

SUBJETIVIDADE ECOLÓGICA E OBJETIVISMO LÍRICO NOS POEMAS DE ARTHUR RIMBAUD

Ecological subjectivity and lyrical objectivism in the poems of Arthur Rimbaud

Gabriel Alves Fernandes¹

<https://orcid.org/0000-0002-9339-3979>

¹Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. 74692012 – ppgll.letras@ufg.br

Resumo: Exhaustivamente vinculado à expressão de um sentimento pessoal desde o Romantismo, o lirismo se estabelece em Arthur Rimbaud a partir de uma subjetividade ampliada e fora de si. Em seus poemas, é possível identificar não somente que a natureza escapa da condição passiva de contemplação do sujeito lírico, mas também que a subjetividade adquire uma dimensão ecológica e geocentrada, manifestando um “objetivismo lírico”. Este estudo buscou rastrear procedimentos estilísticos com que Arthur Rimbaud associa o lirismo a um sentimento da natureza, especificamente nos poemas “*Sensation*” e “*Les reparties de Nina*”, à luz de Berque (1998), Collot (2011), Giusto (1980), Eigeldinger (1981), Kondratov (1972), entre outros. A leitura dos poemas apontou elementos como a conjugação verbal vinculada à taticidade, o elo entre a progressão estrófica e os estágios da fusão subjetivo-objetivo e a biofonia como demarcação acústica da paisagem.

Palavras-chave: Arthur Rimbaud; subjetividade; poesia lírica.

Abstract: Closely linked to the expression of personal feelings since Romanticism, lyricism is established in Arthur Rimbaud based on an expanded subjectivity that is outside of itself. In his poems, it is possible to identify not only that nature escapes the passive condition of contemplation of the lyrical subject, but also that subjectivity acquires an ecological and geocentric dimension, manifesting a “lyrical objectivism”. This study sought to trace stylistic procedures with which Arthur Rimbaud associates lyricism with a feeling of nature, specifically in the poems “*Sensation*” and “*Les reparties de Nina*”, in light of Berque (1998), Collot (2011), Giusto (1980), Eigeldinger (1981), Kondratov (1972), among others. The reading of the poems pointed to elements such as verbal conjugation linked to tactility, the link between strophic progression and the stages of subjective-objective fusion, and biophony as an acoustic demarcation of the landscape.

Keywords: Arthur Rimbaud; subjectivity; lyric poetry.

Introdução

Do ponto de vista teórico-crítico, a poesia lírica foi insistentemente vinculada à expressão da subjetividade a partir do Romantismo. Acontece que, conforme lembra Michel Collot (2020), o mesmo movimento reuniu uma tradição de poetas que se voltaram contra um tipo de racionalidade baseado na oposição do sensível e do inteligível e no desprezo à modalidade relacional que une todo ser vivo ao ambiente, de modo a rejeitar o domínio e o distanciamento entre a natureza e a cultura. Dessa tradição participaram não somente Percy Shelley, William Wordsworth e Goethe, mas também René Char, Pierre Reverdy,

Francis Ponge e Arthur Rimbaud.

Arthur Rimbaud (1854-1891) é um poeta conhecido por seu caráter boêmio e por uma produção poética marcada por uma forte presença da paisagem, sobretudo em seus primeiros poemas, de 1870 a 1871, a exemplo de “*Sensation*” e “*Les reparties de Nina*”. Nessas composições, a subjetividade lírica se destaca em paralelo com um demarcado sentimento da natureza, quando os elementos do mundo natural parecem inseparáveis das emoções e dos sentimentos da individualidade do sujeito poético. Essa é uma postura alertada por Rimbaud também em seus escritos epistolares, nos quais o autor exhibe reiteradamente uma personalidade inquieta e muito afeita às andanças e à experimentação.

Nesse contexto, trata-se de poemas em que é possível identificar um compromisso do poeta com uma concepção de lirismo que rejeita a separação entre a subjetividade e o mundo. Ao negar um dualismo tradicional a respeito da poesia lírica, Arthur Rimbaud se alinha a uma tradição poética em que subjetivo e objetivo, matéria e emoção não apenas não se separam, mas se influenciam reciprocamente, mobilizando, em todo ato poético, uma subjetividade, um mundo e uma linguagem.

“*Picoté par les blés*”: um pensamento ecológico da linguagem

Especialmente a partir da modernidade, os escritores literários se voltaram para o gênero poético e o identificaram como um espaço particular de experimentação da linguagem em que a subjetividade, o mundo e a forma verbal se influenciam mutuamente. Nesse sentido, para esses poetas, o sujeito apenas existiria para se encarnar em um mundo e essa relação somente tomaria forma em uma linguagem, o que leva Michel Collot (2018) a falar em uma “matéria-emoção”. Nessa concepção, os autores não raro reconheceram no texto poético uma superação das concepções de língua, de poesia e de paisagem, pois:

Le paysage apparaît ainsi comme une manifestation exemplaire de la multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société. Il fournit un modèle pour penser la complexité d'une réalité qui invite à articuler les apports des différentes sciences humaines et sociales¹ (Collot, 2011, p. 11).

Esse tipo de entendimento sobre a paisagem coloca em xeque, para os poetas modernos, a perspectiva estruturalista do signo: ao desconectar a linguagem da natureza, ela reduz a poesia a uma forma artificial e inorgânica e a encara, a partir do modelo binário de Ferdinand de Saussure, como isolada do mundo. Isso porque a ideia de uma arbitrariedade do signo presume que a percepção humana, ao atribuir sentido ao mundo, desliga-se da vida e da própria palavra, desconsiderando as inter-relações entre o sistema

¹ “A paisagem aparece assim como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade” (Collot, 2011, p. 11, tradução minha).



humano e as fontes naturais da vida, em todas as suas dimensões: química, física, cognitiva, linguística. Na verdade, o ser humano é um animal semiótico que vive em um mundo povoado de signos, tanto na cultura como na natureza, capaz de estabelecer trocas com o meio ambiente através da mediação das informações que nele estão inscritas, afinal, “semiosis begins where life itself begins”² (Kull, 1999, p. 116).

Apesar da alta complexidade do processo de significação humano, Peirce (2000) admite que, se o signo é aquilo que está no lugar de uma segunda coisa, é possível que sua apropriação se dê fora do domínio humano, pois todo ser vivo “interpreta seu meio ambiente de forma semiótica” (Nöth, 2009, p. 236). Isso significa que os seres vivos, em todas as suas manifestações, também estabelecem uma semiose por compartilharem um repertório biossemiótico comum, o que leva Kondratov (1972) a afirmar que a natureza pode “falar”, mesmo que sob outras operações e sistemas de sinais diversos:

A linguagem das árvores... a linguagem da relva... a linguagem das nuvens e das florestas, a linguagem das montanhas e da água... Semelhantes metáforas são comuns, entre os poetas! Mas, a linguagem da natureza existe realmente? As árvores e a relva, as florestas e as nuvens falam? O homem primitivo não teria hesitado em responder afirmativamente. A natureza fala ao homem – teria explicado – ela o previne ou ameaça-o, atemoriza-o ou encoraja-o. O Sol, por detrás das nuvens, lançando um raio de luz, parece piscar o olho amigavelmente. A tempestade repreende com violência aqueles que se recusam a curvar-se ante a vontade dos deuses. Nos dias de hoje, todas essas imagens são poéticas. Contudo, já foram compreendidas como a expressão de uma realidade. Todos os fenômenos da natureza, todos os acontecimentos exprimiam Deus ou os deuses, constituíam sua “linguagem”... Mas a fé primitiva desvaneceu-se; a idéia ingênua da “natureza que fala” cedeu lugar à concepção de que apenas os seres humanos podem se comunicar através da palavra. A natureza também pode “falar”, desde que convençionemos chamar “palavra” a toda transmissão de informação. Os galhos de uma árvore que se deixam vergar estão nos comunicando a presença de uma forte ventania, enquanto nuvens sombrias anunciam a aproximação da tempestade (Kondratov, 1972, p. 6).

Desse modo, os poetas redimensionam a compreensão da linguagem ao entender que a interpretação e a avaliação que eles fazem de seu ambiente são resultado de uma “natureza zero” (Kull, 1998), alegando que a cultura é emergente na própria natureza. Assim, de acordo com Kalevi Kull (1998, p. 350), a “ecology can be seen as a great project which aims to overcome the dualism between man and nature in the sense of showing and explaining how human society actually represents only a constituent of the ecosystem and the biosphere”.³

O Romantismo foi o primeiro movimento a reunir os poetas, de maneira sistemática, em torno dessa compreensão. Em busca de uma unidade perdida e de uma “síntese

² “a semiose começa onde a própria vida começa” (Kull, 1999, p. 116, tradução minha).

³ “ecologia pode ser vista como um grande projeto que visa superar o dualismo entre homem e natureza no sentido de mostrar e explicar como a sociedade humana representa apenas um constituinte do ecossistema e da biosfera” (Kull, 1998, p. 350, tradução minha).

integrativa” entre o indivíduo e o mundo, os autores encontraram no sonho e na natureza uma visão mais íntima e mais essencial da realidade, de modo a se resguardarem das dissociações e das fragmentações que os cindiram e que retiraram sua humanidade, afinal “há uma identidade essencial entre espírito e natureza” (Rosenfeld; Guinsburg, 1985, p. 285). Isso porque, a partir do Romantismo, os poetas perceberam que, de modo contrário à visão classicista que concebia o universo como máquina e o indivíduo como algo à parte da natureza, o sujeito não podia ser considerado alheio a seu meio e que o mundo seria, na verdade, um organismo, já que:

a Natureza abrange, igualmente, planetas, montanhas, vegetação e gente; que o que somos e o que vemos, o que ouvimos, o que sentimos e o que olfateamos estão inextricavelmente relacionados; que tudo se inclui na mesma grande entidade. Os que zombam dos românticos equivocam-se ao supor não exista íntima conexão entre a paisagem e as emoções do poeta. Não há dualismo real [...] entre lagos e colinas exteriores, de um lado, e sentimentos pessoais, de outro; os sentimentos humanos e os objetos inanimados são interdependentes e se desenvolvem conjuntamente, de alguma maneira que nossas noções tradicionais de leis de causa e efeito, de dualidades de mente e matéria, corpo e alma, não nos podem dar idéia veraz (Wilson, 1985, p. 12).

É compreensível essa atitude porque, se o eu e o mundo não se separam, voltar-se a si mesmo equivale a encontrar na própria alma o universo inteiro, de modo que tanto o sujeito encontra-se espaçado em um ambiente quanto o ambiente vê-se impregnado de humanidade: “Dentro de si, o eu se descobre como natureza e esta, no seu íntimo, se revela como pura espiritualidade” (Rosenfeld; Guinsburg, 1985, p. 285). Nesse contexto, a busca permanente por restabelecer uma relação entre o sujeito e o seu meio é um modo de a poesia restituir ao indivíduo seu equilíbrio com o mundo. Além disso, recorrer ao próprio íntimo equivalia, para esses escritores, a evadir-se das opressões do mundo e a se esquivar da ideologia dominante.

Desse modo, baseado na crença de que a poesia constituiria o fundamento da linguagem e, por extensão, da própria sociedade, o Romantismo, segundo Paz (2013), considerou o poema como o princípio da humanidade, já que estabelecido sobre uma representação simbólica do mundo. Assim como a poesia encontra seu duplo na própria sociedade e vice-versa, o sujeito encontra no outro não só a diferença, mas também a semelhança, o que responde à necessidade de o eu integrar-se ao mundo e com ele constituir uma unidade, afinal, frente à cisão e à fratura que a modernidade impôs à subjetividade, “a analogia torna o mundo habitável” (Paz, 2013, p. 74).

A busca de uma correspondência universal, segundo Paz, ao mesmo tempo que pressupõe a distância entre duas coisas distintas, como sujeito e objeto, implica a equalização de suas diferenças, de modo que a unidade subsiste frente à alteridade. A analogia, para esse autor, reivindica uma aceitação das diferenças, pois as semelhanças apenas escancaram a existência da distinção entre elas, em um mundo que, além de unitário, é feito de diversidade e no qual a identidade do sujeito também reflete sua divisão,



seu eterno cindir-se em si mesmo: “exatamente porque isto não é aquilo é possível fazer uma ponte entre isto e aquilo. [...] A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos. A analogia é a metáfora em que a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade” (Paz, 2013, p. 80).

Nessas circunstâncias, não raro, os poetas reportaram à infância, à natureza e ao marco zero da história para retornar a um modo de ser e estar no mundo alheio à sociabilidade e à produtividade burguesas característico do “passado pré-capitalista” (Löwy; Sayre, 1995, p. 40), em que a humanidade desconhecia a alienação e o racionalismo. Assim, o poeta moderno vive uma tensão com seu tempo na medida em que busca restaurar sua intimidade com o mundo através da própria consciência de ser originalmente separado dele.

“*Loin, bien loin*”: as transcendências de um boêmio

Em seus primeiros poemas, Arthur Rimbaud era influenciado profundamente pelo Romantismo. O sentimento romântico da natureza se aprofundou em sua poesia quando o poeta se engajou em suas fugas e partidas, especialmente em meados de 1870. Esse foi um momento em que a França entrou em guerra contra a Prússia, e Charleville, cidade natal do poeta, foi invadida pelas tropas francesas. Longe de Georges Izambard, seu professor e confidente, que foi passar as férias em Douai, Rimbaud sentia-se aprisionado na cidade e refém da truculência e da idiotice da guerra, como declarou em uma carta a seu professor datada de 25 de agosto de 1870:

[o] senhor é que é feliz por não morar mais em Charleville! Minha cidade natal é supremamente idiota entre todas as cidades pequenas da província. [...] esta bendita população gesticula, ridiculamente fanfarrona, muito diversamente dos sitiados de Metz e de Estrasburgo! Impressionantes os merceeiros aposentados que voltam a envergar o uniforme! Espantoso ver com que animação os tabeliões, os vidraceiros, os cobradores e todos esses pançudos, trabuco ao peito, fazem *patrulhotismo* às portas de Mézières; minha pátria se levanta!... Prefiro vê-la sentada; sem mover as botas! É meu princípio (Rimbaud, 2009, p. 21, grifo do editor).

Ao longo da missiva, Rimbaud menciona sentir-se “deslocado, doente, furioso, estúpido, transtornado; esperava banhos de sol, caminhadas intermináveis, repouso, viagens, aventuras, vagabundagens, enfim; esperava principalmente jornais, livros...” (Rimbaud, 2009, p. 22). O garoto lamenta a ausência de livros num tempo ocioso como esse, somado à burocracia nos trâmites de envio via correio, o que o leva a se considerar um “exilado em nossa própria pátria!!!” (Rimbaud, 2009, p. 22).

Em seguida, o poeta revela que da biblioteca de seu quarto, alugado por Izambard e cedido ao menino, levou a metade dos livros e leu todos, de modo que a biblioteca, sua “última tábua de salvação, ficou esgotada!” (Rimbaud, 2009, p. 22). O jovem, em seguida, pede a seu confidente que leia os versos anexados “numa dessas manhãs, ao sol, como



os escrevi” (Rimbaud, 2009, p. 22). A parte encontra-se rasgada, mas a carta já revela um aspecto comum às composições poéticas escritas nesse tempo, voltadas fundamentalmente aos temas da errância e das viagens: o contato com a natureza (“sol”) e a deambulação (“viagens, aventuras”, “caminhadas intermináveis”).

Exaustivamente vinculada à expressão de um sentimento pessoal, a poesia lírica nos poemas desse período se estabelece, conforme os termos de Michel Collot (2020, p. 4), em torno de uma subjetividade descentrada “plutôt ex-centré, éco- et géo-centré, qui peut de ce fait apparaître non pas comme éliminé ni même diminué, mais étendu, élargi”⁴. Essa concepção sugere não somente que a natureza escapa à condição passiva da contemplação do sujeito, mas também que a subjetividade adquire uma dimensão ecológica e geocêntrica. Para esse autor, o próprio movimento romântico identificou que o lirismo foi frequentemente reduzido a uma simples projeção dos estados de alma do sujeito no mundo exterior, enquanto ele, na verdade, também nasce, através de um “objetivismo lírico”, da repercussão que o meio ambiente tem sobre a consciência.

Os poemas da errância de Rimbaud são marcados, conforme observa Vasconcelos (2000), por um compasso entre a caminhada e o processo de composição: a relação entre autor e caminhada e poeta e natureza se dá como posse e como possessão na atividade experimentadora em que consiste a escrita. Nessas composições, o eu constitui uma força motora, que produz o movimento, e uma força receptora, quando o sujeito lírico é dominado pela paisagem, de modo que o poema se constrói como criação e caminhada e o “dizer torna-se indissociável do *atuar*” (Vasconcelos, 2000, p. 55, grifo do autor). Nesse sentido, se a natureza assume, nesse poema, a condição de objeto e o eu lírico está em busca de encontrar-se e se integrar a ela pela escrita, o movimento do caminhante se equipara ao movimento textual. Dessa maneira, o texto poético se atualiza à medida que o sujeito anda pelos prados e unifica o dentro e o fora, o interior e o exterior.

Essa é a razão pela qual Vasconcelos (2000) considera que o corpo, mais do que um dado de ordem temática, comparece nesses poemas como presença e influência sobre a escrita, de tal sorte que o “dinamismo do texto indica uma mudança no código perceptivo do poeta, assim como o lugar deste diante da cena sempre renovada das imagens que se revelam ao longo da experiência totalizadora, que significa escrever” (Vasconcelos, 2000, p. 56). De fato, a relação entre a subjetividade e o mundo natural atravessa o poema “*Sensation*” sob o signo de uma emoção lírica:

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,

⁴ “ou melhor ex-centrada, eco e geo-centrada, que pode aparecer, portanto, não como eliminada ou mesmo diminuída, mas estendida, ampliada” (Collot, 2020, p. 4, tradução minha).

Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, – heureux comme avec une femme⁵ (Rimbaud, 1995, p. 40).

Trata-se de uma composição na qual Rimbaud, segundo Vasconcelos (2000, p. 50), usa o eu de uma forma direta e integral, no nível da “afirmação empreendedora de uma poesia em marcha, revelada como mergulho deliberado na sensação”. De forma geral, como o título sugere, são mobilizados os sentidos sensoriais responsáveis por permitir que esse sujeito, “*Rêveur*” e “*bohémien*”, ande pelo prado durante as “*soirs bleus d’été*”. Muito embora seja motivado por expectativas próprias da imaginação, suas preces parecem ser ativadas apenas no plano físico, pois somente na natureza se encontra e se manifesta o estímulo para que o eu se deixe elucubrar pela ação de seu “*amour infini*”, de modo que, longe “de permanecer estática, a paisagem participa frequentemente da ação e da expressão dos sentimentos e das emoções dos personagens e/ou do autor” (Collot, 2014, p. 457-458).

Os verbos são todos conjugados na primeira pessoa, de modo que o sujeito chama a atenção para as sensações que certamente deve sentir. Eles são majoritariamente vinculados ao sentido tátil, como “*Picoté*”, “*fouler*”, “*sentirai*”, “*baigner*” e “*montera*”. Mesmo que o discurso seja predominantemente subjetivo, as sensações somente são percebidas em função do espaço que as condiciona, na medida em que é condição para que o eu sinta, tanto no plano físico como no espiritual, as idealizações do amor através da natureza. Os verbos, marcados no tempo futuro, como “*j’ira*” (2x), cujo sentido faz referência a ações verossímeis que acontecerão concretamente, coadunam-se com os verbos “*sentirai*”, “*penserai*” e “*baigner*”, além da forma verbal “*me montera*”, os quais, embora também se refiram ao modo indicativo, pressupõem uma acepção de passividade em relação ao sujeito.

Curioso, também, o emprego do particípio “*picoté*”, que indica a ação sofrida pelo jovem, seguido da preposição “*par*” (“pelo”), que sugere o trigo como agente desse ato. Considerando a certeza de que a natureza pode contemplá-lo e revigorá-lo, o eu lírico demonstra bastante asserção ao ir aos vergéis, pois a preposição “*dans*” (“em”) indica não somente uma ação direta ao destino desejado como também uma interpenetração entre o ser e o ambiente. Além da conjugação verbal vinculada à taticidade, é proposital o uso, no terceiro verso, do pronome adverbial “*en*”, que substitui expressões introduzidas por “*de*”, no caso, “*l’herbe menue*”. No poema, esse pronome reafirma a posição passiva do boêmio, haja vista que demarca, a despeito do uso da primeira pessoa, que é o sujeito que sentirá das ervas o frescor sob os pés.

Mesmo que exista somente a partir da percepção individual, é inegável que o movimento do ambiente também exerça domínio sobre o eu lírico, dada a transcendência

⁵ “Nas tardes de verão, irei pelos vergéis / Picado pelo trigo, a pisar a erva miúda: / Sonhador, sentirei um frescor sob os pés / E o vento há de banhar-me a cabeça desnuda. // Calado seguirei, não pensarei em nada: / Mas infinito amor dentro do peito abrigo, / E como um boêmio irei, bem longe pela estrada, / Feliz – qual se levasse uma mulher comigo” (Rimbaud, 1995, p. 41).

que ele alcança, no final, ao deixar-se levar pela natureza tal como se acompanhado de uma mulher. De fato, se o primeiro quarteto volta-se às impressões físicas do sujeito ao andar pelos prados, o segundo registra a elevação espiritual do jovem enamorado, que já era sugerida tanto pela qualificação “*Rêveur*”, do terceiro verso, quanto pela presença dos verbos da primeira quadra, que pertencem, pelo tempo futuro, ao reino do sonho, do devaneio e da esperança. Além da mudez explícita, o eu lírico se resguarda de qualquer pensamento e se entrega completamente aos deleites da imaginação.

O fato de encontrar-se longe fisicamente (“*loin, bien loin*”) pressupõe, paradoxalmente, uma extrema interiorização, pois apenas por ela é que o sujeito poético pode completar sua travessia imaginária. De fato, basta lembrar que, conforme Heller-Roazen (2011; 2009), o ato de tocar, que é o foco na primeira quadra, é responsável por tornar íntegra a afetividade humana, sem a qual a alma, diferentemente das outras espécies, nada seria. Em outras palavras, é razoável que apenas o toque e a sensibilidade tátil oferecidos pela primeira parte do poema possibilitem a transcendência conquistada na segunda, prevalecendo uma unidade entre o corpo e o espírito.

O advérbio “*comme*”, que aparece duas vezes na última estrofe, indica uma comparação cujo objetivo é justamente aferir o grau de devaneio em que se encontra o sujeito, afoito pela hipótese que ele mesmo criou. Além disso, a conjunção adversativa “*Mais*”, que inicia o segundo verso, assinala uma conversão do estágio físico da primeira quadra ao estágio espiritual da segunda, o que é confirmado pelo emprego de termos abstratos como “*l’amour infini*”, “*âme*” e, sobretudo, “*Nature*”, agora alegorizada e distante das especificações vegetais da estrofe anterior. Mais uma vez, o uso da preposição “*par*” denota tanto a atitude de atravessar o ambiente quanto a companhia que a natureza faz ao eu lírico, sentido que se completa ao compará-la com uma mulher, de modo que “*le « je » du poème comparé au bohémien va par la nature comparée à une femme, bohémien et femme sont mis en rapport par l’action*”⁶ (Giusto, 1980, p. 19).

Transcendendo as próprias sensações, esse aparente soneto, composto apenas dos quartetos, não precisa se completar com a adição dos tercetos, na medida em que, “[f]indo o poema, o movimento não cessa, tal como indica o verso final” (Vasconcelos, 2000, p. 56). Assim, os tercetos tornam-se dispensáveis uma vez que o segundo quarteto do poema chegou ao estágio máximo do prazer carnal e espiritual, pois, tanto “*dans l’espace naturel que dans l’espace humain, cette progression linéaire va dans le sens de l’élévation, du terrestre à l’aérien, puis du physique au psychique : sentiers – blés – herbe – vent – pieds – tête – âme, pour aboutir à l’expérience de la fusion du Je avec la Nature*”⁷ (Eigeldinger, 1981, p. 54).

Trata-se, nesse sentido, de um processo de escrita em que o sujeito e o mundo não

⁶ “o ‘eu’ do poema comparado ao boêmio vai pela natureza comparada a uma mulher, o boêmio e a mulher estão ligados pela ação” (Giusto, 1980, p. 19, tradução minha).

⁷ “no espaço natural quanto no humano, essa progressão linear se move no sentido da elevação, do terrestre ao aéreo, depois do físico para o psíquico: caminhos – trigo – grama – vento – pés – cabeça – alma, culminando na experiência da fusão do Eu com a Natureza” (Eigeldinger, 1981, p. 54, tradução minha).

se separam, pois o poema não se reduz a uma simples projeção de estados de alma, mas “il naît tout autant du retentissement de celui-ci dans la conscience”⁸ (Collot, 2020, p. 04). Mesmo possuindo sua conotação subjetiva, a poesia é inseparável da atividade física, já que, conforme Collot (2018, p. 100), ela a “torna sensível tanto ao ritmo das palavras quanto à materialidade das coisas”. Nessa espécie de objetivismo lírico, o mundo exerce influência sobre a subjetividade no sentido de desabrigá-la de sua clausura, de modo que a natureza torna-se um meio pelo qual o sujeito acessa a si mesmo, afinal “[s]entir, pour Rimbaud, c’est donc se sentir”⁹ (Poulet, 1980, p. 106, grifo do autor). A subjetividade, então, mantém relação íntima, no poema do poeta francês, com o meio exterior, na medida em que

A relação primeira ao mundo é uma relação de gozo e de alegria de viver (jouissance), uma “fruição” do mundo na “fricção” ao mundo, gozo que comporta também a surpresa, o perigo e a dor. O mundo é uma primeira positividade, uma primeira possibilidade de afirmação. A relação ao mundo não está originalmente condicionada por uma “queda”, não se começa por “ser-jogado”: é na relação de gozo do mundo que se dá o nascimento do eu. O gozo é a “fricção” do eu, seu espasmo, atração e contração, sua saída da existência neutra, movimento que toca o mundo e desce – ou se exalta – em “interioridade”, afirmando-as no mundo como estrutura pessoal (Susin, 1984, p. 35).

Esse primeiro poema indica, nesse âmbito, que o sujeito apenas torna-se sujeito em virtude de uma fruição do mundo sem a qual esse eu lírico não experimentaria do gozo de seu devaneio. A composição de Rimbaud enuncia, portanto, uma interdependência entre o subjetivo e o objetivo, além de sugerir, através da progressão estrófica, uma união entre a dimensão física e a dimensão mental, rompendo com os dualismos que separam matéria e emoção e corpo e mente.

“Ô chair de fleur!”: o compasso escrita-corpo-poema

Em outro poema, “*Les reparties de Nina*”, é possível verificar que as sensações do corpo, as do movimento e as do poema estão em absoluta sincronia, a ponto de a busca pelo lugar de posse se mostrar, como a deambulação, indefinida e incompleta, assim como pressupõem a elevação espiritual e os elementos abstratos, que demarcam uma transcendência e uma superação da dimensão física. O poema aparece anexado à carta a Izambard e foi inspirado no estilo jocoso de Glatigny:

LUI. – Ta poitrine sur ma poitrine,
Hein? nous irions,
Ayant de l'air plein la narine,
Aux frais rayons

Du bon matin bleu, qui vous baigne
Du vin de jour?...

⁸ “ele nasce igualmente da repercussão deste na consciência”(Collot, 2020, p. 04, tradução minha).

⁹ “[s]entir, para Rimbaud, equivale a se sentir” (Poulet, 1980, p. 106, grifo do autor, tradução minha).



Quand tout le bois frissonnant saigne
Muet d'amour

De chaque branche, gouttes vertes,
Des bourgeons clairs,
On sent dans les choses ouvertes
Frémir des chairs:

Tu plongerais dans la luzerne
Ton blanc peignoir,
Rosant à l'air ce bleu qui cerne
Ton grand œil noir,

Amoureuse de la campagne,
Semant partout,
Comme une mousse de champagne,
Ton rire fou:

Riant à moi, brutal d'ivresse,
Qui te prendrais.
Comme cela, – la belle tresse,
Oh! – qui boirais

Ton goût de framboise et de fraise,
Ô chair de fleur!
Riant au vent vif qui te baise
Comme un voleur,

Au rose églantier qui t'embête
Aimablement:
Riant surtout, ô folle tête,
À ton amant!...

.....

Dix-sept ans! Tu seras heureuse!
Oh! les grands prés,
La grande campagne amoureuse!
– Dis, viens plus près!...

– Ta poitrine sur ma poitrine,
Mêlant nos voix,
Lents, nous gagnerions la ravine,
Puis les grands bois!...

Puis, comme une petite morte,
Le cœur pâmé,
Tu me dirais que je te porte,
L'œil mi-fermé...

Je te porterais, palpitante,
Dans le sentier:
L'oiseau filerait son andante:
Au Noisetier...

Je te parlerais dans ta bouche:



J'irais, pressant
Ton corps, comme une enfant qu'on couche,
Ivre du sang

Qui coule, bleu, sous ta peau blanche
Aux tons rosés:
Et te parlant la langue franche...
Tiens!... -que tu sais...

Nos grands bois sentiraient la sève
Et le soleil
Sablerait d'or fin leur grand rêve
Vert et vermeil.
.....

Le soir?... Nous reprendrons la route
Blanche qui court
Flânant, comme un troupeau qui broute,
Tout à l'entour

Les bons vergers à l'herbe bleue
Aux pommiers tors!
Comme on les sent toute une lieue
Leurs parfums forts!

Nous regagnerons le village
Au ciel mi-noir;
Et ça sentira le laitage
Dans l'air du soir;

Ça sentira l'étable, pleine
De fumiers chauds,
Pleine d'un lent rythme d'haleine,
Et de grands dos

Blanchissant sous quelque lumière;
Et, tout là-bas,
Une vache fientera, fière,
À chaque pas.. [...]

Happent le jambon aux fourchettes
Tant, tant et plus:
Le feu qui claire les couchettes
Et les bahuts.

Les fesses luisantes et grasses
D'un gros enfant
Qui fourre, à genoux, dans les tasses,
Son museau blanc

Frôlé par un mufler qui gronde
D'un ton gentil,
Et purlèche la face ronde
Du cher petit... [...]



Que de choses verrons-nous, chère,
Dans ces taudis,
Quand la flamme illumine, claire,
Les carreaux gris!... [...]

Tu viendras, tu viendras, je t'aime!
Ce sera beau.
Tu viendras, n'est-ce pas, et même...

ELLE. – *Et mon bureau ?*¹⁰ (Rimbaud, 1995, p. 86-88, grifo do autor).

O poema, a despeito do colóquio e da interlocução com Nina sugerida desde o título, não enuncia, pelo menos à primeira vista, que se trata de uma mulher propriamente, de modo que o andamento textual consegue aliar o corpo, a natureza e o próprio poema. Nesse âmbito, assim como em “*Sensation*”, a mulher, que aparece somente no fim da composição, ecologiza-se e a natureza antropomorfiza-se, na medida em que o sujeito marcha e se embevece por meio do contato com o mundo natural como se estivesse acompanhado de sua amada. Com isso, é possível perceber, ao longo do poema, que os elementos da natureza extasiam o rapaz na mesma proporção com que ele sonha com a companhia de Nina.

Também como em “*Sensation*”, o devaneio do eu lírico se manifesta por meio de verbos ligados à possibilidade e à fantasia, como o *conditionnel present*, que expressa uma ação sujeita à condição e se liga ao reino da eventualidade (“*nous irions*”, “*Tu plongerais*”, “*te prendrais*”, “*boirais*”, “*sentiraient*”, “*Sablerait*”), e o *futur simple*, tempo no modo indicativo que expressa eventos que acontecerão efetivamente (“*Tu seras*”, “*reprendrons*”, “*sentira*”, “*fientera*”, “*verons-nous*”, “*ce sera*”, “*viendras*”). Assim, se, nas primeiras estrofes, o

¹⁰ “ELE. – Vamos, meu peito contra o teu. / Bem juntos, hã!?, / Gozar o ar puro, o azul do céu / Desta manhã // De fresco sol que banha o dia / De vinho?... e, por / Todo o bosque, que se inebria / Mudo de amor. // Ver cada galho que desperta, / Claros botões, / Sentindo, em cada coisa aberta, / Carne em tensões: // E atirarás para as urtigas / Teu penhoar, / Rosando o ar azul que abrigas / Em teu olhar, // Que pelos campos te acompanhe / Semeando em tudo, / Como uma espuma de champanhe, / Teu riso agudo, // A rir de mim, ébrio que avança / – Assim vai ser! – / Para agarrar-te a bela trança, / Oh! – e beber // Teu gosto de amora e cereja / Carne em botão! / Que ris da brisa que te beija / Como um ladrão, // Da rosa-brava que te invoca, / Acariciante; / E, sobretudo, ó minha louca, / De teu amante!... // Teus dezessete anos! Ditosos! / Oh! que deserto! / Nos grandes prados amorosos!... / Chega mais perto!... // – Teu peito sobre o meu inclina; / Numa só voz, / Lentos, ganhamos a ravina, / E a mata após!... // Desfalecida e quase entregue, / Em teus refolhos, / Me pedirás que te carregue / Cerrando os olhos... // E vou levar-te, palpitante / Pelo sendeiro. / Uma ave canta o seu andante: *Ao Castanheiro*... // Falar na boca, arfar na face / Irei, premendo / Teu corpo como se o berçasse, / Teu sangue vendo // Correr azul na pele branca / De róseo tom; / E te falando a língua franca... / Que sabes... – Bom!... // Nos bosques o odor de seivas ponho... / Do sol o espelho / Polvilha de ouro o grande sonho / Verde e vermelho. // À tarde?... A trilha branca em face, / A serpentear / Como um rebanho que pastasse, / Vamos tomar, // Vendo vergéis de erva azulada, / Maças, agrumes, / Sentindo ao longe pela estrada / Fortes perfumes! // O sol, de volta ao vilarejo / Já não mais arde; / E há de haver um cheiro a queijo / No ar da tarde; // E nos estábulos, depois, / A estrume morno; / E os lentos hálitos dos bois, / Dorsos em torno // Brancos, à luz que morre e seca; / E, noutro espaço, / A vaca ufana que defeca / A cada passo... [...] // Aos garfos grossos de presunto, / Mais, mais; a luz / Do fogo estende um manto de unto / Sobre os baús. // Nádegas gordas, luzidias, / De carapuça, / Mete um bebé nas taças frias / A branca fuça; / Roça-o rosnante um cão que ronda / Com seu focinho / E lambe a cara bem redonda / Do menino... [...] // Quantas coisas veremos, cara, / Nos lares toscos, / Quando alumia a chama, clara, / Os vidros foscos!... [...] // Virás, que o amor em mim não cabe / Não dá sossego! / Virás, não é? e até, quem sabe... // ELA. – *E o meu emprego?*” (Rimbaud, 1995, p. 87-89, grifos do autor).

conditionnel present indicava que o passeio pela “*grande campagne amoureuse*” se daria apenas com a aceitação do convite do rapaz (“*Hein?*”), nas estrofes finais, os verbos no futuro já manifestam certa confiança por parte do eu lírico.

O motivo dessa mudança temporal provavelmente se deve, também nesse poema, à incursão pelo devaneio, quando o eu parece imerso completamente na própria fantasia, já que, no primeiro bloco, o rapaz convida Nina a gozar dos raios de uma manhã azul, cujo frescor deve inebriá-los assim como o “*vin de jour*”. À capacidade que essa bebida possui de encantá-los se somam os tremores do bosque e a mudez associada ao amor: “*Quand tout le bois frissonnant saigne / Muet d’amour*”. Algumas estrofes à frente, o rapaz assume que estará bêbado (“*moi, brutal d’ivresse*”) e entregue à fantasia, pois somente assim pode agarrar Nina pelas tranças: “*Qui te prendrais. / Comme cela, – la belle tresse*”.

O fim dessa estrofe é interessante por estabelecer um elo com a seguinte, não somente em termos de estrutura, quando o verso final harmoniza-se sintaticamente com o próximo, mas também em termos de sentido, quando o poema reafirma que o rapaz apenas pode tocar a moça via imaginação. Isso é sugerido de dois modos: primeiro, o verbo “*boirais*”, vinculado ao pronome relativo “*qui*”, pode referir-se tanto à trança quanto ao rapaz. Segundo, uma vez que, através de um *enjambement*, o verbo não é acompanhado de um ponto final ou de uma vírgula, seu objeto verbal pode ser justamente o corpo de Nina, que inicia a estrofe seguinte: “*Ton goût de framboise et de fraise*”. Ao fundir os elementos sensíveis e a dimensão imaginária, assim como seu corpo com o da amada, o sujeito poético se vale da sensorialidade, como indicam a referência ao gosto da framboesa e a última linha: “*Ô chair de fleur!*”.

A interjeição e a exclamação dessa frase são significativas por indicarem, mais uma vez, uma visível fusão, exaltada pelo rapaz, entre Nina e a natureza através da carne da moça e da flor da vegetação presente na campina. De fato, a partir desse momento, intensificam-se os efeitos ecológicos e biológicos do campo sobre o sujeito poético, denotando a energia feminina transmitida por Nina através da natureza. Nesse sentido, é possível identificar uma subjetividade geo e ecocentrada, reforçada quando o eu lírico exige que a interlocutora se aproxime mais de perto (“*viens de plus près!...*”), o que demonstra o desejo de incursão pela natureza, que, como se sabe, é a entidade que o inebria na mesma proporção de sua amada.

A nível ecológico, são empregados o olfato (“*l’air plein la narine*”, “*parfums forts*”, “*lent rythme d’haleine*”), o tato (“*vent vif qui te baise*”, “*vous baigne*”, “*on sent*”, “*rose églantier qui t’embête*”), a visão (“*bon matin bleu*”, “*bourgeons clairs*”, “*ce bleu*”, “*Ton grand œil noir*”, “*gouttes vertes*”, “*L’œil mi-fermé*”, “*tons rosés*”, “*Vert et vermeil*”, “*la route / Blanche*”, “*l’herbe bleu*”, “*Le feu qui claire*”, “*la flamme illumine*”), a audição (“*Muet*”, “*Ton rire fou*”, “*Mêlant nos voix*”, “*parlant*”) e o paladar (“*vins*”, “*champagne*”, “*boirais*”, “*goût de framboise et de fraise*”, “*pommiers tors*”, “*jambon*”, “*les tasses*” e “*le laitage*”). O caso desse último vocábulo é curioso por compor uma sinestesia, pois, no verso, o queijo também aparece associado ao ar da tarde, o que demonstra que, ao convidar todos os sentidos e mesmo ao combiná-los,



Rimbaud entende que o que está em jogo são “todos os sentidos; não é somente a percepção, mas todos os modos de relação do indivíduo com o mundo; enfim, não é somente o indivíduo, mas tudo aquilo pelo qual a sociedade o condiciona e o supera” (Berque, 1998, p. 87).

A nível biológico, é possível perceber que, uma vez próximos e mesmo fundidos, o sujeito e a natureza e Nina e o rapaz estarão juntos e atravessando o sendeiro, um campo estreito em que caminharão os animais, que se fazem presentes ao entoar uma biofonia ao longo do poema: “*L’oiseau filerait*”, “*troupeau qui broute*”, “*une vache fientera*”, “*un mufle qui gronde / D’un ton gentil*”. Desse modo, ao colocar o corpo como presença e influência sobre a escrita, o poema conjuga intimamente as impressões sensoriais do sujeito e as projeções externas do meio ambiente, sincronizando a escrita e o movimento e fazendo coro à “*vision unitaire de l’univers, qui récuse la séparation entre l’homme et la nature, en l’intégrant à la communauté des êtres vivants, qui participent d’un même flux d’énergie*”¹¹ (Collot, 2020, p. 11).

A relação entre a evasão ao mundo natural e a revolta contra o momento político em que se encontrava a França fica patente no final do poema. O primeiro título dado a ele por Rimbaud era “*Ce qui retient Nina*”, que, ao explicitar o receio de Nina, frisava o aspecto crítico da composição. Trata-se de um poema escrito, conforme a data do manuscrito de Izambard, em 15 de agosto de 1870, período das enfadonhas férias de Rimbaud, que foram objeto de sua correspondência ao professor dez dias depois. Dessa maneira, a guerra militar e o contexto político figuram na única e implacável réplica de Nina (“*Et mon bureau?*”) por provarem ao rapaz, da forma mais infeliz, que tanto a amada quanto a natureza, a imaginação e o amor são contrários e inacessíveis no mundo burguês. Desse modo, a mulher “desfigurada de sua força telúrica, opõe-se à livre oferta amorosa, tendo como base hábitos culturais, valores como o trabalho, que a retêm em uma falsa pudicícia, já que [...] refreia a posse plena dos sentidos e, também, como quer o poeta, a posse do mundo” (Vasconcelos, 2000, p. 57). Essa quebra de expectativas evidencia que, desde cedo, Rimbaud se atenta para os dualismos impostos pelo mundo burguês.

Considerações finais

Uma das linhas de força da produção de Arthur Rimbaud é a superação de clivagens da tradição ocidental que imperam sobre o gênero poético, em especial a separação entre a subjetividade e o mundo. Em seus poemas, o poeta se voltou com atenção a uma escrita em que o sentimento individual do eu poético e o corpo da natureza se conjugam intimamente no objeto verbal que constitui o poema. Assim, Rimbaud se filiou a uma tradição de poetas para quem a poesia lírica, notadamente a partir da modernidade, diz respeito a um contrato entre três instâncias, sem as quais ela não existe: a subjetividade, o mundo e a linguagem.

¹¹ “visão unitária do universo, que desafia a separação entre o homem e a natureza, integrando-o na comunidade dos seres vivos, que participam do mesmo fluxo de energia” [tradução minha].



Desde sua produção inicial, encontram-se nos poemas do autor francês características de um objetivismo lírico e de uma subjetividade ecológica e geocentrada, quando o sujeito lírico se constitui no texto poético por meio de uma profunda convivência com a natureza. Essas composições são decisivas por entenderem que o sujeito não é senhor de seu espaço e que o meio ambiente também habita o ser humano. A partir desses poemas, Rimbaud uniu as impressões sensoriais do sujeito e as projeções externas do mundo, percebendo que a subjetividade não se reduz a um discurso autocentrado e que o meio físico é indispensável à própria expansão do subjetivo.

Referências

- BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 84-91.
- COLLOT, Michel. **La Pensée-paysage**. Arles: Actes Sud/ENSP, 2011.
- COLLOT, Michel. **Pour une géographie littéraire**. Paris: Corti, 2014.
- COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Trad. de Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- COLLOT, Michel. Ego Eco Geo. **Théories du lyrique**: une anthologie de la critique mondiale de la poésie, Lausanne, n. 1, p. 1-17, 2020. Disponível em: <https://lyricalvalley.org/blog/2020/02/15/ego-eco-geo/>. Acesso em: 09 abr. 2024.
- EIGELDINGER, Marc. Sensation, poème inaugural. **Berenice**, Roma, n. 2, p. 53-59, 1981.
- GIUSTO, Jean-Pierre. **Rimbaud créateur**. Paris: PUF, 1980.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. **The inner touch**: archaeology of a sensation. NY: Zone Books, 2009.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. **Une archéologie du toucher**. Paris: Seuil, 2011.
- KONDRATOV, Aleksandr. **Sons e sinais**: semiótica, cibernética, linguística, lógica. Trad. de Theresa Catharina de Góes Campos. Brasília: Coordenada, 1972.
- KULL, Kalevi. Semiotic ecology: different natures in the semiosphere. **Sign Systems Studies**, S.I., n. 26, p. 344-371, 1998.
- KULL, Kalevi. Towards biosemiotics with Yuri Lotman. *In*: KULL, Kalevi. **Biosemiotica**. New York: Mouton, 1999. p. 115-131.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o Romantismo na contramão da modernidade. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- NÖTH, Winfred. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Anablume, 2009.



PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do Romantismo à vanguarda. São Paulo: Cosac Naify: 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POULET, Georges. **La poésie éclatée**: Baudelaire, Rimbaud. Paris: PUF, 1980.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa**. Tradução, prefácio e organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

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

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jaime. Um encerramento. *In*: GUINSBURG, Jaime (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 275-294.

SUSIN, Luis Carlos. **O Homem Messiânico**: uma introdução ao pensamento de Emmanuel Lévinas. Porto Alegre: Editora Vozes, 1984.

VASCONCELOS, Maurício Salles. **Rimbaud da América e outras iluminações**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

WILSON, Edmund. O simbolismo. *In*: WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 9-24.

NOTAS DE AUTORIA

Gabriel Alves Fernandes (galves@discente.ufg.br) é graduado em Letras Português pela Universidade Federal de Goiás. Mestre em Letras e Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás e pesquisador de doutorado na área de Estudos Literários com bolsa CAPES pela mesma instituição. Desenvolve pesquisa sobre a poesia de Arthur Rimbaud.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

FERNANDES, Gabriel Alves. Subjetividade ecológica e objetivismo lírico nos poemas de Arthur Rimbaud. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 31, p. 01-17, 2026.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

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

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso



Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 17/07/2025

Revisões requeridas em: 06/06/2026

Aprovado em: 18/08/2026

Publicado em: 04/09/2026

