

RIMBAUD: ALTERIDADE, SINGULARIZAÇÃO e CONSTRUÇÃO ANTROPOLÓGICA

Manuel Gusmão
Universidade de Lisboa

A minha exposição desenvolve-se em três movimentos principais: o primeiro recolhe alguns dos valores de sentido da fórmula "Je est un autre", para traçar um quadro da alteridade e singularização da obra de Rimbaud; o segundo relaciona a noção de "utopia de linguagem" e a de construção antropológica, passando pela análise de dois poemas desse autor; o terceiro retoma tópicos dos movimentos anteriores, para argumentar que a alterização é uma condição de possibilidade do entendimento da poesia (ou da literatura) como configuração histórica e transhistórica do humano.

>>

1. Alteridade e singularização históricas

Nas duas cartas de Maio de 1871, conhecidas como "Lettres du voyant", a fórmula da alterização autoral, *Je est un autre*, implica sempre no seu contexto verbal imediato uma relação com o pensamento.

Da carta de 15 de Maio a Paul Demeny, recorde:

Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. (250)¹

Esta frase pode ser tomada como a figuração, na poética, de algo relativamente análogo a um *observador de segunda ordem* ou seja, a um sujeito que se observa a si próprio observando ou pensando, e que, segundo Gumbrecht (que vai buscar a formulação a N. Luhmann; Gumbrecht, 1998:13-14), estaria ligado, à construção de uma "modernidade epistemológica" (*Ibidem*), cujo começo seria situável algures na fronteira dos sécs. XVIII e XIX. Entretanto, a fórmula de Rimbaud, para além de poder dizer esse desdobramento, de que podemos dar conta também em Baudelaire, constitui sobretudo a figuração de um processo de alterização ou de um múltiplo *devoir outro* do autor. Por outro lado, a cena ou o palco referidos constituem claramente uma cena da escrita e, nesse sentido, dizem uma teatralização da escrita que é também uma teatralização do pensamento. *Je est un autre* mostra ainda uma crise do *cogito* cartesiano e uma crise dos modos de representação do sujeito, mas ao mesmo tempo, tal como por exemplo em Pessoa, diz um modo de fazer e pensar a poesia, um método outro. O método concebe-se aqui como a eclosão provocada (*je lance un coup d'archet*) ou a experiência praticada de um pensamento que se torna visível e audível na escrita. A alterização é ainda uma abertura ou uma suscitação do **desconhecido**.

Na mesma carta, encontramos uma outra figuração do papel do poeta:

Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle (252)

Trata-se agora do impensado da história que o sujeito que se desdobra vive e que pode ser entendido como a ausência no presente daquilo que designamos habitualmente como "o futuro". No final do poema "Le Voyage" de Baudelaire, o desconhecido é a última promessa, que se confunde com a Morte invocada, para encontrar um *novo*, um novo susceptível de quebrar a repetição do mesmo, pela qual o mundo seria irremedia-

velmente mais pequeno que a imaginação. Aqui, em Rimbaud, o desconhecido é algo que desperta como partícipio presente no presente do poeta que, por sua vez, na linguagem do projecto e da promessa, definiria a sua "quantidade". Esta estranha expressão "quantité d'inconnu" pode ser esclarecida pelas qualidades de *Número* e *Harmonia* que, mais à frente na mesma carta, caracterizam os poemas a vir, poemas que deixariam de ritmar a acção, para serem acção da poesia enquanto antecipação ou suscitação. Assim, o desconhecido torna-se de alguma forma uma invenção na poesia que, musicalmente, se acordaria com *l'âme universelle*. E por aí passa a sua demarcação em relação a Baudelaire, reconhecido como "le premier voyant, roi des poètes", mas sob a reserva de que "la forme si vantée en lui est mesquine: les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles" (253-4).

>>

As duas frases de que parti, as figurações da alterização autoral e a suscitação do desconhecido permitem-me introduzir a questão da alteridade e da singularização históricas de Rimbaud.

Quer nas cartas referidas, quer em *Une Saison en Enfer*, é manifesto o dizer de uma singularidade, que neste texto é entretanto modalizada como uma espécie de condenação. Condenação ou *daimon* singular do poeta, que podemos ler de vários modos, a partir de algumas formulações diferenciadas. Se na carta a Paul Demeny a singularidade poética e histórica se marca na crítica dos românticos e parnasianos franceses, designadamente, no modo como caracteriza Baudelaire, em *Une Saison en enfer*, encontramos o que podemos tomar também como uma espécie de singularidade histórica – genealógica e civilizacional. No início da segunda sequência de "Mauvais sang", lemos: "Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France! [§] Mais non, rien" (94). Poderíamos tentar ler estas frases como uma bravata, a assunção de uma vinda absolutamente singular, modulada numa retórica da ansiedade, mas a bravata seria então um modo de esconjur

um medo. Entretanto, o condicional contrafactual e o tom exclamativo da 1ª frase mostram a dificuldade de localização numa história sequencial, o que aparece também como uma espécie de intrínseca pertença a um presente, como se diz mais à frente na mesma sequência – “Qu’étais-je au siècle dernier: je ne me retrouve qu’aujourd’hui” (95).² Para além disso, a dificuldade manifestada está intimamente associada à assunção ambivalente de uma inferioridade que se diz por meio de uma metáfora étnica: “Il m’est bien évident que j’ai toujours été race inférieure” (94). Essa metáfora é por várias vezes retomada nas sequências seguintes e gera um fragmento de narrativa que, no presente do indicativo – quando a narração é em geral no pretérito perfeito e no imperfeito –, alucina o espaço e o tempo em que o sujeito se enuncia: “Les blancs débarquent. Le canon! Il faut se soumettre au baptême, s’habiller, travailler” (98). E entretanto esta não é a única genealogia construída no livro. Também encontramos a admissão contraditória de antepassados gauleses, de um sangue pagão e de uma filiação cristã, numa tensa relação com o cristianismo. A voz do “esposo infernal”, por sua vez, assume pais escandinavos e deseja tornar-se repugnante como um mongol. Nas suas várias metamorfoses e na sua heterogênea genealogia, o sujeito é, de uma forma ou de outra, um bárbaro, um “monstro” singular: “jamais homme n’eut pareil voeu” (104).

Podemos também aperceber-nos da singularização de Rimbaud através de uma rápida consideração da constituição da sua obra enquanto tal, ou seja, enquanto corpus textual provido de um nome de autor. Essa constituição é marcada por algumas propriedades:

(i) a **precocidade da sua irrupção e o estranho abandono**, singular acontecimento a que não voltarei, e que Mallarmé referiu na fórmula lapidar que dele esperaríamos: “Aventure unique dans l’histoire de l’esprit, il s’opéra vivant de la Poésie” (*apud* Blanchot, 1943: 162);

(ii) a sua dependência da **intervenção de outros** e a

publicação diferida no tempo;

(iii) a sua brevidade e a velocidade da sua diferenciação interna, não apenas *evolutiva* ou determinável em termos do que se pode designar por *evolução*, mas apreensível como uma mutação constelada no tempo;

(iv) a sua múltipla impureza;

(v) e finalmente a sua longa e heterogénea repercussão na poesia europeia do século XX, e a sua tradição crítica, que aqui só poderei esboçar.

(ii) Quanto à mão dos outros

À excepção de *Une Saison en Enfer* — o único dos seus livros que ele próprio organiza e faz publicar, mas que só começará a ficar efectivamente acessível já no séc. XX —, a publicação de todos os outros conjuntos de poemas dependem da mão de outros, designadamente em termos da sua organização interna e por vezes do próprio título de conjunto. A série "Poésies" parece apresentar os poemas por ordem cronológica da sua redacção, mas já conheceu edições que diferem quanto ao número e ao agrupamento dos poemas; o conjunto hoje intitulado na edição da Pléiade, "Vers Nouveaux et Chansons", foi já intitulado "Derniers Vers" ou "Vers Nouveaux" e editado com diferentes ordenações internas.

Em relação a *Illuminations*, nenhum autógrafo atesta o título que só Verlaine garante, assim como não sabemos precisar o arco e a sequência cronológicas da sua redacção, nem podemos atribuir ao autor a selecção nem sobretudo a ordem dos poemas no livro. Para além da heterogeneidade anatómica e processual dos poemas em prosa aí reunidos, nem sabemos se corresponde a uma intenção autoral a integração dos poemas "Marine" e "Mouvement", que são poemas em verso livre, entretanto anteriores aos de Jules Laforgue e de Gustave Khan.

Esta dependência da mão dos outros e o diferimento da publicação, que nos recorda vários outros casos na modernidade e no modernismo, são o sinal de uma dificuldade que afecta

a correspondência habitualmente esperada entre escrita e livro, ou entre escrita e obra.

(iii) Brevidade, velocidade e constelação temporal

A obra de Rimbaud é uma obra breve – relativamente escassa e escrita, no fundamental, num intervalo de tempo que, tanto quanto julgamos saber, deverá ser de 5 a 6 anos – e entretanto constitui uma espécie de *nó*, ou *constelação temporal*, no sentido em que nela se atam procedimentos, formas, figurações, ecos e valores que, por um lado, provêm de diferentes quadros de referência e, por outro, estão em estado de formação. Rimbaud pode acolher e transformar uma tradição lírica que transporta regularidades poemáticas (estróficas, versificatórias, temáticas e genológicas); mas também pode lançar-se na escrita de poemas em prosa que, ao mesmo tempo, nascem da leitura dos de Baudelaire e deles se desviam vertiginosamente, assim como pode inventar o novo verso livre, e escrever esse estranho livro que é *Une saison en enfer*. Para além disso, é difícil dizer que, em Rimbaud, romantismo e modernidade estética apenas se sucedem ou que esta significa uma total ruptura com aquele. Assim como é possível ler na sua obra ecos de um "iluminismo, democrático e social", que encontramos também em autores como Hugo e Michelet.

Poésias que reúne poemas de 1970 e 1971 é um conjunto marcado pela dominância do alexandrino (que se manterá em "Les Stupra" e se irá perdendo nos poemas de "L'Album Zutique") e por uma relação de apropriação transfiguradora e de afastamento, em relação, designadamente a Hugo e a Baudelaire. Se tomarmos um dos poemas finais desse período, "Le Bateau ivre", podemos aperceber-nos de que o notório afastamento em relação a esses dois autores se processa ainda, precisamente, através de um activo diálogo com eles e mesmo da apropriação de materiais ideoverbais que a eles vai buscar. Tal transfiguração marca aliás a poética das "Lettres du Voyant" e ecoa ainda, em larga medida, agora no regime do distancia-

mento ficcional e da auto-ironia, em *Une Saison en Enfer*, embora os poemas aí apresentados como exemplos provenham sobretudo de 1872, ano de *Vers Nouveaux et Chansons*, ano em que o alexandrino perde a dominância e assistimos a algo de muito próximo da *crise de vers* historiada por Mallarmé, à qual voltarei.

1873 será o ano de três "prosas evangélicas", e é, sobretudo, o ano da redacção (em Julho e Agosto) e da edição (em fins de Outubro) de *Une Saison en Enfer*. Trata-se de um conjunto de textos em prosa com títulos próprios, que constroem uma ficção onde se cruzam uma narrativa autobiográfica e uma poética autoral que inclui e comenta poemas em verso ou, como o propõe François Regnault, um "Comentário teorético-poético" (1993: 129). Deste ponto de vista, este livro pode ser relacionado com uma longa, intermitente e heterogénea tradição — Regnault lembra, a *Vita Nuova* de Dante e os comentários de Petrarca a poemas seus (128)³ — e contudo ele constitui, talvez até pela sua completude orgânica, o texto de Rimbaud onde são mais nítidas a heterogeneidade textual, a disseminação das posições-sujeito, a perturbação das coordenadas espacio-temporais da identificação, a coerência sequencial da narrativa, e a ambivalência do que é declarado.

O perturbante nó ou constelação temporal a que acima me referi pode ser concentradamente apreendido a partir da relação entre *Une saison en enfer* e *Illuminations*.

Tende hoje a aceitar-se como provável que os poemas reunidos em *Illuminations* tenham sido escritos num período que pode ir de 1873 a 1874 ou 75.⁴ Para além dos argumentos baseados na correspondência e no cruzamento de elementos textuais com dados biográficos, **a questão da cronologia relativa** de *Une Saison* e das *Illuminations* pode entretanto ser colocada como uma questão de lógica da obra e de decisão da leitura. Se as *Illuminations* fossem de todo anteriores a *Une Saison en Enfer*, como encontrar o lugar delas no corpo deste livro, enquanto exemplos da poética que Rimbaud aí cancelaria?

Podemos responder que o tipo de livro que é *Une Saison* supõe necessariamente a alternância entre prosa narrativa ou comentário de poética e poema em verso. Mas o facto é que essa alternância surge apenas numa das sub-sequências do livro, "Alchimie du verbe". Pode também argumentar-se que a poética configurada em *Une Saison* subsumiria a poética das *Illuminations*. Acontece que, segundo julgo, não se pode estabelecer rigorosamente tal subsunção, embora possam encontrar-se ecos de maneiras da prosa e de figurações entre os dois livros, e certas formulações de *Une Saison* possam ser tomadas como "descrições" exemplificáveis por poemas das *Illuminations*. Um único exemplo: "Je devins un opéra fabuleux" (110) tem uma aplicação local na sequência "Alchimie du verbe", mas a figura parece convir em especial às *Illuminations*. O problema é que, embora inscrita numa frase narrativa no *passé simple*, a figura pode ser aplicada não só ao conjunto passado da obra de Rimbaud, mas também à própria *Une Saison en enfer* que está então a ser escrita. Embora se trate de uma autobiografia literária e parcelar – trata-se apenas de "une saison" – o livro parece obrigar-se a uma lei do género, pela qual, segundo Louis Marin, "qualquer auto-biografia é uma auto-bio-thanato-grafia" (1991: 119). Ou dito de outro modo, um morto é a melhor garantia da autenticidade da sua autobiografia, ou ainda, o autor de uma autobiografia, mesmo que parcelar, ocupa o lugar do morto, ou passou a ser outro. Então, não podemos deixar de matizar o valor de último adeus à poesia atribuído à sequência "Adieu" e, designadamente, porque, mesmo que heterogêneos, os poemas das *Illuminations* estão decisivamente carregados de um futuro da poesia. Por este caminho, podemos então reconhecer a "heterogeneidade do contemporâneo" como aquilo que liga os dois livros.

Se aceitarmos que os poemas de *Illuminations* foram escritos antes e depois de *Une Saison* e são, pelo menos em parte, contemporâneos desse livro; se tivermos em conta a inclusão nele de versões diferentes de alguns poemas de *Vers*

Nouveaux, e mesmo de um poema de que só existe essa versão ("Le loup criait sous les feuilles"), o que aparece perante nós é a evidência do que designei por *nó temporal ou tempo constelado*. Num escasso arco de tempo, a obra de Rimbaud ramifica-se, constela o tempo contido na diversidade textual e, se me é permitida a imagem, dispara em várias direcções. O *devenir* outro, anunciado em *Je est un autre*, é então a veloz abertura de uma diversidade não linearmente sucessiva.⁵

G. Poulet reuniu, em *La poésie éclatée*, Baudelaire e Rimbaud para argumentar que de um a outro há "um éclatement" da poesia. Esse é já um traço da singularização relativa. Podemos entretanto argumentar que um certó estilhamento passa pelo interior do texto de Rimbaud, e torna-se um procedimento poético em *Illuminations* (como, entre muitos outros, Friedrich, S. Bernard, Todorov e Raybaud, o propuseram). Esse estilhamento é o outro lado da constelação temporal que pode agora representar plenamente a "crise de versos" a que há pouco me referi. Mallarmé considera-a "une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se modular à son gré" (244), e caracteriza-a através de uma série de traços: a libertação prosódica do alexandrino; a perda da sua dominância como "cânone hierático do verso", a diversidade instalada dos metros, ou o polimorfismo do verso livre. Temos apenas de acrescentar o poema em prosa. Mallarmé refere essa crise a um tempo posterior à morte de Victor Hugo - "Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter" (240). Ora o que é notável é que possamos reconhecer a presença de todos esses traços em Rimbaud e, entretanto, ele abandona a poesia (não só antes da morte de Hugo, em 1885, mas antes do fim da sua vida criativa em 1878). Esta é, segundo julgo, uma das formas da inapagável alteridade e singularização históricas de Rimbaud.

(iv) **Uma outra é a sua múltipla impureza** – Ela decorre em parte do que expus. Acrescentarei apenas que se trata de

>>

uma impureza estilística, discursiva e histórica; da impureza que vem daquele abandono que cobre a sua obra com a sombra da sua vida, ou que leva a procurar na obra a explicação do abandono; e ainda da impureza que advém da intencionalidade directa ou alegoricamente política de vários dos seus poemas, pela qual ele é um intenso e efémero "contemporâneo", que longamente ressoa, da Comuna de Paris, efémero "assalto ao céu"⁶ que, contudo, até hoje reverbera.⁷

A poesia de Rimbaud *traduz* o som e a fúria do viver histórico, individual e colectivo, numa música da linguagem e do pensamento, música cujo saber se mede com o excesso do desejo - *la musique savante manque à notre désir* (125) -, num projecto de sentido cujo extremo limite, na sua novidade historicamente característica ou específica, não está tanto na experiência da plurissignificação, mas precisamente na experiência da perda de sentido, como dilatação das fronteiras do dizível.

(v) Repercussão poética e tradição crítica

A obra de Rimbaud tem sido mitificada e "desmitificada", ocultada, acusada e disputada - objecto não só da controvérsia crítica, teórica e metodológica, mas também objecto do confronto das apropriações e das preferências, das linhagens ou das genealogias poéticas. Como outras obras fortes, ela tende a tornar-se um motivo e um revelador das diferentes teorias críticas, das diversas metodologias, assim como dos conflitos de interpretação. Ela é objecto jogado entre os surrealistas e Claudel ou Valéry; entre os que a lêem como "esquizofrenização" da poesia, transportada para o século XX, seja isso valorizado (como em Todorov e outros) ou motivo de acusação (como em Croce ou Merquior).

De qualquer forma, Rimbaud é o nome que damos a uma obra que repercutirá longa e intermitentemente ao longo do séc. XX, e não só na poesia, ou apenas entre poetas. Julgo que é entretanto nítido que alguns daqueles que constroem o incontornável percurso do pensamento formal sobre a literatura ao

longo deste século, tendem por vezes a ocultá-lo, em favor de Baudelaire, Ducasse ou Mallarmé. Penso que isso se deve a um feixe de razões, de que salientarei apenas algumas. Uma é justamente a múltipla impureza que referi. A outra razão é a de que é difícil encontrar na sua obra uma teoria da linguagem que, mesmo que no estatuto de aforismo ou de fragmento aforístico, possa ser citada, com segurança, de modo a confortar a logologia contemporânea.

Uma e outra razão poderiam tê-lo tornado refém dos surrealistas. Mas de facto a sua projecção no séc. XX, passando embora, pelo surrealismo, excede-o largamente.

Limitar-me-ei a uma sugestão mais. São vários no domínio francês, Blanchot, Jaccottet, Todorov, mais recentemente Alain Badiou e, num romance, Philippe Sollers aqueles que, de uma forma ou de outra, no traçar das genealogias, ligam a projecção de Rimbaud no século XX, à de um outro poeta que de outra forma se interrompeu, um daqueles que também passou pela invenção de uma Grécia antiga, que sonhou e se desilusionou com uma revolução, Hölderlin.

>>

2. Uma "utopia de linguagem" ?

Entro agora no segundo movimento da minha exposição. Parto de novo de duas citações. A 1^a é da já referida carta a Paul Demeny:

Trouver une langue (...) Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant; (252)

A 2^a vem de *Une Saison en enfer*:

Je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. (106)

Na 1ª é fácil reconhecer ecos deformados de Baudelaire: Dos versos "Tout y parlerait/ à l'âme en secret/ sa douce langue natale", do poema "L'invitation au voyage", pode vir essa imaginária transparência de uma "língua" que poria em contacto as almas. Que essa "língua" reúna a alma e os sentidos, pode por sua vez vir do último verso do soneto "Correspondances" de Baudelaire: "Qui chantent les transports de l'esprit et des sens". Em "parfums, sons, couleurs" Rimbaud troca a ordem dos 2º e 3º tópicos que em Baudelaire são "Les parfums, les couleurs et les sons [qui] se répondent". Mas na 2ª formulação, a de *Une Saison en Enfer*, são agora todos os sentidos que são suscitados pela poesia.

Posso comentar estas formulações, dizendo que a poesia aparece nelas como o encontro ou a invenção de *possíveis de linguagem*. Esta expressão provém, embora com uma adaptação, de um conhecido confronto entre duas poéticas: em Agosto de 1929, Valéry escreve, a propósito do poema: "on organise tout le possible du langage"; em Dezembro do mesmo ano, Éluard e Breton respondem: "on bouleverse tout le possible du langage". A poesia de Rimbaud é uma espécie de acção e artefacto, um espaço-tempo verbal em que os termos dessa oposição podem coexistir. Podemos encontrar um sinal disso na própria variação do famoso "dérèglement de tous les sens" que aparece na carta a Georges Izambard (249) e que, dois dias depois, na carta a Paul Demeny, sofre uma modalização significativa: nesta trata-se já de "un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie" (251). O próprio desregramento pode então ser pensado, sustentado e raciocinado, tal como a subversão dos possíveis da linguagem pode ser organizada ou ser ela própria entendida como uma re-organização. Esta desconstrução dos opostos é aliás associável à admissão de que o poeta tanto pode *dar forma*, como *dar algo de informe*, consoante aquilo que traz de *là-bas* tem ou não forma (252). O que regula então a passagem de um a outro dos termos opostos, ou a sua unidade desequilibrada e

concreta, é uma forma de contingência e a reunião do cálculo e do acaso, da premeditação e da compulsão.

Para além disso, a formulação do desregramento nas duas cartas citadas implica sempre vários dos valores de significação da palavra "sentidos" – não se trata apenas dos sentidos verbais, nem do que chamamos os cinco sentidos, mas ainda daquilo que Marx refere nos MEF de 1844, como "os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (a vontade, o amor, etc.)", "o sentido humano" ou "a humanidade dos sentidos".

Ligando agora as formulações das cartas e as de *Une Saison en Enfer*: encontramos de novo a ideia de que a experiência da poesia é também uma experimentação do pensar: assistir à eclosão do pensamento torna-se uma acção que se dá nessa língua "por achar" - "trouver une langue" -, ou seja, na poesia: "de la pensée accrochant de la pensée et tirant". Em Victor Hugo já algo de próximo se dizia quando, por exemplo, fala do poder da rima arrastar consigo a razão:

On nous a vus, poussant vers un autre horizon
La langue, la rime entraînant la raison.
("Quelques mots à un autre", *Les Contemplations*, ed. cit. 80)

A diferença de Rimbaud vem neste caso da violência dos verbos de acção que predicam materialmente o pensamento que a poesia seria: *accrochant et tirant*.

Todas estas formulações sobre a linguagem ou o "verbo poético" que tenho vindo a citar configuram, nos seus contextos próximos, a poesia como uma espécie de "utopia de linguagem". A expressão aparece de forma variante e com valores de sentido diferentes em dois textos de Barthes, distantes no tempo, *Le degré zéro de l'écriture* (1953) e *Leçon* (1977). No primeiro, "a Literatura torna-se na modernidade a utopia da linguagem", na medida em que se trataria de "uma linguagem sonhada cuja novidade, por uma espécie de antecipação ideal, prefiguraría a perfeição de um novo mundo adâmico em que a

>>

linguagem deixaria de estar alienada" (1953:76). Em *Leçon*, Barthes falará de "utopias de linguagem" que marcariam o começo da "nossa modernidade" (1979: 24), e se constituiriam designadamente, porque a literatura não se renderia à "impossibilidade topológica" que o projecto de representar o real implicaria, e jogaria na possibilidade quer de gerar "várias línguas" "no interior de um mesmo idioma", quer de "instituir, no interior da língua servil, uma verdadeira heteronímia das coisas" (27).

O que é significativo é, por um lado, que Rimbaud é relativamente ocultado nos dois textos. Em *Le Degré zéro de l'écriture*, ainda aparece, mas bloqueado pelo que Barthes designa como a sua "agrafia terminal". Em *Leçon* desaparece. Nos dois casos, o herói é Mallarmé. Por outro lado, aquilo que é descrito como "utopia de linguagem" é algo cuja possibilidade está inscrita nas línguas naturais, designadamente no facto de elas fazerem *um uso virtualmente infinito de meios finitos*.

A poesia não tem de ser pensada como uma outra língua (em sentido técnico), ou como um outro tipo de linguagem, ela apenas trabalha a promessa ou a possibilidade decisivamente aberta pelo haver linguagem. Enquanto uso de linguagem, a poesia em Rimbaud é daquelas que pode ser pensada como "langage à l'état naissant", formulação usada por dois poetas, Valéry e Ponge, que são profundamente diferentes e, contudo, se reclamam ambos do "seu" Mallarmé. Mas é importante esclarecer que não se trata de designar por esse estado uma origem arcaica ou um paraíso para sempre perdido, mas antes de admitir uma origem perpétua, uma repetição histórica e trans-histórica da origem, ou uma re-invenção da linguagem enquanto possibilidade real.

Cabe agora perguntar se esta "utopia" pode ser apenas uma "utopia de linguagem"?

3. Utopia de linguagem e construção antropológica

Iniciarei a construção da resposta através de alguns movimentos de análise de dois poemas de Rimbaud.

3.1.

Começo por um que é constituído apenas por uma quadra.

L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles
Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.

>>

Em 1972, J. P. Dumont produziu uma muito minuciosa "análise estrutural", na qual procura dar conta da fortíssima organização do poema, marcada por uma apertada rede de regularidades "fonemáticas, gramaticais, semânticas e prosódicas", sobre as quais surgem várias transformações. A leitura que faço do poema supõe conhecida a análise referida e consiste numa redescrição e reinterpretação, que se encontra com alguns passos dessa análise. Os momentos em que dela me separo têm basicamente a ver com diferentes opções e procedimentos metodológicos. Trata-se, por um lado, da sua opção por uma reconstrução de paradigmas que visa compensar aquilo que chama "a ordem enganadoramente superficial da cadeia sintagmática", e "a aparente indigência da narrativa". Só que a indiferença à linha ou à sequência tem consequências no momento de as reconstituir, assim como afecta a própria determinação das operações de selecção nos paradigmas. Por outro lado, Dumont opera o que se pode designar como uma redução linguística da poesia.

O poema inscreve a sua enunciação como orientada para um tu e é constituído por uma única frase complexa que se distribui por quatro alexandrinos, cada um dos quais constitui uma única proposição com uma estrutura sintáctica quase

idêntica. Lendo na vertical as palavras que ocupam a mesma casa sintáctica podemos dizer que elas partilham um campo semântico comum, em relação ao qual se constituem as suas diferenças específicas. Para além disso, a quinta posição dos quatro alexandrinos, que corresponde sempre à última sílaba do participípio passado, é marcada por uma assonância que, nos dois versos centrais, é mesmo uma rima interna. Sobre estas regularidades constroem-se outras que unem e distinguem de várias formas os quatro versos.

106>107

Uma dessas formas de organização interna pode ser indicada pela rima que, sendo uma rima cruzada, cria uma relação entre os versos ímpares, onde é feminina, e os versos pares onde é masculina. Mas esta relação é reforçada por outras marcas. Assim, nos versos ímpares, os nomes em posição de sujeito são gramaticalmente do feminino e representam partes tópicas do cosmos em poesia; enquanto nos versos pares se trata de nomes no masculino e se podemos dizer que o infinito é uma qualidade atribuída ou um outro nome do cosmos, o Homem, com maiúscula inicial, pode então receber o valor de microcosmos. Nos versos ímpares os verbos estão no pretérito perfeito composto, com presença expressa do auxiliar, representam movimentos líquidos e o corpo do verbo começa com a oclusiva surda (**p**) e joga depois em posições diferentes com as líquidas (**l**) e (**r**) (mesmo se em valores fonéticos diferentes). As palavras que pertencem ao vocabulário da cor são ambos dissílabos e começam com a mesma líquida (**r**). Por outro lado, os versos ímpares são alexandrinos em que a posição 6^a que marca o hemistíquio foge ao paradigma métrico dominante, na medida em que o acento cai na primeira sílaba de uma palavra. Por sua vez, nos versos pares, a forma do auxiliar *avoir* está subentendida; os participípios passados deixam de estar marcados pelas três consoantes, embora o 2^o verso jogue ainda com as líquidas **r** e **l**; os atributos cromáticos manifestam entretanto um contraste inexistente nos versos ímpares — por um lado, a luz, o branco; por outro, o negro. Agora, o hemistíquio é marcado sobre pala-

vras monossilábicas e assim satisfaz a regra dominante.⁸

Para além desta organização, multiplamente marcada, em ímpar e par, podemos anotar uma diferença entre os dois primeiros e os dois últimos versos, que é a que Dumont expressamente indica (designadamente porque trabalha sobre uma edição diferente do poema, que apresenta um ponto e vírgula no fim do 2^o verso e uma vírgula no fim dos versos ímpares).⁹ A diferença reside sobretudo nas relações entre os nomes em posição de sujeito e na estrutura sintáctica dos segundos hemistíquios. Nos primeiros dois versos, os nomes sujeito são trissílabos e no segundo hemistíquio de cada verso surgem dois nomes, o primeiro no singular e o segundo no plural, e ambos sem adjectivos, de onde decorre que as palavras em rima são dois substantivos no plural. Nos dois últimos versos, os nomes sujeito são dissílabos e no segundo hemistíquio, encontramos um sintagma nominal formado pelo possessivo um nome e um adjectivo, pelo que são agora adjectivos as palavras em rima.

Mas a outra grande distinção interna é a que destaca fortemente o último verso. Dumont observa várias manifestações dessa distintividade, mas não a valoriza, preferindo reconstruir uma problemática oposição entre a primeira palavra do poema, e o seu fonema inicial (l), e a última palavra e o seu fonema final (ã). Considerando que "‘souverain’ contrasta com ‘l’Homme’ que se opunha ao mundo", afirma que da estrofa passaríamos "à soberania viva e advinda do Homem reconciliado" (138), e afasta aliás expressamente a hipótese de o fecho do poema se processar no último verso (139).

Ora, só neste verso, surge uma conjunção copulativa e em posição inicial; só nele o nome em posição de sujeito apresenta maiúscula inicial e é o único em que o humano directamente se nomeia; o verbo é o único em que não aparece nenhuma das consoantes que constroem o corpo silábico dos anteriores; e é também aquele em que a natureza do líquido é semanticamente marcada e supõe aliás uma cor (o vermelho), que entretanto, na sequência, é substituída por outra (o negro), como a cicatriza-

ção de uma ferida que sangrou. J.P. Richard assinalou convincentemente que o "negro" em Rimbaud é frequentemente uma exasperação do vermelho, e eu anotaria, ainda próximo dele, que o sangue ou o sangrar se podem associar em Rimbaud ao Eros.¹⁰ Este é ainda o único verso em que a parte do corpo humano verbalmente representada é constituída por apenas um sintagma nominal no singular, o que é acentuado pelo facto do possessivo "ton" se opor na sua posição aos últimos possessivos dos versos anteriores que estão sempre no plural "tes". Finalmente, a última palavra do verso e do poema é o único adjectivo no texto que directamente introduz uma marca axiológica: *souverain*.

Esta múltipla diferença do último verso gera problemas de determinação do seu sentido, assim como do sentido do poema. Voltando a ler a quadra, parece que *l'Homme* é o ponto de reunião das partes do corpo humano representadas nos segundos hemistíquios. Com maiúscula inicial, "L'Homme" pode ser uma maneira convencional e supostamente neutra de representar a "humanidade" ou, instabilizando essa convenção, de representar a identidade ou o princípio masculinos. Trata-se de certa forma de uma dupla sinédoque, do género pela espécie ou do singular pelo plural. Entretanto, e acompanho aqui Dumont, as partes do corpo nomeadas, nos dois últimos versos, quer "mammes vermeilles", quer "flanc souverain", parecem ser sinédoques de um corpo feminino. Resta supor - mas é necessário explicitar essa suposição para a expor como tal, ou seja, na sua dimensão de precária decisão de leitura - que o **tu** referido pelos possessivos é sempre o mesmo ou do mesmo género e admitir que essas marcas do feminino podem retroactivamente ser projectadas sobre as outras imagens do corpo.

O problema passa agora pela releitura verso a verso. Em cada um deles, pelo menos nos três primeiros, encontramos movimentos líquidos e coloridos que afectam ou atingem partes de um corpo humano. Dumont observa que os adjectivos de cor que acompanham os verbos se ligam gramaticalmente aos

substantivos de que são atributos enquanto semanticamente convém aos nomes do corpo. Entretanto, chama-lhes "perdas de substância", que seriam absurdas e por isso valeriam metaforicamente, e considera que implicam consequências mortais, imediatas, a médio ou a longo prazos. Julgo que tal leitura só pode ser feita contra a "evidência poética". J.P. Richard, por exemplo, argumenta que os processos de fluidificação ou de emersão líquida implicam em Rimbaud o sonho de um nascimento mais ou menos miraculoso. Então, o primeiro movimento o da estrela pode ser lido como a figura de uma formação cósmica do corpo humano. O rosa, como a rosa, é um dos *topoi* líricos dos retratos femininos ou da beleza do feminino, "coisa amada". Traduzindo grosseiramente a figura, poderíamos então dizer que o choro da estrela dá a esse corpo a cor rosa das suas orelhas. O segundo verso constrói uma figura idêntica: coloca o infinito a rolar, a fazer como uma onda, o branco de um corpo. Podemos ainda perceber um outro valor figural – o de uma carícia virtualmente infinita e entretanto contida entre a nuca e os rins de um corpo, ou seja uma carícia que ilimita um corpo finito. O leitor não tem que verificar previamente o carácter absurdo de tal movimento ou operação, para se aperceber do seu funcionamento figural; basta lembrar-se de versos de Baudelaire: do "dérroulement infini de sa lame" (em "L'Homme et la mer"), que aliás Dumont cita, ou de "les houles, en roulant les images des cieux" (em "La Vie antérieure"). O terceiro verso pode e tem sido lido, como uma evocação parcial da representação (narrativa ou pictórica) de Vénus nascendo das águas do mar. Aliás, tal representação encontramos-la evocada em *Illuminations*, de uma forma particularmente intensa: "une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus" ("Villes: Ce sont des villes!").

Os três primeiros versos do poema podem então ser lidos como a atribuição ao cosmos da formação de um corpo (feminino), de um *ser de beleza*. A rede de regularidades do poema e os ecos de procedimentos figurativos da tradição lírica podem ser

tomados como uma celebração ritual, e levam-nos a uma variante dessa leitura: o poema representa até aqui a formação e a sagração cósmicas de um corpo humano. Formação e sagração que implicam claramente a dicção ou a acção do Eros. Sendo "flanc souverain" ainda uma parte desse corpo, como ler então o último verso e a partir dele, o poema na sua complexa unidade? Julgo que posso propor, pelo menos, duas interpretações diferentes mas não alternativas. A primeira lê no último verso uma figuração intensificada de um outro (um novo) nascimento, e o poema, no seu todo, celebra então um duplo nascimento: o cosmos forma e celebra, modela e sagra um corpo feminino, que por sua vez dá nascimento ao Homem. A segunda interpretação, recolhendo as marcas de Eros no poema, consiste em ler no verso a figuração de um acto de amor. Os dois acontecimentos figurados não são necessariamente articulados por uma relação de anterioridade e ainda menos por uma relação causal. Nesse sentido, o nascimento não figura o resultado da procriação, mas uma poiesis do corpo a corpo amoroso. O que sugiro é que as duas leituras articulam uma terceira: nascimento e acto de amor são duas figuras do amor enquanto eros.

Na nossa tradição cultural, existe e não é necessário supor que Rimbaud o conheceria ou intenciona, um mitema filosófico que permite articular, mesmo que ao preço de uma torção, a leitura que proponho. No *Banquete* de Platão, Sócrates, aliás algo estranhamente, apresenta como definição do amor aquela que lhe teria sido ensinada por uma mulher, uma estrangeira, Diotima. Um dos momentos dessa definição é a de que o alvo do amor é "gerar e criar no Belo!". Essa criação é, como Diotima dirá a Sócrates, uma poiesis. Se Platão "aplica à esfera intelectual" "as noções de gerar e dar à luz" (como o afirma em nota à sua tradução Maria Teresa Schiappa de Azevedo, nota 108, p.76), ou se podemos dizer que Platão desvia em favor da filosofia essa poiesis, o que sugerimos é que, inversamente, Rimbaud acentua o eros do amor, na poesia, como factor de construção antropológica.

3.2.

A outra maneira de sustentar e prolongar esta leitura pode ser fornecida por um poema das *Illuminations*, o que nos permite passar ao poema em prosa e a um momento posterior da escrita de Rimbaud. Trata-se de

BEING BEAUTEOUS

Devant une neige un Être de Beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré; des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes. Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier. Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, — elle recule, elle se dresse. Oh, nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux.¹¹

>>

As regularidades do verso estão aqui perdidas e parcialmente substituídas pela construção e pelo ritmo sintácticos; pela intensidade das aliterações e das assonâncias; pela retomada variante de motivos verbais. O poema processa uma dupla transformação do que podemos designar como as suas personagens, e a dimensão cósmica construída na quadra dá agora lugar ao que podemos designar por caotização. Jean Pierre Richard leu admiravelmente o poema como uma complexa metamorfose que constitui um espectáculo, tem por objecto e lugar o próprio corpo humano, e obtém um novo ser surgindo de uma morte. Vejamos mais de perto.

O poema é constituído por 5 frases e processa-se entre uma frase nominal e uma outra que se inicia com uma das exclamações líricas por excelência "Oh!". São as duas frases mais curtas e sintacticamente mais simples do texto — ambas correspondem a uma única proposição — e entretanto diferem sensivelmente quanto ao seu *ethos* discursivo. As frases intermédias são pluriproposicionais, mas a 2^a e a 4^a apresentam um

2º segmento ou alínea final, cuja autonomia relativa é marcada por ponto e vírgula ou por travessão. As três frases vão tecendo a verbalização de sensações, de movimentos e metamorfoses. Essa tessitura comporta dois tipos de movimento transfrásico de transporte e transformação de elementos. Um é o movimento que leva elementos de uma frase para a seguinte. Assim, por exemplo: os três infinitivos de f2, *monter, s'élargir et trembler*, transformam-se em três formas do presente do indicativo em f3 – *se foncent, dansent et se dégagent*; entretanto se em f2, o verbo central é o único na forma reflexa, em f3 são o 1º e o terceiro verbos que estão nessa forma. Por outro lado, o 1º verbo e o verbo central desta série apresentam uma sibilante a marcar a sua 2ª sílaba, pelo que se cria uma aliteração da sibilante, repetida 4 vezes, enquanto o verbo central e o 3º começam pela mesma consoante a oclusiva sonora **d**. Um outro exemplo: “des blessures écarlates et noires”, que não podem deixar de nos lembrar o predicado *saigné noir* da quadra, são rescritas em f3 como “les couleurs propres de la vie”. O outro movimento transfrásico, que é o da retomada variante, liga f2 e f4, que envolvem assim a 3ª frase, a frase central. Trata-se da projecção de “des sifflements de mort et des cercles de musique sourde”, de f2, em “les sifflements mortels et les rauques musicales”, em f4. O carácter aliterante de cada um dos segmentos mantém-se, mas também varia: mantém-se a tripla repetição da bilabial nasal **m**, mas a repetição da sibilante **ss** e da oclusiva sonora **d** é substituída pela das líquidas **l** e **r**.

Do ponto de vista da dupla transformação, o poema gera a primeira através de uma série de metamorfoses que levam da 1ª frase à 4ª. A segunda transformação, por sua vez arranca dos segmentos finais da 4ª frase para plenamente se enunciar na 5ª e última frase. Assim, a 1ª frase constitui a notação de um acontecimento cénico: “devant une neige”, onde se estranha o uso do indefinido, surge uma aparição – “un Être de Beauté de haute taille” – que é marcada pelas maiúsculas iniciais nas palavras que nomeiam o ser; pela presença em todos os nomes

e no adjectivo da oclusiva surda *t*; e pelo seu carácter gigantesco. Tal ser transforma-se na segunda frase em "ce corps adoré" — que é comparado a um *espectro*; e no segmento final dessa 2ª frase é substituído por "les chairs superbes". Na 3ª frase aparece como "la Vision"; e finalmente na frase seguinte transforma-se em "notre mère de beauté".

Frase a frase, as metamorfoses são produzidas por agentes sonoros e cromáticos e por acções que atingem violentamente o ser de beleza — o deslocam, lhe modificam os contornos, o ferem — e nele provocam por sua vez movimentos: fazem-no estremecer, recuar e erguer-se. Agentes, acções e efeitos repetem-se e variam, numa tessitura verbal prosodicamente marcada. >>

Tudo parece acontecer num teatro, mas esse teatro estende-se como um longo mundo por trás dos espectadores. Num teatro em que há música e dança, mas não como o teatro, a música ou a dança que encontramos em Mallarmé. Neste poema, o teatro é ao mesmo tempo físico, teatralização do corpo, cena do sonho, e encenação verbal. Não só o poema constrói uma cena; as frases são cenas. É neste quadro que se compreende a metamorfose do corpo adorado em espectro ou fantasma, e em Visão. Mas o mais surpreendente é que essa Visão, que é a metamorfose produzida na frase central do poema, é colocada ou acontece num outro tipo de "teatro", "sur le chantier". Este estaleiro não pode deixar de ser tomado como o "teatro" da escrita. A visão do *voyant* é então a figura de um trabalho, ou de uma construção.

É a primeira transformação que provoca uma outra que atinge agora o sujeito da enunciação que se marca pronominalmente, pela 1ª vez, na 4ªf, através de um *nous* e do possessivo *notre*. Na frase final, no regime da exaltação lírica, esse sujeito diz uma espécie de metamorfose, de regeneração ou novo nascimento, induzido por "notre mère de beauté", que em regime nenhum representa uma mãe biológica, mas antes uma "coisa amada" que transformasse o amator: os ossos deste recebem

um novo corpo amoroso, que está próximo do que no poema "Matinée d'ivresse" é figurado como "le corps merveilleux". "Maravilhoso" significa aí o **imaginário** como trabalho ou invenção da poesia. Que se trata pois de um **novo nascimento do corpo próprio ou de um terceiro corpo como ação do Eros**, ou seja de uma criação ou *poiesis* que não é concebível como procriação, é o meu argumento em favor da hipótese mais arriscada que coloquei em relação à quadra. E é também o meu argumento sobre o fazer da poesia enquanto invenção de figuras do humano.

114>115

3.3.

Aqui chegados, posso responder à pergunta que coloquei e que me tem guiado. O que proponho é que "uma utopia de linguagem" tende a visar algo que é um outro da linguagem. Há várias versões desse outro: o mundo, o pensamento, a comunidade, o corpo, o sujeito. Ser um outro da linguagem quer aqui dizer que esse algo não é ainda, nem é já, ou não é já só linguagem e entretanto não se pode articular sem linguagem. Dito de outro modo, esse outro é algo que não pode ser concebido sem linguagem e que entretanto lhe é de certa forma ou em certa medida irredutível. Neste sentido, esse outro é algo que permite apontar os limites da linguagem sem que isso implique uma acusação da linguagem por ter limites, por ser um mau instrumento, ou uma mediação insuportável.

Em *Une Saison en enfer*, mesmo se enredado nas diferentes vozes de um discurso onde o sujeito se dissemina, encontramos o rastro de uma imaginação da poesia como uma construção antropológica aberta. Na sequência "La vierge folle", é o narrador que introduz uma personagem, "un compagnon d'enfer", que por sua vez se torna um segundo narrador, se enuncia como feminino, e contará que uma outra personagem, "o esposo infernal", disse: "l'amour est à réinventer, on le sait" (103). É daquele segundo narrador a voz que imagina "il a peut-être des secrets pour changer la vie? Non, il ne fait qu'en chercher,

me répliquais-je”(104). Entretanto, é o sujeito da enunciação primeira que se interroga “Vite! est-il d’autres vies”; e em “Alchimie du verbe” é justamente esse mesmo sujeito, que se enuncia como autor de poemas, quem diz: “À chaque être plusieurs autres vies me semblaient dues” (111), o que na lógica do texto é indissolúvelmente uma figuração de poética e um desejo antropológico.

Mas desde os poemas de 1871 às *Illuminations*, encontramos a poesia como a invenção de possíveis de linguagem, *poiesis* não inteiramente redutível às categorias de representação ou de expressão, que se encontra com o projecto de refazer as imagens do mundo pela alteração da sua topologia, de reinventar o amor, de mudar a vida, ou mesmo de produzir as várias vidas que seriam devidas a um mortal. O que habita esse projecto é uma procura de reconfiguração do humano que é, no mínimo, a “ilusão necessária” do seu auto-engendramento.

>>

4. Construção antropológica e alteridade

E entro no meu movimento final.

4.1. Utopia e promessa

Na poesia e na poética de Rimbaud, encontramos em vários momentos o que podemos designar como uma retórica da promessa, ou o rasto de uma concepção da poesia como palavra augural ou oracular e o desejo de que ela participe no perpétuo nascimento do mundo. A importância simbólica e imaginária, destacada entre outros por Georges Poulet, da aurora ou da antemanhã, da cena da vigília e da véspera, é um sinal disso.

Entre muitos outros, o poema *Matinée d'ivresse* é marcado pela dicção de uma espantosa promessa reunida e prometida. Promessa que reúne e reverbera, para um leitor de hoje, múltiplas origens ou “inspirações”, anteriores ou posteriores. Por

exemplo, como é que o leitor que leu Nietzsche (que Rimbaud não leu) pode esquecer Nietzsche ao ler essas frases?

rassemblons cette promesse surhumaine faite à notre corps
et à notre âme créés: cette promesse, cette démence!
L'élégance, la science, la violence! On nous a promis d'enter-
rer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal (...) (131)

116>117

Mas também acontece, como o compreenderam J. P. Richard e G. Poulet, que essa promessa seja frequentemente interrompida ou apareça como insustentável (Poulet, 1980: 88). "Le Bateau Ivre" é um dos casos onde a extrema possibilidade e a própria realização da promessa se interrompe. Mas também em "Après le déluge", "Conte" "Matinée d'Ivresse", "Les ponts", "Marine", ou "Dévotion", encontramos essa figura. Assim como podemos encontrar poemas que podem ser lidos como poemas de após a interrupção. É por exemplo o caso dos poemas "Solde" ou "Démocratie".

Uma das marcas da singularidade de Rimbaud é justamente também esse duplo dispositivo, sobretudo se, reconhecendo a interrupção, não apagarmos aquilo que são na (sua) poesia alguns dos seus mais intensos frémitos de alegria.

Alain Badiou argumenta que a poesia de Rimbaud é regida por formas de uma interrupção generalizada. Interrupção no interior de cada poema, que "oblitera a alegria" e "interrompe a epifania"; interrupção da obra; "interrupção do Ocidente" (1993: 131-155). Essa sua tese começa a construir-se a partir da afirmação de que em Rimbaud, "o poema renuncia à possibilidade que estabelece", "o poema é uma promessa que não deve ser cumprida" (*Idem*, 131). Aceitarei por momentos que essa seria a regra que relacionaria utopia de linguagem e promessa, sem que isso possa significar que a poesia é irresponsável, ou está de má-fé. Então, teria de dizer-se que o necessário não cumprimento da promessa é a condição da sua manutenção enquanto tal ou, de outro modo, é a condição para que ela permaneça na iminência de ser proferida. Os leitores

ao longo do tempo (ou o leitor que relê em momentos diferentes) são levados a escutar a promessa e o modo da sua suspensão. Que tipo de contrato implica este tipo de promessa? Aceitemos que a promessa é um performativo cuja eficácia depende do que Austin chama as "condições de felicidade" da sua enunciação. Mas estamos a lidar com a poesia, e então o contrato pede aos leitores que reconheçam ou reinventem a promessa e a sua suspensão, e lhe respondam. Mas será possível responder a uma promessa? Julgo que sim, respondemos-lhe na medida em que pela leitura respondemos ao poema. **E, julgo mesmo que a resposta à promessa pode justamente ser uma forma de a cumprir.** Se assim for, podemos pensar de outra maneira o problema que evoquei a partir das formulações de Badiou. Não se trata então de dizer o poema como "uma promessa que não deve ser cumprida"; mas antes de ver na resposta do leitor o cumprimento da promessa que o poema, não só transporta consigo, mas é. Esse cumprimento dá-se é certo na disjunção e no diferimento, mas implica o reconhecimento da *iminência* e da *urgência* de que fala Derrida (1993) e da singularidade do aqui e agora em que a promessa é feita - "point de différence sans altérité, point d'altérité sans singularité, pas de singularité sans ici-maintenant" (*Idem*, 64) -; singularidade essa que seria para W. Benjamin uma forma da descontinuação do tempo, o momento em que subitamente "the time is out of joint".

>>

4.2. Da leitura

A possibilidade de pensar plenamente a poesia (ou a literatura) como uma construção antropológica aberta depende do modo como concebemos a escrita e a leitura.

Surge, agora, a possibilidade de formular de outro modo o papel ou o efeito da alterização pela qual comecei. O devir outro autoral imagina e dá a imaginar outras "formas de vida", produz "mundos possíveis" que se nos podem apresentar como se fossem simultâneos no tempo e guardam, entretanto, a sua

alteridade histórica. Esta alteridade diz a assimetria, a diferença e o diferimento entre escrita e leitura, que entretanto não constituem uma absoluta separação, antes dão a pensar a unidade contingente do que é diferente ou distinto, ou a ida ao encontro do encontro com outrem. *Je est un autre* é então uma fórmula susceptível de outra aplicação; no processo da comunicação literária, ela é de certa forma reversível.

A alterização de quem escreve e a alteridade da escrita, em relação a quem escreveu, solicitam, suscitam ou implicam a alterização de quem lê, a possibilidade de o leitor se transformar, a possibilidade de ser transformado por aquilo que lê. Há várias maneiras de formular esta transformação, em H. R. Jauss, em S. Schmidt, em R. Weimann, em F. Jameson ou em W. Iser. Deter-me-ei rapidamente em Mikahil Bakhtine. Para este autor "a compreensão activa" exige "a exotopia no tempo, no espaço e na cultura" daquele que quer compreender em relação àquilo que quer compreender (Bakhtine, 1984: 347-8). No texto que estou a seguir, esta regra hermenêutica tem de imediato uma implicação que qualificarei de antropológica. Bakhtine argumenta que se passa o mesmo com "o simples aspecto exterior" de alguém. Ninguém "se pode ver e pensar a si próprio na sua totalidade". Se é que se pode sequer pensar a totalidade de alguém. Espelhos e fotografias não podem ajudar, "só um outro, e pelo facto de ser outro" pode captar ou compreender esse simples aspecto exterior. Esta formulação da alteridade tem a ver com a noção de encontro dialógico que pode ser lida na obra de Bakhtine como hierarquicamente prévia à atribuição do dialogismo ao romance. O que pretendo sugerir é que a reserva da minha alteridade em relação a um texto é solidária da reserva da sua alteridade em relação a mim, e ambas formam uma condição de possibilidade não só de alguém poder aprender algo com certos textos, mas também de em parte ser feito ou transformado por eles, como por outros artefactos artísticos. Nestas condições, a relação literária ou artística pode então ser concebida como participante tenden-

cial daquilo que Marx pensou como a formação histórica dos sentidos humanos, os cinco e os outros; ou direi, então eu, como modo de praticar a finitude e a abertura do humano; como promessa de uma comunidade livre ao mesmo tempo imediata e sempre diferida. <<

NOTAS

>>

[1] Os números de página das citações de Rimbaud referem-se à edição indicada como A., na Bibliografia.

[2] Esta é uma formulação que pode ajudar a compreender a famosa e muito diversamente comentada declaração – “Il faut être absolument moderne” (116).

[3] Os exemplos são múltiplos, mas gostaria de sugerir a possibilidade de considerar este texto de Rimbaud como uma espécie de antepassado de *Photomaton & Vox* de Herberto Helder.

[4] Numa carta a Ernest Delahaye de Maio de 1873, Rimbaud anuncia estar a trabalhar num “Livre païen ou Livre Nègre” e avisa-o de que Verlaine lhe entregará “quelques fragments en prose de moi ou de lui” (267).

[5] Estou aqui relativamente próximo de algumas das formulações de Blanchot em “L'oeuvre finale” (Blanchot, 1969: 422-431), onde procurando distinguir *Une Saison* como “a obra final” e as *Illuminations* como os textos “últimos”, escreve: “les Illuminations appartiennent à un temps autre, que ce temps soit antérieur, postérieur à la Saison, qu’il en soit contemporain, ou encore et plus clairement: ces deux ouvrages rassemblent chaque fois toute son expérience, du commencement à la fin, autour d’un centre différent, et cette reprise, parce qu’elle s’accomplit selon une forme et à un niveau incomparables, fait de chacun deux un espace exclusif, une affirmation qui repousse l’autre dans le passé” (426).

[6] A formulação é de Marx, a propósito da Comuna, numa carta a Kugelmann, de 12 de Abril de 1871 (Marx, 1968: 14-15)

[7] Cf. designadamente Jacques Rancière, 1993.

[8] Segundo Roubaud o 6º pé (tal como o 12º) do alexandrino deve canonicamente cair num tempo forte, segundo Milner, citado por Regnault (1993:117), no fim de uma palavra fonológica (grupo nominal, verbal, adjectival ou preposicional).

[9] O texto adoptado na edição da Pléiade, e que sigo, é o do poema transcrito pela mão de Verlaine na mesma folha que o soneto “Voyelles”. Deve aliás notar-se que, pela sua

fortíssima coesão interna, desde logo versificatória e sintáctica, o poema prescinde de qualquer pontuação.

[10] No poema "Soleil et Chair" de Maio de 1870:

Et, quand on est couché sur la vallée, on sent
que la terre est nubile et déborde de sang:
Que son immense sein, soulevé par une âme,
Est d'amour comme dieu, de chair comme la femme,
Et qu'il renferme, gros de sève et de rayons,
Le grand fourmillement de tous les embryons! (6-7)

Em "Les reparties de Nina"

Quand tout le bois frissonnant saigne/ Muet d'amour (24)

No 1º de "Les Stupra":

Les anciens animaux saillaient, même en course,
Avec des glands bardés de sang et d'excrément. (206)

120 > 121

[11] A edição da Pléiade (indicada como A na Bibliografia), tal como a da coleção "Poésie" da Gallimard (B) e outras ainda, incluem neste poema, após três asteriscos centrados, o texto seguinte:

Ô la face cendrée, l'écusson de crin, les bras de cristal! Le canon sur lequel
je dois m'abâtre à travers la mêlée des arbres et de l'air léger!

Entretanto André Guyaux, em "A propos des Illuminations", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, septembre-octobre 1977, argumentou que se trata de um outro poema, o que é aceite por Pierre Brunel (1991). A edição de Dominique Noguez, *Une Saison en enfer suivi de Illuminations*, Paris, Orphée, La Différence, 1991, e sobretudo a edição de Claude Jeancolas (1996, indicada como C), adoptam já a separação dos dois textos, opção que aqui sigo.

BIBLIOGRAFIA

1. Rimbaud, edições de trabalho:

A. Adams, Antoine (ed.) (1996), *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade [1972].

B. Forestier, Louis (ed.) (1986), *Poésies: Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, col. "Poésie" [1973, 2ª ed. rev.: 1984].

C. Jeancolas, Claude (ed.) (1996), *Oeuvre intégrale manuscrite*, 3 vols., Paris, Les Éditions Textuel.

2. Sobre Rimbaud

AAVV (1986), *Rimbaud multiple* - Colloque de Cerisy (org. Alain Borer, Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy), Gourdon, Dominique Bedou et Jean Touzot Éditeurs. >>

-- (1993), *Le millénaire Rimbaud* (Préface de J. Rancière), Paris, Belin.

Adam, Antoine in A.

Badiou, Alain (1993), "L'interruption", in AAVV, *Le millénaire Rimbaud*, pp. 131-155.

Bernard, S. (1959), *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet [1978] (sobretudo pp.151-211).

Blanchot, M. (1969), "L'Oeuvre finale", in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 421-431.

Borer, Alain (1984), *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil.

-- (1983,1984), *Un sieur Rimbaud: La terre et les Pierres*, Lachenal et Ritter, Le Livre de Poche, "biblio/essais".

Brunel, Pierre (1978), *Arthur Rimbaud, ou l'éclatant désastre*, Paris, Champ Vallon.

-- (1999), *"Ce sans-coeur" de Rimbaud: Essai de biographie intérieure*, Paris, L'Herne.

Claudel, Paul (1929), "Préface", in *Rimbaud: Poésies complètes*, Paris, Galimard e Librairie Générale Française, 1963.

Collot, Michel (1989), "La dimension du déictique" ("Les indicateurs" e "Je, et un autre"), in *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., pp. 187-208.

Cornille, Jean-Louis (1989), *Rimbaud nègre de Dieu*, Presses Universitaires de Lille.

Deguy, Michel (1993), "Dévotion", in AAVV, *Le millénaire Rimbaud*, pp. 43-64.

Dumoncel, Jean-Claude (1983), "'JE est un autre': Une saison dans le *Tractatus*", in *Poétique*, 56, pp. 483-4.

Dumont, Jean-Paul (1972), "Littéralement et dans tous les sens, essai d'analyse structurale d'un quatrain de Rimbaud", in Greimas (org.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, pp. 126-139.

Étiemble (1984), *Rimbaud, système solaire ou trou noir?*, Paris, P.U.F.
 — (1952), *Le mythe de Rimbaud, Structure du mythe*, Paris, Gallimard.

Forestier, L. in B.

Friedrich, Hugo (1976), "Rimbaud", in *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier [1956], pp. 73-123.

Garelli, Jacques (1983), *Le temps des signes*, Paris, Klincksieck, pp. 143-164.

Gleize, Jean-Marie (1983), "La mise en mouvement: Rimbaud", in *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, pp. 83-103.

Gusmão, M. (1993), "Rimbaud au Portugal", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXXII, Paris, F. C. Gulbenkian, pp. 235-255.

Hollier, Denis (1993), "On ne part pas: point de départ", in AAVV, *Le millénaire Rimbaud*, pp. 105-114.

Loroux, Patrice (1993), "O Expérience", in AAVV, *Le millénaire Rimbaud*, pp. 65-104.

Meschonnic, Henri (1988), *Modernité Modernité*, Paris, Verdier (sobretudo pp. 120-131).

— (1973), "Le travail du langage dans 'Mémoire' de Rimbaud", *Langages* 31, Septembre, rep. in *Critique du Rythme*, Paris, Verdier, 1982, pp. 341-350.

Munier, Roger (1993), *L'ardente patience d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti.

Murphy, Steve (1986), "'Rimbaud et la Commune'?", in AAVV, *Rimbaud multiple*.

Poulet, Georges (1980), *La poésie éclatée: Baudelaire/Rimbaud*, Paris, P.U.F.

Raybaud, Antoine (1989), *Fabrique d' "Illuminations"*, Paris Seuil.

Rancière, Jacques (1993), "Les voix et les corps", in AAVV, *Le millénaire Rimbaud*, pp. 11-42.

Regnault, François (1993), "Comment dire du Rimbaud", in AAVV, *Le millénaire Rimbaud*, pp. 105-129.

Richard, Jean-Pierre (1976), "Rimbaud ou la poésie du devenir", in *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil [1956], pp. 189-250.

Riffaterre, Michael, (1983), *Sémiotique de la poésie*, Paris [Semiotics of Poetry, 1978].

Todorov, T. (1981), "As Iluminações", in *Os Géneros do discurso*, Lisboa, Edições 70, pp. 221-231 ["Les Illuminations", in *Les genres du discours*; 1978].

3. Bibliografia complementar

Bakhtine (1984), "[Les études littéraires]" (1970) e "Les carnets 1970-1971", in *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, [1979]; 341-377.

Barthes, Roland (1965), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions Gonthier [1953].

-- (1979), *Lição*, Lisboa, Edições 70 [*Leçon*, Paris, Seuil, 1977].

Campos, Haroldo de (1989), "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação: O poema pós-utópico", in *Crítica*, 5: *Estéticas da pós-modernidade*, pp. 65-88.

Compagnon, Antoine (1990), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.

Goodman, N. (1976), *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral [Languages of Art, 1968].

-- (1992), *Manières de faire des mondes*, Paris, Éd. Jacqueline Chambon (sobretudo, "Mots, oeuvres et mondes"; pp. 9-35) [*Ways of Worldmaking*, 1978].

Gumbrecht, H. U. (1998), "Cascatas da modernidade" [1996], in *Modernização dos sentidos*, Rio de Janeiro, editora 34, pp. 9-32.

>>

Habermas, J. (1987), "A modernidade: um projecto inacabado?" (1980), in *Crítica*, 2: *Filosofia e pós-modernidade*, pp. 5-23.

Marx, Karl (1871), *La Guerre Civile en France*, Paris, Éditions Sociales [1968].

Merquior, J. G. (1987), "Sobre a doxa literária", in *Colóquio / Letras*, nº 100, pp. 7-18.

4. Traduções portuguesas de Rimbaud

Cesariny, Mário (1989), *Iluminações: Uma cerveja no inferno*, Lisboa, Assírio & Alvim (ed. rev.) [1972].

Llansol, Maria Gabriela (1998), *O Rapaz raro: Arthur Rimbaud, iluminações e poemas*, Lisboa, Relógio d'Água.

Oliveira, Gaëtan Martins de (1991), *35 Poemas de Rimbaud*, Lisboa, Relógio d'Água.