou a ser colocada à frente de sua poesia, marcando a leitura da última, por seu “contingente de escândalo” e “aventura” (2004, p.130-135).

Esse é literalmente o procedimento adotado por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*. Antes de comentar qualquer um de seus poemas ou descrever características gerais da obra, remonta os dados mais pitorescos da biografia do poeta:

Uma vida de trinta e sete anos; uma atividade poética começando na adolescência e interrompendo-se depois de quatro anos; o resto, um completo silêncio literário, um irrequeto viajar por toda a parte: do que mais teria gostado seria de chegar à Ásia, mas teve de se contentar com o Oriente Próximo e a África Central; dedicado a todo o gênero de ocupações em exércitos coloniais, pedreiras, firmas de exportação e, por fim, no tráfico de armas para o Negus da Abissínia; além disso, há relatórios para sociedade geográficas sobre territórios da África até então inexplorados. Naquele breve período de atividade poética, um ritmo furioso de evolução que, já após dois anos, tinha feito ir pelos ares não só o próprio início, mas também a tradição literária que se achava atrás deste e a criar uma linguagem que, ainda hoje, continua sendo uma linguagem originária da lírica moderna: esses são alguns feitos da pessoa de Rimbaud. (1978, p.59)

Sempre é bom lembrar que a sedutora história do traficante de armas não influencia na sua produção, pois parou de publicar antes de sua viagem. Apesar de comum, é curioso que isso aconteça justamente com um poeta que busca uma “poesia objetiva”, em que o “eu é um outro”, tornando-se a si mesmo objeto exterior. Em suas próprias palavras: “Está errado dizer: Eu

penso. Deveríamos dizer: Pensam-me. Perdão pelo jogo de palavras. EU é um outro. Azar da madeira que se descobre violino, e danem-se os inconscientes que discutem sobre o que ignoram completamente!” (RIMBAUD, 2006, p.155). Uma poética em que a posição lírica está deslocada é uma das vítimas de interpretações biografizantes. Essa disparidade entre leituras e projeto talvez explique por que teóricos com projetos tão diferentes, como Dominique Combe e Michel Collot, cheguem ao poeta como ponto central: o primeiro chega à síntese de um conceito de sujeito lírico em sua relação com sujeito biográfico, e o segundo, a uma reinvenção desse sujeito, colocando-o “fora de si” (COLLOT, 2004, 166). Pretendemos, em primeiro lugar, retomar brevemente o trajeto de ambos em relação ao conceito de sujeito lírico e sua relação com a poética de Rimbaud e, em seguida, comentar sobre a ausência da política para pensá-lo.

O SUJEITO LÍRICO ENTRE A FICÇÃO E A AUTOBIOGRAFIA

Em *A referência desdobrada – O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia* (2010, p.113-128), Dominique Combe traça, nos estudos alemães, a história do conceito de “eu-lírico” e sua ligação com a ideia de um “eu biográfico”. Parece sintetizar a questão, formando um conceito plural de “eu-lírico” que uniria conceitos de Dilthey a Daniel Sibony. Formula uma síntese crítica de lirismo transpessoal a partir de alguns poetas que colocam a subjetividade em xeque: Baudelaire, Rimbaud e Lamartine.

O autor reconhece que eu-lírico não deixa de ser um sujeito sensível, porém, nele interessa o sentimento que pode assumir valor universal. Para Jean Cohen, seria um “estado patemático”, partilhado com o leitor, do encontro da expressão de uma experiência vivida com o universal. Os estados de consciência do sujeito lírico são experiências fundamentais do ser humano, por isso são a matéria do poema – não são seu objeto, do qual haveria distância de eu-lírico para a experiência. Ou seja, essas experiências não são o tema do poema, são aquilo que lhe dá forma.

Dominique resgata o *Stimmung* de Staiger para separar essa experiência individual do anedótico: um entrelaçamento de “estados mais recônditos e profundos” e a exterioridade, “falta de distância entre sujeito e objeto, o *um-no-outro* da poesia lírica” (STEIGER, 1974, p.59). Essa “disposição anímica” garantiria a universalidade lírica. O “eu”, agora categoria *a priori*, é a expressão imediata do poeta, não em seu biografismo, mas no

sentimento vivido com o que lhe é externo configurado como poema. A experiência decisiva (*l'Erlebnis* de Dithley) confere essa repercussão afetiva e intelectual que insere no texto a espessura da vida do poeta.

Adota-se assim uma “dupla postulação simultânea”, ou sujeito lírico “entre-deux” (K. Stierle), um estatuto alegórico de sujeito lírico: estão simultaneamente presentes o eu referencial, que não desaparece, e o eu ficcional, que ultrapassa o primeiro. Existiria uma tensão jamais resolvida, num movimento contínuo de vaivém entre ambos, um duplo movimento do empírico em direção ao transcendental. “O sujeito lírico se cria no e pelo poema”, ele “não existe, ele se cria” (COMBE, 2010, p.198).

Se para Combe poetas como Baudelaire e Rimbaud podem apaziguar, mesmo que momentaneamente, a relação entre sujeito biográfico e sujeito lírico, eles reformulam a tensão entre “subjetivismo” e “objetivismo” – ela se mantém em caráter não dialético. Eles refarão, como identidade performativa, tal tensão, em permanente constituição no poema. Assim a criação do Rimbaud *communard* virtual aos poemas não prescinde do literal, que desertou seu país após a derrota política, mas refaz a tensão entre ambos, e atingiria a universalidade de seu estado anímico, nos termos de Staiger, justamente no mergulho de sua interioridade atravessada pela revolução frustrada.

O SUJEITO LÍRICO FORA DE SI

Baudelaire e Rimbaud permitirão, assim, que Michel Collot pense “o sujeito lírico fora de si”. Em recusa à estética hegeliana e adesão a Merleau-Ponty, o teórico formula uma crítica ao subjetivismo romântico, que, conforme escreve, confundiria o lirismo com a projeção do sujeito em todas as coisas. Resgata as figuras de Rimbaud, Baudelaire, Lamartine e Nerval para se opor à ideia de lirismo romântico como império do “eu”. Em *lettres du voyant*, Rimbaud teria destituído o sujeito de sua autonomia e identidade; Lamartine colocado o sujeito como “‘um instrumento sonoro de sensações, sentimentos e idéias’ provocados nele pela ‘comoção mais ou menos forte que ele recebe das coisas exteriores ou interiores’ ” (LAMARTINE, 1849 apud COLLOT, 2004, p.169), pois o poeta está entre mundo e a linguagem; e Baudelaire realizado uma obra em que a arte moderna contém sujeito e objeto.

Rimbaud teria oposto “poesia objetiva” e “subjetiva”: o “eu” , segundo Collot, é definido pela alteridade e só pode conhecer a si mesmo perdendo-se na língua e nas sensações. Projetando-se na cena lírica ele se

apreende. Mobiliza a sensualidade da palavra para dar corpo ao pensamento. Insula e exhibe componentes não significativos da língua para pegá-los em sua materialidade. Reencontra a matéria do mundo e os movimentos da alma. As matérias fônica e gráfica exprimem, em seus poemas, a afetividade do sujeito, mas o “eu” desaparece.

Collot inclui na questão do sujeito o papel constitutivo da alteridade. Não importam apenas as relações entre poeta biografável e virtualidade poemática, como também sua relação com os objetos de sua poesia. Dominique Combe, em seu esforço historiográfico, não coloca o problema que Collot tenta resolver: a possibilidade de um sujeito-lírico, seja qual for a mediação com a biografia do autor, em um momento em que o sujeito não é mais rei em sua própria casa, em que a reificação faz com que ele não seja idêntico a si mesmo.

Em uma leitura parcial de Hegel³, Collot afirma que o sujeito lírico típico cria um mundo subjetivo, fechado em si mesmo, cuja exterioridade serve de pretexto para trazer à tona seus sentimentos latentes. Essa exterioridade, porém, é o “para fora” que serve para o sujeito se revelar. Essa saída de si seria a regra da poesia moderna.

A decadência do sujeito lírico seria uma oportunidade, pois “fora de si” perde controle de movimentos interiores e projeta-se para o exterior: está submisso a um mundo desencantado. Essa alienação, todavia, permite que, por meio dela, o sujeito se reconheça como não idêntico a si mesmo e como dependente da alteridade. A palavra seria, assim, o desdobramento da intersubjetividade fundamentada na intercorporeidade dos sujeitos. Dessa maneira, o sujeito lírico não só pode se encontrar consigo mesmo como pode incluir a alteridade que o constitui.

Collot refaz um longo percurso para concluir: a definição do sujeito problemático depende da alteridade. Para ele, um ponto alto de uma resolução

³ Entendemos ser parcialmente equivocada a leitura que Collot faz da dialética hegeliana, pois, ao reduzi-la aos cursos sobre estética, ignora os movimentos da consciência descritos na *Fenomenologia do Espírito*. A consciência busca a verdade através do saber fenomênico e, deparando-se com a insuficiência desse saber, nega seu status e busca uma nova verdade, a primeira de uma série de negações determinadas, que passam pelo contato com a alteridade, o mundo sensível. Dessa forma, nas passagens do *em-si*, ao *para o outro* e *para si*, é descrita uma relação profunda com o outro, em que o próprio saber torna-se sujeito e objeto. Em Michel Collot, o apelo aos pressupostos de Merleau-Ponty tenta dar conta de uma “encarnação do sujeito”, de uma noção de “carne”, que apenas superficialmente estaria ausente em Hegel. A dialética hegeliana não é apenas um movimento mental, mas uma relação que perpassa todos os sujeitos-objetos. Essa diferença será importante mais a frente para o movimento do presente artigo, pois compreendemos que a leitura adormiana das relações entre lírica e sociedade passa por certa reabilitação do *stimmung*, o que pressuporia universalidade da dialética.

poética das intersecções entre os problemas do sujeito biográfico em relação ao sujeito lírico e aos objetos da poesia, seria a obra de Ponge. Seus comentários, salvo casos muito específicos, serviriam também para reflexão sobre a obra de Arthur Rimbaud.

Francis Ponge figura o “drama da expressão”, uma vez que é impossível verdadeiramente se expressar por convenções e pela linguagem comum, mas delas escapar é quase impossível. Por isso faz as coisas falarem. *Le parti pris des choses* evita o lirismo pessoal, implicando uma tomada de posição subjetiva, que inclui o sujeito biografável. O sujeito só pode se conhecer se aplicando às coisas que descreve.

A saída de si é fuga do “pequeno catálogo” de sentimentos ofertado pelo discurso social estereotipado. O contato com as coisas oferece novos sentimentos, não basta o homem nelas se projetar. Ele realizaria uma “revolução copernicana”: o homem se apropria das coisas, pois deixa que elas emanem suas qualidades. Transfere-se a elas e, assim, pode delas renascer pela denominação de suas qualidades. O contato com o referente enforma essa sensibilidade.

O sujeito se exime de seus limites e deixa a atenção às coisas lhe oferecer novos modelos de expressão – não é idêntico a si mesmo, mas atento à alteridade e suas contradições. A “poesia objetiva” coloca o “eu” em jogo, regenerando o sujeito. O contato com o exterior é fonte de “sentimentos desconhecidos” que forjam o “lirismo para o futuro” (COLLOT, 2004, p.172). O homem, em sua integralidade, é desconhecido do homem atual, preso à reificação, inclusive à da linguagem. Esses novos sentimentos liberados pelas coisas são os do “homem do futuro”. Trata-se de lirismo na “terceira pessoa do singular” – nada mais parecido com *JE est un autre*. Ao explicar as coisas em si mesmas, o eu-lírico se auto-explica. Para ele, a poesia se constitui em extrair a ideia profunda que os objetos imprimem nos sujeitos.

A materialidade dos significantes ofereceria uma reserva expressiva que possibilitaria a fuga das ideias prontas. Deve-se levar em conta a palavra como coisa. O significante oferece matéria de sensações. A emancipação de significados preexistentes parece conduzir a tratamento puramente estético, mas isso é só aparência.

O jogo, todavia, não significa o ponto de vista mallarmaico de abandonar o referencial. A palavra relaciona o homem ao mundo. Abandonam-se os significados reificados para que novos sejam criados. As palavras servirão simultaneamente para nomear objetos e exprimir sentimentos. O poema é objeto transicional, transação entre o eu do poeta e o objeto de sua

emoção, e a poesia supõe um certo entregar-se às sugestões do próprio material. Na abstração lírica do gesto de escrever o poeta se “revela a si mesmo e aos outros”. Esse lirismo alcança um comum, uma subjetividade de um “nós” (COLLOT, 2004, p.175) – seria dessa forma transpessoal.

RIMBAUD E A MEDIAÇÃO POLÍTICA ENTRE “SUJEITO” E “OBJETO”

A partir de caminhos bastante diferentes, Combe e Collot chegam a uma *transpessoalidade* do lirismo. Para falar com Staiger mais uma vez, os poemas líricos carregam *stimmung* que é comunicável e revela algo que é socialmente compartilhado – há sempre uma interação entre biografia, mundo referencial e obra. Carregando um pouco a nota, lembram, apesar das discordâncias anunciadas por Collot ao final do ensaio, o Adorno de *Palestra sobre lírica e sociedade*: “Não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência” (2012, p.75).

Retomar o caso Rimbaud é interessante para afirmar que essas mediações entre sujeito biográfico, referenciais externos e linguagem passam também pela política. O poeta simbolista, que é pedra de toque para pensar tais relações, tem esse último aspecto higienizado de sua poética. Veja-se o caso Collot: a nova relação com as formas depende da criação, externa à poesia, de um novo mundo. No caso de Ponge, *Le parti pris des choses* depende da resistência ao fascismo e, no do simbolista, de uma nova realidade criada pela Comuna de Paris.

Kristin Ross, em *The transformation of Social Space* (1988), esclarece que a poética de Rimbaud está diretamente ligada às novas formas de conhecer a realidade inauguradas pela Comuna. Sua obra é uma resposta criativa para a mesma situação objetiva que levou à insurreição – estão associadas economias política e libidinal. Está ligada a essa nova forma de existência, mesmo em sua face erótica e irônica.

Em uma série de poemas, como *Les chercheuses de poux* e *Ma bohème*, é clara a passagem de *voir* [ver] para *faire* [fazer]: o contato, a ruptura, marca a percepção de transformação absoluta da poesia de Rimbaud.

Sensation

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, – heureux comme avec une femme.
(RIMBAUD, 1983, p.19)

Sensação

Nas tardes de verão, sigo sem direção,
Picado pelo trigo, os pés na erva miúda:
Sonhador, sinto o forte frescor desse chão,
O vento a banhar minha cabeça desnuda.

Sem dizer palavra, sem imaginar nada,
Com o infinito amor na alma que tudo quer,
Vou longe, muito longe, boêmio na estrada,
Feliz como se estivesse com uma mulher.
(RIMBAUD trad NETO, 2020, p.30)

O toque cristaliza essa poesia como aquela da transformação. Há analogia entre a subversão de materiais cotidianos, em forma de bricolagem, das barricadas dos *communards* e sua poética. Ambas teriam um antiperfeccionismo que seria contra a duração, a favor do momento⁴. O poeta teria uma percepção do uso tático dos lugares comuns. Formulou uma solução paradoxal para esterilidade da imagética parnasiana ao simultaneamente reinserir a banalidade do dia-a-dia nos poemas e avançar para a construção de um espaço utópico.

A Comuna criou um vácuo de poder, uma recusa à organização social dominante. Os revolucionários atacaram os monumentos como representantes desse ardor, já, Rimbaud, o *cânone*, como construtor de tal ordem. *Une saison en enfer* (RIMBAUD, 1988, p.141-169) joga com a ideia de beleza tradicional:

⁴Apesar do poema ter sido originalmente publicado anteriormente à Comuna, em 1970, encontramos nele esse elemento que também estará nos revoltosos.

são narradas suas transformações fora da tradição literária e a criação de uma subjetividade plural. Ela deixa de ser imortal, estando agora sujeita ao tempo.

Ainda segundo Ross, o conceito de *détournement*, de ressignificar o espaço do inimigo para fins próprios, é reforçado. Os revolucionários ocuparam prédios representantes da ordem, como o Hôtel de Ville e a igreja de São Nicolas dos Campos, e os converteram para seus próprios fins, integrando essas construções legadas pelo passado à nova realidade que estavam construindo. A conversão de uma igreja em um clube para mulheres ou organizações trabalhistas é um exemplo utilizado pela autora. É o que Rimbaud faz com os códigos literários do parnasianismo, nele inserindo um influxo de vocabulário social e utilitário. Esse é o sentido de suas “anomalias lexicais”, seu “choque lexical” (ROSS, 1988, p.43). A introdução de vocabulário “não poético” toma de assalto o esteticismo parnasiano: cria uma nova unidade com a diferenciação das partes. Outra subversão está no uso do lugar comum, do detalhe inútil, defesa de imagens não funcionais no poema.

Candido, comentando *L'esprit*, fala em sentidos figurados e próprios da sede que entram em interação (2004, p.132-133). O poema compõe junto de outros quatro a *Comédie de la soif* [comédia da sede].

L'esprit

Éternelles Ondines,
Divisez l'eau fine.
Vénus, soeur de l'azur,
Émeus le flot pur,

Juifs errants de Norwège
Dites-moi la neige,
Anciens exilés chers,
Dites-moi la mer.

Moi - Non, plus ces boissons pures,
Ces fleurs d'eau pour verres ;
Légendes ni figures
Ne me désaltèrent ;

Chansonnier, ta filleule
C'est ma soif si folle,
Hydre intime, sans gueules

Qui mine et désolé.
(RIMBAUD, 1963, p.128)

O espírito

Ó eternas Ondinas,
Fendi águas finas.
Vênus, irmã da altura,
Impele a onda pura.

Asverus da Noruega
Da neve que cega.
Exilados do lar.
Falai-me do mar.

No, que as bebidas puras
Copos-de-leite eram:
Nem lendas nem figuras
Já me desalterar.

Menestrel, tua bela
É esta sede louca.
Hidra íntima sem goela
Que nos mina e apouca.
(RIMBAUD trad BARROSO, 1994, p.221)

O tema está ausente: magia do mar, translação da água... a técnica é a enumeração com força vocativa. A força do mundo imaginário e a do mundo visível se combinam para formar uma realidade ambígua acima do tema, ao mesmo tempo referencial e não referencial – o real presente é substituído por elementos artificiais. Coloca o mundo de cabeça para baixo, inaugurando novas percepções. O poema aparentemente desconectado de qualquer realidade coloca em questão a materialidade dos significantes que fogem das ideias prontas. A nova realidade social possibilitou o entregar-se à paisagem portadora de um novo tipo de beleza.

A autoprodução do *communard* se encontra com o ideal de *se faire voyant* [fazer-se vidente]: o poeta é um trabalhador da linguagem que tenta produzi-la de forma não fetichizada. Nas palavras de Arthur Rimbaud:

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, _ et le suprême Savant! _ Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!

Digo que é preciso ser *vidente*, fazer-se *vidente*.

O poeta se faz *vidente* por meio de um longo, imenso e estudado *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca por si mesmo, esgota em si todos os venenos, para guardar apenas suas quintessências. Inefável tortura em que ele precisa de toda a fê, de toda a força sobre-humana; em que ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, e o supremo Sábio! Pois ele chega ao *desconhecido*! Já que cultivou sua alma, já rica, mais que qualquer outro! Ele chega ao desconhecido; e quando, enlouquecido, acabar perdendo a inteligência de suas visões, ele as viu! Que exploda em seu salto por entre as coisas inauditas e inomináveis: outros horríveis trabalhadores virão, e começarão pelos horizontes em que o outro se perdeu! (RIMBAUD trad MORAES, 2006, p.158).

Segundo Anderson Gonçalves (2013), trata-se de projeto poético em que linguagem e ação estão irmanados. A comuna passa a ser o posto de observação que faz o passado ser reavaliado e o futuro projetado, inclusive os da história literária. O poeta passa por um aprendizado técnico para dar forma à nova realidade histórica. A poesia “objetiva” pretende conhecer o que ainda não se conhece. As lições de forma colocaram em questão as maneiras de sentir e compreender historicamente herdadas. Rimbaud cria uma tradição de esquerda, uma tentativa de produzir poemas políticos que deem conta da nova sociedade que poderia nascer na Comuna.

A relação entre sujeito lírico e referencial político é formal e tematicamente construída. Vejamos *Chant de guerre parisien* [Canto de guerra parisiense], sobretudo as estrofes iniciais:

Le Printemps est évident, car
Du coeur des Propriétés vertes,
Le vol de Thiers et de Picard
Tient ses splendeurs grandes ouvertes !

Ô Mai ! quels délirants culs-nus !
Sèvres, Meudon, Bagneux, Asnières,
Ecoutez donc les bienvenus
Semer les choses printanières !

Ils ont shako, sabre et tam-tam,
Non la vieille boîte à bougies,
Et des yoles qui n'ont jam, jam...
Fendent le lac aux eaux rougies !

Plus que jamais nous bambochons
Quand arrivent sur nos tanières
Crouler les jaunes cabochons
Dans des aubes particulières:

Thiers et Picard sont des Eros,
Des enleveurs d'héliotropes ;
Au pétrole ils font des Corots :
Voici hanne-tonner leurs tropes...

Ils sont familiers du Grand Truc !...
Et couché dans les glaïeuls, Favre
Fait son cille-ment aqueduc,
Et ses reniflements à poivre !

La grand ville a le pavé chaud
Malgré vos douches de pétrole,
Et décidément, il nous faut
Vous secouer dans votre rôle...

Et les Ruraux qui se prélassent
Dans de longs accroupissements,
Entendront des rameaux qui cassent,
Parmi les rouges froissements.
(RIMBAUD, 1963, p.73).

A Primavera veio se instalar,
Pois do âmago das verdes Propriedades,
O voo de Thiers e de Picard
Tem abertas viçosas qualidades!

Ó Maio! Que de Amores delirantes!
Que Sèvres, Meudon, Bagneux, Asnières
Escutem os bem-vindos, incessantes,
Essas coisas primaverais verter!

Eles têm quepe, sabre e um tambor,
Não velha caixa com velas guardadas;
E ioles que nun nun nunca... Seguem por
Um lago com águas avermelhadas!

Mais que nunca só fazemos farrear
Quando vêm por sobre nossas moradas
Amarelos cabuchões desabar
Ao longo de auroras inusitadas!

Thiers e Picard são uns Eros, ou
Raptorez de heliográficos, e fazendo
Com chamas do petróleo uns Corots:
Seus tropos vão besouros recolhendo...

São chegados ao Grande Truque!... O astuto
Favre os gladiolos se adormenta,
Bate cílios que lembram aqueduto.
E solta seus espirros de pimenta!

A Grande Cidade tem o chão quente,
Mesmo com petróleo em ducha a jorrar,
E precisamos decididamente
Nos papéis deles os sacolejar

E os Rurais que ficam descansando
Em demorados adormentos,
Ouvirão ramos que se vão quebrando
Entre embates vermelhos e cruentos!
(RIMBAUD trad GUIMARÃES, 2021, p.194)

Fica clara a posição contrária aos poderosos de Versalhes: é a fuga do Ministro de Estado, Adolphe Thiers, e do Ministro do Interior, Ernest Picard, que mantém os esplendores. O eu-lírico celebra a conquista de Paris pelos revolucionários, o que levou o conflito para as cidades vizinhas, e ironiza os bombardeios em Versalhes. Ironicamente, as “coisas primaveris” não são nem os *topoi* da poesia bucólica nem a imagem dos trabalhadores, que plantam para um novo mundo que virá: são os exércitos versalhenses que não param de bombardear os campos. Há ridicularização da parafernália regular para atacar os *communards*.

Mais interessante que notar a óbvia superfície, é entender como toda uma tradição poética, por consequência a posição do sujeito lírico, nesses versos está em questão. Como bem documentado pela crítica⁵, trata-se de uma paródia, um *détournement*, de um poema de François Coppée chamado “Chant de guerre circassien”, em que louvava as instituições militares. Ele utiliza a mesma estrutura de de oito quartetos octossílabos, desta feita para ofender o exército.

Chant de guerre circassien

Du Volga sur leurs bidets grêles
Les durs Baskirs vont arriver.
Avril est la saison des grêles,
Et les balles vont le prouver.

Les neiges ont fini leurs fontes,
Les champs sont verts d'épis nouveaux ;
Mettons les pistolets aux fontes
Et les harnais d'or aux chevaux.

Que le plus vieux chef du Caucase
Bourre, en présence des aînés,
Avec le vélin d'un ukase
Les longs fusils damasquinés.

Qu'on ait le cheval qui se cabre
Sous les fourrures d'Astracan,
Et qu'on ceigne son plus grand sabre,
Son sabre de caïmacan.

⁵ A menção ao poema de Coppé acompanha diversas versões comentadas da obra de Rimbaud. Um ensaio que aborda tal questão é *La parodie chez Rimbaud* de Herman Wetzell.

Laissons les granges et les forges.
Que les fusils de nos aïeux
Frappent l'écho des vieilles gorges
De leur pétitement joyeux.

Et vous, prouvez, fières épouses,
Que celles-là que nous aimons
Aussi bien que nous sont jalouses
De la neige vierge des monts.

Adieu, femmes, qui serez veuves ;
Venez nous tendre l'étrier ;
Et puis, si les cartouches neuves
Nous manquent, au lieu de prier,

Au lieu de filer et de coudre,
Pâles, le blanc linceul des morts,
Au marchand turc pour de la poudre
Vendez votre âme et votre corps.
(Coppée, 1869, p.63-65).

Canto de guerra circassiano

Do Volga, sobre frágeis cavalos,
Vêm os duros basquires chegar.
Abril é a estação do granizo
As balas virão confirmar.

Derreteram-se enfim as neves,
Os campos estão verdes de espigas novas;
Coloquemos os revólveres nos ferros,
Enfeitando os cavalos de ouro.

Que o mais velho chefe do Cáucaso
Carregue, em presença dos anciãos,
Com o pergaminho de um ukase
Os longos fuzis damasquinados.

Que o cavalo se empine
Sob peles de astracã;

Que se cinja o grande sabre,
O sabre alto do caïmacan.

Deixemos celeiros e forjas:
Que os fuzis, herança dos antepassados,
Retumbem nas velhas gargantas
Com o estalo alegre dos seus tiros.

E vós, provai, ó esposas altivas,
Aqueelas as que amamos,
sim, sentem ciúme
Da neve virgem das altas encostas

Adeus, mulheres que ficareis viúvas;
Vinde nos armar o estribo já;
E se nos faltarem-nos cartuchos novos,
Em vez de rezar e de chorar,

Em vez de fiar e costurar,
Pálidas junto ao lençol final,
Ao mercador turco trocai por pólvora
Vossa alma e vosso corpo⁶.

Em Coppé o sujeito lírico coloca-se entre os soldados por meio do uso da primeira pessoa do plural e da terceira do singular generalizante – como se vê em “laissons” [deixemos], pressupostos o “nous”[nós] e “qu'on ait” [que tenhamos ou que se tenha], em que o “on” pode ser impessoal ou influir o enunciador. A guerra honraria os ancestrais, exigindo implicações máximas: em vez de chorarem pelos mortos, as viúvas deveriam se prostituir para oferecer mais armamento. O poema tem uma estrutura cindida entre os dois interlocutores: os guerreiros – “mettons les pistolets aux fontes” – e as esposas – “Et vous pouvez, fieres épouses”. Ambos são convocados à ação sacrificial em nome da guerra que não deixaria ninguém em segurança.

Se no poema original as parceiras devem segurar o pranto, na paródia há as lágrimas de crocodilo de Favre, Ministro de negócios exteriores, diante da guerra civil – a imagem da pimenta nos olhos representa o choro forçado. Em Coupée, caia granizo, na paródia, bombas; no primeiro era Abril, no segundo, Maio; lá os campos estão verdes, aqui vermelhos... de sangue.

⁶ O objetivo da nossa tradução livre era preservar a literalidade dos versos para possibilitar a compreensão temática.

Rimbaud subverte quase todos os elementos, inclusive a posição do sujeito. Em primeiro lugar, está contra os líderes e seus exércitos, apresentados em terceira pessoa – “Tiers et Picard sont [...] des enleveurs d’héliotropes” . A instabilidade semântica permanece: o roubo das flores pode ter a dimensão simbólica de adiar a primavera da revolução como também a literal de não cessarem bombardeios por todo o entorno rural de Paris, o que estava destruindo toda a vegetação da região. Rimbaud cria distância entre ele e as instâncias de poder. Em segundo, coloca-se como um dentre outros *communards* pelo emprego da primeira pessoa do plural – “Plus que jamais nous bambonchons”. A solidariedade é marcada justamente em um signo de possível derrota – a farra se dá enquanto caem bombas sobre suas casas. Não deixa de marcar a violência que tinge o processo revolucionário – registra os tons vermelhos dos quadros de Camille Corot, dando significado bastante literal para a ação dos exércitos federalistas.

Sem esconder o massacre, na versão rimbaudiana, o vocabulário armamentista – *schako* (capacete) e *sabre* (espada) – e os lugares em que as batalhas acontecem – *Sèvres*, *Meudon*, *Bagneux* e *Ansières* – invadem os versos. O alheio ao tradicionalmente poético é abundante. Nota-se o rebaixamento do vocabulário: o tambor é retomado por sua onomatopeia – *tam-tam* – e os esforços de batalha são ridicularizados como brincadeira de criança – “*les yoles qui n’ont jam, jam*” joga com os versos da canção infantil francesa “*il était un petit navire/ qui n’avait ja-ja-jamais navigué*”. Toda a miudeza dos lugares comuns está em nome da construção desse lugar utópico. A beleza está sujeita ao momento de transformação social, assim como em toda a sua obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rimbaud torna-se um ponto de inflexão para pensar as relações entre sujeito, objeto e política. Pode-se afirmar, como Combe, a transpessoalidade da lírica que factualmente está conectada à expressão do sujeito biográfico, mas o ultrapassa: seria impossível ignorar a participação factual do jovem poeta nas agitações da Paris dos anos 1870. Também, em casos específicos, pode-se afirmar, como Collot, a “objetividade” de uma lírica “fora de si”, que encontra nos objetos novas formas de expressão: as bricolagens poéticas aprendidas com as barricadas iconoclastas dos agitadores deixa pouco espaço para negar tal tese.

A poética rimbaudiana demonstra, todavia, que tais postulados só são possíveis se consideradas as relações entre poesia e sociedade. Rimbaud só pode se entregar às coisas para encontrar uma nova subjetividade pois está nas trilhas abertas de um novo mundo aberto pela Comuna de Paris. Para falarmos em *stimmung*, nesse caso, é preciso ligá-lo a um “estado recôndito” definido pela experiência revolucionária – a própria “disposição anímica” seria objetivamente determinada. Adorno sintetiza a questão de maneira apropriada: “a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social” (2012, p.76). As expressões do sujeito são necessariamente expressões de seu tempo e dos embates políticos que dão forma a seu lirismo.

A filiação baudelairiana, apontada por Combe e Collot em mais de um momento, é uma das linhas de força para investigar a obra de Rimbaud. Friedrich afirma que ela pode ser compreendida “em primeiro lugar como realização daqueles esboços teóricos de Baudelaire” (1978, p.60). Mais do que o desenvolvimento de um estilo abstrato – “estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados à abstrações” (FRIEDRICH, 1878, 58) –, trata-se de adoção da “estética antiburguesa” fundada na poesia por Baudelaire.

Ela tem como base “o jogo sistemático da correlação entre psique individual e social, ou de classe, [que] constitui o princípio de composição das obras mais bem-sucedidas dessa literatura” (OEHLER, 2004, p.39). Rimbaud teria desenvolvido, à sua maneira evidentemente, a “rhétorique de Satan”, dando continuidade a “certos procedimentos semânticos, tais como homônimas, ambiguidades, ironia, alusões ao vocabulários das lutas sociais” (OEHLER, 2004, p.46), não de 1848 a 1851, mas sim de 1871, situando o leitor com sua formalização do embate social. Assim fica claro o abandono da atitude passiva do *voyeur* tão marcante em sua referência: a França estava em convulsão e a politização poderia ganhar o primeiro plano. A burguesia que fora simultaneamente destinatária e alvo (OEHLER, 1997, p.15) poderia se restringir ao segundo polo, pois *le public virtuel* de Sartre teria sido finalmente localizável nos revolucionários.

Parece-nos, portanto, que, sobretudo ao ensaio de Collot, escapa algo central para compreensão de Rimbaud e, por conseguinte, da lírica moderna: o fato de que o objetivismo de tais poetas estava diretamente implicado pelas mudanças sociais. Rimbaud atende às novas formas de conceber a realidade pela Comuna, e Ponge aos impasses da luta antifascista. A criação de uma

linguagem desreificada estaria em relação direta com a possibilidade de desreificação da vida. A tendência à concreção, à busca formal por uma poesia aprendiz dos objetos, estaria sempre possibilitada pela refuncionalização dos objetos em uma nova realidade.

Daí o caráter de negatividade da passagem entre modernismo e modernismo tardio em que a unidimensionalidade parecia limitar muito da imaginação poética – ela já teria se transformado em “um arsenal de técnicas verdadeiras e desgastadas, que não mais buscariam uma totalidade estética ou uma sistemática e utópica transformação das formas” (JAMESON, 2012, p.143). Seria oportuno, em outro momento, comparar a poética rimbaudiana a de Allen Ginsberg, poeta *beat* e herdeiro assumido do francês, para entender o caráter de introspecção que a linguagem ganha, mesmo quando ambicionando o todo social, uma vez que a própria realidade limita a transformação de formas, poéticas e sociais, como os versos iniciais de *Howl* deixam claro: “I saw the best minds of my generation destroyed by/ madness, starving hysterical naked,/ dragging themselves through the negro streets at dawn/ looking for an angry fix” (GINSBERG, 1996, p.09). A aporia biográfica, nos termos de Combe, produziria, assim, uma aporia poética, não como espelhamento, mas sim como formalização – a ver a desconfiança em projetos construtivos a partir de determinadas experiências históricas em geral e a poesia *beat* particular. A proposta collotiana, de partir da condição reificada para produção de uma nova poética experimentada pelas coisas, fica também limitada, uma vez que as coisas e as subjetividades já são reguladas pelos mesmos mecanismos e não há centelha de modificação.

Possivelmente, sem alterações extra-estéticas, a solução poética de interesse esteja naquela descrita por Adorno: “Para a crítica imanente uma formação bem-sucedida não é, porém, aquela que reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim a que exprime negativamente a idéia de harmonia, ao imprimir na sua estrutura mais íntima, de maneira pura e firme, as contradições.” (2001, p.18). Justamente ao gravar as impossibilidades de transformação de mundo e sujeito, no mergulho profundo dos recônditos anímicos que, apesar de seus anseios, não consegue, pois limitado concretamente, ir para “fora de si”, a poesia produz algum valor de conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Notas sobre literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

COLLOT, Michel. "O sujeito lírico fora de si". Tradução de Alberto Pucheu. *Revista Terceira Margem*, Vol.8, n.11, 2004. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857/20687>>, acesso em 10 out 2025.

COMBE, Dominique. "A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia". Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, (84), pp. 113-128, dez 2009-fev 2010. Disponível em <<https://revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>>, acesso em 10 out 2025.

COPPÉE, François. *Poésies*. Paris: Alphonse Lemerre, éditeur, 1869.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GINSBERG, Allen. *Howl and other poems*. São Francisco: City Lights Books, 1996.

GONÇALVES, Anderson. *Imaginação e revolução*. *Cult*, 178, ano 16, Abril de 2013.

JAMESON, Fredric. *A singular Modernity*. Londres - Nova Iorque: Verso, 2012.

PONGE, Francis. *Le parti pris des choses*. Paris: Gallimard, 1967.

RIMBAUD, Arthur. Antologia poética/ Arthur Rimbaud; Organização e tradução Afonso Henriques Neto. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2020.

RIMBAUD, Arthur. *Carta a Georges Izambard*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes [UFRJ]. Alea: Estudos Neolatinos. v 8, n. 1, p.155-163, jan 2006. Disponível em <https://www.scielo.br/j/alea/a/JnFxf3R6P9pGVtRKnrtCcQH/?lang=pt>, acesso em 10 out 2025.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1963.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução, prefácio e notas Ivo Barroso. Rio De Janeiro: Topbooks, 1994.

RIMBAUD, Arthur. *Um Tempo no Inferno e Iluminações*. Tradução e organização Júlio Castañon Guimarães, Todavia, São Paulo, 2021.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974, p. 59.

ROSS, Kristin. *The emergence of social space: Rimbaud and the Paris Commune*. Vol. 60. U of Minnesota Press, 1988.

WETZEL, Hermann. *La parodie chez Rimbaud*. In: Bercot, Martine, (ed.) "Minute d'éveil" : Rimbaud maintenant. Colloques de la Société des Etudes Romantiques. Société des Études Romantiques, Paris, pp. 79-90.

Data de recebimento: 10 out. 2025

Data de aprovação: 17 abril 2026