

*Rir do corpo: paródia e riso
num poema de Rimbaud e Verlaine*



Henri Fantin-Latour. *Coin de table* (detalhe com Rimbaud e Verlaine), 1872.

Marcos Silva

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP). Autor, entre outros livros, de *Prazer e poder do Amigo da Onça*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. marcosilva.usp@uol.com.br

Rir do corpo: paródia e riso num poema de Rimbaud e Verlaine*

Marcos Silva

RESUMO

Este artigo discute o poema Soneto do olho do *cuf*, de Arthur Rimbaud e Paul Verlaine, uma paródia do livro *L' idole*, de Albert Mérat. Ele explora a poética simbolista do riso e da valorização de temas e seres menores, por meio da paródia. O texto reflete ainda sobre concepções de corpo, disciplina e moral naquela poética.

PALAVRAS-CHAVE: Rimbaud; Verlaine; Mérat; Soneto do olho do *cuf*.

ABSTRACT

This article discusses a poem written by Arthur Rimbaud and Paul Verlaine: "Sonnet of the asshole", a parody on the book *L' idole*, written by Albert Mérat. It explores the symbolist poetics of laugh and valorization of "minor" subjects and beings, through parody. The text also reflects on body, discipline and moral conceptions in that poetics.

KEYWORDS: Rimbaud; Verlaine; Mérat; "Sonnet of the asshole".



* O autor agradece a Henri Behar e Leyla Perrone Moysés, que ajudaram nas tentativas de acesso aos poemas parodiados de Albert Mérat; a José Beésse, pela indicação ou empréstimo de materiais, e a Guy Salla Clemente, com quem conversou a respeito da canção de José Miguel Wisnik sobre o poema de Rimbaud e Verlaine.

¹ Ver RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

² BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

³ É o caso, dentre outros, de: <<http://www.mag4.net/Rimbaud>>, <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/bibliothetheque/Rimbaud/Rimbaud.html>> e <<http://www.rimbaudhtml.freesurf.fr>>

⁴ Algumas conexões *pop* de Rimbaud (cinema, literatura, rock) são discutidas no livro VASCONCELOS, Maurício Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

A publicação brasileira da *Poesia completa* de Arthur Rimbaud, em erudita tradução de Ivo Barroso, foi um importante acontecimento para admiradores daquele poeta e demais interessados por literatura de nosso país¹. Arrolado no livro *O cânone ocidental*, de Harold Bloom², valorizado por grandes nomes da poesia em língua portuguesa do século XX como Fernando Pessoa e Mário de Andrade, objeto de culto entre *gays* e outros herdeiros da contracultura sessentista que priorizam os argumentos de estar à margem das normas sociais estabelecidas ou as enfrentar, Rimbaud é uma referência clássica em qualquer tradição editorial madura e leitura obrigatória para quem gosta de poesia. O amplo interesse por sua obra se expressa na existência de *sites* especializados e de divulgação³ que incluem obra completa *on line*, informações atualizadas e remetem a outros *sites*.

E a pluralidade desse interesse se manifesta, por exemplo, na manutenção de um *link* com o título "*rimb' rock*" (*no freesurf*), explorando diálogos entre as letras de tal gênero musical do século XX e a poesia rimbaldiana⁴, além daqueles dedicados a debates eruditos sobre a produção original do autor francês.

O trabalho de Barroso é metódico, bem informado e atento à natureza poética de sua matéria, revelando atualizado contato com os exegetas desse escritor, bem como com diferentes edições de sua obra até então disponíveis. Ele segue critérios cronológicos de apresentação dos poemas, incluindo no volume textos de Rimbaud em parceria com ou-

trem, como os escritos zútricos^f, geralmente paródias (produzidos pelos integrantes do grupo Vilains-Bonshommes. As notas do tradutor são muito úteis para a adequada compreensão dos poemas.

O livro contém os três poemas que compõem *Os stupraf*, de Rimbaud (1854/1891), sendo um deles em parceria com Paul Verlaine (1844/1896). Barroso informa que esses textos foram citados por Ernest Delahaye, amigo de Rimbaud, em carta para Verlaine, de 1875. Os poemas foram enviados por Delahaye para Verlaine em 1883, mas excluídos da coletânea rimbaldiana organizada pelo último e editada por Léon Vanier em 1895. José Paulo Paes registra uma edição com o título conjunto *Os stupraf* em 1900⁵. Albert Messein, sucessor de Vanier, publicou-os em 1923⁶. Verlaine declarou que os quartetos daquele soneto eram de sua autoria, e os tercetos eram de Rimbaud.⁷

Os sonetos, datados de 1871 e 1872, mantiveram-se inéditos durante quase três décadas. Aquela iniciativa de Messein, em 1923, ampliou-se por meio dos surrealistas franceses na revista *Littérature* do mesmo ano, pois os poemas atingiram mais leitores com essa outra divulgação. A edição de Rimbaud por Steve Murphy, de 1999 (posterior ao lançamento das traduções brasileiras de Barroso), traz quatro variantes do poema em parceria com Verlaine: 1) Copie de Rimbaud (AR)^f, com o título *L idole ~ Sonnet du trou du culf* e as assinaturas Albert Mérat / P. V. ~ A. R; 2) Manuscrit de Delahaye avec ajouts et modifications de Verlaine (PI)^f, sem título; 3) Copie de Verlaine (CM)^f, usando o título *Le trou du culf*, e 4) Copie de Verlaine (PV)^f, adotando o título *Le sonnet du trou du culf* e assinalando as autorias *Par Arthur Rimbaud et Paul Verlaine*^f, mais a advertência: Na forma de paródia de um volume de Albert Mérat, intitulado *O ídolo*, onde são detalhadas todas as belezas de uma dama: soneto da testa, soneto dos olhos, soneto das nádegas, soneto do... último sonetof.⁸

Traduções brasileiras

A tradução de Ivo Barroso para esse soneto, sem título, se caracteriza por uma poética de fidelidade vocabular e preservação de estilo (rimas, ritmos, divisões⁹). Ele não hesita em apelar para palavras menos usuais, como *mostos*, preocupado com a maior proximidade em relação ao original. Antes dessa edição brasileira da *Poesia completa* de Arthur Rimbaud, o mesmo texto surgira entre nós, em versões de Heloísa Jahn, José Paulo Paes, José Celso Martinez Corrêa e Marcelo Drummond.

Jahn preservou conteúdos e vocabulário originais, quase literalmente, optando por versos brancos, com o título *Soneto do olho do cuf*¹⁰. Paes, apesar de ser um dos tradutores brasileiros de Ezra Pound (poeta e teórico norte-americano que propôs o ato de traduzir como recriação)¹¹, adotou um estilo de tradução marcado por paralelismo do vocabulário e da estrutura dos versos em relação ao original francês. Ele apelou para palavras raras, como *rociadas*, rimas toantes e o título *Terceiro soneto de Les stupraf*¹².

Martinez Corrêa e Drummond incluíram sua tradução, com o título *Soneto do olho do cuf*, numa montagem da peça *As boas ~ Les bonnes*, de Jean Genet pelo Grupo Oficina Uzyna Uzona, em 1991, dando realce à face homoerótica do poema. Além de divulgarem ainda

⁵ PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 194 (1. ed.: 1990).

⁶ Ver RIMBAUD, Artur, *op. cit.*, p. 364.

⁷ Ver PAES, José Paulo, *op. cit.*, p. 194, e RIMBAUD, Artur, *op. cit.*, p. 364.

⁸ RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Edition critique avec introduction et notes par Steve Murphy. Paris: Honoré Champion, 1999, p. 601-605 (*Oeuvres complètes ~ I*). Trecho traduzido por mim. Uma edição já antiga das poesias de Verlaine, mas muito posterior à divulgação de Messein e dos surrealistas, não incluiu esse poema. Ver VERLAINE, Paul. *Oeuvres poétiques complètes*. Texto estabelecido e anotado por Y.-G. Le Dan tec. Paris: Gallimard, 1954.

⁹ Ver RIMBAUD, Artur, *Poesia completa*, *op. cit.*, p. 268, no original, e p. 269, na tradução.

¹⁰ Ver VERLAINE, Paul. *Para ser caluniado*. Apresentação, tradução e seleção de Heloísa Jahn. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 73.

¹¹ Ver POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira por Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

¹² Ver PAES, José Paulo, *op. cit.*, p. 156, no original, e p. 157, na tradução.

¹³ Ouvir WISNIK, José Miguel. Soneto do olho-do-cuf (Zé Celso Martinez Corrêa, Marcelo Drummond, Verlaine, Rimbaud e José Miguel Wisnik). CD José Miguel Wisnik. Camerati, 1992, faixa 14. A partitura dessa canção está disponível em: WISNIK, José Miguel. *Livro de partituras*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004, p. 116-119.

¹⁴ Ver CAMPOS, Haroldo de. A poética da tradução. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977, e CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

¹⁵ RIMBAUD, Arthur. Os sonetos obscenos. *Caliban*, I. Tradução de Milton Lins. Rio de Janeiro: Caliban, (esse poema específico consta da p. 81, no original, e da p. 82, na tradução), 1998.

mais o texto no Brasil, os atores e tradutores o associaram ao universo de Genet e às preocupações éticas e estéticas do Teatro Oficina. Optaram por uma recriação livre, sem rigidez de métrica e rimas, num vocabulário de uso mais corrente. Em seguida, essa versão foi musicada e gravada por José Miguel Wisnik.¹³

A canção desdobrou aspectos textuais no universo da sonoridade musical, com modificações na escrita (rimas ocasionais, aliterações, divisão dos versos, ressonâncias abertura com *ocultof*, fechamento com *oh cu!f*), enfatizando aspectos da prosódia, como na interjeição final, inexistente em francês. Essa explicitação significa conceber o ato de traduzir como recriação ou transcrição, seguindo as propostas de Pound (*make it new*), retomadas no Brasil, entre outros tradutores, por Augusto e Haroldo de Campos.¹⁴

No plano melódico, Wisnik utilizou dó e si como notas de apoio. A palavra *ocultof* e a interjeição *oh cu!f* se situam, na melodia, em seqüências de notas muito próximas (si, dó, dó, no modo de lá menor, para a primeira palavra; dó, dó, no mesmo modo, na interjeição). Trata-se de melodia simples, com intervalos curtos entre as notas e um baixo contínuo que lhe serve de orientação, assumindo o papel de um metrônomo virtual. Ela tem um andamento de 94 mínimas por minuto (médio, portanto, como andante), e sua simplicidade, incluindo repetições de notas, facilita a ênfase na prosódia do texto. A gaita utilizada na gravação do compositor, sem estar prevista na partitura, valoriza mais a música, emoldurando o poema. Notas repetidas, por sua vez, estão vinculadas ao canto-falado permitindo um discurso contínuo, como declamação, muito adequado à função teatral (acessível à interpretação de atores e ao acompanhamento em coro de público com escassa formação musical). A melodia não utiliza coda, mas se encerra remetendo para o início (quase homofonia, no plano verbal, e notas), convidando intérprete e ouvintes à repetição. Wisnik gravou a música cantando em tom agudo e empostação suave, sublinhando o delicado tratamento que o poema atribuiu a seu tema e as virtualidades de masculino e feminino nele contidas.

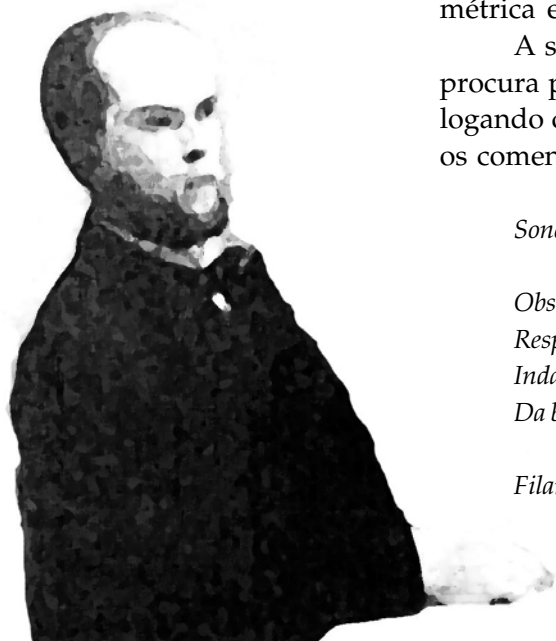
Depois de Jahn, Paes, Martinez Corrêa/Drummond/Wisnik e Barroso, foi divulgada entre nós outra tradução do mesmo poema, intitulada *Soneto do buraco do cuf*, feita por Milton Lins. Ele também se preocupou com a proximidade vocabular e a preservação das estruturas de métrica e rima, lançando mão de palavras raras como *anidaf*.¹⁵

A seguinte tradução de *Soneto do olho do cuf*, de minha autoria, procura participar dessa recepção de Rimbaud e Verlaine no Brasil, dialogando com as referidas versões em português. Ela servirá de base para os comentários subseqüentes.

Soneto do olho do cu

*Obscuro e pregueado cravo violeta
Respira, humildemente no meio da espuma
Inda úmida de amor que em doce encosta ruma
Da brancura da bunda à beirada da meta.*

Filamentos tais como lágrimas de leite



*Choraram, sob o vento cruel que os repele,
Através de coágulos de barro em pele,
P'ra se perder depois onde a encosta os deite.*

*Mi'a boca se ajustou muita vez à ventosa
Minh'alma, do coito material invejosa,
Fez ali lacrimal e de soluços ninho.*

*Azeitona em desmaio e taça carinhosa
O tubo onde desce celeste noz gostosa
Canaã feminino em suor muradinho!*

Limites do biografismo psicologista

Comentar o Soneto do olho do cuf inclui considerar sua face homoerótica, até tendo em vista os percursos biográficos de seus autores (que mantiveram um relacionamento amoroso, tornado público), sem reduzir o poema a esse viés: é necessário lembrar que o erotismo anal existe também entre homens e mulheres, como tematizado, dentre outros escritores, por Hilda Hist e João Ubaldo Ribeiro. Os exemplos de Hist e Ribeiro são evocados porque recentes, mas não devem fazer esquecer que a mesma parte do corpo humano figura em clássicos como Pietro Aretino (1492/1556), François Rabelais (1483/1553) e Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765/1805), indicando seu caráter de tema clássico no imaginário erótico e na literatura ocidentais¹⁶. E nem tudo se reduz, em termos de explicação histórica, às opções eróticas das pessoas, como numa Psicanálise selvagem, cujo risco foi apontado por Sigmund Freud: dar respostas fáceis¹⁷. Conceitos e percursos psicanalíticos são patrimônios em comum para todo conhecimento, desde que não se transformem em instrumentos de pseudodiagnósticos.

Para quem fez da escrita um desafio, como Rimbaud e Verlaine, os textos são um roteiro da vida: escrever é escrever-se, e não apenas no plano pessoal; escrever sobre esses textos é entrever em maior profundidade quem os produziu individualmente e a sociedade onde sua produção pode existir, dotada de conflitos. É preciso garantir a luz desses textos, sem que episódios biográficos (ainda mais: escandalosos e transformados, postumamente, em chamarizes de mercado, na forma de livros, filmes, peças de teatro e outros produtos inclusive, parte da fortuna crítica) os ocultem.

Não se trata de opor uma obra a uma vida: a primeira só foi possível na segunda. Mas não vale a pena, em termos de conhecimento histórico, destacar tanto a vida pessoal dos autores, a ponto de fazer a obra literária e seus impactos sociais desaparecerem. O Rimbaud e o Verlaine de carne e osso foram além de si (no sentido de indivíduos, pessoas físicas), escrevendo, contribuindo para seus leitores sentirem e pensarem. Para que retornar a um aquém nivelador da experiência pessoal imediata?

O biografismo psicologista e sentimental faz grandes estragos na História da Cultura. Um exemplo palpável desses prejuízos é representado pelo percurso do pintor Vincent Van Gogh (1853/1890). Todos sabem de sua loucura, agravada pela pobreza, contrastada aos milionári-

¹⁶ Ver HIST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno, 1992, RIBEIRO, João Ubaldo. *A casa dos budas ditosos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999, ARETINO. *Sonetos luxuriosos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, RABELAIS, François de. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, e BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Poesias, eróticas, burlescas, e satíricas*. São Paulo: Escriba, 1969.

¹⁷ Ver FREUD, Sigmund. *Psicanálise silvestre*. In: *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1970. Ver também as cautelosas observações sobre o apelo à psicanálise no estudo da literatura em GOLDMANN, Lucien. *O estruturalismo genético em sociologia da literatura*. In: SANGUINETI, Edoardo, et al. *Literatura e sociedade*. Lisboa: Estampa, 1973.

¹⁸ Há uma edição brasileira de cartas selecionadas: VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 1986. Uma visão crítica e matizada do biográfico na reflexão sobre as artes figura em MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: *Textos selecionados*. São Paulo: Abril, 1980, (coleção Os pensadores).

¹⁹ Esse episódio, narrado na imprensa internacional dos anos 1990, parece um ritual de *potlash* (destruição de bens materiais), como estudado por Bataille, mas num contexto de exibicionismo capitalista: BATAILLE, Georges. *Parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

²⁰ A bisbilhotice biográfica sobre Rimbaud como amnésico substituído da interpretação que sua obra merece é apontada em CANDIDO, Antonio. *As transfusões de Rimbaud*. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Uma detalhada biografia de Rimbaud se acha em LEFRÛRE, Jean-Jacques. *Arthur Rimbaud*. Paris: Fayard, 2001. Uma edição brasileira de biografia do poeta, mais acessível e sucinta, é MICHON, Pierre. *Rimbaud, o filho*. Porto Alegre: Sulina, 2000.

²¹ Ver RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par Suzanne Bernard. Paris: Garnier, 1960, *Oeuvres complètes*. Éd. Établie, présentée et annotée par Antoine Adam. Paris: Gallimard, 1983, *idem*, *Poésies*. Édition critique avec introduction et notes de Steve Murphy, *op. cit.* Existem traduções literárias brasileiras, além da de Ivo Barroso já indicada, cuja leitura será de grande interesse para todos que desejem conhecer mais sobre esse poeta em língua portuguesa: RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Seleção de Ivan Pinheiro Machado. Tradução de Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM, 1991, *Prosa poética*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, e LIMA, Carlos (org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ/Comunicarte, 1993.

os valores que seus quadros alcançariam décadas ou um século após aquelas tristes experiências. Poucos pensam sobre um paciente e raciocinado trabalho com a materialidade visual, por ele desenvolvido, reconceituando cor e luz, e a respeito da radicalidade de suas imagens, afrontando um universo artístico que priorizava (e ainda prioriza) o mercado, o decorativo, o comemorativo, o que não incomodava nem incomoda valores sociais triunfantes. Perde-se, dessa forma, a força de seus quadros como criações de problemas para o pensamento, a sensibilidade e as relações entre seres humanos.

Contra essas limitações, além de ver imagens por ele produzidas (no Brasil, o Museu de Arte de São Paulo possui algumas telas, e o conjunto da obra, reproduzido em vasta bibliografia, é igualmente acessível em muitos *sites*), vale a pena consultar a correspondência do pintor. Ela evidencia plena consciência sobre o estado das artes plásticas que lhes eram contemporâneas e suas próprias contribuições na área.¹⁸

Cabe lembrar que canonização e altos preços reintegram as artes visuais, ao menos parcialmente, no circuito dos valores afrontados: é muito prestigioso possuir um daqueles quadros, mesmo que seja para guardá-lo em cofre, fora da visão, ou queimá-lo, após a morte do dono, como estava previsto no testamento de milionário japonês que, no final do século XX, adquiriu pintura de Van Gogh por dezenas de milhões de dólares com aquele objetivo.¹⁹

A situação do poeta Arthur Rimbaud (para me restringir a um dos autores do soneto aqui abordado) não é diferente²⁰. Comentários, maliciosos ou deslumbrados, sobre sua sexualidade jorram, destacados num perfil de pobreza, fracasso editorial, românticas perambulações aventurescas, amores folhetinescos (inclusive, porque supostos malditos e, por isso, preconceituados por uns, cultuados por outros), silêncio literário e morte relativamente precoce. Os abalos provocados por sua voz poética, atribuindo outra dimensão aos processos de significação no corpo do texto, merecem menor atenção, exceto em meios altamente especializados²¹. A radicalidade de suas palavras, contra um universo de retórica ornamental e legitimadora dos poderes instituídos, finda esquecida, facilitando uma esvaziadora canonização literária do *gauche*. E seu humor mais que corrosivo desaparece, em função de uma imagem épica e trágica do personagem, mesmo quando se trata de um riso de escárnio, quer dizer, que também dilacera as carnes de quem ri.²²

O poeta e ensaísta Mário de Andrade abre seu texto *A escrava que não é Isauraf* com uma espécie de mito de origem da poesia:

(...) e Adão viu lavê tirar-lhe da costela um ser que os homens se obstinam em proclamar a coisa mais perfeita da criação: Eva. Invejoso e macaco, o primeiro homem resolveu criar também. E como não soubesse ainda cirurgia para uma operação tão interna quanto extraordinária, tirou da língua um outro ser. Era também — primeiro plágio! — uma mulher. Humana, cósmica e bela. E para exemplo das gerações futuras, Adão colocou essa mulher nua e eterna no cume do Ararat. Depois do pecado, porém, indo visitar sua criatura, notou-lhe a maravilhosa nudez. Envergonhou-se. Colocou-lhe uma primeira coberta: a folha de parra.

Caím, porquê lhe sobrassem rebanhos com o testamento forçado de Abel, cobriu a mulher com um veloccino alvíssimo. Segunda e mais completa indumentária.

E cada nova geração e as raças novas, sem tirar as vestes já existentes sobre a escrava

do Ararat, sobre ela depunham os novos refinamentos do trajar. Os gregos, enfim, deram-lhe o coturno. Os romanos, o péplo. Qual lhe dava um colar, qual uma axorca. Os indianos, pérolas; os persas, rosas; os chins, ventarolas.

E os séculos depois dos séculos...

Um vagabundo genial, nascido a 20 de outubro de 1854, passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez do Ararat de terra, encontrar um Guarisancar de sedas, setins, chapéu, jóias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela eterogénea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingénua, sincera.

A escrava do Ararat chamava-se Poesia.

O vagabundo genial era Artur Rimbaud".²³

Este belo trecho retomou e ampliou a célebre carta de Arthur Rimbaud a Paul Demeny, de 15 de maio de 1871: Toda a poesia antiga termina na poesia grega; Vida harmoniosa. Da Grécia ao movimento romântico Idade Média há letrados, versificadores. De Ennius a Theroldus, de Theroldus a Casimir Delavigne, tudo é prosa rimada, um jogo, deformação e glória de inumeráveis gerações de idiotas: Racine é o puro, o forte, o grande²⁴. E Mário de Andrade rendeu uma comovente homenagem ao poeta francês, elevado à condição de seminal semideus, que reinventou a poesia na modernidade e serviu de referência central para as poéticas modernas discutidas em seu ensaio.

O modernista brasileiro invocou o autor de O barco bêbadof como vagabundof, vagabundo genialf e menino, espelhado na mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingénua, sincera^f seu outro ser e também objeto de seu fazer, como novo Iavé.

Vale destacar essa imagem de menino, referência clássica nas biografias e nos estudos sobre Rimbaud, registrando sua espantosa precocidade começou a escrever aos 14 anos, rival apenas do assustadoramente curto período de vida (1868/1874) que ele dedicou à produção explícita de grande poesia. Mais recentemente, Alair Gomes se referiu a Rimbaud e Catulo (84/54 a. C) como Poetas garotões^f, autores de retratos totalmente fiéis (...) de um estado de ser privilegiado não só do poeta quando jovem, mas também, de um modo mais geral, do jovem quando jovem^f.²⁵

O ato de tratar poemas de épocas tão diferentes como retratos totalmente fiéis^f sugere uma relação prioritária do texto com uma realidade preexistente, um referencial reiterado pela escrita, à maneira da fotografia discutida por Roland Barthes²⁶ e Catulo escreveu quase dois milênios antes de se inventar a fotografia! Tais retratos^f podem ser vistos tanto genericamente, no conjunto dessa poesia, como em poemas específicos, que construíram, à sua maneira, infância e juventude, corpo e erotismo de forma mais direta: os poemas participam ativamente do fazer social. A reflexão sobre exemplos desse conjunto de poemas ajuda, portanto, a discutir o universo textual de Rimbaud no seio de experiências sociais que definiram, no século XIX europeu, ser criança e jovem (e também adulto, uma vez que o poema aqui comentado foi composto em parceria com Verlaine, dez anos mais velho que ele), ter corpo e viver o

²² Cf. LALO, Charles. *Esthétique du rire*. Paris: Flammarion, 1949. Comento outros exemplos desse humor no texto: SILVA, Marcos. Tempos de Rimbaud: guerra franco-prussiana, pobres de França e Comuna de Paris. In: ORSO, Paulino José et al. (orgs.). *A Comuna de Paris de 1871: história e atualidade*. São Paulo: Ycone, 2002.

²³ ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960, p. 195.

²⁴ RIMBAUD, Arthur. Rimbaud à Paul Demeny. In: *Oeuvres complètes*. Edição Suzanne Bernard, op. cit., p. 346. Ver também A Paul Demeny. In: *Oeuvres complètes*. Edição Antoine Adam, op. cit., p. 251.

²⁵ GOMES, Alair. Rimbaud e Catulo, poetas garotões. In: LIMA, Carlos (org.), op. cit., p. 108.

²⁶ BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

²⁷ PERROT, Michelle. As crianças da Petite-Roquette. *Revista Brasileira de História* (Família e grupos de convívio), São Paulo, v. 9, n. 17, Anpuh/Marco Zero, set. 1988/fev. 1989, p. 127 (carta datada de 17 de maio de 1891).

²⁸ CARON, Jean-Claude. Os jovens na escola: alunos de colégios e liceus na França e na Europa (fim do séc. XVIII ~ fim do séc. XIX). In: LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude (orgs). *História dos jovens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, v. 2, p. 138.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 177.

³⁰ Cf. MILO, Daniel. Les classiques scolaires. In: NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*: la république. Paris: Gallimard, 1984.

³¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 542 e 543.

³² Cf. LEFRÈRE, Jean-Jacques, *op. cit.*

³³ Ver Albert Mérat. Disponível em <www.gabkal.com/doc_22.html>. Acesso em 23 jan. 2007.

erotismo. Sem esquecer que as peculiaridades biográficas de cada um faziam parte de experiências sociais em andamento: Michelle Perrot cita carta dirigida ao pai por um jovem prisioneiro de 13 anos, Philippe, bom aluno da escola primária, tendo recebido numerosos prêmios (...), é um fugitivo inveterado desde os nove anos^f, internado na Petite-Roquette em correção paternal^f parece um Rimbaud que não chegou a escrever poesia!²⁷

Rimbaud e Verlaine pertenceram a gerações de jovens educados pela escola posterior à Revolução Francesa (1789/1799) e à Monarquia de Julho (1830/1848), e o primeiro produziu poesia quando ainda estava no ensino secundário (o outro também começou a escrever muito cedo). Tal nível escolar assumia, na França daquela época, a obrigação de educar moralmente o futuro adulto^f²⁸. Havia uma identidade de elite própria aos que ultrapassavam o ensino primário, num tempo marcado pela valorização burguesa da juventude, vista tanto de forma idealizada (pureza) quanto submetida a uma extrema vigilância, na condição de esperança e investimento para o futuro. Nesse universo, o eclodir da sexualidade mesclava o fascínio e a violência de descobertas e a freqüente redução do ato ao verbo. Isso diante de docentes que fingem ter diante de si apenas espíritos^f²⁹ e tratavam de garantir a reprodução de normas sociais, junto com a reputação das instituições onde desempenhavam suas tarefas.

Resta pensar sobre os níveis dessa verbalização e os limites de ela se tornar pública: o Soneto do olho do cuf não foi divulgado na forma impressa, mas preservado durante décadas, ambíguo ocultamento que também significou sobrevivência. Rimbaud e Verlaine não escreviam para se tornarem autores canônicos (o que lhes renderia, além de prestígio, dinheiro³⁰). Pelo contrário, enfrentavam os cânones do gosto e das relações de poder e se tornariam leituras escolares muito lentamente, entre 1880 e 1970: no universo dos poetas franceses do século XIX, citados em manuais do secundário, têm presença zero até 1900; 1,7 % de Verlaine entre 1900 e 1920; 5,6 % de Verlaine e 1,6 % de Rimbaud entre 1920 e 1940; 6,3 % de Verlaine e 4 % de Rimbaud de 1940 a 1960; 9 % de Verlaine e 2,5 % de Rimbaud de 1960 a 1970.³¹

O soneto como paródia

A cópia 3 (acervo de Verlaine) do Soneto do olho do cuf, da edição Murphy, esclarece o caráter paródico do poema, o que remete a buscar o riso através de diferentes excessos descritivos e imagéticos. Lefrère registra a ira de Mérat (1840/1909) em relação a essa paródia, que o levou a não posar junto de Rimbaud e Verlaine para o quadro *Coin de table* (retrato do grupo de literatos Vilains-Bonshommes), de Henri Fantin Latour³². Cabe lembrar que Albert Mérat fez uma carreira de sucesso no plano social: publicou mais de uma dezena de volumes de poesia, foi premiado pela Academia Francesa de Letras (1866, 1873 e 1900), condecorado com a Legião de Honra e ocupou os cargos de secretário, subchefe e bibliotecário da Presidência do Senado francês³³. Hoje, sem reedições e pouco presente em *sites* franceses de poesia, ele é mais lembrado pela paródia que Rimbaud e Verlaine fizeram de seu livro *L' idole*.

Não tive acesso a esse livro que não é reeditado há décadas nem

está disponível *on line*. Um exemplo da poesia de Mérat, do volume *Tableaux parisiens*, de 1880³⁴, traduzido por mim, é

As flores de Paris
A Sully Prudhomme

*E p'ra corações contentar
Abril voltou. Primaveraer
Que chora, que ri, no atrapalho,
E que, feito um falbalás,
Nos dá inaugural lilás.
"Flori-vos já! Dois réis o malho!"*

*Pós, como cheiro e sonho em raio,
As pequenas rosas de maio,
E derradeiras violetas,
Com os lírios dos camponeses,
Tal qual os bons chapéus chineses
Que fariam soar sinetas;*

*As silindrás e os cravos mil,
Tons rubros, brancos, roxo-anil,
Flores botão ou volumosas,
Como nos trigos, escovinhas
E as papoulas mescladinhas
Aos resedás entre rosas.*

*Pois os jardins, bosques, matos,
Que conhecem bem nossos tratos,
Flores de lá enviarão.
Guardam sempre bem mais guardados.
Nós andamos não tão apressados;
É tão bom assim tal visão.*

*Seco ao pisar ou ruim ao passo,
Encher as carroças com o braço,
E já doentias e pálidas,
Elas cheiram, o que agrada,
Custam nada ou quase nada,
Mesmo que resistam cálidas.*

*Frágeis, morrerão amanhã
N' água de um vaso, ou lá na lã
Branca de luva fêmea e calma,
E, para todos, bem e lume
Entregando o último perfume,
Elas exalarão a alma.*

Trata-se de poesia ornamental, adequada à declamação mundana e convencional, versos descritivos de um mundo em suposto perfeito equilíbrio, de extremo autocentramento: Nós andamos não tão apres-

³⁴ Ver <<http://poesie.webnet.fr/auteurs/merat.html>>. Acesso em 19 fev. 2007.



³⁵ Cf. Benjamin, ao comentar a concepção social-democrata de trabalho e exploração da natureza: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 228.

³⁶ RIMBAUD, Arthur. Rimbaud à Paul Demeny. In: *Oeuvres complètes*. Edição Suzanne Bernard, *op. cit.*, *idem*, A Paul Demeny. In: *Oeuvres complètes*. Edição Antoine Adam, *op. cit.* A tradução citada foi extraída de: Carta do vidente. Tradução de Carlos Lima In: *Rimbaud no Brasil*, *op. cit.*, p. 18.

³⁷ Ver VERLAINE, Paul. *Oeuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 206.

sados; É tão bom assim tal visão*f*. O texto procura assumir uma elegância exibicionista, de bom gosto*f* ostensivo, com alguma dose de exotismo (bons chapéus chineses*f*, falbalás*f*, silindras*f*) na configuração do tema e no vocabulário. As flores existem para uso dos seres humanos, a natureza é serva dos homens e mulheres que a consomem³⁵ (e têm dinheiro para tanto, mesmo quando Dois réis o malho!*f* Custam nada ou quase nada*f*); a beleza está aí, serva da humanidade e em permanente auto-imolação. A servidão universal e voluntária se expressa no aparente prazer de cada flor morrer em função de quem manda. Tanto equilíbrio do mundo tem por consequência absoluta ausência de tensão. Significa também satisfação com o que existe e desprezo por qualquer mudança: tudo está em seu lugar. Conformismo, conformismo.

Soneto do olho do cuf parodia o espírito geral da poética de Mérat, sua concepção idealizada de tudo, vazada em retórica formal a retórica ornamental e legitimadora dos poderes instituídos, a que me referi antes. A poesia de Albert prima por superficial erudição, contenção, ornatos e solenidade. Em contrapartida, o excesso e a crítica eram necessidades da poética rimbaldiana (e, numa outra escala, da poética verlaineana), situadas num tempo presente em conflito e de referências corriqueiras donde a vantagem de conter o apelo a vocábulos raros, em sua tradução.

Diante do estilo de Mérat, o soneto de Rimbaud e Verlaine suscita um riso de afastamento, juízo sobre a mediocridade ética e estética do outro e de seus escritos. Na carta a Demeny, anteriormente citada, lê-se: A Nova Escola, dita parnasiana, tem dois videntes, Albert Mérat e Paul Verlaine, um verdadeiro poeta.*f*³⁶. É abusivo deduzir dessa fala, associada ao Soneto do olho do cuf, que Mérat não era considerado por Rimbaud um verdadeiro poeta*f*? A poesia de Mérat parte de uma beleza preexistente e óbvia (flores, cores, cortes nobres do corpo da mulher). A poesia de Rimbaud e Verlaine instaura uma beleza no ato da escrita, surpreendente (como nos fragmentos, citados neste artigo, olho do cuf, glandes a pingar de sangue e de excremento*f*, carcaça humana / Fizeram a ossada já ao meio se inverter*f*). É melhor evitar o facilitário do biografismo psicologista em relação aos textos dos dois últimos autores.

Verlaine publicou, no livro *Jadis et naguère* (1885), um soneto dedicado a Mérat já no título³⁷, datado de 1882 (divulgado em junho desse ano, na revista *Paris moderne*), que apresento em tradução minha:

A Albert Mérat

*Eis-nos tão doces já com a bobeira humana,
Perdoando-a de vera e até meio tocados
Pela candura extrema e os erros delicados
Da essência que é dela, do andar que ela emana.*

*Coitadinhos dos Zés! Morrer por Celimene,
Se casar com Angélica, vir de noite abater
Agnes, tolo pecar, todo pobre viver,
'T' aí o Amor, tão fraco que a Ira o apequene!*

Ambição, orgulho, torres de onde tombais,

*Vinho, que embebeda e deforma bem mais,
Dinheiro, Jogo, Crime, nada de obras-primas!*

*Eis porque, meu tão caro Mérat, Mérat e eu,
Despojados de emoção banal, tu e eu
Vivemos num dandismo amantes só das Rimas!*

Nesse soneto, Verlaine se aproxima de Mérat pela via do ofício de poeta (diante da bobeira humana), embora ocorra certa ambigüidade deliberada em relação ao que o universo de abordagem poética abrange: a humanidade, Mérat, Mérat e Verlaine. Os poetas são colocados por um deles frente àquela bobeira – mas talvez sejam apenas uma parte dela mesma. A menção a personagens femininas de Molière (1622/1673: Celimene, heroína da peça *O misantropo*; Angélica, personagem da peça *O doente imaginário*; e Agnes, que integra a peça *Escola de mulheres*) evoca seu eventual pertencimento ao mundo daquela bobeira, como seres idealizados pelos Zés: quem escreveu *L' idole*, dedicado às mulheres, era um deles? E a indicação degradada de tópicos de sucesso – ambição, orgulho, vinho, dinheiro – situa o único terreno seguro dos poetas no mundo de sua efetiva produção: as rimas, quer dizer, seu fazer textual. A luta pelo sucesso mundano através de idealizações – retrato aproximado de Mérat – resulta em nada, a partir desse soneto. E a força do poeta é a boa poesia!

Outro poema do mesmo livro de Verlaine, igualmente lançado em junho de 1882 na revista *Paris moderne* e incluído em *Jadis et naguère*, também apresentado aqui em tradução minha, é dedicado a Mérat³⁸:

O esqueleto

A Albert Mérat

*Dois guerreiros bebuns, campos a se meter,
Viram na lama funda uma carcaça humana
Da qual lobo fugaz com uma fome que esgana
Fizera a ossada já ao meio se inverter.*

*No crânio, inteiro, sim, um rito que era hostil
Que entristece, enerva até nervos de aço.
Bom, quase ateus, os nossos capitães Fracasso
Sonharam (John Falstaff até frio sentiu)*

*Que vinho veio, filtrado assim, vapor barato,
E que o morto, então, com o chefe gaiato
Não se aborreceria de com eles beber também.*

*Mas como não cabe já o Nada insultar,
O esqueleto, se erguendo para sentar
Apontou que podiam seguir trilha além.*

O soneto *A Albert Mérat* se encerra com a designação de Mérat e Verlaine como personagens e fazedores de poesia e tem os poetas como referências e agentes. Esse *esqueleto* se divide entre possível antecipa-

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 205.

³⁹ HOBBS, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Abril Cultural, 1974 (coleção Os pensadores).

⁴⁰ Ainda que ela não comente esse poema, ver, a propósito, PERROT, Michelle. *Práticas da memória feminina. Revista Brasileira de História (A mulher e o espaço público)*, São Paulo, Anpuh/Marco Zero, v. 9, n. 18, ago.-set. 1989.

⁴¹ Sem se deter na paródia nem nesse poema específico, Antonio Candido chama a atenção para o reino da incerteza como traço da poesia rimbaladiana, englobando vestígios do real e o factício. Ver CANDIDO, Antonio. *As transfusões de Rimbaud*. In: *Recortes*, op. cit.

⁴² Sobre riso de acolhimento e afastamento, ver DUPRÉEL, E. *Le problème sociologique du rief. Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Paris, Félix Alcan, 106 (9/10), 1928.. A respeito da paródia, ver DENTITH, Simon. *Parody and poetry*. In: *Parody*. London-New York: Routledge, 2000, e HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Routledge, 1991. O conceito de metaliteratura é discutido em GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. Relações entre paródia e intertextualidade mereceram a atenção de JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In: JENNY, Laurent, et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, especialmente p. 6.

⁴³ REY, Alain (dir.). *Le Robert. Dictionnaire d'aujourd'hui*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993.

⁴⁴ ANJOS, Margarida dos e FERREIRA, Marina Baird. *Aurélius século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ção daquela dupla (guerreiros bebuns) e a identificação de Verlaine alcoólatra, homossexual, ex-prisioneiro como eventual carcaça humana, objeto de fome alheia no mundo do *homo homini lupus*³⁹. Vale recordar, novamente, o convívio de Verlaine e Rimbaud com Mérat, no grupo Vilains- Bonshommes, dedicado a bebedeiras e declamações, palco de conflitos poéticos e políticos, convívio encerrado naquela recusa de Mérat. O gesto conclusivo do esqueleto (apontar o caminho a seguir) permite indagar: quem é o nada nesse encontro? Quem é vida e quem é morte, se é que elas se diferenciam? Quem recusa o quê?

Outro caminho para ler esse poema é entender os guerreiros como Verlaine e Rimbaud, repudiados por Mérat, que até lhes indica o rumo a tomar. Nessa perspectiva, o sucesso social de Albert foi apresentado como plena decomposição, e aquelas perguntas se mantêm. O desencontro entre os três personagens, todavia, parece ainda maior, seguindo por aí.

No que se refere ao objeto tematizado pelo poema de Verlaine e Rimbaud (o olho do cu), há um riso de acolhimento, visão carinhosa e desejanse daquela parte menosprezada do corpo um olho de fêmea, conforme a referência parodiada e o anúncio no verso final: *Canaã feminino*. Silenciar essa faceta do poema pode significar contribuir para manter as mulheres como sombras tênues (...) no teatro da memória⁴⁰. Na condição de paródia, essa identificação de gênero se torna objeto de flutuações: será isso mesmo?⁴¹ E o ato de parodiar também permite perceber que nada é apenas sagrado nem apenas maldito, no jogo sem fim da metaliteratura, rindo do objeto de paródia, mas também rindo de si⁴². O corpo e a literatura são objetos do riso e também sujeitos desse ato. O riso de Rimbaud e Verlaine sabe que faz parte do mundo rido e ridente.

O poema apresenta o olho do cu, antes de mais nada, através de imagens que remetem a sua difícil visibilidade (obscuro), misturada a desprestígio social (identificação com a sujeira, feiúra virada pelo avesso no poema, todavia), a seu caráter tátil (pregueado), a cor e potencial aroma (cravo violeta). É como uma flor de difícil acesso, para ser vista, apalpada, cheirada. Trata-se de um trânsito repentino, do ignóbil do qual Mérat sequer fala ao absolutamente nobre, beleza visual, perfume e textura de flor, dotado de uma nobreza outra, diferente dos valores instituídos. E a poesia de Rimbaud e Verlaine opera esse trânsito.

Em francês, a expressão "*trou du cul*" inclui a palavra "*trou*" (buraco), lugar onde (ou por onde, ou de onde) se entra, se sai ou se esconde, passagem para as profundas do corpo ou do que vem de lá:

*Abaissement ou enfoncement (naturel ou artificiel) de la surface extérieure de qqch. (...) Nom familier de certains orifices ou cavités*⁴³. Algumas das traduções para o português, usando a expressão *olho do cuf*, introduzem, com a palavra *olhof*, a dimensão de um buraco que vê, coerente com a poesia concebida como vidência o cu como poesia: >rgão par, em forma de globo, situado um em cada órbita (...). Percepção operada pela visão (...). Atenção, cuidado, vigilância (...). Aquilo que distingue, percebe, guia, esclarece (...). Indício ou manifestação dos sentimentos ou do caráter. Abertura arredondada; orifício, furo⁴⁴. E o poema fala dessa área anatômica sendo vista, galeria de espelhos em reflexo sem fim.

Matéria e sacralidade sem Deus

Ela surge como ser vivo (respira), dotada de valores, num plano de inferiorização (humildemente). Faz parte de seu estado de vida a experiência amorosa (espuma ainda úmida de amor), sugerindo recente ejaculação a palavra francesa *mousse* também significa, em português, relva, mesclando a imagem do fluido aos pelos, como orvalho na paisagem. Ainda em português, a sonoridade de *humildementef* e *úmidaf* evoca algo próximo de homofonia (humildade/umidade), entrelaçando, no plano vocabular, a espuma e seu destino.

O amor é materialmente apresentado pelo soneto, tendo o olho do cu como motivo original inspirador na produção daquela espuma e seu ulterior objetivo (meta). A expressão dessa materialidade começou a surgir como dimensões de visão e tato (espuma), para depois se tornar paladar e olfato (leite) e manifestação de sofrimento ou dor (lágrimas e choro também indícios de gozo, enquanto ejaculação). O olhar que percorre o objeto do poema identifica diferentes possibilidades táteis: delicada solidez da flor, estado líquido dos filamentos, o ar do vento cruel. Para completar o elenco dos elementos, falta apenas uma menção explícita ao fogo que o vento pode representar como calor; sem esquecer do quente corpo excitado. E o trajeto de materialização do cu é explícito, longe de qualquer visão idealizada do corpo humano.

Os valores do cu não se restringem a ser humilde, também incluem a crueldade em relação aos filamentos de leite. E sua matéria mescla corpo e terra (coágulos de barro em pele em francês, *marne*; em português, marga: calcário argiloso), micro-retomada, em chave paródica, da criação e do destino final do homem, de acordo com a tradição judaico-cristã⁴⁵ terra da qual se foi feito e para onde se retornará, indicando certa sacralidade daquele espaço corporal.

Na poesia simbolista brasileira, uma sacralização paralela do falo, tornado *Cristosf*, foi realizada por João da Cruz e Souza⁴⁶ (1861/1898), que desconhecia o soneto de Rimbaud e Verlaine, trazido a público somente depois de sua morte:

Cristo de bronze

*Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,
Cristos ideais, serenos, luminosos,
ensangüentados Cristos dolorosos
cuja cabeça a Dor e a Luz retrata.*

*Ó Cristos de altivez intemerata,
ó Cristos de metais estrepitosos
que gritam como os tigres venenosos
do desejo carnal que enerva e mata.*

*Cristos de pedra, de madeira e barro...
Ó Cristo humano, estético, bizarro,
amortalhado nas fatais injúrias...*

Na rija cruz aspérrima pregado

⁴⁵ Então formou o Senhor Deus ao homem do pó da terra, e lhe soprou nas narinas o fôlego da vida, e o homem passou a ser alma vivente*f*. *Bíblia Sagrada*. Gênesis, 1.26,27. Disponível em <www.cpb.com.br/htdocs/licoes/adultos>. Acesso em 15 fev. 2007.

⁴⁶ CRUZ E SOUZA. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961, p. 73.



⁴⁷A sobrevivência e até expansão de valores do Antigo Regime depois da Revolução Francesa, com destaque para o universo católico e aristocrático, é discutida em MAYER, Arno. *Força da tradição: a persistência do Antigo Regime 1848/1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁴⁸ Ver as análises sobre Rabelais e o riso popular em BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/EdUnB, 1987. Rimbaud e Verlaine escreveram depois do individualismo romântico, que Bakhtin considerou dotado de um riso diferente daquele. Evidenciam, portanto, a capacidade de superar normas sociais e literárias de seu momento, através de uma memória crítica do riso.

⁴⁹ Ver CORBIN, Alain. Bastidores. In: PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 455. O mesmo autor lembra a associação das camadas populares, pelo olhar burguês, à animalidade (ver p. 544).

⁵⁰ RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*, op. cit., p. 267.

*canta o Cristo de bronze do Pecado,
ri o Cristo de bronze das luxúrias!...*

Esses aparentes sacrilégios do século XIX, em Cruz e Souza e Rimbaud/Verlaine, cobram coerência do imaginário judaico-cristão, numa época de nova culpabilização da sexualidade (não necessariamente religiosa, mas paralela à retomada geral de práticas conservadoras⁴⁷): se Deus fez o homem a sua imagem e semelhança, isso significa que Ele possuía falo, ânus e os outros atributos corporais que os humanos recebem. E que falo e ânus, portanto, são coisas de Deus. Cruz e Souza constrói esse raciocínio poético na identificação entre a rija cruz aspérrima e o corpo humano: Cristo é o falo, a cruz somos nós que também somos falo (portadores e/ou receptores dele), somos Cristo, como o falo o é; e tudo que existe é potencialmente sagrado. Tal sacralização sem Deus não se identifica à crença religiosa, e sim ao ato de encarar as coisas do mundo incluindo o que se despreza e reprime socialmente como dignas de atenção e respeito, com a ressalva de que algumas práticas continuavam a merecer a agressiva rejeição dos poetas, como é o caso da má poesia e de valores socialmente dominantes. As matérias evocadas por Cruz e Souza seguem um caminho de crescente proximidade desidealizada: ouro, marfim, prata, metais estrepitosos, pedra, madeira e barro (o imaginário judaico-cristão de origem e destino), bronze. O trajeto abrange do precioso e caro ao corriqueiro e até utilitário, sem perder de vista um espectro de declínio (Idades de Ouro, Prata e Bronze, para não falar nos subseqüentes Pedra, Madeira e Barro), mas também uma humanização mais palpável.

A espuma ejaculação e orvalho sobre a relva capilar, o corpo humano também como terra e paisagem é apresentada, por Rimbaud e Verlaine, no mundo, sem rumo seguro (se perder depois onde a encosta os deite): ainda virá mais? Ela é tanto natureza (estados da matéria, sugestão de paisagem) quanto cultura (valores e sensações articuladas).

Ao lembrar que a boca se ajustou muita vez à ventosa, o poema indica um encontro entre iguais. Da boca, saem palavras (e poesia); da ventosa, saem fezes (resquícios da bruta materialidade do estar vivo). São realidades sacralizáveis pelo olhar do soneto, um olhar sobre um olho, troca de olhares. Equalizando essas aberturas, o poema indica fezes poéticas e palavras fecais, desfazendo (e mais: invertendo) os vestígios de sujeira e feiúra que essas junções poderiam evocar antes do ato de escrita. Boca e ânus são órgãos vitais, começo e fim do processo digestivo, que mantém o homem vivo. Sem eles, não há sobrevivência humana, não há prazer nem beleza (não há poesia!).⁴⁸

A condição material do corpo, nesse soneto, é dotada de certa animalidade (sem perder o horizonte de valores e cultura), numa época em que se fugia da visão do coito animal, reduzido a tema vulgar de anedotário masculino⁴⁹. A poesia de Rimbaud assume um viés francamente contra-ideológico nesse universo, como se observa noutros daqueles poemas reunidos sob o título *Les stupraf*. Na tradução de Barroso: *Outrora os animais cobriam-se em carreira,/As glândes a pingar de sangue e de excremento./Expunham nossos pais o membro corpulento/No vinco da braguilha e no ancho da algibeira*.⁵⁰

Nesse caso, não só a visão dos animais em coito (sugerindo, inclu-

sive, penetração anal: glândes a pingar sangue e excremento) aparece, como a seqüência dos versos explicita a humanidade nesse mundo, diretamente ligada a nós: nossos pais. A animalidade é de nossos pais, é nossa, é dos seres humanos. Ver o coito animal é estar diante de outro espelho, embora de teor retrospectivo – Outrora os animais, nossos pais. Fazer poesia é uma forma de enfrentar a perda desse passado, que não é nobilitante, no sentido dos valores instituídos, mas contém uma força seminal.

Soneto do olho do cu^f evidencia que a experiência ali elaborada poeticamente é mais que corpo, indicando o investimento da alma (Minh alma, do coito material invejosaf) no processo. Há lágrimas da alma, depois das lágrimas do falo: outros diferentes e iguais. Ou até inferioridade da alma em relação ao coito material, de quem ela sente inveja, com quem pode aprender.

A dicotomia corpo/alma se manteve como importante valor burguês no século XIX, via sujeição moral e utilitária do primeiro à outra, que incluía zelos de saúde, higiene e disciplina. Eram valores diferenciados entre as classes sociais, mas com capacidade de circulação⁵¹. Desafiar esses valores era afrontar a hegemonia burguesa. Mais que *épater le bourgeois*, a poesia de Rimbaud e Verlaine ameaçava *lui écraser*.

O olho do cu figura na condição de alimento (azeitona em desmaio, celeste noz gostosa), passagem para sua chegada (tubo onde desce) e recipiente para a fruição (taça carinhosa). Trata-se de comida e utensílio para seu consumo, conteúdo e continente, maná – dom de Deus – que une céu e terra. E a imagem conclusiva (Canaã feminino em suor muradinho!f) reafirma-lhe o caráter de terra que Deus prometeu ao seu povo, dotada de fartura, ainda vedada; mas que pode se abrir neste mundo sem Deus. Ou com Deus: o maná vem Dele, donde o cu poder também ser lido como uma de Suas formas. Com o acréscimo de que o Canaã feminino não é a vagina: beleza e prazer são, prioritariamente, cultura (valores, articulação entre os sentidos) frente à natureza e à reprodução, e representam uma radical mudança na apreciação moral e estética do corpo. A imagem de sexualidade hedônica, desvinculada da procriação e associada aos pederastas⁵², pode ser uma das referências dos poetas. Sem perder de vista as múltiplas incursões poéticas de ambos em temas do amor entre homens e mulheres, como pode ser observado nos muitos textos de Verlaine sobre prostitutas, lésbicas e frígidas⁵³ e nos similares de Rimbaud, dedicados a namoros, passeios e outros contatos com fêmeas.⁵⁴

Se a crescente intimidade dos locais de defecação favorece a busca do monólogo interior^{f55}, essa recuperação poética do cu, no texto de Rimbaud e Verlaine, também significa o desejo de ver e ser visto, reafirmando a existência do corpo em autoprodução. E opera um amplo desregramento, em nome da beleza e do prazer, coerente com o projeto rimbaldiano de o poeta se tornar vidente através de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos^{f56}. Mais que uma proposta para o indivíduo poeta, essa fala indica um campo de ação para a poesia, no mundo burguês de regras disciplinares e tensões com a materialidade corporal. É um programa para aquela sociedade, julgada merecedora de ser virada pelo avesso.

⁵¹ Cf. CORBAIN, Alain, *op. cit.*, e MAYER, Arno, *op. cit.*

⁵² Ver CORBAIN, Alain. Bastidores, p. 589.

⁵³ Ver VERLAINE, Paul. *Oeuvres poétiques complètes, op. cit.*, e *idem*, *Para não ser caluniado, op. cit.*

⁵⁴ Ver RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa, op. cit.*, e *idem*, *Poésies. Édition critique avec introduction et notes par Steve Murphy, op. cit.*

⁵⁵ CORBAIN, Alain, *op. cit.*, p. 442.

⁵⁶ RIMBAUD, Arthur. Carta do vidente. In: LIMA, Carlos (org.), *op. cit.*, p. 16, *idem*, Rimbaud à Paul Demeny, *op. cit.*, e *idem*, A Paul Demeny, *op. cit.*

⁵⁷ LEFRÈRE, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 359: Le poète saturnien Paul Verlaine donnait le bras à une charmante jeune personne, Mlle. Rimbaud. Sobre o estatuto legal dos homossexuais na França do século XIX, ver PERROT, Michelle. Nota sem título, introdução a CORBIN, Alain, *op. cit.*

⁵⁸ RIMBAUD, Arthur. Depoimento de Rimbaud diante do Juiz de Instrução. 12 de julho de 1873. In: *Uma estadia no inferno*: poemas escolhidos, a carta do vidente. Tradução e organização de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 93.

⁵⁹ Ver GAY, Peter. *Guerras do prazer: a experiência burguesa ~ da rainha Vitória a Freud*, 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, e BERNSTEIN, Eduard. O julgamento de uma relação sexual anormal. Apresentação de Marcos Silva (Desejo, cultura e poder). *Entre passado e futuro*, São Paulo, GTEHC, n. 4, 2003. Versão eletrônica disponível no site <<http://www.gtehc.pro.br>>

⁶⁰ Ver RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*, *op. cit.*, p. 80, no original, e p. 81, na tradução.

Riso e enfrentamento

Soneto do olho do cuf ri do corpo e da poesia pelo viés de uma surpreendente doçura, que Albert Mérat e, em parte, aqueles que mantiveram o poema inédito (de Délahaye a Vanier, passando pelo próprio Verlaine, co-autor) apreenderam como agressividade. Escrito por dois homens, que eram publicamente amantes homossexuais (Lefrère menciona o tratamento de “Mlle. Rimbaud” que o jovem poeta recebera em crônica jornalística de Edmond Lepeletier, amigo e futuro biógrafo de Verlaine), o poema se inscreve, ainda, numa França que, após a Revolução de 1789, descriminalizara a homossexualidade, desde que isenta de ultraje público ao pudor⁵⁷. A ameaça de criminalização, todavia, continuava a rondar os homossexuais franceses (onde começava a noção de ultraje?) e acoitava mais diretamente seus companheiros de outras nacionalidades européias, devendo perturbar jovens que desejavam carreiras respeitáveis, e não podiam ter nenhuma aproximação pública em relação a isso parece ser o caso de Mérat e sua desmedida ira. O próprio Rimbaud, respondendo a questionário sobre o tiro que Verlaine lhe disparou, negou a acusação que a mulher de seu parceiro lhes fizera: Sim, ela até mesmo nos acusa de relações imorais; mas não quero me dar ao trabalho de desmentir semelhante calúnia.⁵⁸

A homossexualidade masculina, na Europa do século XIX, todavia, não era apenas objeto de repressão e recusa. Quando Oscar Wilde foi processado por essa prática (1895, quase 25 anos após a escrita do Soneto do olho do cuf), obteve apoios de pessoas alheias ao mundo homoerótico, como Ernest e Ada Leverson, o parlamentar liberal Richard Haldane e Adela Schuster, mulher de um banqueiro. O processo que Wilde sofreu ainda foi discutido politicamente pelo social-democrata alemão Eduard Bernstein, com importantes considerações sobre erotismo e cultura, priorizando o desvio em relação à norma, e não à natureza⁵⁹. Esses apoios e debates evidenciam que o corpo inteiro podia ser apreendido como universo erótico nesse mundo mais que apenas vitoriano⁶⁰ e que a sexualidade surgia também na condição de universo de luta por direitos.

Rimbaud e Verlaine não escreveram visando apenas a um público homoerótico, que, afinal, se constituiria, como comunidade de consumidores, muito tempo depois de suas vidas. Isso não torna menos legítimo que tal público, e qualquer outro, os retomem como escrita privilegiada, desde que ela não seja restrita a um só universo.

A junção do ânus, por Rimbaud e Verlaine, aos outros atributos da mulher que Mérat cantou (tema já presente, noutro contexto, no soneto de Rimbaud, *Vênus Anadyomnef*, que se encerra com o verso: Com a bela hediondez de uma úlcera no ânus^f, conforme a tradução de Barroso⁶⁰), mais aquela atitude carinhosa de lhe ressaltar beleza e sacralidade da matéria (conteúdo e continente), são responsáveis pela sensação de estranhamento, diante de temas e tratamentos deslocados: o suposto proibido e sujo como repentino objeto de afago e lugar do que é belo e santo, levando a um riso de desconcerto.

Presente apenas no título do texto (exceto na variante 2, de Delahaye, destituída de titulação; e na versão musical de Wisnik para a tradução de Martinez Correa e Drummond, que a utiliza também no en-

cerramento; ausente nas traduções de Paes e Barroso, possivelmente apoiados naquela variante), a palavra *cu* figura como uma espécie de dinamizadora de seu conjunto, desdobrando-se noutras imagens verbais, num sentido paralelo (*avant la lettre...*) ao conceito de *punctum*, que Barthes definiria para a fotografia: lugar que suga o olhar (no caso do poema, a leitura, mais o próprio ato físico — *Mi a boca se ajustou muita vez à ventosaf*) e submete outras presenças na cena a seu poder⁶¹, olho que suga um olho diferente e outros atributos corporais humanos. É assim que surgem as referências a cravo violeta, meta, coágulos de barro em pele, ventosa, lacrimal, ninho, azeitona, taça, tubo, noz, Canaã. São diferentes matérias, alusivas — de forma direta, ou muito indiretamente — a aspectos daquele título, redistribuídos através de aproximações e deslocamentos. *Cu* de poesia, de mulher, também de homem — mesmo que nomeadamente feminino (ocasionalmente, fêmea no macho): a poética da incerteza se desdobra nessas e noutras possibilidades.

Embora não tenham recebido homenagens oficiais em vida, Rimbaud e Verlaine sofreram uma canonização (até literal, no livro *O cânone ocidental*⁶²) póstuma, capaz de mobilizar as mais altas instituições culturais francesas e de outros países: universidades, bibliotecas, editoras, etc. A imagem de pura marginalidade revela uma apreensão romântica do maldito, tornada insuficiente nesse novo panorama, que se caracteriza pela canonização literária, apesar de aquela imagem ter se transformado numa espécie de marca no mercado, servindo para a venda dos mais diversos *gadgets* — alguns dos *sites* que lhes são dedicados mais parecem lojas de departamentos, oferecendo CDs, *posters*, calendários, revistas, livros... A burguesia, talvez *épatée*, não foi *écrasée*, e fez do espanto fonte de lucros.

Resta, todavia, uma herança da insatisfação e da coragem para afrontar normas literárias e outras normas sociais, que justifica encarar aqueles dois poetas como clássicos de ruptura. O riso faz parte dessa herança, sob o signo do inconformismo. O que foi inconforme, transmutado em cânone e consumo, pode ter se transformado em novo conformismo. Mas houve a possibilidade daquela atitude original, um dia, num mundo que lhe era hostil e que era hostilizado por ela. Talvez outros inconformismos ainda possam ocorrer em nosso mundo, que tenta transformar qualquer sonho em mercadoria — tomara que sem conseguir controlar tudo!

Nas palavras de um talentoso rimbaldiano de mercado, *The dream is overf*⁶³. Se alguém quiser reconfigurar os inconformismos, poderá revidar: *Let's dream again!f*. A poesia de Rimbaud e Verlaine tem muito a oferecer para esse sonho possível, com suas doses de riso, provocação e inesperada beleza.



Artigo recebido em outubro de 2007. Aprovado em dezembro de 2007.

⁶¹ BARTHES, Roland, *op. cit.*

⁶² BLOOM, Harold, *op. cit.*

⁶³ LENNON, John. *John Lennon / Plastic Ono Band*. Rio de Janeiro: Apple, 1970. O verso citado faz parte da canção *Godf*, de Lennon ~ faixa 10 na versão em CD de 2003.

