Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. . 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

O poeta, o mundo e a criação em três poemas de Arthur Rimbaud /
Le poète, le monde et la création dans trois poèmes d'Arthur Rimbaud

Gabriel Alves Fernandes[1]
Doutorando (CAPES) e Mestre (CAPES) na área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia, Brasil. Desenvolve pesquisa em torno da obra poética de Arthur Rimbaud.
https://orcid.org/0000-0002-9339-3979

Recebido em 29 jan. 2026. **Aprovado** em: 06 ago. 2026.

Como citar este artigo:
FERNANDES, Gabriel Alves. O poeta, o mundo e a criação em três poemas de Arthur Rimbaud. *Revista Letras Raras.* Campina Grande, v. 15, n. 2, e7332, nov. 2026. DOI: 10.5281/zenodo.23874258.

RESUMO
A obra do poeta francês Arthur Rimbaud, desde sua fase inicial, possui, como linha de força central, uma progressiva e acentuada superação de dualismos do pensamento ocidental, com destaque para as dicotomias sujeito/objeto, físico/abstrato e autobiografia/ficção. Trata-se de uma concepção de poesia nuclear para a escrita do poeta francês, não somente porque constitui uma hipótese de leitura para sua produção mas, sobretudo, porque desafia e tensiona a tradição lírica da modernidade ao romper com paradigmas de interpretação do texto poético. Nos poemas "*Le dormeur du val*", "*Au Cabaret-Vert*" e "*Ma Bohème*", Rimbaud une, por um lado, o sujeito lírico e a natureza, especificamente por meio de uma resposta corporal a estímulos exteriores; por outro, o corpo e o espírito, em que o meio físico torna-se via de acesso à imaginação e à fantasia; por último, a autobiografia e a ficção, mediante uma escrita imbuída de acontecimentos e fenômenos do contexto moderno e da própria vida do poeta, mesmo que convertidos e reelaborados pela ordem da significação. Esta leitura se dá à luz de Michel Collot (2018b), Pierre Brunel (1983), Maurício Vasconcelos (2000), entre outros.
PALAVRAS-CHAVE: Dualismos; Rimbaud; Poesia; Modernidade.

RÉSUMÉ
L'œuvre du poète français Arthur Rimbaud, dès ses débuts, a pour axe central un dépassement progressif et marqué des dualismes de la pensée occidentale, notamment les dichotomies sujet/objet, physique/abstrait et autobiographie/fiction. Il s'agit d'une conception de la poésie fondamentale pour l'écriture du poète français, non seulement parce qu'elle constitue une hypothèse de lecture de sa production, mais surtout parce qu'elle défie et met à rude épreuve la tradition lyrique de la modernité en rompant avec les paradigmes d'interprétation du texte poétique. Dans les poèmes « Le dormeur du val », « Au Cabaret-Vert » et « Ma Bohème », Rimbaud unit, d'une part, le sujet

* gabrifern38@gmail.com

Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

lyrique et la nature, spécifiquement par le biais d'une réponse corporelle à des stimuli extérieurs ; d'autre part, le corps et l'esprit, où le milieu physique devient une voie d'accès à l'imagination et à la fantaisie ; enfin, l'autobiographie et la fiction, à travers une écriture imprégnée d'événements et de phénomènes du contexte moderne et de la vie même du poète, même s'ils sont convertis et réélaborés par l'ordre de la signification. Cette lecture s'inspire notamment des travaux de Michel Collot (2018b), Pierre Brunel (1983) et Maurício Vasconcelos (2000).
MOTS-CLÉS : Dualismes ; Rimbaud ; Poésie ; Modernité.

1 Introdução

Arthur Rimbaud (1854-1891) é um poeta cuja obra destaca, entre suas linhas de força, uma gradual e intensa superação de dualismos do pensamento ocidental, com atenção para as dicotomias entre o sujeito e o objeto, entre o físico e o abstrato e entre a autobiografia e a ficção. Trata-se de uma concepção de poesia nuclear para a escrita do poeta francês, não somente porque constitui uma hipótese de leitura para sua produção, mas, sobretudo, porque desafia e tensiona a tradição lírica da modernidade ao romper com paradigmas de interpretação do texto poético.

Embora adquira maior distinção em seus últimos poemas, em função da maturidade literária dessa fase e de seu contributo para poetas modernos e contemporâneos, a revisão dos dualismos comparece desde sua produção inicial, que já apresentava convívio com tópicas e procedimentos comuns à literatura como também intensa ruptura e dissensão com movimentos literários de sua época. Basta lembrar que o poeta manifestou, desde suas correspondências, reverência e reservas ao Romantismo e ao Parnasianismo: do primeiro preservou o discurso confessional e o contato com a natureza e dele negou a subjetividade autocentrada e a condição passiva do mundo natural; do segundo priorizou a plasticidade da linguagem, o rigor formal e o tributo à mitologia clássica e dele rechaçou a impessoalidade e a impassibilidade.

Nesse contexto, entre seus poemas iniciais, de 1869 a 1871, reunidos postumamente sob o título de *Poésies*, destacam-se "*Le dormeur du val*", "*Au Cabaret-Vert*" e "*Ma Bohème*", nos quais Arthur Rimbaud retrata a figura do poeta e sua relação com o mundo e com a própria criação, o que se dilui em uma posição antidualista em que o autor tem o papel de intermediar tais relações contraditórias. Nessas composições, Rimbaud une, por um lado, o sujeito lírico e a natureza, especificamente por meio de uma resposta corporal a estímulos exteriores; por outro, o físico e o abstrato, quando o meio físico transporta o sujeito do poema à imaginação e à fantasia; por último,

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

a autobiografia e a ficção, na medida em que sua escrita aparece imbuída de acontecimentos e fenômenos do contexto moderno e da própria vida do poeta, mesmo que convertidos e reelaborados pela ordem da significação. No caso de Arthur Rimbaud, os escritos epistolares, cartas que o autor endereçou a amigos, poetas e mentores literários, são outra referência para formulações sobre a poesia moderna, especialmente por estabelecerem posicionamentos teóricos e paralelos entre sua vida e sua obra quando da escrita dos três poemas.

2 "*Il est étendu dans l'herbe*": alteridade da coisa, alteridade da língua

O período das errâncias, fugas e viagens de Arthur Rimbaud, especialmente do final de 1870 a meados de 1871, refere-se ao momento em que, segundo Jean-Baptiste Baronian (2011), o poeta perambulava longas distâncias, tinha cachimbo na boca e cabelos no pescoço, era malcheiroso, recusava-se a trabalhar, passava horas no café e nas bibliotecas. Parece impedi-lo um conflito na Europa: em meados de 1870, Arthur Rimbaud estava vivenciando o período de guerra entre a Prússia e a França, quando Charleville, sua cidade natal, foi invadida pelas tropas de soldados. O sentimento de desalento e de indignação é exposto em diversas cartas que o poeta endereça a amigos e a seu professor e confidente Georges Izambard.

Numa delas, datada de 25 de agosto de 1870, Rimbaud, em meio ao aprisionamento em casa, confidencia a seu mentor sentir-se "deslocado, doente, furioso, estúpido, transtornado; esperava banhos de sol, caminhadas intérminas, repouso, viagens, aventuras, vagabundagens, enfim" (Rimbaud, 2009, p. 22). Adiante, o poeta pede a Izambard que leia os versos anexados "numa dessas manhãs, ao sol, como os escrevi" (Rimbaud, 2009, 22), expondo uma premissa de composição fundamental à escrita de poemas produzidos durante suas andanças, fugas e viagens: o contato com a natureza (o "sol", a trilha) e a deambulação (as "viagens, aventuras", as "caminhadas intérminas"). Nesse momento, tanto em seus escritos epistolares como em seus poemas, Rimbaud confronta certos dualismos do pensamento ocidental que separam a dimensão subjetiva, relacionada ao foro da individualidade e das emoções, e a dimensão objetiva, pretensamente externa e distante das vivências sentimentais de um sujeito, bem como a separação entre a autobiografia, relativa à experiência vivida do autor, e a ficção, espaço de falseamento e subversão da verdade.

Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

A relativização desses dualismos, conforme observa Michel Collot (2018b), encontra-se em uma tradição de poetas que chamaram a atenção para o regime de não equivalência que governa a poesia: por um lado, um nome nunca se refere exatamente a uma coisa, e essa distinção, longe de calar o poeta, é responsável por estimulá-lo a escrever para renomear a coisa de maneira diferente; por outro, a ruptura entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação não implica uma lógica de incompatibilidade e de autorreferência da escrita, já que o poeta, mesmo quando procurar trair a própria língua ao infringi-la enquanto norma, seleciona palavras e estruturas que pertencem a uma língua comum. Assim, ainda que aparente desviar-se de convenções e princípios de comunicação convencionais, o discurso poético se afasta de uma relação de exterioridade entre a língua e a poesia e, em virtude de uma articulação entre identidade e alteridade, reinventa-se permanentemente enquanto espaço de criação:

> Entre palavras e coisas, não há nem adequação, nem exclusão recíprocas, mas um desacordo íntimo, e é explorando essa lacuna que o poeta pode transformar o mundo e as palavras. Paradoxalmente, é a dissimilaridade entre palavras e coisas que permite ao poeta aproximar-se da alteridade do mundo: a diferença não impede a referência. Mas essa abordagem só pode ser uma aproximação: daí a necessidade de um trabalho indefinidamente recomeçado [...] A alteridade da coisa torna-se, assim, da língua. [...] Para se tornar criativa, a palavra poética não precisa se colocar fora da língua, mas explorá-la para descobrir dela potencialidades ainda inexploradas. O poeta transforma a língua, não contra ela, mas a partir dela; sua dissidência implica um pertencimento que não é dependência.[2] (Collot, 2018b, p. 30-32, tradução minha[3]).

Em "*Le dormeur du val*", não somente se unem um sujeito e o mundo, a partir do contato entre o personagem do poema e as forças da natureza que o envolvem e o acolhem, como se fundam a autobiografia e a ficção, com destaque para a crítica ao conflito franco-prussiano. No

[2] No original: "Entre mots et choses, il n'y a ni adéquation ni exclusion réciproques mais un intime différend, et c'est en jouant sur cet écart que le poète peut transformer le monde et les mots. C'est paradoxalement la dissemblance entre mots et choses qui permet au poète de se rapprocher de l'altérité du monde: la différence n'exclut pas la référence. Mais cette approche ne saurait être qu'une approximation: d'où la nécessité d'un travail indéfiniment recommencé [...] L'altérité de la chose devient ainsi de la langue. [...] Pour se faire créatrice, la parole poétique n'a pas à se placer en dehors de la langue, mais à l'explorer pour découvrir en son sein même des virtualités encore inexploitées. Le poète transforme la langue, non pas contre elle, mais à partir d'elle; sa dissidence implique une appartenance qui n'est pas dépendance".

[3] A tradução de textos teóricos e da fortuna crítica de Arthur Rimbaud é de minha autoria. A tradução dos poemas selecionados para análise é de Ivo Barroso, responsável pela versão em português da obra completa do escritor no Brasil, o que contribuiu sobremaneira para sua circulação no país.

Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

primeiro caso, é importante mencionar a forte presença de elementos que indicam atividade por parte do mundo natural, tanto no tocante àquela exercida sobre o adormecido quanto no que toca àquela inscrita nos recursos estilísticos, responsáveis por demarcar relativa autonomia da natureza. No segundo caso, destaca-se um contraste entre o clima solene da natureza e a aura violenta da morte, de maneira que a composição registra, por um lado, a plenitude encontrada na natureza e, por outro, a revolta[4] contra a truculência da guerra e o mundo burguês, filiado de um pretenso desenvolvimento social e econômico que, no entanto, não consegue se desvencilhar de suas contradições:

> C'est un trou de verdure où chante une rivière
> Accrochant follement aux herbes des haillons
> D'argent; où le soleil, de la montagne fière,
> Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.
>
> Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
> Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
> Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
> Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.
>
> Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
> Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
> Nature, berce-le chaudement: il a froid.
>
> Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
> Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
> Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.[5]
> (Rimbaud, 1995, p. 109)

Esse soneto, datado de outubro de 1870, mobiliza um contraste e também uma harmonia, ao longo do poema, entre a vivacidade da natureza e a imobilidade do adormecido. É uma cena em que um jovem soldado aparece estirado e supostamente dormindo sobre um claro vale, quando o fim do poema enuncia que, na verdade, o rapaz tem as mãos sobre o peito e que a

[4] Plenitude, revolta e vidência são as fases temáticas da obra do poeta propostas por Adalberto Luís Vicente. Cf. VICENTE, Adalberto Luís. *Uma parada selvagem*. São Paulo: Ed UNESP, 2010.

[5] "Era um recanto verde onde um regato canta / Doidamente a enredar as ervas seus pendões / De prata; e onde o sol, no monte que suplanta, / Brilha: um pequeno vale a espumejar clarões. // Jovem soldado, boca aberta, fronte ao vento, / E a refrescar a nuca entre os agriões azuis, / Dorme; estendido sobre as relvas, ao relento, / Branco em seu leito verde onde chovia a luz. // Os pés nos juncos, dorme. E sorri no abandono, / De uma criança que risse, enferma, no seu sono: / Tem frio, ó Natureza – aquece-o no teu leito. // Os perfumes não mais lhe fremem as narinas; / Dorme ao sol, suas mãos a repousar supinas / Sobre o corpo. E tem dois furos rubros no peito." (Rimbaud, 1995, p. 109).

Revista Letras Raras
ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

natureza deve aquecê-lo em seu leito, sugerindo, embora não mencione a morte diretamente, que se trata de um moribundo com dois tiros do lado direito do corpo. De inspiração parnasiana, esse é o primeiro poema de Rimbaud em que a estrutura do soneto subverte o seu próprio objetivo. Nos poemas clássicos, normalmente se tratava de uma técnica voyeurista que buscava nos tercetos o escrutínio do objeto mediante um zoom responsável por sublimá-lo liricamente, a exemplo da grande história, do cotidiano solene e do objeto amado, que eram iluminados e esclarecidos por meio da "chave de ouro". Firmada por Petrarca durante o Renascimento e nos moldes dos tratados de versificação, a chave de ouro, no soneto clássico, foi fortemente emulada pelos poetas parnasianos, funcionando nas composições como uma síntese do pensamento, como um desfecho dramático e como um impacto sobre o leitor.

No caso da lírica de Charles Baudelaire, os sonetos geralmente buscam sublimar uma figura grotesca por meio justamente da ênfase em seus aspectos mais estapafúrdios, como em "*L'albatros*", em que um lindo e branco pássaro, alegoria do poeta da modernidade, aparece degradado e vilipendiado pela tripulação de um barco, de modo a engrandecer a imagem do escritor moderno em função de (e não apesar de) sua fealdade. O mesmo acontece com os mendigos, os dândis e as prostitutas, que perdem a qualidade vil a eles atribuída pela sociedade e tradição literária e adquirem um teor elevado na lírica baudelairiana. Esse método se aprofunda em poemas posteriores de Rimbaud e especialmente a partir da teoria da vidência, de 1871, em que Rimbaud satiriza a tradição clássica dizendo que não passavam de "inúmeras gerações idiotas" (Rimbaud, 2009, p. 38).

Nesse poema, Rimbaud constrói um andamento de suspense que se intensifica à medida que o foco do soneto se aproxima do cadáver. Nas primeiras estrofes, o poema emprega termos sublimes que aspiram à tranquilidade, como "*une rivière*", "*mousse de rayons*", "*tête nue*", "*frais cresson bleu*" e "*Dort*". A quadra inicial possui caráter panorâmico: o primeiro verso é repleto da consoante líquida [ʁ] ("*trou de verdure*", "*rivière*"), que transmite uma sensação auditiva de movimento e de vibração da natureza, ao passo que, do segundo para o terceiro, ganha destaque a assonância entre os termos "*Accrochant*" / "*follement*" / "*argent*", conferindo foneticamente uma fluidez ao alexandrino e uma sinfonia pastoral à retratação panorâmica da paisagem.

Na segunda quadra, contudo, a cena ganha contornos fúnebres, quando a relva se assemelha a um leito verde ("*lit vert*") e o verbo "*pleut*", além de indicar ação por parte da natureza ("*lumière*"), aproxima-se gráfica e foneticamente do verbo "*pleure*" ("chora"), evocando desde já a

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

lamúria da morte. No primeiro terceto, a aparência lúgubre do conteúdo se intensifica, quando os pés do soldado estão aterrados nos gladíolos ("*glaïeuls*"). Esse vocábulo, além de referir-se visivelmente à botânica, remete ainda, através de sua etimologia, ao gládio, aludindo semanticamente ao mundo bélico, provável causa da morte do soldado, e também ao rito mortuário, pois se trata de ornamentos funerários colocados justamente sobre os pés. Aliado a isso, não se deve ignorar que é bastante irônico um adormecido repousar exatamente em cima de plantas aquáticas como os gladíolos e os agriões, o que pode simbolizar a aparência pantanosa do vale.

Além disso, o poema sugestiona que o rapaz está "dormindo" solitário como uma criança doente, o que faz o eu lírico evocar a Natureza, alegorizada, para aquecê-lo e protegê-lo do frio, da mesma forma como uma mãe esquenta o seu filho de um clima friorento. Ao mesmo tempo, o clamor do sujeito poético pode insinuar o aspecto gélido do corpo do soldado, cuja narina não aspira mais "*Les parfums*". Veja-se que esse mesmo verso, no entanto, comporta um provável litote, de modo que a asserção de que os perfumes não fremem mais nas narinas do soldado afirma paradoxalmente que a natureza pode estar florescendo e que há algo similar a uma respiração, o que é reforçado pela aliteração da consoante /f/ ("*parfums ne font pas frissonner*"), indicativa de fervor, e pela recorrência da sibilante /s/ ("*frissonner sa narine", "soleil", "sur sa poitrine*") e das nasais /n/ e /m/ ("*narine*", "*main*"), que exprimem a sonoridade da respiração.

Vale lembrar que a sesta das crianças é normalmente breve e comum nos períodos da tarde, o que destoa do sono eterno da morte, de modo que, mesmo encaminhando-se para o final, o poema ainda institui ambiguidades em torno do sentido da cena. Cumpre esclarecer aqui que, na mitologia grega, Hipnos (deus do sono) e Tânatos (deus da morte) são irmãos e essa aproximação entre o sono e a morte aparece em diversos momentos em *Hamlet*, em que dormir significa morrer em função da unidade metafórica que ambos estabelecem diante da incerteza do desconhecido e para o alívio do sofrimento. Por último, o estado das mãos sobre o peito denota, culturalmente, o modo como o cadáver é posicionado na morte, afinal, sobre ele estão marcados "*deux trous rouges*", além de reportar ao ato de se pressionar o ferimento para estancar o sangue ou aliviar a dor. Na verdade, desde os pés afundados nos juncos até o rogo do eu lírico pelo acalento da natureza, o texto sugestiona que o soldado já se encontra, em certa medida, enterrado e jazendo em meio à terra.

Assim como essa sugestão, a afirmação final, ao não pronunciar explicitamente a morte,

Revista Letras Raras
ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

evita o corrompimento do soldado (ou da criança) e o enaltece através tanto da metonímia, que recusa a clareza e concentra em poucas palavras a guerra, os tiros, a arma e a violência, quanto da hipotipose, em que o recurso visual é suficiente para retratar pela surpresa a cena final. A propósito, Guilherme Gontijo (2024) nota que a expressão "*trou de verdure*" e a frase "*deux trous rouges*" opõem a cor verde e a vermelha, aludindo às cores das tropas francesas (vermelhas) e das prussianas (verdes). Além disso, enquanto o começo do poema transmitia acusticamente a impressão de paz e a tranquilidade pastoral por meio das consoantes líquidas, o fim do poema se destaca por impor consoantes mais duras e brutas como as dentais /d/ e /t/ ("*deux*", "*trous*", "*droit*"), que contrastam com a fluidez das primeiras e resumem a barbaridade que se suspeita da morte do soldado, mesmo sem nomeá-la.

Nesse contexto, faz sentido a escolha do soneto, pois, ao longo do poema, o zoom se restringe a partes diferentes do corpo – boca, cabeça, nuca, pés, narinas, peito – para somente no final destacar o motivo da morte: os disparos sobre o lado direito. Do mesmo modo, os diversos obstáculos impostos ao alexandrino, como os travessões, os *rejets*, as vírgulas e os pontos, demonstram certo temor em representar objetivamente a morte. Além disso, fora a ambiguidade em torno do sono do soldado, o poema promove compensações semânticas a respeito do real estado do corpo, como sorriso *x* doença e calor *x* frio.

O fim do poema é o único momento em que a natureza se equipara ao moribundo em termos de mobilidade. Isso porque, na transição do último quarteto para o primeiro terceto, o soldado consta como pálido sobre o leito verde onde incide a luz do sol ("*Pâle dans son lit vert où la lumière pleut*"), cuja luminosidade apenas acentua a palidez do branco corpo. Ele também consta como "*Tranquille*", adjetivo que, somado ao *rejet* que finaliza a afirmação, reforça a ideia de que o cadáver está inerte e descansando. É o contrário do começo do poema, em que não somente ainda não se sabe da morte do soldado, que aparece dormindo e refrescando sua nuca, como a natureza assume nuances de vitalidade, tanto em termos de movimento quanto em termos de cromatismo: na primeira estrofe, a riviera canta descontroladamente ("*chante une rivière follement*"), incrusta trapos d'água sobre as ervas ("*accrochant aux herbes des haillons d'argent*"), enquanto o sol espuma raios sobre as gotículas da relva a ponto de fervilharem de luz ("*le soleil luit de rayons*"). Na segunda estrofe, os frescos agriões azuis refrescam a nuca do soldado ("*la nuque baignant dans le frais cresson bleu*"), enquanto ele ainda aparece de boca aberta e cabeça descoberta, indicando um possível repouso ("*bouche ouverte, tête nue*"). A forma da boca pode

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

indicar, nesse contexto, o domínio do sono sobre o corpo, sugerido pelo *rejet* na palavra "*Dort*", ou o próprio rito da morte, em que os cadáveres sofrem o relaxamento da mandíbula.

Desse modo, ao que parece, o sujeito e o mundo natural apresentam relativa harmonia, pois, enquanto o poema não adquire pleno contorno lúgubre tanto na forma quanto no conteúdo, a natureza e o moribundo ainda ostentam certa vitalidade e movimento, ao passo que, no fim da composição, nem o soldado nem a vegetação evidenciam sinais de vida, já estão ambos no ambiente mortuário por excelência: a terra. Assim, se encontra-se jazendo no solo, o soldado retorna à natureza e, consequentemente, ao clima pastoral da paisagem, condecorado mais uma vez. Veja-se, com isso, que o poema, ao destacar a relação entre o personagem e o mundo natural, destoa do lirismo romântico, não somente porque a composição preza pelo descritivismo à maneira parnasiana mas, sobretudo, porque a natureza assume posição predominante e ativa sobre o corpo do soldado e sobre o próprio poema lírico, o que se aprofunda nos poemas da errância.

3 "*J'avais déchiré mes bottines*": a subjetividade é uma resposta corporal

Na correspondência a Izambard, o poeta francês chama a atenção para um princípio de criação bastante comum entre os poetas, notadamente a partir da modernidade, em que o escritor figura, antes de mais nada, como andarilho: o fato de não se discriminar a experiência concreta da experiência de escrita. Além do desejo de liberdade, o sentimento de aprisionamento no lar materno, regido sob a tutela severa da senhora Vitalie Cuif, foi objeto de confissão do poeta em outra correspondência endereçada a Izambard em novembro de 1870. Arthur Rimbaud alega estar ocioso na casa de sua mãe, que se decompõe "na platitude, na malvadez, na pasmaceira" e que se obstina "terrivelmente em adorar a liberdade livre" (Rimbaud, 2009, p. 30). Na sequência, afirma que poderia voltar a Douai, onde se encontrara com o professor, e que para isso seria capaz de arranjar roupas novas e vender seu relógio, afinal "viva a liberdade!" (Rimbaud, 2009, p. 30). No entanto, o poeta lamenta: "aqui estou! Aqui estou! e gostaria de partir ainda muitas vezes" e continua: "Vamos lá, chapéu, capote, as mãos nos bolsos, e rua! – Mas ficarei, ficarei. Não prometi isso. Mas o farei para merecer sua afeição; o senhor me disse. Farei por merecê-la" (Rimbaud, 2009, p. 30).

Revista Letras Raras
ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Na verdade, Rimbaud realmente havia prometido a Izambard que aquiesceria em permanecer em Charleville e não fugir novamente. Porém, nesse momento, ele tinha ciência de que sua promessa lhe imporia muitos esforços, considerando sua incapacidade para a reclusão e sua obsessão pelas fugas e pelas partidas. Desse período em diante, Rimbaud começa a errar com mais regularidade e a longas distâncias, o que só termina verdadeiramente com o fim da vida, afinal, o poeta marchou com persistência pelos anos seguintes, como através da Europa entre 1872 e 1875 e também no Continente Africano, quando abandonou a literatura. É precisamente nessa época que Rimbaud mais dedicou versos à errância, intensificando a relação poeta-poesia e a unidade entre a subjetividade lírica e o mundo natural.

Essa tendência pode ser denominada, nos termos de Vasconcelos (2020), de "*walk writing*": especialmente nessa fase, os poemas de Rimbaud, como "*Sensation*", "*Rêvé pour l'Hiver*", "*Au Cabaret-Vert*" e "*Ma Bohème*", são marcados, segundo esse autor, por um compasso entre a caminhada e o processo de composição. Assim, a escrita torna-se espaço e exercício de experimentação em que o autor, a caminhada e a poesia unem-se intimamente, de modo simultâneo e interdependente. Isso porque o poeta costumava relacionar a deambulação ao exercício de escrita, produzindo enquanto caminhava e prologando a experiência física por meio da própria atividade poética.

Em outubro de 1870, durante uma fuga para a Bélgica, Rimbaud partiu a Charleroi na tentativa de ser contratado no *Le Journal de Charleroi*, cujo dono era pai de seu colega Jules des Essarts. O jovem foi despachado pela redação do periódico, e sua frustração o levou a vaguear sem rumo durante todo o dia e, na manhã seguinte, a perambular em meio às ruas da cidade, passando em frente a um cabaré, *À La Maison Verte*, que ostentava uma fachada, salas, móveis e decorações todos em verde, o que o teria motivado a escrever o poema "*Au Cabaret-Vert*":

cinq heures du soir

Depuis huit jours, j'avais déchiré mes bottines
Aux cailloux des chemins. J'entrais à Charleroi.
– Au Cabaret-Vert: je demandai des tartines
De beurre et du jambon qui fût à moitié froid.

Bienheureux, j'allongeai les jambes sous la table
Verte: je contemplai les sujets très naïfs
De la tapisserie. – Et ce fut adorable,
Quand la fille aux tétons énormes, aux yeux vifs,

Revista Letras Raras
ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

– Celle-là, ce n'est pas un baiser qui l'épeure! –
Rieuse, m'apporta des tartines de beurre,
Du jambon tiède, dans un plat colorié,

Du jambon rose et blanc parfumé d'une gousse
D'ail, – et m'emplit la chope immense, avec sa mousse
Que dorait un rayon de soleil arriéré.[6]
(Rimbaud, 1995, p. 110)

De início, a epígrafe do soneto é interessante por remeter ao fim do dia, em que Rimbaud ainda percorria as ruas até topar com o cabaré[7]. No primeiro verso, ele destaca que, após mais de uma semana, está com suas rasgadas botinas ao encontrar finalmente o albergue de estrada. Muito embora, assim como no poema anterior, Rimbaud preze o modo narrativo em que a primeira pessoa toma posse do discurso, o tom íntimo da composição não dispensa o meio exterior à subjetividade. Isso porque, mesmo que predomine no poema o tema da marcha e da confidência, os objetos que afetam o sujeito lírico são os mesmos que aparecem em poemas como "*Sensation*" e "*Les reparties de Nina*" e "*Le dormeur du val*": a natureza, a mulher e o cotidiano. Outro ponto em comum com esses poemas é o foco específico dado aos pés, membro por excelência da caminhada.

Também nesse poema, ainda que nomeados pelo sujeito da narração, os elementos exteriores aparecem em função do que provocam no sujeito a ponto de suplantá-lo ao longo do discurso, na medida em que a subjetividade se exprime através de "certas exigências: liberdade,

[6] "Cinco horas da manhã // Oito dias a pé, as botinas rasgadas / Nas pedras do caminho: em Charleroi arrio / – No Cabaré Verde: pedi umas torradas / Na manteiga e presunto, embora meio frio. // Reconfortado, estendo as pernas sob a mesa / Verde de uma tapeçaria. – E, adorável surpresa, / Quando uma moça de peito enorme e de olhos vivos // – Essa, não há de ser um beijo que a amedronte! – / Sorridente me trás as torradas e um monte / De presunto bem morno, em prato colorido; // Um presunto rosado e branco, a que perfuma / Um dente de alho, e um chope enorme, cuja espuma / Um raio vem doirar do sol amortecido." (Rimbaud, 1995, p. 11).

[7] A relação insolúvel entre a identidade de Rimbaud e a sua ficcionalização na escrita tem mobilizado a crítica, como se sabe, a relativizar a tese de uma impessoalidade na obra do poeta. Jean-Luc Steinmetz (1990) fala em uma "anabiografia", em que Rimbaud organizaria sua biografia segundo uma projeção mais ou menos distorcida, cujo fundo revelaria sua verdade mais secreta. Yoshizaku Nakaji (2006) sugere uma postura "autorretratista" por parte de Rimbaud, em que o poeta construiria uma figura na qual ele não se projetaria necessariamente, consistindo, na maioria das vezes, em um "anti-autorretrato" ou em um "autorretrato invertido". Nathalie Watteyne (2007), ao propor uma "ficção oratória", considera que o enunciador rimbaudiano tende a fazer um julgamento de sua própria existência passada através do filtro da ficção ao se identificar com várias subjetividades simultaneamente sem deixar de ser ele mesmo. Michel Collot (2007) tende a considerar uma "autoficção", em que Rimbaud abdicaria da plena autobiografia e da absoluta ficcionalização em prol de uma recriação de si mesmo e da existência. André Guyaux (2015) chama de "avatares do eu" as diversas transmigrações de corpo que o sujeito rimbaudiano empreende para se identificar com alguma criatura de seu desejo.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

amor, felicidade"[8] (Brunel, 1983, p. 11, tradução minha). Em "*Au Cabaret-Vert*", a subjetividade lírica se mostra a partir de uma resposta corporal, de modo que o sujeito poético posiciona-se de forma praticamente passiva e alheia, especialmente através do que Gengoux (1950) chama de "simbolismo das cores": a manteiga e o presunto lhe parecem frios; o ambiente o reconforta; a tapeçaria e a mesa verde o encantam; a moça com seus fartos seios e seus vivos olhos parecem-lhe uma adorável surpresa; as torradas e o presunto estão mornos; o prato colorido chama sua atenção; o presunto tem uma aparência rosada e branca; o dente de alho perfuma seu olfato; a espuma de seu chope se ilumina com o raio do sol.

Além do expressivo adjetivo "*Bienheureux*", da segunda quadra, o verbo "*épeure*", do primeiro terceto, impõe uma curiosidade. O verbo, uma vez que tem raiz no termo "*peur*" ("medo"), transmite a acepção de "amedrontar", do que é possível inferir que, de fato, o poema evoca a posição absolutamente passiva da subjetividade, que mantém sempre uma relação de ambição ou de repulsa a algo externo. Observe-se que o clima que envolve o boêmio é de total enfado, comum a quem muito caminha e quer descansar: ele chega ao cabaré, pede um café da manhã, estira os pés, admira a garçonete e se satisfaz com sua bebida. No entanto, a retração do eu lírico é logo diminuída pelos detalhes físicos do ambiente e da comida, que, a despeito de tão sutis, oferecem-lhe grande encantamento. Esse é o mesmo estado da moça do albergue, que espera mais do que um beijo do boêmio para ser surpreendida ("*Celle-là, ce n'est pas un baiser qui l'épeure!*"), aberta ao investimento de um objeto exterior, como o rapaz. Desse modo, assim como se portava ao caminhar até o cabaré, o sujeito lírico não somente se encontra aberto aos estímulos do meio exterior como também encontra neles um modo de autoconstituição, visto que a solidão do caminhante "parece ser quase a condição necessária para que o sonho e, por consequência, também a poesia possam florescer"[9] (Plessen, 1967, p. 65, tradução minha).

Nesse sentido, o objetivismo desse poema é fundamental e mesmo necessário para a constituição da voz lírica, uma vez que, por um lado, o movimento corporal do sujeito só ganha sentido por meio dos estímulos da natureza a sua volta, considerando que, como observa John Jackson (1986, p. 120, tradução minha), ele é movido por um desejo "de integração no mundo

[8] No original: "exigences certaines : la liberté, l'amour, le bonheur".
[9] No original: "semble être presque la condition nécessaire pour que le rêve et par conséquent aussi la poésie puissent s'épanouir".

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

físico do ser"[10]; por outro lado, os objetos exteriores constituem o meio pelo qual o eu lírico acessa o mais profundo de sua interioridade, já que o mundo natural oferece a oportunidade de o sujeito voltar-se a si e à própria pulsão criativa que se estabelece na poesia.

Como é possível perceber, a constituição da subjetividade lírica nesse poema destoa do lirismo romântico. Basta lembrar que, desde o Romantismo, o lirismo foi considerado a manifestação do império de um eu cuja individualidade prescindiria de circunstâncias exteriores a si para expressar-se. Michel Collot (2018a) identifica que Hegel, embora tenha reconhecido a lírica como a expressão da subjetividade de seu criador, admitiu haver um objeto operando como mediador para que o sujeito conseguisse expressar a si mesmo: haveria estados de alma tão latentes que a única via por meio da qual eles poderiam sair de uma zona comprimida da subjetividade seria a projeção de si mesmos para fora. Para Collot, no entanto, tal saída de si não seria, na lírica moderna, uma exceção, mas a regra.

Nesse contexto, Arthur Rimbaud situa-se em um rol de autores dos séculos XIX e XX cuja produção, de acordo com Collot, privilegia a materialidade das palavras e das coisas, de maneira que o sujeito lírico "se inventa do lado de fora e no futuro, no movimento de uma e-moção que o faz sair de si para se encontrar e para reunir-se aos outros, no horizonte do poema" (Collot, 2018a, p. 62). Assim, os poemas da errância, antes da chamada "poesia objetiva" que Rimbaud passa a defender nos anos seguintes, habilitam o corpo como instância primária da linguagem, na medida em que revelam um "ato de recriação e expansão da experiência, funcionando como uma espécie de diálogo interno e intermitente do processo criativo" (Vasconcelos, 2000, p. 21).

Nesse movimento, não somente o sujeito do poema se "espacializa", ao se constituir a partir de elementos do espaço que o circunda, mas o meio exterior se "subjetiviza", adquirindo e se imantando de traços da individualidade do sujeito. Nesse sentido, mesmo quando é dada prioridade aos elementos exteriores e da própria língua, a subjetividade lírica se expressa não de forma isolada e fechada em si mesma, mas quando aberta ao mundo e ao outro e no seio da construção mesma do poema.

[10] No original: "d'intégration dans le monde physique de l'être".

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

4 "*Un pied près de mon cœur*": pela errância incerta da fantasia

Essa íntima solidariedade entre a subjetividade, os elementos naturais e a criação poética, profundamente determinada pelo desejo de liberdade, não é inseparável de uma unidade entre o sensível e inteligível[11]. Vale observar que, de acordo com Michel Collot (2018a), a interdependência entre a impressão subjetiva e o objeto expressivo representa o fundamento da experiência emocional, relativa ao contato com o mundo, e da experiência poética, quando este é convertido em material estético. Embora mobilizadas de maneira simultânea, no entanto, a emoção inicial precisa transformar-se em emoção estética, na medida em que deve passar do nível da sensação ao nível da significação, que é, por excelência, essencialmente poético.

Nesse momento, considerando a transição da experiência emocional à emoção poética, a criação lírica revela-se resultado de um movimento de metamorfose, no interior da linguagem, da experiência sensível do sujeito. Conforme cogita Collot (2018a, p. 122), a "emancipação dos significantes pode conduzir a um tratamento lúdico ou puramente estético da linguagem", pois, uma vez feitos de propriedades particulares à matéria verbal, eles permitem que sejam criadas novidades tanto na base das palavras quanto na relação entre elas. Se o poeta explora tanto as possibilidades de seu material como seu próprio universo interior, dando à escrita a liberdade de renovar sua experiência emocional, ele possibilita que sejam renovados, simultaneamente, a linguagem, o mundo e o eu, o que "não exclui nele [no material significante] nem o controle do espírito, nem a busca de uma forma e de uma significação" (Collot, 2018a, p. 124).

Assim, a linguagem, para os poetas da modernidade, constitui uma experiência hermenêutica em que a imaginação, além da visualização do sujeito e da influência de um outro, é plenamente convocada no exercício poético. Desse modo, além de se voltar a uma unidade entre o subjetivo e o objetivo, o poeta funda uma íntima relação entre o sensível e o inteligível e entre o mundo imaginário e o mundo real, com o objetivo de "produzir uma emoção de uma tonalidade e de uma intensidade análogas, mas de uma qualidade diferente e apropriadamente estética" (Collot, 2018a, p. 44-45). A dimensão imaginária e o aprofundamento da experiência pelo jogo da linguagem, a partir da unidade entre o sensível e o sentido, são decisivos na composição

[11] São considerados pares sinonímicos: físico/abstrato; sensível/inteligível; sensível/sentido; corpo/espírito. O primeiro termo se refere à dimensão real e o segundo, à dimensão imaginária.

Revista Letras Raras
ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

"*Ma Bohème*", datada de 29 de agosto de 1870 e entregue a Paul Demeny em outubro do mesmo ano:

> (Fantaisie)
>
> Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
> Mon paletot aussi devenait idéal ;
> J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;
> Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !
>
> Mon unique culotte avait un large trou.
> – Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
> Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
> – Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou
>
> Et je les écoutais, assis au bord des routes,
> Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
> De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ;
>
> Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
> Comme des lyres, je tirais les élastiques
> De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur ![12]
> (Rimbaud, 1995, p. 118)

Inspirada em uma de suas fugas, a composição retrata, por meio de uma autoalegorização similar à de poemas anteriores, a marcha boêmia de um sonhador que, através de sua liberdade livre, caminha de mãos nos bolsos, com calças furadas e sapatos desgastados. Apesar de sua apresentação incerta e erradia, o eu lírico se afigura de maneira bastante sublime, equiparando-se à própria figura do poeta, o que reitera, conforme Seigel (1991), o seu continuado afastamento da vida comum. Isso porque, assim como os poetas contrastam seu estilo hedonista com suas extraordinárias habilidades, o caminhante assegura que seu paletó é "*idéal*" e que é súdito da Musa, guia-se pelas constelações e pelos astros e espalha liras por onde passa. Assim, ao empregar o termo possessivo no título, "*Ma bohème*", o sujeito poético atribui verossimilhança à persona de Rimbaud e confere um grau de metalinguagem ao poema, estabelecendo uma

[12] "(Fantasia) // Lá ia eu, de mãos nos bolsos descosidos; / Meu paletó também tornava-se ideal; / Sob o céu, Musa, eu fui teu súdito leal, / Puxa vida! a sonhar amores destemidos! // O meu único par de calças tinha furos. / – Pequeno Polegar do sonho ao meu redor / Rimas espalho. Albergo-me à Ursa Maior. / – Os meus astros no céu rangem frêmitos puros. // Sentado, eu os ouvia, à beira do caminho, / Nas noites de setembro, onde senti qual vinho / O orvalho a rorejar-me a fronte em comoção; // Onde, rimando em meio a imensidões fantásticas, / Eu tomava, qual lira, as botinas elásticas / E tangia um dos pés junto ao meu coração!" (Rimbaud, 1995, p. 119).

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

harmonia entre o exercício livre do poeta, em sua caminhada e em sua escrita, e o caráter boêmio e excêntrico do "*Petit-Poucet rêveur*".

Na verdade, o poema se constrói a partir de diversas ambiguidades, o que é antecipado pela própria epígrafe do título: "(*Fantaisie*)". Essa palavra possui pelo menos duas acepções caras a Rimbaud: primeiro, o sentido ligado ao reino do imaginário e à dimensão ficcional, predicado típico da tradição romântica alemã; segundo, o sentido relacionado à face irônica da pessoa que fantasia, que corresponde certeiramente ao que distingue o boêmio: sua vida errante e fora dos padrões sociais e seus caprichos insidiosos. A primeira acepção se encontra nos termos relativos à imaginação criadora, como "*idéal*", "*ciel*", "*Muse*", "*j'ai rêvées*", "*mes étoiles*", "*des ombres fantastiques*", "*mon cœur*". A segunda acepção se reflete através das várias expressões ligadas à vagabundagem e à errância, como "*Je m'en allais*", "*les poings dans mes poches crevées*", "*ma course*", "*un large trou*", "*au bord des routes*", "*des goutte de rosés*", "*un pied*". A segunda delas é interessante não somente por ser uma clara referência ao comportamento do errante, mas também por lembrar a correspondência de novembro de 1870 a Izambard, em que Rimbaud alegava estar agoniado na casa de sua mãe e sonhar com a fuga: "Vamos lá, chapéu, capote, *as mãos nos bolsos*, e rua!" (Rimbaud, 2009, p. 30, grifo meu).

Nesse contexto, é possível perceber não somente uma aliança entre a fantasia e a realidade, como também que a errância pelo mundo sensível é indispensável à elevação espiritual. Basta notar que o andante se encontra em um mundo terreste – "*Je m'en allais*", "*ma course*", "*au bord des routes*", "*des gouttes*", "*un pied*" – mas se guia pelo mundo celeste, especialmente quando assume ser súdito da Musa, entidade que, na tradição lírica clássica, arrebatava e inspirava os poetas – "*J'allais sous le ciel*", "*Muse*", "*Grande-Ourse*", "*Mes étoiles*", "*au ciel*", "*je les écoutais*". Assim, é possível perceber, ao mesmo tempo, uma distância e uma proximidade entre o sujeito e os elementos celestes e entre o caminhante e os elementos terrenos, assim como um paradoxo entre a direção linear, própria da marcha na estrada, e a elevação vertical, característica do arrebatamento. Além disso, a fusão entre a horizontalidade e a verticalidade aparece de forma implícita na menção à Ursa Maior, que, como se sabe, é uma constelação do hemisfério norte (vertical) que muito contribuiu para a navegação marítima e para a localização dos viajantes (horizontal).

A semelhança entre o sujeito poético e o poeta se aprofunda quando o eu lírico se identifica com o "*Petit-Poucet rêveur*". Trata-se de um conto escrito em 1697 por Charles Perrault

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

que narra a história de Polegar, um menino muito pequeno, fraco e magro mas cuja inteligência ajudou a sua pobre família. Durante uma ida à floresta para apanhar lenha e frutas silvestres em meio a uma grande fome na Europa, Polegar e seus seis irmãos se perdem de seus pais e passam apuros pela falta de alimento e moradia. O mais novo, no entanto, não esmorece e sobe em uma grande árvore para avistar a casa mais próxima, aonde chegam e são recebidos pela esposa de Gigante, um devorador de criancinhas. A mulher, piedosa e de bom coração, ajuda as crianças a esconderem-se do malvado marido até o dia seguinte. Percebendo o iminente perigo, Polegar vai até o quarto das sete filhas de Gigante e troca as coroas de ouro das meninas pelos gorros dos meninos, confundindo o devorador e o levando a comer as próprias filhas. Ao perceber que os meninos fugiram, Gigante calça suas mágicas botas e sai velozmente atrás das crianças, mas logo se cansa e para para se recobrar. É quando Polegar, astuto novamente, descalça o grande homem e, com as botas, ajuda os irmãos a saírem da floresta. Além de agora poder localizar a sua casa e ajudar a própria família a melhor se preparar para a fome, Polegar também auxilia um reino que procurava por uma princesa perdida, sendo recompensado pelo rei com centenas de moedas e vivendo com felicidade e enorme fartura.

Desse modo, é possível notar que a referência ao conto de Perrault se estabelece com algumas particularidades. No poema de Rimbaud, o Pequeno Polegar é associado ao sonho ("*rêveur*") e espalha rimas ao logo do caminho, o que pode sugerir que o guia que deve orientá-lo são os astros, e não as botas surradas, indicando, mais uma vez, a condução do mundo celeste na errância. Basta observar não somente a menção à Ursa Maior, mas também, no verso seguinte, o canto ecoado pelos frêmitos das estrelas, de modo que o poeta, segundo Suzanne Bernard (2018, p. 384, tradução minha), "assimila o brilho das estrelas a uma sensação auditiva"[13], assim como ocorre no poema "*Ophélie*", quando o "*chant mystérieux*" "*tombe des astres*". Aqui, a onomatopeia "*frou-frou*" pode aludir tanto ao som estelar quanto ao movimento do tecido da roupa do andante, reduzida, conforme o poema, quase aos farrapos: "*Mon unique culotte avait un large trou*". Essa passagem, como se percebe, concentra outra vez a dimensão física da errância (o culote) e a dimensão abstrata da fantasia (o ruído celeste).

Além disso, assim como Rimbaud apontava na carta a Izambard, ao dizer que desejava fugir portando chapéu e capote, o boêmio do poema também aparece com as mesmas

[13] No original: "assimile le scintillement des étoiles à une sensation auditive".

Revista Letras Raras
ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

vestimentas que Polegar: "*Mon paletot*", "*souliers blessés*". Ao citar as botinas, o poema ainda sugere que, se o boêmio prefere as rimas às botas, isso significa que o poder mágico de sua lira é tão intenso quanto os calçados de Polegar, pois, além de oferecer uma grande velocidade ao andante no caminho de volta à sua casa, podem conduzi-lo a um atalho diferente do desejado. Isso porque o canto é capaz de entorpecer a consciência assim como, no primeiro terceto, o orvalho roreja a fronte do boêmio qual fosse, segundo ele, um vinho inebriando seu coração, levando-o a se atrapalhar em seu próprio caminho ao colocá-lo no meio "*des ombres fantastiques*". Mais uma vez, o poema parece incorrer para uma convivência entre a realidade, que guia por meio da trilha, e a ilusão, que desvia por meio do ruído.

É possível notar ainda que, na transição dos quartetos para os tercetos, o poema sai da visão para a audição, demonstrando que, assim como Polegar, o boêmio é bastante astuto ao perceber que os sons podem levá-lo, como o personagem do conto, a florestas fantásticas onde desfiará suas botas: "*rimant au milieu des ombres fantastiques*, / *Comme des lyres*, *je tirais les élastiques* / *de mes souliers blessés*, *un pied près de mon cœur*". O último sintagma do verso final é intrigante ainda por sugerir que, se deve tirar os elásticos de sua bota a ponto de descaracterizá-la, um verdadeiro boêmio deve escolher também o coração, instância da interioridade, do desejo e da criação, além dos pés, ligados à marcha e ao caminho linear. Nesse sentido, o boêmio destoa do personagem de Perrault ao preferir, nas "*ombres fantastiques*", a lentidão, a inércia e o caminho aberto, incerto e tortuoso da imaginação, que extrapola as dimensões do real e não admitem a restrição de tempo e espaço, como o céu e as estrelas[14].

Assim, a equiparação entre Polegar, o sujeito lírico e o poeta, que oscilam entre dois mundos e pendem à fantasia, justifica a convergência entre o vocabulário sublime, geralmente relacionado à instância imaginadora, como "*Muse*" e "*ton féal*", e as expressões coloquiais, normalmente associadas ao mundo terreno, como "*Oh! là! là!*". Da mesma forma, Rimbaud associa um léxico elevado como "*idéal*", "*lyre*" e "*cœur*" a termos banais como "*élastiques*" e "*pied*" /

[14] Vale lembrar que a intermediação entre o físico e o abstrato no espaço criativo comparece em outros poemas, como "*Sensation*" e "*Les poètes de sept ans*", consistindo em um topos literário do modo de produção rimbaudiano. Nessas composições, o autor indica dois núcleos estéticos fundamentais à construção de sua dicção poética: no primeiro, a partir de uma subjetividade ecológica e de um objetivismo lírico, a tactibilidade com o mundo natural leva o boêmio a uma gradativa e erótica elevação espiritual, a ponto de o poema enveredar, na forma e no conteúdo, pelo reino da possibilidade e da fantasia; no segundo, por meio do mundo infantil, a criança é representada, assim como o poeta, como um sujeito leitor, criativo e isolado em uma dimensão superior física e espiritualmente, o que também se revela na estrutura e na temática do poema.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

"*souliers*", bem como sinaliza, com o *enjambement* do segundo quarteto, o corte da ligação entre uma expressão da errância ("*j'égrenais dans ma course*") e uma voltada a um recurso lírico tradicional da literatura: a rima ("*Des rimes*"), aferrando-se também à tese de que a experiência física inspira à criação poética. Somados aos outros recursos, esses aspectos aprofundam a percepção de uma ampla fusão do sujeito poético com o meio ambiente, unindo o concreto e o abstrato, a realidade e a imaginação, o alto e o baixo, o sensível e o inteligível, a errância e a elevação.

Desse modo, assimilando o coração aos pés, o poema se conclui no mesmo tom com que havia iniciado ao se revelar como súdito da Musa e, ao mesmo tempo, dessacralizá-la pelo contato com a humanidade, de modo que a associação "material nos leva discretamente ao baixo (corporal) para insinuar essa distância crítica da qual Rimbaud nunca se afasta"[15] (Murphy, 2005, p. 131, tradução minha). Assim, não é possível dissociar os aspectos da primeira produção de Rimbaud de uma profunda revisão dos dualismos do pensamento tradicional, o que deve ser mantido e aprofundado em suas composições posteriores, epistolares e literárias, a começar por suas "*Lettres du voyant*".

Considerações finais

Arthur Rimbaud buscou se libertar, desde cedo, de uma série de dualismos herdados da tradição clássica do Ocidente. Em sua produção inicial, com destaque para os poemas da errância, o poeta estabelece uma relação indissolúvel especificamente a propósito de três dicotomias: o subjetivo e o objetivo, o real e o imaginário e a autobiografia e a ficção. A superação dessas clivagens parece constituir uma hipótese de leitura profícua para sua obra, na medida em que institui núcleos estéticos determinantes para sua poesia futura, sobretudo a partir das "*Lettres du voyant*", quando seus poemas passam a aprofundar a relação entre vida e invenção.

Nesse sentido, compreender em Rimbaud o início da superação de paradigmas tradicionais a respeito da poesia é fundamental para a leitura de poemas como os que foram

[15] No original: "matérielle nous ramène discrètement vers le bas corporel pour insinuer cette distance critique dont Rimbaud ne se départ jamais".

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

compilados sob o título de *Illuminations*, coletânea indispensável para a constituição da tradição moderna de poesia e que possui, como linha de força central, a convivência entre realidade e imaginação. Sob esse ponto de vista, a hipótese de uma oposição de Rimbaud aos dualismos ocidentais é uma chave de leitura que controverte hábitos interpretativos regulares entre a recepção crítica da poesia da modernidade, como a noção romântica de uma subjetividade autocentrada, a tese moderna de um desaparecimento do sujeito, a ideia de poesia como retrato fiel do mundo ou a suspeita de uma linguagem autotélica e fechada em si mesma.

CRediT
Reconhecimentos: Não é aplicável.
Financiamento: CAPES.
Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.
Aprovação ética: Não é aplicável.
Contribuições dos autores: Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Aquisição de financiamento, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Recursos, Software, Supervisão, Validação, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição. **FERNANDES, Gabriel Alves.**

Referências

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Rimbaud*. Trad. Joana Canêdo. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BERNARD, Suzanne. Notes. In: RIMBAUD, Arthur. *Œuvres de Rimbaud*. Paris: Garnier, 2018. p. 355-555.

BRUNEL, Pierre. *Rimbaud ou l'éclatant desastre*. Seyssel: Champ Vallon, 1983a.

COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Trad. Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018a.

COLLOT, Michel. Modernité et altérité. In: COLLOT, Michel. *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne*: de Baudelaire à Ponge. Paris: Classiques Garnier, 2018b. p. 13-33.

COLLOT, Michel. Autobiographie et Fiction. *Rimbaud vivant*, n. 47, 2008.

FLORES, Guilherme Gontijo. Notas. In: RIMBAUD, Arthur. *Obras completas*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Rio Grande do Sul: Clube de Literatura Clássica, 2024.

GENGOUX, Jacques. *La pensée poétique de Rimbaud*. Paris: Nizet, 1950.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 (2026) – e7332
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

GUYAUX, André. Rimbaud et les avatars du moi. In: BIVORT, Olivier (org.). *Rimbaud poéticien*. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 161-167.

JACKSON, John. L'être est un autre. In: *Le Point vélique* : études sur Arthur Rimbaud et Germain Nouveau. Actes du colloque de l'Université de Neuchâtel (27-28 mai 1983). Neuchâtel: À la Baconnière, 1986. p. 119-129.

MURPHY, Steve. *Stratégies de Rimbaud*. Paris: Champion, 2005.

PLESSEN, Jacques. *Promenade et poésie* : l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud. Paris: La Haye, 1967.

RIMBAUD, Arthur. *Obras completas*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Rio Grande do Sul: Clube de Literatura Clássica, 2024.

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.

SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia*: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930). Trad. Magda Lopes. Porto Alegra: L&PM, 1992.

STEINMETZ, Jean-Luc. *La poésie et ses raisons*. Paris: Corti, 1990.

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

VICENTE, Adalberto Luís. *Uma parada selvagem*: para ler as Iluminações de Rimbaud. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

WATTEYNE, Nathalie. Les fictions du sujet poétique dans Une saison en enfer de Rimbaud. In: HUGOTTE, Valéry; BRAUD, Michel (org.). *L'irressemblance*: poésie et autobiographie. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007. p. 129-137.

NAKAJI, Yoshikazu. Rimbaud autoportraitiste. In: *Arthur Rimbaud à l'aube d'un nouveau siècle*. Actes du colloque de Kyoto. Paris: Éditions Klincksieck, 2006. p. 165-173.