

O PRINCÍPIO DE DESVALORIZAÇÃO DA TRANSCENDÊNCIA

1.

Em “Alchimie du verbe”, um dos capítulos de “Une saison en enfer”, Arthur Rimbaud parece colocar um anátema sobre a sua obra poética, ou, pelo menos, sobre parte de tal produção. E no texto que encerra essa autobiografia sobretudo espiritual, o pol(iss)émico “Adieu”, o desprezo parece mesmo inaugurar o silêncio criativo (demasiado) lendário do jovem autor: um heróico adeus à poesia.

Tudo isso está hoje mais do que desmitificado, especialmente porque o estudo da vida e da obra rimbaudianas já provou que a maior parte dos poemas em prosa das “Illuminations” foram escritos ao mesmo tempo ou até depois desse putativo testamento literário. Como explicar o aparente recuo de um autor tão dado aos gestos teatralmente definitivos?

2.

As frases que concluem “Alchimie du verbe” são as seguintes: “Cela s’est passé. Je sais aujourd’hui saluer la beauté” (tradução de Mário Cesariny: “Tudo isto *foi*. Hoje, sei saudar a beleza.”). É bem provável que Rimbaud estivesse a condenar o tipo de literatura que tinha produzido até então, por esta não ser ainda capaz de preencher o seu conceito de *beleza*. Não era a primeira vez que proclamava este tipo de auto-fahrenheit-451. Nesse caso, as “Illuminations” (onde se abandona a estrutura em verso e onde a contradição se instala como norma no interior de cada texto) seriam o ponto de chegada da sua ambição literária e funcionariam como o correspondente *poético* da estratégia *confessional* de “Une saison en enfer”. Hipóteses.

3.

Os poemas antologados em “Alchimie du verbe” (nenhum pertencente à primeira fase da obra de Rimbaud, marcada por um descaramento crítico face à vida política, religiosa e social da sua época) aparecem ligeiramente deturpados em relação às suas versões originais (em certos caos, a variação é mesmo pouco lisonjeira...).

Há duas teses que tentam explicar a falta de cuidado do poeta no momento de se citar a si mesmo: ou Rimbaud estaria a evocar os seus textos de memória e por isso teria cometido alguns erros, ou, o que é bem mais provável, a negligência seria a sua maneira de demonstrar a pouca consideração que nutria pelos seus próprios poemas.

Mas por que não supor também (pois nada mais se pode fazer senão supor) que o poeta tenha chegado à conclusão de que **o registo do poético não precisaria de ser tão inviolável quanto o poético que se pretendia registar?**

Nos rascunhos de “Une saison...” que chegaram até nós, o penúltimo parágrafo do capítulo correspondente a “Alchimie du verbe” contém a frase: “Maintenant je puis dire que l’art est une sottise.” (tradução literal: “Agora posso dizer que a arte é uma tolice.”). Mas a verdade é que o final desse rascunho, “Salut à la bonté” (tradução literal: “Salve a bondade!”), foi convertido, no texto definitivo, numa saudação à beleza (a *arte* é que seria uma tolice, e não necessariamente a *poesia*?). Ou seja, não podemos descartar a hipótese de que, no gesto rimbaldiano, não esteja inscrita a consciência de que a *poesia* possa ser algo que ultrapassa o seu *institucional* rasto escrito. Afinal, foi este jovem terrorista quem, numa das suas “cartas do vidente”, desclassificou toda a poesia escrita entre a Grécia Antiga e o Romantismo como sendo mera *prosa rimada*...

4.

Na verdade, quase todas as artes são razoavelmente fáceis de definir a partir das suas idiossincrasias técnicas. O cinema, por exemplo, exige uma montagem de sons e imagens (estas quase sempre em movimento) para poder ser definido. A temporalidade criada por essa montagem (que pode consistir na redução do filme a um plano único, como em algumas obras de Andy Warhol) e o carácter diferido da sua partilha com um público perante o momento de criação do material audiovisual são elementos sem os

quais não se pode dizer que exista propriamente *cinema*. A pintura (e não as artes plásticas, claro) pressupõe sempre o ato de construir uma imagem material fixa, figurativa ou abstrata, por um processo não fotográfico e não performativo. Já as artes performativas implicam-se na co-presença espaço-temporal dos corpos que assumem o papel de emissores (estes não precisam de estar *em cena...*) e dos corpos que assumem o papel de recetores no jogo espetacular (sendo essa co-presença mais relevante do que a estabilidade institucional daqueles papéis, ou do que a especificidade do conteúdo criativo: dança, teatro de palavra, performance em sentido estrito, etc.). Note-se que a figura *presencial* do projecionista de filmes não é relevante para a definição de cinema, como veio provar o sucesso doméstico da tecnologia do DVD (aprecie-se ou não o sentido desta evolução).

5.

Ora, não há maneira de, francamente, conseguirmos definir o que é a poesia, se a considerarmos um *género literário*.

Tal impossibilidade faz-se desde logo sentir ao nível da técnica de composição do poema, ou, mais rigorosamente, ao nível da sua forma. Estando a poesia miticamente assimilada à escrita em verso e ao recurso da rima, essas características rítmicas acabaram por se diluir na liberdade conquistada pelas várias vanguardas literárias.

Enquanto ritmo plástico, não há razão nenhuma para o verso se manter fiel ao seu aspeto estafado, e Stéphane Mallarmé provou-o ao construir o seu seminal texto “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” como uma aventura (tipo)gráfica. Mais importante ainda, Charles Baudelaire abriu a via do chamado *poema em prosa* que, a despeito dos cuidados musicais da sua feitura, assume a mancha gráfica de um regular texto em prosa.

O sucesso do verso branco e a exploração de jogos sonoros inovadores (Rimbaud trabalhou muito este último aspeto nos poemas antologados em “Alchimie du verbe”) terminaram o longo (e, a nosso ver, algo infantil) reinado da rima. A emancipação métrica também se tornou um lugar-comum na poesia pós-romântica: não é porque um poetastro conta as sílabas métricas dos versos que produz que consegue obter um ritmo que seja deveras coerente e sugestivo.

Em rigor, nenhum poeta honesto da contemporaneidade se pode sentir constrangido por um qualquer conjunto de regras formais pré-fabricadas. Até porque o trabalho rítmico (em sentido lato) é hoje tão valorizado criticamente na escrita de ficção como na escrita de poesia.

6.

Não será menor a polémica referente à identidade daquilo que se poderá considerar um *conteúdo poético*.

A independência que a poesia conquistou face à escrita narrativa é relativamente recente. As primeiras grandes obras poéticas (textos genesíacos, epopeias clássicas) são, acima de tudo, registos de histórias. E em rigor, essa dimensão para-épica manteve-se ao longo de toda a evolução da poesia, ainda que sujeita às naturais mutações (Ezra Pound e T. S. Eliot reivindicam-na para “Cantos” e “Wasteland”, respetivamente). Talvez o “Don Quijote de la Mancha” de Miguel de Cervantes, livro fundador do romance moderno, seja bem mais crítico da ambição narrativa do que o “Paradise Lost” de John Milton... De qualquer modo, alguns autores hodiernos militam pelo regresso do *storytelling* à poesia (ainda que este nunca a tenha abandonado). A nosso ver, a questão deve ser observada de um ângulo diverso (ver nº 23).

Mais perigosa ainda, porque mais convencional e difícil de definir, será a popularidade do chamado *lirismo*. Apesar de este termo poder ser aplicado a uma prática de escrita transversal a toda a história da poesia (de parte da literatura egípcia ao “Cântico dos cânticos”, da poetisa Safo às cantigas trovadorescas), o termo acabou por vagamente se confundir com as poéticas subjetivas e sentimentais do romantismo do século XIX (e seu prolongamento atávico até ao presente). Nada menos inclusivo, nada menos dialógico, nada menos prenhe de futuro do que a hegemonia de uma poética datada, seja ela qual for. No curioso filme “Shi” (“Poesia”), realizado pelo autor sul-coreano Lee Chang-dong, a personagem principal julga ter talento para a arte referida no título da obra porque *diz coisas excêntricas e gosta muito de flores*: tal é a imagem cristalizada (e inútil) do poeta perante o cidadão do século XXI. Rimbaud intuiu esse estado de coisas e registou os equívocos por ele criados numa das suas obras-primas, o texto “Ce qu’on dit au Poète à propos de fleurs” (estamos à vontade para fazermos este

alerta, na medida em que somos grande apreciador de botânica e parcialmente herdeiro da tradição lírica).

De qualquer maneira, nenhuma arte poderia permitir que a sua essência fosse determinada pela ditadura de um conteúdo preferencial.

7.

Se reclamarmos, contudo, que a definição de poesia, em vez de estar aprisionada numa suposta essência impeditiva de devir, deva ser reduzida à contingência da sua evolução histórica, há o perigo de que tudo aquilo a que, no passado, chamávamos “poesia”, não corresponda ao que atualmente consideramos ter essa denominação. Será que os textos homéricos, os sonetos de Sá de Miranda e os poemas de Dylan Thomas não podem ser todos subsumidos no conceito de “poesia”? A intuição parece dizer-nos o contrário.

Ainda por cima, todas as artes assumem a possibilidade de, no interior do funcionamento dos seus recursos técnicos, encontrarem os seus próprios continentes poéticos. Todas as artes podem, digamos assim, promover um “raisonné *dérèglement de tous les sens*” (tradução literal: uma “raciocinada *desregulação de todos os sentidos*”), podem problematizar a matéria que oferecem à perceção sensorial humana em combinação com a expansão voluntária dos seus efeitos semânticos.

Aparentemente, só uma definição de escopo amplo da palavra “poesia” poderá suprir toda a extensão que a sua mitologia espalhou no seio da cultura humana.

8.

Obviamente, o quotidiano também nos permite verbalizar outro tipo de generalizações: “a minha vida dava um filme”, “esta paisagem parece uma pintura”, “tu devias era ter ido para o teatro”. No entanto, acreditamos que, nestes casos, os locutores se estão a referir ao conjunto de lugares-comuns associados às artes em questão: o cinema de Hollywood, a pintura figurativa entre o Renascimento e o Impressionismo, o teatro como manifestação de histrionia.

Ainda que se possa ter a mesma atitude perante a poesia (“este gajo não passa de um lírico”), a verdade é que, se dissermos que um filme “tem valores pictóricos”, nos estamos a referir a determinadas ousadias do seu trabalho formal, mas o mesmo não podemos defender quando falamos de “cinema poético”. Há qualquer evidência no vocábulo “poesia” que parece chamar por todos os que dele se acercam, sem que o seu conteúdo específico se torne, por sua vez, evidente.

9.

O presente ensaio resulta mais da nossa actividade enquanto poeta do que de uma ambição estrita de teorização. Na medida em que a palavra em disputa parece ter de ser definida por uma espécie de *essência-em-história*, quer-nos parecer que cada poeta, de cada língua, em cada época e em cada lugar, tem a responsabilidade de tentar (re)formular o teor desse trabalho intelectual que assumiu, trabalho esse cuja urgência universalizante só tem paralelo na transversalidade do seu descrédito social. O desejo genuíno de que essa formulação seja ecuménica, e que nela se possam encontrar Kobayashi Issa e Luiza Neto Jorge, Herberto Helder e Konstandinos Kavafis, tem o seu justo corolário no desafio real que outras formulações lhe possam opor.

10.

É muito difícil encontrar (em Portugal, é mesmo quase impossível) um adolescente que nunca tenha alinhavado um conjunto de versos sobre uma folha de papel. O resultado pode ser melhor (quando associado à música juvenil) ou pior (sempre que a canção se pronuncia *cauçã*), mas a frequência do fenómeno traz em si uma eloquência a que não podemos ser alheio.

O milagre de Rimbaud é precisamente esse: a coincidência absolutamente improvável entre um grande talento poético na plena posse de todas as suas faculdades intelectuais e a idade na qual a *poesia* é de tal modo *um assunto de vida ou morte* que os seus frutos escritos costumam ser indigestos (mais apropriados para o consultório do pedopsiquiatra do que para as mãos de um leitor sofisticado). Como dizia Yves Bonnefoy, para o autor de Charleville haveria que *resolver todos os assuntos* até à

chegada da idade adulta. Em “Vingt ans”, Rimbaud qualifica de *Adagio* o exílio das vozes que o haviam instruído até então...

Claro que o jovem poeta fez mais disparates do que resoluções, mas ninguém lhe pode negar o esforço hercúleo com que ele viveu a adolescência, tentando que esta não constituísse, como normalmente acontece, a morte quase definitiva da infância, mas a transferência desta, por uma necessária metamorfose, para a maturidade. A estranheza das “Illuminations” resulta precisamente dessa tensão: há nelas uma infância que continua a querer falar por entre as dolorosas inquietações de uma voz adulta. Diz a Virgem Doida de “Une saison...” ao seu Esposo Infernal (sendo este a vários títulos uma figuração de Rimbaud): “Oh! la vie d’aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j’ai tant souffert, me la donneras-tu?” (tradução de Mário Cesariny: “Oh! a vida de aventuras que começa nos livros das crianças, nunca me darás? sofri tanto, era uma recompensa.”)

A despeito da sua atitude ideológica completamente diversa, T. S. Eliot dizia que a relação de um indivíduo com a poesia é muito diferente se o interesse por esta nele sobreviver após a idade dos vinte e cinco anos. E o realizador John Cassavetes, alguém que, ao contrário de Rimbaud, talvez tenha encontrado *uma arte de viver*, reclamava que o seu cinema se destinava a contrariar o facto de que a maioria das pessoas *morre* ao fim de apenas duas décadas de existência.

11.

Não é preciso endeusar a infância para lhe aceitar a gravidade.

Em termos do que interessa para este ensaio, o relevo da infância resulta da força abrupta e irrepetível que existe na relação entre o sujeito pueril e o mundo de *objetos* carregados de novidade que o rodeiam. Quem já observou uma criança quando esta desenvolve a capacidade de locomoção, sabe o quanto é difícil travar a sua infinita curiosidade, rostos inspecionados, gavetas abertas, brinquedos espalhados, plantas trucidadas... O exterior chama o bebé com propostas irrecusáveis e este acede ao chamamento sem conseguir ainda distinguir entre necessidade, fascínio ou afeto. O mundo justifica-se no seu irremediável poder de sedução, no conluio erótico que todos os seus seres parecem ter forjado para esconjurarem o perigo do autismo.

Ora, esse privilégio relacional envelhece de acordo com o envelhecimento genérico que condiciona todo o humano. Regressando à adolescência, ela caracteriza-se por levar a excitação infantil para o domínio da obsessão. Não é o só a questão do sexo, que se torna um mandamento contra o qual parece não haver possibilidade de revolta. Também na primeira juventude surgem as paixões do espírito (a música, o cinema, por vezes a ciência) e as paixões do corpo (o omnipresente futebol, a dança), surgem as ilusões ideológicas, desenvolve-se o desejo de arriscar e experimentar para além da moralidade familiarmente imposta, tudo isto consolidado em torno do aperfeiçoamento das principais competências de sociabilização.

Na idade adulta, a comunicação com o mundo tende a tornar-se, se não mecânica, pelo menos perversa pelo peso da rotina. Mesmo a sexualidade, seja a do cônjuge fiel à ideia de fidelidade, seja a do Casanova hiperativo, vai perdendo a sua desenvoltura de epifania para se deteriorar em teimosia, memória e saber-fazer. Como no universo da maturidade não há espaço para outra aventura que não seja a do empreendimento económico, a liberdade prometida no vocábulo “Democracia” não passa de uma fantasia burguesa tão condicionante quanto o aparelho de jogo de um casino. O homem torna-se escravo de um trabalho que, por norma, não é trabalho de conhecimento.

E, como tudo isto tem um subtexto biológico, o envelhecimento costuma ser acompanhado de uma progressiva desistência de investimento no mundo, o lento definhar do corpo sendo paralelo a um adeus algo distraído aos seres que (ainda) existem deste lado da morte.

Mais do que expor a intuição de uma verdade coletiva, a lenda das quatro idades da história humana (ouro, prata, bronze, ferro) é uma alegoria da narrativa biológica que conforma o percurso de todo o indivíduo. Se, numa das suas mais célebres cartas, Rimbaud situa *a vida harmoniosa* na Grécia Antiga (cultura na qual, de resto, já se recorria à referida lenda para representar uma suposta decadência do seu momento histórico), acreditamos que, a um nível inconsciente, ele se estaria porventura a referir a uma infância dourada que seria preciso reencontrar de modo transmutado.

Temos noção de que nem tudo, na infância, é roseiral (é a época dos grandes medos, por exemplo), e de que muitas pessoas começam as suas vidas pelas mais graves tragédias. Mas nada disso impede o poder de evidência com que o mundo objetivo

sempre se impõe a cada mundo subjetivo infantil, nada disso proíbe a criança de, desvalorizando a sua transcendência, assumir o mundo exterior como efetivamente tangível.

12.

Uma alegoria biológica:

A questão da tangibilidade do mundo é crucial numa discussão sobre poesia.

No seu “Tratado da evidência”, o filósofo Fernando Gil alude a estudos científicos que defendem que os cinco sentidos do homem resultaram de um fundo sensorial comum de que o tato terá sido a primeira modalidade a individualizar-se. A capacidade perceptiva terá, portanto, evoluído desde o mais elementar convívio epidérmico até atingir o grau de telecomunicação que associamos às faculdades de ver ou de ouvir.

Podemos assim compreender o princípio (biológico) de desvalorização da transcendência como a necessidade que os seres vivos têm de converter os dados colhidos pela visão, pela audição ou pelo olfato, em experiências da ordem do tato ou do gosto. Claro que a atividade dos três primeiros sentidos já implica um certo triunfo sobre uma imanência subjetiva. No entanto, os seus efeitos são sobretudo mentais, interiores ao espírito do ser que percebe, enquanto os efeitos do tato ou do gosto são físicos, são transformadores do mundo que, até ao momento da tangibilidade, era absolutamente exterior a esse ser.

A poesia será uma espécie de medidor da **qualidade** desse impulso para o toque (transportado, claro está, para todos os domínios da existência, desde o sentimental até ao político).

13.

Outra alegoria biológica:

Não haveria nenhuma razão para que um ser vivo não se pudesse bastar a si mesmo: a existência seria porventura bem mais simples.

Todavia, a hipótese científica mais consensual é aquela que descreve as origens da vida no planeta a partir de focos de uma massa indistinta originária, uma sopa de virtualidade que, por efeito dos acasos de mutação, terá iniciado o processo evolutivo tal como Charles Darwin o pressentiu.

Isto implica que todo o ser vivo, para garantir a sua sobrevivência, precise da interação com os outros seres vivos (que, de algum modo, lhe estão genealogicamente associados). Seja a violência do predador, seja o trabalho comunitário das abelhas, a reprodução sexuada ou o voo em bando, tudo isso são modalidades da interdependência que, pelo menos na Terra, caracteriza os processos vitais. Cada ferida ou cada carícia, cada penetração ou cada chamamento recuperam parte da unidade do oceano de vida original (a genética não se cansa de comprovar isso).

A poesia é uma especificidade antropológica na medida em que o poeta é aquele cidadão que analisa, (*eco*)sistematicamente, se as trocas entre os humanos configuram uma efetiva **vivência** ou se não conseguem ultrapassar a eficácia mecânica da mera sobrevivência (em todos os sentidos, do sexual ao laboral).

14.

A poesia não é, pois, um gênero literário. A poesia também não é uma atitude especial perante a vida, de que alguns inspirados estariam na posse. A poesia não é uma forma de enriquecimento espiritual. A poesia não é uma estratégia de evasão. A poesia não é um assunto de elites. A poesia não é uma manifestação do sagrado. A poesia não é um passatempo fino. A poesia não é um tique de erudição. A poesia não é uma forma de promoção social encavalitada nos méritos da inteligência. A poesia não é uma medicina alternativa dedicada ao consolo.

Será talvez, no dizer de Maurice Blanchot em “La part du feu”, a experiência fundamental da existência?

15.

A poesia é uma alteração do estatuto do desconhecido.

Como é notório tanto na sua vida como na sua obra, Rimbaud terá sido particularmente sensível à excitação da novidade fomentada pela exploração colonial. Em “Ce qu’on dit au Poète à propos de fleurs”, o heterónimo que ele criou para vociferar a propósito do Parnasianismo insurge-se contra o facto de os poetas franceses serem incapazes de diversificarem a flora evocada nos seus textos (falavam sempre dos *lírios*, da botânica europeia, quando haveria tantas plantas novas e magníficas, noutros continentes, sobre as quais seria delicioso falar). Mas Rimbaud defende também que esses autores, ainda que estivessem corporeamente presentes nas mencionadas paisagens exóticas, continuariam a falar das florinhas que sempre conheceram e que sempre acolheram por convenção. Ou seja assinala-se aqui uma dificuldade de conhecimento.

O problema não será, portanto, a distância física que separa cada ser de um outro ser, pois ela pode ser diminuída por meios também eles físicos. O problema é a inconsciência da distância em que cada sujeito se mecaniza psiquicamente, quando a sua capacidade relacional com os objetos se torna uma proximidade de rotina. Mesmo perante o desconhecido, o sujeito mecânico continua a não ser capaz de ver, a não pretender tocar, a sua erótica falha tanto perante o quotidiano quanto perante a novidade.

Como diria Paul Celan, outro autor que entendeu profundamente o que de essencial se joga em toda esta aventura, o poema procura o *lá fora*.

16.

A poesia torna o universo de novo desconhecido. É um método de resistência a que todo o adulto recorre na sua progressiva *morte para o mundo* (já que o mundo em si mesmo não morre). Se é usual aludir-se à infância quando se fala sobre poesia, é precisamente porque ela se insinua sempre no adulto quando nele regressa a curiosidade enquanto potência genuína de conhecimento. **A poesia é simultaneamente a fabricação de uma distância psicológica e o desejo de a vencer.**

17.

Fiéis à nossa postura ecuménica, voltamos a sublinhar que este discurso não é uma apologia do lirismo, esse sim, um género da poesia enquanto manifestação literária. Basta lembrar o célebre poema de Carlos Drummond de Andrade, no qual o sujeito enunciatador afirma que, “na vida das” suas “retinas tão fatigadas”, nunca se esquecerá de ter encontrado nada mais que “uma pedra no meio do caminho”. A pedra, que o poema não ornamenta, não qualifica, não alegoriza, apenas uma pedra, insinua-se de tal forma no acontecimento-poesia, que a palavra que designa esse tão pouco *poético* ser geológico aparece umas insistentes sete vezes em apenas dez versos.

“No meio do caminho” é assim um texto tão essencial, tão puro, quanto o poema “Sensation” de Rimbaud: trata-se, na formulação de Yves Bonnefoy (a propósito do exemplo francês), do prazer de estar na Terra e da vontade de partilhar esse prazer com alguém.

18.

É total a nossa solidariedade para com o desejo que o filósofo Walter Benjamin manifestou de que a arte fosse perdendo a sua aura de inacessibilidade de modo a poder funcionar como um instrumento de transformação política. No entanto, parece-nos que o conceito de “aura”, tal como teorizado por aquele autor, se revela parcialmente improdutivo.

A aura seria “o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja” (na tradução de João Barrento). Benjamin analisa a dimensão opressiva, de um ponto de vista social, desses mecanismos de distanciamento aplicados à criação artística, e regozija-se com o facto de a evolução tecnológica estar a minar a permanência reacionária da “aura”: o povo começaria a usar a arte com as suas próprias mãos, dirigindo-a para o combate político.

Talvez no tempo de Benjamin a questão se pudesse visualizar desta forma (e a inquietação do autor era francamente genuína), mas hoje tal ideia não pode permanecer consensual. Tudo está *perto*, no mundo atual, neste mundo que se tornou um imenso

McDonalds que pica a substância de todos os seres até eles se tornarem hambúrgueres de banalidade. O povo aceitou à televisão apenas para reinventar a imprensa cor-de-rosa em reality shows; a arte contemporânea despe-se de aura para atingir recordes de especulação no mercado milionário; Hugo Chávez, um suposto avatar da militância de esquerda, trabalha a sua imagem pública na direção da iconografia pop... Haverá um mau entendimento e um aproveitamento cínico da conceptualização de Benjamin, ou seria essa conceptualização demasiado superficial?

Acreditamos, francamente, nas virtudes do conceito de “distância”, em todas as aceções nas quais ele se possa conjugar (Bertolt Brecht desenvolveu uma teoria muito diferente a partir de semelhante intuição, ainda que a tradução do seu conceito-chave não desemboque exatamente na palavra “distância”). É preciso apenas uma nuance para que a inquietação fundadora de Benjamin encontre um eco neste sistema de pensamento alternativo: essa distância tem de estar *sensualmente* fundida com a evidência da possibilidade da sua superação.

O esquema-poesia é simples: estou na presença indiferente de um outro ser – descubro a estranheza desse ser (a sua distância psicológica) – desejo abolir a distância entre mim e esse ser, assumindo a sua tangibilidade. O que Rimbaud pretenderia para os seus “(...) effarés” (condenados pela pobreza ao *deslumbre*) é que eles se insurgissem contra a inacessibilidade do pão que os atrai como um chamamento maternal: a revolução está à espreita nesse belo poema decetivo.

O raciocínio vale também para as obras de arte (que são seres como outros quaisquer). Para que o vulgar espetador de cinema se torne cinéfilo militante, ele tem de sentir o desejo de amar um filme que lhe parece *estranho*. No cinema de poesia, o filme é um céu ao virar da esquina do nosso bairro mental, um céu que, caso o **encontro** se dê, fatalmente nos impele a uma astrofísica de autossuperação. Não precisamos de trocar estéticas como a de Picasso por estéticas como as de Chaplin: precisamos de combater estratégias como as de Andrew Lloyd Webber.

19.

“Sachons par Toi si les blondeurs / Des Pics neigeux, vers les Tropiques, / Sont ou des insectes pondeurs / Ou des lichens microscopiques!” (tradução de Ivo Barroso:

“Que saibamos por Ti se o branco / Dos Picos nevados, nos Trópicos, / É o fruto de insetos ovíparos / Ou de líquenes microscópicos!”). Alcide Bava, o heterónimo rimbaldiano de que falávamos atrás, exorta assim o Poeta a contribuir para o aumento de conhecimento da sua época (fá-lo de forma paródica, aludindo a questões especificamente científicas, porque a sua voz não corresponde à do escritor).

Ao tentar trazer tudo para a poesia, libertando-a da restrição aos seus objetos escassos e convencionais, Rimbaud trabalhou conscientemente a favor do aumento das possibilidades de desejo e da diminuição dos constrangimentos da transcendência. A atitude mantém-se modelar até aos dias de hoje: é como se, antes do chamamento da poesia, nenhum objeto pudesse existir para o conhecimento.

Quando, em “Fêtes de la faim”, ele imagina que a sua fome se tornou equivalente à de um asno (e por isso tem de reaprender a comer, começando por experimentar as pedras e a terra, até encontrar a verdade da sua dieta por entre folhas, flores e frutos), a inacreditável beleza do poema deriva do facto de essas pedras, a terra, o ar, a fruta apodrecida, tudo isso estar poetizado de forma a nos parecer francamente apetecível de um ponto de vista nutricional. A fome e a sede são, no dizer de Mário Cesariny, personagens morais de “Une saison en enfer”. Na verdade, são personagens metafísicas estruturadoras de toda a obra rimbaldiana.

Não nos interessa reduzir aqui o princípio de desvalorização da transcendência a uma explicação psicanalítica. Por um lado, o ensaio não conta, entre os seus objetivos, com a vontade de explicar o impulso poético. E por outro lado, as justificações de ascendência freudiana não ultrapassam o limiar da teoria razoavelmente contestável. Interessa-nos, isso sim, fazer da poesia o fundamento de toda a gesta da descoberta e da invenção.

20.

Paul Celan insurgia-se contra o entendimento da poesia com base no seu étimo: como se sabe, a palavra em discussão neste texto deriva de um termo do grego antigo que tinha o significado de “fazer”. Mais uma vez, a atitude do poeta alemão implica um corte na continuidade, frágil mas inquebrável, da história da poesia.

Basta ler “O banquete” platónico, para se perceber que o conceito de “*poesis*” nada tinha a ver com *produção* em sentido técnico nem com a *criação* de índole romântica. No entanto, o facto de uma atividade aparentemente tão inútil como a poesia ter surgido associada ao verbo que mais fundamentalmente exorta à ação não pode deixar de criar algumas perplexidades. Especialmente na civilização pós-industrial, na qual a utilidade se tornou ao mesmo tempo uma ficção e uma obsessão (o cineasta Michelangelo Antonioni percebeu isso muito bem ao ter filmado a histeria do mercado bolsista em “L’eclisse”).

Com este golpe etimológico, talvez os antigos nos tenham querido dizer que **a poesia é a condição sine qua non de todo o fazer**. Não há uma utilidade imediata na experiência poética, claro, mas é esta, enquanto impulso para a tangibilidade do mundo, que está na base de todo o fazer, desde o fazer conversa até ao fazer pirâmides, desde o fazer filhos até ao fazer leis. Querer tocar o mundo é o primeiro passo para ele nos aparecer transformável, o erotismo em sentido lato precede todo o esforço de fecundação.

O burguês, o obcecado por uma utilidade de pechisbeque, é incapaz de compreender a essencialidade do impulso poético. Há um discurso vago de ridicularização da poesia (um “*ce qu’on dit...*”) que é o sintoma da perversão do mundo capitalista (um mundo onde as necessidades são inventadas, e impostas a cidadãos que se julgam livres). O texto assinado por Alcide Bava tanto agride o poeta preguiçoso como o burguês incapaz de perceber até ao fim o que está verdadeiramente em causa na espécie humana. Yves Bonnefoy faz notar como, ao longo desse poema, o “útil” apregoadado pelo heterónimo de Rimbaud vai adquirindo um cunho cada vez mais fantástico: o jovem autor usa a estratégia que será posteriormente cara ao cineasta Federico Fellini, que é a debilitação de um sistema a partir do seu interior, por via de um investimento no excesso.

Dizem os comentadores de “*Ce qu’on dit au Poète à propos de fleurs*” (com o magistral Steve Murphy à cabeça) que Alcide é uma referência ao nome de batismo de Hércules, herói da mitologia grega, célebre pela dimensão épica dos seus feitos. Mas é preciso ir mais longe, e reconhecer que Rimbaud parece querer com isso dizer que a poesia é, afinal, um verdadeiro trabalho hercúleo: **o trabalho que gera o trabalho**.

Há muitos outros momentos no corpus rimbaldiano que celebram essa epifania do “fazer”. Os dois primeiros poemas citados em “Alchimie du verbe”, “Larme” e “Bonne pensée du matin” evocam, sob formas diferentes, a inevitabilidade de uma gestação urbana a partir de um contexto bucólico. Mas em todos estes casos, o que está em causa é uma moralidade da ação, a que Rimbaud chamará de “reinvenção do amor”.

21.

A ausência de moralidade é patente em “Les effarés”. Há hiatos insuportáveis na cadeia da existência: o produto da ação que os deslumbrados contemplam, o pão-nosso de cada dia, não lhes é destinado. Na atmosfera deslumbrada do texto, essa intuição de uma crise do fazer tem, como contrapartida, a reivindicação aflita da poesia.

Walter Benjamin foi visionário ao ter-se interrogado se a explosão tecnológica que começou no século dezanove não iria levar à alteração do próprio conceito de arte (reconhecemos isso, mesmo que discordemos das suas propostas concretas). Talvez mais do que provocar uma mutação no conceito, a explosão do “fazer” obrigou os poetas a mergulharem mais fundo no sentido e na utilidade da arte que praticavam.

A partir da Revolução Industrial, deixou de ser possível tomar, como modelos da ação, as atividades que tinham constituído o esqueleto produtivo de todo o mundo antigo: a agricultura, a pastorícia, o combate, a olaria, a tecelagem, a culinária, a medicina, a impressão tipográfica, a lenta construção civil, etc. A máquina entra em cena a todo o vapor, imponente, sedutora à maneira do tirano, espetacular nos seus feitos e milagres, capaz de uma esperança quase paradisíaca, mas também de uma sujidade épica, de uma escravização nova e de uma promessa inevitável de desemprego.

Podemos dizer que o século dezanove assistiu a uma espécie de histerização do “fazer”. Rimbaud não pretendia voltar atrás, de modo algum. Ele era um urbano convicto e detestava os putativos prazeres da ruralidade. Para além disso, a sua vocação para o futuro, o seu “il faut être absolument moderne” (tradução de Mário Cesariny: “Há que ser absolutamente moderno”), de certo modo o tornaria aliado dessa possibilidade de multiplicar a capacidade de construção até à potência da utopia (como provam essas pontes tão fáceis de produzir num breve texto das “Illuminations”).

No entanto, pensamos que, algures na sua intuição semi-consciente, se formou a convicção de que a mutação inédita e abrupta da tecnologia (contemporânea da afirmação definitiva do capitalismo moderno) colocaria em perigo o conceito milenar de poesia. Na sua carta a Paul Demeny de 15 de Maio de 1871, Rimbaud afirma que, no mundo antigo, a poesia ritmava a ação sua concomitante (o que tornou possível a existência de monumentos épicos como a “Ilíada” ou a “Odisseia”), mas que, no seu tempo histórico, no qual essa harmonia se perdera, seria preciso que a poesia, enquanto instância ética, conduzisse a ação sua sucessora. O Vermeer dos gestos simples e exatos fora substituído pelo Van Gogh da rutilância desesperada do mundo. Do “ofício da poesia” passara-se para o “problema da poesia”.

Se, no mundo antigo, toda a gente saberia demasiado bem o que era preciso fazer (e essa era a principal mediocridade desse tempo cheio de mediocridades: de modo algum acreditamos numa *perfeição do passado*), o mundo moderno caracterizar-se-ia pela perda de evidência a esse nível. Tanto “Bartleby” como o Ahab de “Moby Dick” (ambos criações de Herman Melville), o que não quer fazer nada e o que quer matar a própria morte, perderam qualquer hipótese de equilíbrio instável ao nível das suas condutas. O seu desnorte já não é cómico nem serenamente universal, como o de Dom Quijote. Emily Dickinson tentando uma vida de erva na gaiola dourada da sua casa, Fernando Pessoa desistindo da vida a favor de meras hipóteses de vida, ou Walt Whitman forjando uma abrangência de espírito no limite da insanidade: são todos avatares da tentativa de sobrevivência da poesia à suposição de que ela não é o impulso vital por excelência.

22.

Tanto o verbo como a fome fogem no asno de Anne em “Fêtes de la faim”. Em “Départ”, Rimbaud escreve em estilo telegráfico, como se já tivesse partido de todo o lado e para todo o sempre, e o poema, sincopado e elíptico, só pudesse dar vagas notícias desse nomadismo obsessivo.

Rimbaud foi um Ulisses sem outra Penélope que não fosse a idade adulta, percorrendo os caminhos entre Paris e a Bélgica com a convicção de que a sua Ítaca nunca poderia ser um regresso à casa da partida. Em sonetos de inesgotável frescura

(“Ma Bohème. (Fantaisie)”, “Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir”, etc.), o poeta começou a indagar o **modelo de construção** que havia conformado toda a poesia ocidental até então. Esse modelo era a “casa”.

Paredes simétricas e geométricas, ausência de curvas ou excentricidades, todo um desenho ao fim e ao cabo funcional, solidez, previsibilidade, conforto: é isso que podemos encontrar nas formas clássicas do saber-fazer poético, nas mil regras de contagem métrica, acentuação, rima, construção de estâncias, etc. Mesmo as magnânimas desventuras da “Odisséia”, com as suas entrelinhas assegurando que as coisas todas permanecem nos seus lugares a despeito das crises transitórias, vêm afinal trazer um homem ao seu lar, em versos rigorosíssimos que poderiam ser gravados em ouro nas portas principais de uma cidade.

Em textos como “Tête de faune” ou “Mémoire”, Rimbaud dedica-se, com calculada malícia, à implosão do verso alexandrino e de toda a ganga de regularidades formais que em seu torno protegiam a poesia da aventura sem rede. O modelo rimbaldiano é a rua, esse lugar no qual se pode ser um Hércules da descoberta, e que vem dar, ao lirismo objetivo, toda uma vitalidade de acasos, encontros, percalços, curvas e contracurvas, meteorologias e velocidades, esperanças e decepções. Se é verdade que o “informe” talvez não exista, existirá certamente a emancipação formal (à qual corresponde uma emancipação de conteúdo).

23.

O século XIX assistiu assim ao fim definitivo da conjugalidade imemorial que havia unido poesia e narração numa profunda solidez edificante. O romance oitocentista, na verdade, é a explicitação das causas e das consequências que provocam a degeneração da *poesia*, como acaba por perceber Madame Bovary, quando insuperáveis dívidas financeiras desfazem a possibilidade de sobrevivência do seu lirismo medíocre.

Bem pode Rimbaud escrever um indómito “Bateau ivre”: toda a poesia será doravante “crise de poesia”, e todo o romance a sua análise implacável. No dizer de Dominique Combe, o poeta mantém uma ligação degenerada tanto com a epopeia como com o idílio (“Le dormeur du val”, na sua aparente simplicidade, é o lugar onde as duas

pulsões se encontram nessa desarmonia inevitável que se chama “morte”). Rimbaud satiriza, parodia, vocifera, o seu barco está bêbado que nem um cacho e já acusa a sensação de mediocridade pessoal que subtilmente assombrará todas as “Illuminations”.

A prosa invade a poesia precisamente para dar livre provimento a toda a ambição crítica que sente o adolescente que já não consegue deixar de se tornar adulto. “Une saison en enfer” é prosa com momentos de versificação, as “Illuminations” são poemas em prosa: o caminhante genuinamente sonhador está a tornar-se um calejado e imparável sobrevivente.

Quem consegue acreditar na “Mensagem” de Fernando Pessoa? Só um futuro muito distante e apocalíptico nos pode voltar a fazer sonhar com uma literatura de plena harmonia entre desejo e fazer. Quando Eliot recupera o fôlego da epopeia, fá-lo para descrever nada menos que uma *terra devastada*...

24.

Mesmo pertencendo a uma cultura que valoriza a contemplação, Matsuo Bashô diz, num dos seus haikus, que o princípio da poesia é o canto dos plantadores de arroz.

No entanto, se o poético já não ritma, em harmonia, a atividade humana, de igual modo o pensamento não pode ser entendido como uma ação que a si mesma se preenche e justifica. A comentadíssima máxima “Je est un autre” (tradução literal: “Eu é um outro”) pretende dar expressão liminar à intuição rimbaldiana de que um sujeito não será tanto o ator mas sim **o espetador** do seu próprio pensamento. De certa maneira, a crise pressentida do *trabalho* vem destabilizar as práticas de auto-representação ilusória a que o humano se tinha habituado.

Todo o sujeito tem de ser entendido, ao mesmo tempo, como objecto (daí a defesa de um **lirismo objetivo** por parte do jovem autor). Regressamos à dinâmica do distanciamento (neste caso, distanciamento de si mesmo), servida pelo corolário lógico de que, se o “eu” se afasta de si mesmo, fica mais próximo do(s) “outro”(s). Desvalorizar a transcendência também implica fazer descer o valor transcendente que cada um de nós impõe à sua alteridade. O marxismo, uma reação filosófica ao paroxismo de desespero a que haviam chegado as relações laborais no ocidente (ou, o

que será porventura mais rigoroso, à consciencialização pós-iluminista da impossibilidade de reduzir o ser humano à escravatura) foi outra tentativa de formulação verbal de uma **generosidade de imanência** capaz fazer da sociedade algo mais que uma simulação de sociedade. Rimbaud terá sonhado bastante com a insurreição da Comuna de Paris, mas a sua evolução intelectual foi-o afastando de uma discursividade abertamente política. E, como sempre acontece nestes casos, uma filosofia excessivamente prescritiva envelhece muito mais depressa do que uma poesia amadurecida no falhanço.

Não é preciso, contudo, colocar a questão em termos políticos estritos. Ainda que possa ser acusado de folclore (algo de que discordamos profundamente), Federico García Lorca construiu uma espécie de autorretrato enquanto *selvagem* imaginante a partir da descrição oblíqua e parcial que fez da cultura do povo cigano. “Eu sou um cigano”, ou “eu sou um negro”, como dirá Rimbaud: a reinvenção do amor começa na reinvenção de si mesmo.

25.

“Ser um outro” significa, desde logo, acreditar que, mais verdadeiras do que aquelas palavras que dizemos com ilusão de controlo serão as palavras e os silêncios que estão em incandescência naquilo que se convencionou chamar de “inconsciente”.

A “genialidade” artística (conceito *para inglês ver*, na verdade, mas ao qual Rimbaud não seria alheio) nada tem a ver com *uma grande capacidade intelectual*, mas com o domínio absoluto de um método criativo que permita convocar, na justa medida, o inconsciente. Um ser que fosse capaz de viver essa plenitude na arte e na vida seria o impossível “Génie” do texto com que se costuma encerrar a recolha das “Illuminations”, um Cristo revisto, um homem divino, um ser de pura beleza.

Os surrealistas, um bando de bravos escritores dotados de imaginários assombrosos, defenderam um método específico, a “escrita automática”, que teria o condão de revelar a verdade sem constrangimentos de cada poeta que a ele se submetesse. Para além do falhanço histórico em que tal método caiu (não só quase ninguém o utiliza hoje, mas muitos dos próprios surrealistas acabaram por o abandonar), haveria nele uma relativa candura quanto à facilidade de intimação do

inconsciente. E quanto à utilidade comunicacional de uma escrita em constante estado de *possessão*, digamos assim.

Quem é o Hércules que assina “Alcides Baba-se” em “Ce qu’on dit au Poète à propos de fleurs”? Qual é o órgão mais hercúleo que o macho possui, órgão cujo esforço mais profundo redundava no borrar de uma via láctea escatológica? É o pénis, claro, é o pénis quem fala nesse poema, no qual, a partir do arquétipo que identifica raparigas com flores (e Rimbaud era sensível a esses clichés), se protesta contra a entediante mulher europeia, burguesa e cristã do século XIX. Insistimos neste poema, porque ele nos parece um dos textos mais justos e abrangentes que já lemos. Nele, o poeta traumatizado pelo desamor materno (a sua mãe, uma ingénua Alcmena, terá sido enganada por um Anfitrião que apenas simulou o papel de marido, pois na verdade a abandonou como um Zeus aventureiro e implacável; ora, essa mulher, passou a tratar o seu *filho destinado a grandes feitos* como se fosse uma Hera despeitada: o seio em que Rimbaud mamou não foi o de uma mãe, no sentido mais fundo do termo – tudo isto está claríssimo no texto “Mémoire”), dizíamos então que, nesse poema, o jovem assume o quão difícil é dizer a verdade sobre si mesmo (note-se como ele se esconde num heterónimo...).

O óbice tem de ser sempre resolvido por uma estratégia de obliquidade, é quase preciso *fingir a dor, para se poder dizer a dor que se sente deveras*. O próprio Fernando Pessoa, que levou a aventura heteronímica mais longe do que qualquer outro autor, desnudou-se de forma radical nas ficções que engendrou sob o nome de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis (e companhia...).

Rimbaud percebeu a necessidade de um método, de uma busca consciente do pensamento mais rigoroso, aquele que não nos ilude com a possibilidade do seu controlo, aquele que exige que nos distanciemos de *nós mesmos* para podermos ser seu espetador.

No entanto, o seu método (a “desregulação de todos os sentidos”) não é um modelo. Cada autor terá de encontrar a sua própria *genialidade*, o seu falar mágico e sacerdotal, um falar que não pode ser totalmente consciente nem totalmente inconsciente. E, de qualquer modo, a nudez sempre existiu, na poesia: basta pensar nos poemas da loucura de Friedrich Hölderlin.

26.

A *inspiração* não é, portanto, o segredar de uma voz divina, nem um acesso espetacular de inteligência, mas um domínio cabal dos meios criativos escolhidos por um autor que lhe permita fazer, de cada palavra, uma exibição de verdade (sua e do mundo). Se um poeta adquire posse do seu *falar mágico*, todas as suas unidades de significado entram em diálogo de revelação.

“Le dormeur du val” costuma ser entendido como um texto pacifista. Steve Murphy discorda um pouco e vê nele (como sempre acontece no pensamento deste acadêmico) um gesto de militância política. Tudo isso está certo. No entanto, estamos convicto de que aquilo que seduziu Rimbaud na imagem escolhida para o seu soneto foi a possibilidade de uma *morte para a natureza*, ou seja, de uma morte de si mesmo enquanto homem para poder ser acolhido na natureza mais vasta.

A natureza está numa constante Idade do Ouro (no texto rimbaldiano que alberga esta ideia como título, o sujeito lírico diz que as suas irmãs são a onda e a flora). Algo de semelhante terá sentido Emily Dickinson (e, já agora, o poeta Pedro Ludgero, tendo este o problema agravado de viver numa época de ameaça ecológica). Em pleno contraste, o homem e a sociedade que ele criou insistem em ir desvalorizando o metal com que as suas idades podem ir sendo batizadas.

Em “Comédie de la soif”, após sublinhar a diferença da sua sede perante todas as outras sedes humanas (familiares, culturais, boémias), Rimbaud confessa a vontade de ser nada mais que uma frescura gerada por uma nuvem. Na “Chanson de la plus haute tour”, vê-se como um prado deixado ao abandono, ocupado apenas por moscas. “Bannières de Mai” torna explícito todo este contágio semântico.

Esta vontade de solidão, pois é disso que, ao fim e ao cabo, se trata, é apanágio daqueles seres nos quais se conjugou um excesso de expectativa quanto ao outro e uma inadaptação exigente quanto à forma de o tornar tangível.

27.

São célebres as vidas de poetas caracterizadas pelo desregulamento da relação com o outro: a demasia de Byron e Cesariny, a penúria de Pessoa e Adília Lopes, a desilusão suicida de Sylvia Plath e Cesare Pavese.

Decorre de tudo quanto estivemos a defender que o tema implícito de toda a poesia é o “amor”, mesmo quando o poeta o denigre num primeiro nível de leitura, mesmo quando a sua obra parece dele carecer enquanto tema manifesto. Nas entrelinhas de “Ce qu’on dit...”, tanto se *escreve* que a colonização é o oposto da máxima “Je est un autre”, como se insulta a visão conservadora e liofilizada do amor que têm os poetas oficiais.

Rimbaud preencheu e complexificou a sentença socrática “Conhece-te a ti mesmo”, ao mesmo tempo que subverteu e purificou o projeto de reinvenção do amor que a figura de Cristo já tinha tentado. Estamos convicto de que não há muito mais a dizer, sobre esta terra na qual irresponsavelmente nos passeamos.

Este poeta, que se queria encarregar de toda a humanidade (veja-se como, em “Bonne pensée du matin”, ele pede que seja levada a “eau-de-vie”, a aguardente sem catacrese, aos operários em serviço), que se queria também descobridor de uma língua de alma para alma, apostou na sua própria mutação pessoal com o garbo que lhe era característico. Jean-Pierre Richard parece ter encontrado a fórmula justa para sintetizar a teórica rimbaldiana: “on me pense, donc je deviens” (tradução de Saguenail e Regina Guimarães: “Pensem-me, logo sou em devir”), ou seja, a ausência de ilusão quanto a uma putativa autonomia plena e estável do pensamento é o único ponto de partida aceitável para abraçar as possibilidades do devir, de si mesmo e do mundo, **de si mesmo no mundo**.

28.

Ao contrário do que Deleuze afirmou, o *cogito* rimbaldiano tem nele implícita a ideia de temporalidade (tanto como a definição de “sujeito” por Kant). Mas não vale a pena incorrer numa espécie de hagiografia do jovem *génio*.

Rimbaud desistiu demasiado depressa. O abandono da poesia simulado em “Alchimie du verbe” não pode ser desligado do falhanço da sua relação com Verlaine, cujo relato fantasioso é a outra parte de “Délires”, um capítulo de “Une saison en enfer” que engloba ambos os textos. O estudo da felicidade daquele conjunto de textos que, levemente, se costuma congrega em torno do título “Derniers vers”, tem de ser articulado com a experiência biográfica do falhanço do amor (até que ponto chega a homofobia: Yves Bonnefoy apelida a relação entre os dois poetas de um ato de “caridade”).

De príncipe, génio, criminoso, mau sangue ou cigano, Rimbaud chega a mercador de armas numa África que, como tudo na vida, o dececionou. Incapaz de esperar, de dar o devido tempo ao tempo que sonhou, talvez tenha sido também incapaz de se manter fiel ao rigor ético da juventude. A aceitação de si mesmo (da sua porção inalienável de mediocridade, da impossibilidade de ser *um outro* por completo), aceitação que coroa a obra sob a forma de recusa de Inferno (“Une saison en enfer”) ou de recusa de Paraíso (“Illuminations”), ela não precisava de acarretar esse fim de ambição espiritual que parece implícito na aridez da sua maturidade (apesar de que, em rigor, pouco sabemos da atividade intelectual de Rimbaud nesses anos).

29.

Disse uma vez Agnès Varda que, nos seus filmes, só colocava as coisas de que gostava. A formulação não será feliz (até porque os filmes são também cenários para os medos), mas talvez a cineasta tenha querido dizer que não é possível fazer arte a partir de uma abolição absoluta do desejo. O princípio de desvalorização da transcendência encontra um pleno eco na frase shakespeariana “We are such stuff that dreams are made on” (tradução de Fátima Vieira: “A matéria que nos compõe é igual à dos sonhos”). A ilusão denunciada por Próspero não pode ser separada da verdade erótica ou, preferiria eu dizer, da genuinidade da vontade de comunicar que os sonhos, mais dormidos ou mais acordados, revelam. Todos nós somos o balancear entre aventura e falhanço, e neste caso até **sabemos que, em primeiro lugar, existiu a aventura** e que, para não maldizermos a vida, temos de manter até ao seu fim a ignorância sobre o teor desse fim: será ovo ou mera galinha?

Por isso ficamos sempre desconfiado perante filmes como “Salò o le 120 giornate di Sodoma” de Pier Paolo Pasolini, “A Clockwork Orange” de Stanley Kubrik ou o mais recente “Vénus noire” de Abdellatif Kechiche. Por trás da respeitabilíssima agenda política que informa essas obras, o que é que elas revelam sobre o afeto profundo dos seus autores? Eles sonham, afinal, sobre quê? Note-se que não há qualquer dúvida sobre o que sonhava o pintor Francis Bacon (ou, já agora, o Divino Marquês)...

Em “Los olvidados”, Luís Buñuel demonstra como uma sociedade que não é construída a partir das necessidades instintivas do ser humano (representadas, por sinédoque, no magnífico sonho que o realizador encena) acaba por regredir até um tipo de animalidade aviltante que esse humano já não consegue suportar. Os militantes comunistas nunca perceberam isto, e a verdade é que os estados construídos a partir de uma *teoria* cedo se tornaram ditaduras corruptas e insuportáveis.

Não estamos muito interessado na dinâmica onírica, mas defendemos que a infância (a faixa etária analisada naquele filme do autor surrealista) é a entidade reguladora de toda a verdade filosófica e política pela qual podemos lutar na vida adulta. A criança chora quando quer realmente chorar e ri quando quer realmente rir. É preciso que o homem feito fundamente o seu civismo no intacto sentido de justiça que acompanha os primeiros anos da sua vida. De modo algum confundimos infância com angelismo, estamos apenas a reclamar o carácter sempre genuíno das expectativas pueris perante as ofertas da vida. Se cada pensador delirante, cada político megalómano, cada opinion maker arrivista, se todos se lembrassem de quão inconsútil era o seu Desejo antes de aderirem às ficções da cultura, a estupidez humana de que falava Albert Einstein rapidamente se tornaria finita.

30.

Um poema como “Honte” (interessantíssimo poema, de resto) garante, a qualquer escritor, a admiração daqueles intelectuais que, entre uma *party* e uma condecoração, representam o papel de *carpideiras do mundo*. Na verdade, esse é um texto muito célebre.

Mas nós preferimos outro Rimbaud, aquele que, criticando a sua própria tendência para a torre de marfim, diz, sem qualquer filtro: “Ah! Que le temps vient / Où les coeurs s’éprennent.” (tradução literal: “Ah! Que venha o tempo / Em que os corações se apaixonam.”).

A sua escatologia não é, como no caso de Georges Bataille, um fator de celebração. O miço através do qual, no soneto “Oraison du soir”, ele pretende expulsar de si mesmo os seus sonhos (de eterno *poeta de sete anos*), mesmo o esperma de protesto de “Ce qu’on dit...”: Rimbaud não canta a naturalidade preciosa desses líquidos porque, no fundo, ele está constantemente a evocar aquele momento de intensa verdade em que já não resta mais nada a um não-cínico traído pelo mundo senão o *desfazer-se em lágrimas*. Os dilúvios de textos como “Larme”, “Michel et Christine” ou, obviamente, “Après le déluge” são figurações dessas tempestades de tristeza após as quais a esperança parece achar novas possibilidades genesíacas. No entanto, os dois primeiros textos (pertencentes à segunda fase da obra do escritor) ainda não assumem a necessidade imperiosa da tristeza como forma de fazer evoluir constantemente o purgatório da vida. Essa ética pertence às “Illuminations”, ao encontro renovado entre poesia e narração capaz de servir a loucura dos tempos modernos.

A fidelidade à infância como instância de regulação do empenho cívico é uma constante inestimável da história da arte: de W. A. Mozart a John Cage, de Paul Klee a Paula Rego, de Charles Chaplin a Abbas Kiarostami, de Benjamin Péret a Maria Gabriela Llansol.

31.

Outros autores, com outras palavras, de algum modo aludiram ao princípio de desvalorização da transcendência. Seja Paul Éluard, num texto convenientemente chamado “L’évidence poétique”, reclamando a presença do poeta entre os outros homens como um combatente político, seja Paul Celan que, num dos seus muito belos manifestos teóricos, diz que um poema é uma garrafa com uma mensagem atirada ao mar para tentar chegar a uma praia do coração.

32.

A leitura do poeta de Charleville provoca reações díspares: se o escritor Lionel Ray afirma que o jovem inflige as suas evidências com um tal furor que até parece enigmático, o acadêmico Dominique Combe encontra uma inesperada familiaridade nas visões propostas pela sua obra...

A evidência poética não parece, pois, gerar grande consenso nem grande conforto (o que em parte explicará a desilusão de Rimbaud com a mediocridade satisfeita dos autores parisienses no seio dos quais sonhara ser acolhido). Não se aplicará aqui a ideia de *satisfação do espírito* (preenchimento) de que fala Fernando Gil a propósito da evidência filosófica.

Na verdade, se o “eu penso” é constante e inequívoco na consciência de um sujeito (a existência subjetiva, indissociável do *cogito*, será mesmo uma das mais inexpugnáveis evidências que assiste ao humano – sobre essa alucinação de recorte temporal escreveu Gil belas páginas), ou seja, se ninguém consegue impedir o seu próprio pensamento de estar ativo, e se ninguém consegue pensar sem ter pelo menos a mínima consciência de o estar a fazer, o mesmo não se pode dizer do “eu desejo”, que se pode encontrar manifestamente recalcado.

Repare-se na delicadeza psicanalítica de Rimbaud quando distingue a paciência *pensada* que se pode associar à vontade de comer (“Fêtes de la faim” poderá ser lido, com algum abuso, é certo, como uma aprendizagem da homossexualidade – afinal, a fome foge sobre um asno de mulher e é a dieta desse asno que o sujeito aprende a tomar como sua) e o desespero mais ruidoso a que a sede obriga (“Comédie de la soif” indis põe o poeta contra todo o mundo humano e torna menos definível o teor global do seu desejo).

Entre recalçamento e frustração erótica, assim a evidência poética torna todo o indivíduo insatisfeito, incompleto, necessitado de agir. A contemplação, muitas vezes associada à experiência poética, pode ser definida como um diferimento da ação, e não propriamente como o seu abolimento. Ou então, podemos tomar o pensamento como uma ação de per si, com tanta indústria de utilidade como um gesto físico qualquer (algo que parece estranho à mentalidade hodierna).

Seja como for, de modo algum a poesia preenche o espírito como uma forma de acabamento, ela é sempre o princípio, o impulso, a carência. Como diriam os Rolling Stones: “I can’t get no satisfaction”.

A solidariedade entre a percepção sensitiva e o discurso verbal apontada por Fernando Gil como uma das características centrais da evidência filosófica (a teoria giliana é, de qualquer modo, bastante questionável mesmo a um nível estritamente filosófico) encontra, na evidência poética, o contraponto por nós defendido da descoincidência entre o sentido lato de *poesia* e o seu registo imemorial sob a forma de *versos*.

No fundo, a pergunta que cada poema faz é sempre mesma: se todo o nosso desejo profundo nos incita ao contacto com o mundo que nos transcende, será que, no seio das experiências reais que a vida oferece, o mundo é alguma vez verdadeiramente tocado?

33.

Para além deste problema existencial que o romance se encarrega de traduzir sob a forma de causas e/ou consequências, a poesia enquanto experiência primária está sujeita a todo o tipo de corrupções da sua própria essência revolucionária. Nos próximos pontos, tentaremos enumerar aquelas corrupções que nos parecem mais prementes.

A primeira ameaça que recai sobre o vigor poético é aquilo que se convencionou chamar de *academismo*, e que pode ser definido em termos de dois prismas complementares.

Por um lado, o academismo é o respeito totalitário pelas soluções éticas e estéticas dos homens do passado, quando colocados perante o princípio de desvalorização da transcendência. Tal respeito é, na verdade, um erro de paralaxe: o que devemos ir buscar aos antigos é a trans-historicidade das suas preocupações mais determinantes (esse entendimento continuado, essencial para compreender a essência antropológica, de certo modo desautoriza a ambição dadaísta), e não a contingência epocal das soluções que a estas deram.

O poema “Ce qu’on dit au Poète à propos de fleurs”, não só está construído como uma subversão bastante mal-educada da figura da dedicatória literária, como combate explicitamente toda a escrita poética que substitua a experiência genuína do criador pela autoridade da literatura passada.

Mas a tentativa verídica de discutir criticamente, no âmbito de um tribunal de justiça (e para justificar uma acusação de obscenidade), o *mérito* literário do poema “Howl” de Allen Ginsberg, não deixa de ser um eco deste espírito de assombração acadêmica, como se o *clube dos poetas mortos* tivesse uma espécie de domínio desonesto e sempiterno sobre os árbitros do jogo criador.

Em sentido lato, um exemplo elucidativo: a necessidade de formação de um par relacional através do qual as perspectivas de tangibilidade, física e espiritual, possam atingir o máximo de ressonância, parece ter sempre acompanhado a história humana. As soluções encontradas (da escolha do cônjuge por acordo parental à união de facto juridicamente tutelada, da elevação teológica de uma tal solidariedade à estatura de sacramento divino até à discussão do casamento entre pessoas do mesmo sexo que está na ordem do dia), essas foram variando de acordo com as necessidades culturais, sociais e económicas de cada tempo histórico.

34.

Por outro lado, o academismo também se define como uma idealização do objeto da observação-produção poética.

A cultura humana arcaica tinha sobretudo um recorte mítico, e esse tipo de estrutura era de tal modo universal e perpendicular à verdade inconsciente, que manteve a sua potência semântica praticamente intacta até aos dias de hoje. Ora, a sua substituição por uma ideologia generalizada de *realismo*, de *revelação da verdade para-científica do mundo*, não se conseguiu consumir sem inadvertidamente revelar a singularidade desse novo ismo triunfal. Não só o homem continua a observar o movimento do sol nos céus a despeito de já saber que o movimento cósmico pertence ao planeta do observador, não só o desejo sexual do profissional de medicina não diminui a despeito da sua *inside knowledge* do corpo humano, como toda a estrutura do nosso pensamento se articula em torno da virtualidade que a linguagem é capaz de produzir. Se há um

tempo para amar e um tempo para morrer, também há um tempo para a descoberta e um tempo para a invenção: toda a atividade política se pretende ancorada nesse movimento pendular. Aliás, tanto podemos usar a perspectiva pictórica para encenar uma diátribe onírica (a pintura de Salvador Dalí) como conseguimos libertar uma verdade militante através de intrincados processos de estilização formal (o cinema do casal Straub-Huillet). O real não se confunde com realismo, este não passa de uma leitura indigente da história intelectual iniciada na Grécia antiga.

A falta de esclarecimento quanto à distinção que existe entre as dignidades da verdade, do aspeto e da possibilidade, leva a que, muitas vezes, as técnicas de mise en scène realista (na arte, na política, no pensamento...) sejam utilizadas para apresentar imagens idealizadas de objetos do mundo. Quando alguém pretende que um retrato pictórico seja *igualzinho* ao seu modelo, normalmente pretende também que tal imagem represente uma intuição parcial, satisfatória e socialmente aceitável de tal modelo, um pouco à imagem do que se faz na publicidade.

Trata-se de um entendimento infantil da poesia, que força as cores do mundo a berrarem mais do que na verdade podem berrar para o homem maduro. Há aqui um novo erro de paralaxe, pois o objeto não deve ser *poetizado* como um substituto pseudo-utópico da realidade, mas **como uma inquietação para futuro**. Sob pena de não conseguir ser ético, o poeta não pode representar o brilho que, na infância, o iniciou na transcendência, mas sim **o desejo de brilho**. Porque, para a criança, o brilho é ainda o puro porvir (enquanto que, para o adulto, ele é a reinvenção desse porvir).

No melhor pano político cai a nódoa da corrupção poética: a imagem do povo em “O memorial do convento” de José Saramago parece-nos completamente inaceitável enquanto retrato coletivo (“branco mais branco, não há!”) e uma deturpação dos motivos profundos que podem estar na origem de uma aspiração marxista.

35.

O segundo espectro de corrupção que assombra a poesia é o entretenimento.

O entretenimento pretende dar, ao sujeito existente, uma imagem incompleta das suas relações com o mundo. No concurso televisivo, no spot propagandista, no

filme comercial, na inaniidade pop, em todas estas formas de apelo não há fome que não dê em fartura, não há transgressão que acabe por compensar, o universal-porreirismo faz da conversa potencial um simulacro de conversa.

Nos seus textos teóricos, o realizador Wim Wenders afirma que o cinema de entretenimento é a forma mais *política* que essa arte pode encontrar, na medida em que nela se finge que a vida é melhor do que, na verdade, é. Assim se legitimam os poderes de alguns estados, de algumas multinacionais, de certas instituições, perante o espetador saciado de circo até ao ponto de se tornar arrogante (é já quase impossível falar de grande cinema com o consumidor audiovisual do presente).

Rimbaud não adere, contudo, à atitude blasé de alguns poetas que reduzem o trovador da *beleza* ao papel de *criativo publicitário*. Um texto brutal como “Solde” pretende precisamente fazer esboroar o simplismo desse nexa (que quer deitar a poesia fora junto com a água do entretenimento), ao tentar conceber mercadorias que *nunca serão vendidas*. É um poema desesperado, claro, na medida em que se trata de um exercício de imaginação destinado a um relativo fracasso, mas nem por isso nele se elide a necessidade de continuar a acreditar numa tangibilidade que não seja a que o comércio propõe.

De resto, se Manuel de Freitas não aprecia *flores*, ele gosta de tabernas, de Bach, de amizades masculinas. São as suas *raisons de vivre*. Assim como não aceitamos a fusão da essência da poesia com um determinado tipo de lirismo, também não podemos aceitar a superficialidade do autor que critica o imaginário de um outro, sem perceber que a definição de poesia se encontra num domínio conceptual anterior à especificidade de cada um desses imaginários. Mesmo que essa crítica esteja moralmente caucionada pelo seu posicionamento rebelde face ao academismo, a sua vulgarização acabaria por levar a que andássemos todos a berrar uns aos outros: “o meu tesão é melhor do que o teu!”

36.

A poesia pode ainda ser desviada pela tentação do jornalismo, que será a sua forma de *corrupção nobre*, como se diz na atividade vinícola.

Todas as épocas são caracterizadas por um excesso de visibilidade e um excesso de encobrimento. Enquanto método de vitória sobre as estratégias de encobrimento, o jornalismo pretende pôr o cidadão face a face com a sua realidade, sem qualquer tipo de *beleza* ou *ilusão* a protegerem-lhe a verdade crua. O repórter faz a reportagem da transcendência anulando a comoção que aspira à sua superação em imanência.

O valor de princípio do jornalismo é absolutamente inquestionável. No entanto, no seu limite, essa atividade equivale à anulação da poesia. A poesia é aquilo que apaixonava o homem a saber o que está oculto através dos pequenos dados que o oculto deixa *misticamente* cair sobre o mundo. E a poesia é aquilo que cobre o excesso de visibilidade com o guarda-roupa do desejo renovado. É *o despir e o vestir do amado*, de acordo com as flutuações da disponibilidade para o outro.

A responsabilidade que o jornalismo pretende inculcar no seu espetador tem uma índole mais racional do que psiquicamente profunda. Sob a sua lente de urgência seletiva, a poesia faz mesmo figura de indulgência imoral perante *o estado do mundo*. Voltamos a defender que, se é verdade que ninguém constrói pontes com poemas, não é menos verdade que, sem o impulso da “poesis”, não surge sequer a vontade de engenharia. A poesia é uma instância mediata a que ninguém pode escusar.

Talvez seja a arrogância do jornalismo, a sua seriedade aflita e professoral, que permitem que possamos assistir calmamente, na televisão, às mais terríveis notícias de fomes perfeitamente superáveis ou de catástrofes perfeitamente evitáveis, enquanto jantamos calmamente o nosso prato de sushi. Repare-se que um poeta que despreze o jornalismo será imediatamente considerado um imbecil. Não há, contudo, um vice-versa neste jogo de acusações: o jornalista, que até preza dar notícias das atividades de entretenimento que adormecem a sociedade, é tanto mais herói quanto maior for a seriedade demagógica com que ele compõe a sua persona pública. À maneira de um marxista de pacotilha, o jornalista precisa de inventar um índice de assuntos para sempre *pós-revolucionários* de modo a que ninguém duvide da putativa inexistência de infância no seu espírito. Mas as revoluções da primavera árabe são acontecimentos de poesia, não de jornalismo.

No fundo, o profissional da imprensa, para atingir a sinceridade do seu mister, tem de ser movido pela poesia, e o poeta, sob pena de cair no academismo ou no

entretenimento, não pode ter uma atitude ingênua perante a realidade. Sejam justos e digamos: *ao jornalismo o que é do jornalismo, à poesia o que é da poesia.*

37.

É óbvio que o impulso constante na direção do *objeto* pode levar à quarta forma de degenerescência poética: a reificação do ato de existir (como lhe chama Yves Bonnefoy). Rimbaud aludiu diretamente ao problema num dos seus textos iniciais, o corrosivo “À la musique”, mas toda a sua obra pretende estabelecer nitidamente a diferença entre a medíocre reificação do humano e a *fantástica* personificação das coisas. Antes de ele próprio se tornar um comerciante (tratando de mercadorias tão encantadoras como as armas), o autor de “Solde” insurgiu-se contra todas as formas de transformar o diálogo (que é a manifestação suprema do princípio de desvalorização da transcendência) em comércio. Pois o comércio é um simulacro de diálogo (não é por acaso que ele se alia ao entretenimento) no qual os homens substituem o mútuo confronto pela adoração do objeto sem *anima*.

O burguês é sobretudo, um empresário de transcendências: classes sociais, impedimentos moralistas e legais, toda uma mentalidade baseada no preconceito. A valorização da coisa é uma estratégia eficaz para instituir a valorização da transcendência como princípio organizador de toda uma sociedade classista. Rimbaud escreveu para essa civilização ocidental que ainda é a nossa (que cada vez mais é a nossa), assumindo como missão nada menos que a preparação poética desse mundo para a posterior mutação das suas leis e dos seus costumes. Obviamente, “Une saison en enfer” faz o luto dessa ingenuidade heróica, já que nenhum homem consegue, por si só, levar a cabo a tarefa das tarefas. E contudo, a sua figura atravessou a contra-cultura do século vinte como uma referência libertadora que, conjugada com muitas outras sensibilidades sinceras e irreverentes, permitiram, a longo prazo mas de facto, algumas emancipações de pensamento no pequeno universo humano. Esses avanços estão para sempre ameaçados, é certo, mas Rimbaud também escreveu para o eterno futuro.

A ideia de que a necessidade de poesia (ou de arte) desapareceria num mundo de plenitude utópica talvez seja mais apressada do que possa parecer. O cinema tem alguns magníficos exemplos de poesia liberta, inofensiva porque não precisa de ofender,

apenas uma harmonia sem cinismo: a neve que cai no fim de “Nostalghia” de Andrei Tarkovsky, ou a música antiga que um quarteto de instrumentistas executa numa aldeia no filme apropriadamente chamado “Pastorali”, da autoria de Otar Iosseliani. Nada disso existe a não ser em instantes, ou *no futuro*, mas o facto de essas *Grécias reencontradas* serem criações de dissidentes do horror soviético demonstra como nenhum falhanço histórico tem o poder de fazer cessar as aspirações mais profundas do humano a uma plenitude de sinceridade infantil. Por muito que os capitalistas continuem a dizer que o mundo não pode ser de outra forma senão *esta*, a poesia nega-os com toda a força das gargalhadas e das lágrimas.

38.

E ainda um desvirtuamento mais, a que poderemos dar o nome de *religião*, sem com isso quereremos lançar qualquer tipo de combate anti-teológico. Fazendo eco, agora sim, da “crítica da aura” teorizada pelo filósofo Walter Benjamin, definimos a religião como uma resposta patológica à convocação *sublime* do real, resposta essa que se caracteriza pela sacralização de elementos desse real sob a forma da sua inacessibilidade normativa.

Independentemente das inquietações metafísicas de cada um, não podemos deixar de criticar a resposta que a religião resolveu dar à intensidade de certos objetos do mundo *criado*, instituindo-lhes uma espécie de *noli me tangere* intimidante e punitivo como forma de **legitimar o discurso de transcendência**. Do cipreste que a dada altura foi símbolo sagrado de Deus à réstia de virgindade que deve sobreviver, em banho-maria, numa mulher (fator cultural que muito enfureceu Rimbaud contra o sexo feminino), os atabalhoados legíferos do divino só souberam contribuir para a proliferação de sociedades estruturadas por castas.

Não é preciso ir à Índia e seu esplendor de preconceito, basta ler “Les effarés” e perceber que alguma ligação existirá entre a intocabilidade, mais ou menos oficiosa, de peças-chave do real e o estado de confusão conceptual que leva à crença religiosa. O Deus-padeiro trabalha a massa da transcendência de modo a que ela atinja os suplicantes só ao nível dos sentidos menos imediatos e transformadores (visão, olfato, audição). As palavras alienadas dos carentes acabam por ser menos instrumentos de

abertura do mundo à possibilidade do que sucedêneos da prece e sua ingenuidade sobrenatural.

Não é que a Igreja, ocupada por missões caritativas, não combata o facto de que, para milhões de homens espalhados pelo planeta, o acesso ao pão pareça ser, de facto, uma conquista da ordem do sobrenatural. Mas o problema não será especificamente o *pão*, que Cristo distribuiu pela humanidade como se fosse a encarnação do seu corpo e portanto se encontra legitimado por textos, eles também, considerados sagrados (e essa ironia não será estranha ao autor de “Les effarés”). O problema é que quase nenhuma religião consegue vingar sem estabelecer um conjunto totalitário de proibições, muitas vezes herdadas das necessidades de sobrevivência das comunidades humanas primitivas (por exemplo, o controlo da natalidade por via de uma moral sexual feminina), mas que não têm qualquer sentido num mundo emancipado desse estado de sobrevivência radical (num mundo onde, para continuarmos o exemplo anterior, o acesso à contraceção é fácil, seguro e higiénico).

A aliança entre política opressora e religião é um dado histórico que está constantemente a ser renovado (Benjamin estaria a pensar nisso, com certeza, nos seus escritos). Mas também há, claro, poetas e filósofos que prestam a sua solidariedade para com ditadores inequívocos. De qualquer modo, a história da poesia *profissional* estará muito mais próxima de um impulso de desvalorização da transcendência do que todo o restolho de pensamento teológico que se acumulou na preguiça medíocre do tempo. Pela nossa parte, só poderemos levar a sério uma religião quando nela se confundir, como no filme “La dolce vita” de Federico Fellini, a sensação de sagrado (pois é de sensação que falamos quando falamos de sagrado) e o desejo de toque sem cinismo. Em torno de Anita Ekberg reúne-se a comoção do lugar de culto e a sinceridade animal, a água eterna que se pode conquistar a despeito das normas municipais e a dança que recupera toda a energia do vivo para uma civilização cansada.

O que é sagrado é o toque.

39.

Curiosamente, a linguagem é tão gentil para connosco que nos permite, uma vez mais, uma resolução virtuosamente ecuménica do título que encabeça este ensaio.

Para um ateu ou para um agnóstico, o princípio de desvalorização da transcendência equivale a uma paragem às portas da morte, ailleurs a partir do qual nada se sabe e nada se pode saber. A partir daí, o princípio funciona numa versão negativa, oposta àquela que temos vindo a descrever: para que o mundo seja um lugar de todos, é preciso que nada nele nos pareça definitivamente incontactável; mas tudo o que esteja para além desse mundo, não deve ser tomado em consideração, é um problema supérfluo.

Já o homem de fé pode levar o princípio sempre em linha reta e sempre no mesmo sentido. Pois ele pode desvalorizar também a transcendência pós-morte e supor alguma forma de tangibilidade do divino. Se há muita e muito bela poesia mística, a verdade é que, para nós que somos agnóstico, ela nos parece estar ainda na sua pré-história, tais são as possibilidades e consequências que prevalecem na sua mira. Imagine-se que os seus fiéis tinham de facto razão...

O poeta Charles Baudelaire abordou este assunto de forma exemplar.

40.

Apesar da nossa reivindicação de que a escrita de poemas não passa de um subconjunto de toda aquela dinâmica espiritual a que os homens chamam, algo distraidamente, Poesia, temos estado até agora a confundir com alguma leviandade estas duas aceções de diferentes latitudes. No entanto, mesmo descontando o facto de a humanidade estar sempre a recorrer ao atavismo por puro e simples atavismo, alguma justificação haverá para que o poético se tenha alojado na linguagem verbal com um poder de sobrevivência que, hoje mesmo, continua a impressionar.

Uma primeira hipótese de justificação assalta a nossa indulgência teórica (consciente que estamos, contudo, de que essa justificação não se relaciona com a poesia num nexo científico de causa-efeito e que talvez não passe de uma consolação a posteriori para a resistência de um absurdo que como tal não se apresenta a ninguém): a palavra caracteriza-se por ocupar uma espécie de duplo ponto ótimo tanto ao nível da *distância* como ao nível da *figuração*.

41.

Se a figuração nunca consegue deixar de se referir a uma entidade concreta que existe fora dos domínios da linguagem que caracteriza uma determinada arte (pintura, fotografia, cinema), a palavra só adquire poder representativo por mera convenção, e não por mimese. Quer isto dizer que ela permanece parcialmente abstrata, mesmo no discurso mais pragmático ou utilitário. Se a palavra “árvore” se refere a um ser vegetal perfeitamente definido, a verdade é que essa correspondência não é universal (basta mudar de idioma para que tal conjunto de letras não passe de grunhido ou de nonsense), não é eterna (a linguagem figurada, por exemplo, consegue modificar as sentenças lexicográficas do dicionário) e acima de tudo não tem outro poder de evidência que não seja o do hábito vivido. A filosofia continua, aliás, a perguntar-se se determinados conceitos (infinito, justiça, Deus) não serão criações verbais sem qualquer correspondência existencial fora da imanência linguística. Esta prerrogativa não assiste às artes figurativas, pois estas, a partir do momento em que deixam de fantasiar por aglutinação (a lua de Méliès com um rosto) ou por analogia (o biomorfismo da fase final da obra de Kandinsky), entram no domínio da abstração genuína. A palavra mantém em si uma liberdade que talvez esteja na gênese de toda a possibilidade de discurso. Não é por acaso que Magritte, ao legendar a imagem de um cachimbo com a frase “Ceci n’est pas une pipe” (tradução literal: “Isto não é um cachimbo”), forjou uma definição de surrealismo que, a despeito da sua inacreditável simplicidade, não é passível de contestação.

Ao mesmo tempo, a palavra também não se confunde com a música (ou com a ambição musical que moveu pintores como Rothko ou Pollock). A comunicação verbal sem um sentido concreto é absolutamente residual nas práticas de sociabilização humana. Apesar dos esforços teóricos de Bertrand Russell ou de poéticas como a de Mallarmé, a linguagem mantém e manterá a referencialidade como uma das suas funções principais (ainda que esta praticamente só se manifeste associada a outras tarefas da comunicação). Não concordamos nada com a ideia de Tzvetan Todorov de que as “Illuminations” rimboldianas seriam meras denotações de si mesmas enquanto imanência literária (como acontece na música ou na pintura abstrata, artes que embarçam todo o hermeneuta que as queira reduzir a uma concreção dogmática). Por muito amplo e misterioso que seja o escopo semântico ambicionado por Rimbaud (segundo Georges Kliebenstein, o poeta seria uma espécie de *lexicómano*), não é

possível atribuir o mesmo grau de abstração a uma frase de “H” e a uma qualquer frase musical. Mesmo no que toca a Mallarmé, o filósofo Jacques Rancière já propôs uma leitura política da sua obra, a contracorrente da tradição de leitura abstratizante do autor do “Sonnet alégorique de lui-même”.

42.

Esta especificidade do verbal permite que **a palavra não se encontre demasiado distante em termos de sentido concreto nem demasiado próxima em termos de imposição desse sentido.**

Não é por acaso que Rimbaud reclamava (ou, pelo menos, se lhe atribui essa provocação) que o texto de “Une saison en enfer” se deveria ler literalmente e em todos os sentidos. O discurso que se compõe pelos processos da linguagem verbal nunca é suficientemente vago para ser apenas a pulsação sanguínea (como a música e todo o seu groove) nem suficientemente concreto para atingir a exatidão do documento (através de uma fotografia, é possível termos uma representação sensível de um objeto que nunca antes avistamos, enquanto a palavra só permite imaginá-lo).

Por isso se escrevem poemas (sobretudo) com palavras e neles se negociam todas as modalidades de distância e todos os estilos da sua eventual superação.

43.

Esta hipótese de trabalho faz pendant com uma outra que, para a podermos ilustrar, tem de ser previamente alicerçada numa leitura do muito célebre poema “Voyelles”, que Rimbaud talvez tenha escrito sem ter previsto a desmesurada quantidade de comentários que ele iria provocar.

“Voyelles” começa com a declaração de uma correspondência *forçada* entre cada uma das vogais do alfabeto e uma cor. A possibilidade (biográfica) de Rimbaud ter decalcado esta ousadia dos abecedários coloridos com que as crianças costumam ser iniciadas na leitura é menos relevante do que a vontade que nela se exprime de voltar a

dotar as letras de um poder de rutilância exemplarmente poético. Uma reencenação da infância, isso sim, de qualquer infância.

Todo o poema parece derivar de uma paródia ao *cratilismo*, tal como Platão o apresentou (mas no sentido inverso ao da crítica que a ele fez o pensador antigo). Opondo-se à ideia de que, num *início dos tempos*, teria havido um legislador dos nomes capaz de gerar cada palavra de acordo com a sua semelhança profunda com a essência do ser que ela refere, o sujeito lírico de “Voyelles”, tão *arrivista* quanto o par de “Royauté”, reivindica para si a posição de um novo legislador verbal (note-se a sutileza com que Rimbaud confirma essa *sinecura*, ao enxertar, na primeira estrofe, um neologismo – a palavra “bombinent” – que, por também aparecer no texto “Les mains de Jeanne-Maire”, tem um historial dentro da sua própria obra). A liberdade pura deste novo legislador demonstra como toda a linguagem verbal deriva sempre da convenção, sendo aleatória a correspondência que se estabelece entre o significante e o significado.

Outra confirmação dessa arbitrariedade contingente resulta do facto de Rimbaud ter trocado a ordem pela qual as vogais aparecem no alfabeto francês. Estas manifestações de vontade, quase de *capricho*, constituem o principal escolho à ambição hermenêutica daqueles que querem atingir uma leitura simbólica do poema. Na verdade, o que o autor assume é apenas que **dirá “um dia** as nascenças latentes” das vogais, ou seja, talvez este “dizer” que o texto exhibe não seja ainda o “dizer” definitivo, porque o dizer definitivo não existe e toda a linguagem está condenada a ser uma operação de futuro.

Sim, a linguagem, precisamente porque é arbitrária (ao contrário da matemática), proporciona a expressão da possibilidade. É uma atividade alquímica que permite, partindo do material fétido das moscas, atingir a ficção de Deus. Talvez não haja ironia no poema, mas há com certeza um certo distanciamento perante as conquistas da cultura (de modo algum Rimbaud era o *místico selvagem* que Paul Claudel acalentava). Em todo o caso, o seu “being beauteous” não pertence, como sempre acontece nas religiões, a um passado dogmático (o passado de Cristo, Maomé ou Buda) mas é uma possibilidade, frágil mas inegável (genial), do futuro.

Claro que o futuro representa um certo reencontro do helenismo (o ómega é a última letra do alfabeto grego), como vem expresso numa das “cartas do vidente”, mas, como já tivemos oportunidade de expor, esse nó temporal exprime preferencialmente a

inquietação de Rimbaud perante a função da poesia e a sua ligação à atividade humana em sentido lato. O passado que lhe interessa não é o de Cristo, mas o do Paraíso.

A manifestação do vivo no verbal resulta, portanto, das estratégias de gestão consciente do desencontro entre palavra e referente de modo a aproximá-lo, sem nela a fixar, da evidência. Repare-se que o simples facto de se relacionar uma vogal com uma cor produz de imediato um discurso sonoro. A – ua (A noir), E – a (E blanc), I – u (I rouge), Iu – e (U vert), Ô – â (O bleu): não há vogal sobre a qual se possa escrever sem para isso recorrer a outra vogal (de igual modo, a palavra só existe em relação com outras palavras; mesmo a definição do dicionário já é um *texto*). A ambição do discurso poético (e nisso ele se distingue também da literatura ficcional oitocentista) é a criação do idiossincrático **vivo linguístico**, sendo esse vivo tão mais poderoso quanto mais a sua arbitrariedade assumida se confundir com a enunciação de uma possibilidade ética.

44.

Rimbaud não narra o Génesis (não inventa uma realidade absolutamente nova), mas sim o Dilúvio, o reequacionar da realidade. Não nomeia (o que não tem valor a não ser para o cratilista alienado), mas constrói um **discurso**.

Toda a abertura de “Ce qu’on dit au Poète à propos de fleurs” é uma desmontagem do *dizer* convencional (trocadilhos, sugestões, ironias, mil traquinices linguísticas impõem um subtexto escatológico ao desenrolar de clichés parnasianos que essa primeira parte do poema ilustra), pondo em evidência a liberdade, a criatividade e a incerteza com que a verdadeira poesia pode revolucionar o *dizer*.

Enquanto ferramenta de representação do mundo que não está submetida a uma suposta *verdade* deste, a linguagem pode ambicionar a mudança da vida. Nenhum ser está preso a uma caricatura de essência, a começar pelo ser do próprio poeta: “je est un autre” (note-se como o distúrbio da gramática ecoa a alforria filosófica).

A modernidade define-se, portanto, pela não-aceitação do carácter indiscutível das leis que derivam da cultura humana. A necessidade de provocar os dogmas da transcendência (sensual, social, artística) encontra na linguagem uma hipótese de aliado precisamente porque esta serve para *discutir*.

“Que comprendre à ma parole? / Il fait qu’elle fuie et vole!” (tradução de Maria Gabriela Llansol: “Que sentido dar à minha palavra? / Ele fá-la fugir, e bater asa!”)

45.

Claro que, se a principal tarefa da linguagem é a congeminação de caminhos possíveis, a verdade é que ela também sinaliza a impotência com que o homem falante se depara na concretização dessa engenharia mental. Jean-Pierre Richard fala, a propósito de Rimbaud, da fragilidade das pontes, dessa solidez relativa e em modo menor que permite a vida e ao mesmo tempo não lhe assegura o sucesso.

Yves Bonnefoy afirma que a importância espiritual do poeta de Charleville se deve ao conflito que sempre transparece nos seus textos entre esperança e lucidez (a sua modernidade, se não é humilde, também não é isenta de uma auto-crítica muito mais interessante do que aquela que foi proposta pelos pós-modernos). E Pierre Brunel verifica que as “Illuminations”, provavelmente um dos mais poderosos *livros* de poesia alguma vez escritos, se articulam numa espécie de balanço entre celebração (“Génie”) e liquidação (“Solde”). É preciso, aliás, liquidar sempre que se pretende partir de novo.

Todas as iluminações são efémeras. O abraço alado da criança à aurora de verão é inevitavelmente rematado por uma queda disfórica. Mas a qualquer momento se podem também convocar os dilúvios (as tristezas) para que, uma vez mais, mais uma vez, *a lebre faça a sua prece ao arco-íris através da teia de aranha.*

46.

A poesia de certo modo redime a aleatoriedade da linguagem (por isso Rimbaud não precisou, em “Alchimie du verbe”, de se auto-citar com exatidão verbal, mas sim com exatidão poética). O vivo que ela lhe inventa fá-la passar **da ilusão de legitimidade** (reclamada pelo cratilismo) **para a invenção ética de uma legitimidade** (que vibra em toda a evidência). Um pouco como se fala a propósito da *arma*.

E se a Poesia, enquanto princípio de desvalorização da transcendência, é um impulso universal que largamente ultrapassa a sua concretização em poemas escritos, a

necessidade de registo verbal que estes reivindicam só pode ser política (e não fetichista). Por definição, o *fazer* deve ser mais determinado pelo futuro a que se destina do que pelo passado que inevitavelmente substitui. É aí que entra a *maravilha* da linguagem, o seu infinito de possibilidades que só é infinito porque infinita é também, e maravilhosa, a sua margem de erro.

Todos os poetas giram em torno de uma espécie de *alquimia* para-infantil. Todos eles tendem para uma literatura *fantástica*, seja Rilke e a sua rosa, Ponge e o seu pão, Carlos de Oliveira e o seu solo, Mallarmé e o *nada*. Aos poetas, mesmo aos mais disfóricos e desesperados, pede-se-lhes o *novo*, ou seja, no dizer de Beckett: “Fail again. Fail better”.

Em “Ce qu’on dit au Poète à propos de fleurs”, Rimbaud interroga-se, com toda a seriedade que a sua idade lhe ensinara e ao mesmo tempo que inventa o seu próprio Ultramar lírico, se é possível falar de amor de modo a que o amor se possa modificar através desse falar.

(Dentro de várias semanas, serão aqui publicadas traduções pessoais de alguns dos poemas de Rimbaud mais citados neste ensaio: “Les effarés”, “Voyelles”, “Ce qu’on dit au Poète à propos de fleurs” e “Fêtes de la faim”)