

## AS CORRESPONDÊNCIAS DE RIMBAUD EM VOYELLES E OPHÉLIE

Araylton Alexandre Públio\*

Universidade Estadual de Feira de Santana

**RESUMO:** *O presente trabalho procura estabelecer algumas importantes (e intrigantes) correspondências entre dois poemas de Arthur Rimbaud, Ophélie (1870) e Voyelles (1871), sob o ponto de vista da interpretação alquímica. Cada um dos poemas representa uma fase estética da curta carreira do poeta francês. Além disso, verificamos simultaneamente outros tipos de correspondências, como as cromáticas e as sonoras.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Rimbaud; parnasianismo; simbolismo; alquimia.*

Apesar de os poemas *Ophélie* e *Voyelles* serem representantes de fases distintas da carreira literária de Arthur Rimbaud (1854-1891), há entre os dois mais correspondências do que poderia supor o próprio poeta de Charleville. Na verdade, segundo seus biógrafos, durante a fase da Vidência (da qual *Voyelles* é paradigma exemplar) Rimbaud renegou completamente as suas obras anteriores, a ponto de suplicar em carta ao poeta de Douai, Paul Demeny, que queimasse os poemas em sua posse, correspondentes à fase “parnasianista”<sup>1</sup>, que compunham o famoso Caderno de Douai, também chamado de Recueil Demeny. Seu auto-reconhecimento como poeta-vidente, sua nova concepção poética, leva-o a exigir com veemência que o colega de versos cumpra sua vontade:

“Brûlez, je le veux et je crois que vous respecterez ma volonté comme celle d’un mort, brûlez tous les vers que je fus assez sot pour vous donner, lors de mon séjour à Douai”.

Um ano separa as duas fases. Os 22 poemas constantes do Cahier de Douai vieram à luz em 1870, enquanto que os poemas da

segunda fase são do ano seguinte. É bem conhecido um manuscrito de *Ophélie* datado de 15 de maio de 1870, ao passo que as chamadas cartas do vidente foram enviadas a Georges Izambard e a Paul Demeny em, respectivamente, 13 e 15 de maio de 1871. Nessas cartas Rimbaud divulga o manifesto do seu revolucionário projeto poético, explicando aos amigos que trabalha com a intenção de tornar-se Vidente. Dessa forma, podemos concluir a primeira correspondência entre os dois poemas (ou entre *Ophélie* e a fase da vidência): a data 15 de maio. Sobre o chamado mês das noivas também é interessante assinalar outra curiosidade, que diz respeito diretamente a *Ophélie*. Como é sabido, para compor o poema, Rimbaud inspirou-se na heroína da tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare (1564-1616), a quem é reservado um final patético, louca e afogada num riacho. Pois na cena 5 do ato IV Laertes compara sua irmã Ofélia a uma rosa de maio (“a rose of May”). Seria mera coincidência *Ophélie* desabrochar sob os auspícios do mesmo mês? Detenhamo-nos brevemente na análise da composição.

O poema é dividido em três partes, com as duas primeiras compostas por quatro quartetos e a última por apenas um, todos estruturados nos versos alexandrinos tão caros aos parnasianos. Na primeira parte temos a descrição de Ofélia flutuando sobre as águas de um rio (e não de um riacho, como consta originalmente na tragédia), como uma grande flor-de-lis. Trata-se de uma verdadeira pintura impressionista, farta em detalhes, que lembra o notório quadro de Millais (1829-1896), onde Ofélia é retratada como um grande nenúfar. Na segunda parte o tom cambia do descritivo para o dramático e o poeta passa a dialogar com a personagem de Shakespeare, tentando compreender as razões do seu trágico destino. Podemos até vislumbrar nessa mudança a própria passagem de Rimbaud da fase parnasiana para a da Vidência, na qual ele prefiguraria o movimento simbolista. A terceira parte encerra o poema, depurando a imagem com que ele se nutriu a partir do primeiro quarteto. Nela afirma-se tacitamente que o Poeta viu o fantasma de Ofélia colhendo flores sobre as águas do rio, sob os raios das estrelas. Essa estrutura circular de composição é muito característica da poesia do parnasiano Banville (o “cher maître” do inquieto Arthur), bem como dos poetas alemães que praticavam a chamada “Ringkomposition”.

Voltemos agora ao centro de nosso interesse, que é de fato o caráter de correspondência das duas composições. Ambas trazem no primeiro verso uma cor em comum: o negro. Entretanto, antes de irmos adiante, façamos uma justa ressalva quanto à utilização do termo “correspondências”. Estamos com ele fazendo uma clara menção a Charles Baudelaire (1821-1867), autor do célebre *Correspondances*, em que já se falava das relações intrínsecas entre idéias, cores e sons. Baudelaire era para Rimbaud como um deus do Olimpo poético e sua influência é bastante visível na fase pré-simbolista, como ele mesmo declara numa das cartas do vidente:

*Les seconds romantiques sont très voyants: Th. Gautier, Leconte de Lisle, Th. De Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu(...)*

Tudo leva a crer que Rimbaud, na fase da Vidência, queria seguir à risca o conselho baudelairiano de ir “Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*”

Como já foi dito, entre *Voyelles* e *Ophélie* encontramos em comum, já no primeiro verso, a cor negra. Vejamos o início do soneto das vogais:

*/A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,/*  
(A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais)<sup>2</sup>

E no poema de inspiração shakespeariana:

*/Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles/*  
(Sobre onda calma e negra onde dormem estrelas)<sup>3</sup>

O que pretendia o poeta de Les Ardennes ao dar cores às vogais? Quanto a isso, há uma série de teorias diversas ao longo da história dos estudos rimbaldianos, que tentam, cada uma ao seu modo, explicar a iniciativa. Há os que vêem como inspiração original do soneto um colorido abecedário de infância, cujas ilustrações traduziriam muitas das suas imagens. Há os que o consideram como simplesmente um hábil exercício pré-simbolista de “audição colorida”. Outros observam associações eróticas e outros, por sua vez,

dizem que ele é fruto de delírios motivados pelo consumo do haxixe. Há também defensores de teorias “magico-alchimista-kabbalisto-spiritualisto-psychopathologico-érotico-omégaico-structuraliste”, nos termos irônicos de Étiemble. Pois será justamente do cerne das teorias ocultistas que iremos buscar referenciais, a nosso ver, pertinentes às correspondências verificadas nas duas obras. Por que tal opção, logo esta, que se mostra a menos racional? Exatamente por isso: por ela ser a que mais se aproxima do ideal de desregramento de todos os sentidos buscado pelo poeta visionário. Em ambos os poemas encontramos signos muito próprios do discurso alquímico. E foi justamente por essa época que Rimbaud travou contato com a obra dos alquimistas medievais.

Suponhamos, então, que a “interpretação alquímica” seja mesmo de grande pertinência e que até apresente prerrogativas superiores às outras citadas, para o entendimento geral de *Voyelles*. Isso permitirá que a nossa análise de correspondências ganhe em relevo e tonalidade, justificando assim o esforço empregado para a elaboração das hipóteses que virão a seguir.

Segundo a alquimia, a cor negra simboliza a 1ª etapa de manipulações que têm por fim obter a Pedra Filosofal. Aqui constatamos perfeitamente a ligação que Rimbaud faz entre a 1ª letra do alfabeto, e também primeira vogal, com a realização da 1ª fase da Grande Obra, que no discurso alquímico recebe o nome de Obra Negra. Antecipemos já o que representam essas “fases operacionais”, como nos informa Umberto Eco em seu estudo sobre semiose hermética:

Essas manipulações da Matéria-Prima acontecem através de três etapas, diferenciadas pela cor que a matéria vai pouco a pouco assumindo: a Obra Negra, a Obra Branca e a Obra Vermelha. As três obras parecem, de um lado, corresponder a um ritmo astronômico (noite, alva, aparição do Sol), do outro, a ritmos biológicos (morte e ressurreição, a putrefação do sêmen no seio escuro da terra, o nascimento e a expansão da flor ou da planta). As três obras, porém, são também três tipos de manipulação química. A Obra Negra prevê uma cocção e uma decomposição da matéria, a Obra Branca é um processo de sublimação ou destilação, e a Obra Vermelha a etapa final (o vermelho é cor solar e o Sol freqüentemente está em lugar do Ouro, e vice-versa)<sup>4</sup>.

Dentro dessa mesma lógica, prossegue Rimbaud com seu jogo de associações, dando à 2ª vogal a mesma cor da 2ª etapa alquímica: o branco. Esse mesmo recurso empregado em *Voyelles* já era perceptível em *Ophélie*, exatamente no 2º verso do poema:

*/La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,/*  
(Flutua a branca Ofélia igual a um grande lírio,)<sup>5</sup>

Assinalemos mais duas curiosidades a respeito deste verso. Uma: vista quimicamente, a Obra Branca corresponde ao processo de destilação, no qual a água tem papel fundamental. Não é outro o ambiente onde Ofélia se encontra flutuando, senão nas águas do longo rio, que podemos identificar com o “Atanor” dos alquimistas, vaso ritual onde se realiza a Grande Obra. A outra curiosidade: a donzela é comparada ao lírio, sinônimo de alvura, que também encontramos como um dos termos que compõem a longa lista de sinônimos da Obra Branca.

Daí por diante, nos quartetos seguintes, não verificamos qualquer imagem que poderia representar a 3ª fase, caracterizada pela cor vermelha. Passamos, em vez disso, pela reiteração das duas fases iniciais, expressas em ordem invertida pelas imagens de “fantôme blanc” (fantasma branco) e “fleuve noir” (rio negro) [v.6]. Poderia isto sugerir que neste ponto o poeta abandona o suposto projeto de associações? Não é o que vai nos mostrar o verso 16, último da 1ª parte, onde, apesar de não aparecer explicitamente, a cor rubra é representada pelo precioso metal cuja mágica essência sempre perseguiram os alquimistas: o Ouro. Escutemos a linha poética:

*/-Un chant mystérieux tombe des astres d'or./*  
(-Un canto misterioso cai dos astros d'ouro.)<sup>6</sup>

Além do ouro, segundo o discurso alquímico, outro símbolo que se relaciona diretamente com a cor vermelha é o do fogo. Isto faz com que avancemos poema adentro, indo encontrar, já na parte II, verso 30, o elemento que faltava para completar o raciocínio proposto:

*/Tu te fondais à lui comme une neige au feu:/*  
(Tu te fundias nele como neve ao fogo:)<sup>7</sup>

Claro que não podemos simplesmente tomar o verso em particular, sem respeitar o contexto global do poema. Dessa forma, dum ponto de vista narrativo, comumente mais aceito, ele é o momento culminante de um processo que indica a fusão de Ofélia ao seu sonho de **amor e liberdade**, encontrando na morte o bálsamo para o estado de loucura a que a levaram o assassinato do seu pai e, de forma indireta, o desprezo do príncipe Hamlet. Acontece que a imagem exibida pelo verso, tomada em isolado, encaixa-se com justeza na lógica da nossa interpretação. Nele podemos enxergar claramente a operação (fusão) que transmuta a Obra Branca (a neve) em Obra Vermelha (o fogo).

Quanto ao estabelecimento dos três passos correspondentes à realização da Grande Obra, ainda podemos assinalar outras coincidências presentes em *Ophélie*. Primeiro, o poema é dividido em três partes. Em segundo lugar, três também é o número de vezes que figura o nome inglês da heroína, “Ophélia” (no original, “Ophelia”), que contém em si, ao contrário do seu homônimo francês, as três primeiras vogais. Três também são os grupos de palavras comuns à primeira e à última estrofe: “la blanche Ophélia” (a branca Ofélia), “couchée em sés longs voiles” (envolta em seus longos véus), e “comme un grand lys” (como um grande lírio).

E quanto às outras cores apresentadas em *Voyelles*, correspondentes ao O e ao U? Será que elas também estão presentes em *Ophélie*? Sim, e em condições igualmente significativas. Retomemos a seqüência invertida das últimas vogais no soneto: “(...), U vert, O bleu(...)” ([...], U verde, O azul[...]). O verde aparece em *Ophélie* de modo sutil no verso 25, através da imagem do mar, com “mers folles” (mares loucos), que faz par com “mers virides” (mares verdes) do verso 9 de *Voyelles*. Já o azul se apresenta de forma explícita no verso 32, encerrando a 2ª parte do poema:

*/-Et l'Infini terrible effara ton oeil bleu!/  
(-E o infinito aterrou os teus olhos azuis!)<sup>8</sup>*

De acordo com o discurso alquímico, as três etapas iniciais vão originar duas conseqüências bastante interligadas sobre o indivíduo que as opera: primeiramente, a harmonização das sensações pessoais com o sentimento universal da natureza (o verde) e em seguida, o grande momento da revelação transcendental, onde se

atinge a quinta-essência do ser (o azul). Aqui vemos uma justificativa bem plausível para a mudança na seqüência das vogais, se considerarmos que o arranjo pode ser lido como metáforização da via mística que vai do **Alfa** ao **Ômega** ou se acreditarmos que Rimbaud seguiu a referida escala cromática da alquimia e não a ordem fonética.

Por outro lado, não podemos deixar de perceber que a inversão tem grande efeito no plano sonoro, já que a vogal mais aberta, O, posicionando-se após as mais fechadas, I e U, faz coincidir o final da seqüência com o que se poderia chamar de um “clímax vocálico”.

Aproveitemos a deixa do parágrafo anterior para voltar a Baudelaire e abrir um breve parêntese com a intenção de descrever as referências sonoras presentes nas duas composições, que criam correspondências com a escala de cores já analisada.

Em *Voyelles* podemos ouvir, pela ordem: o zumbido das moscas, o arfar das umbelas, o riso (colérico ou embriagado), as vibrações dos mares (as ondas), o Clarim cheio de estridências estranhas e, por fim, mas não menos importante, o próprio “som” do silêncio.

Por sua vez, em *Ophélie*, são estas as imagens sonoras que vão se alternando ao longo dos quartetos: gritos de caça ao longe, murmúrios de Ofélia em forma de romança, choro de salgueiros, suspiros de nenúfares, e um misterioso canto que cai do firmamento, na parte I. E, na parte II, são estas: a fala suave dos ventos, um sopro que traz ao espírito estranhos ruídos, o canto da natureza (que o coração de Ofélia escuta), prantos de árvores, suspiros de noites, a voz dos mares bravios e, em correspondência com *Voyelles*, a imponente presença do Silêncio (tão fundamental em toda a obra rimbaudiana), traduzido através das imagens de um Hamlet mudo e da fala de Ofélia, estrangulada por suas grandes visões. Na última parte do poema não se verifica qualquer imagem sonora. “O resto é silêncio”<sup>9</sup>.

Fechando agora o parêntese aberto, retornemos à questão da Vidência. O próprio termo é naturalmente carregado de conotações místicas. Designa inclusive uma categoria kardecista de médiuns: aquela em que as pessoas, em estado de vigília, vêem os espíritos. Nesta acepção, não nos resta mais nada a não ser concluir que a figura do Vidente, antes mesmo de Rimbaud reconhecer-se como tal, já estava presente no 11º poema do Caderno de Douai aqui

analisado, em seu último quarteto:

*/-Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles  
 Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis;  
 Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,  
 La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys./*  
 (-E o poeta diz que sob os raios das estrelas  
 Procura toda noite as flores em delírio  
 E diz que viu na água, entre véus, a colhê-las  
 Vagar a branca Ofélia como um grande lírio.)<sup>10</sup>

O poeta diz que viu o fantasma branco de Ofélia, espectro que vaga há mais de mil anos afogado em visões extraordinárias. E retificando o que dissemos anteriormente, ainda resta mais a concluir. Por exemplo, não só o Poeta é um vidente nesta composição. Ofélia, também, apesar de sua condição espectral. Vejamos onde esta afirmação é confirmada. Na 3ª estrofe da parte I, verso 12, somos informados de que os caniços se inclinam sobre a grande frente sonhadora da irmã de Laertes e na parte II, 2ª estrofe, verso 22, sabemos que um sopro trouxe estranhos barulhos ao seu espírito sonhador. Não é o sonho também uma forma de vidência? Com certeza, neste caso, é. Basta vermos que se está falando de sonhos sobrenaturais. Sonhos de alguém que, de acordo com o projeto rimbaldiano, chegou ao desconhecido pelo total desregramento dos sentidos. Claro que o poeta não queria com isso dizer que se atinja a Vidência através da morte física; mas somente que o fim expresso pela imagem da morte pode ter o sentido de recomeço, de reconstrução da subjetividade do indivíduo num, diriam os filósofos, resgate da natureza ontológica do ser.

Mas é no verso 31 que vamos ter de fato confirmada a afirmação de que a personagem-título é retratada como uma grande vidente:

*/Tes grandes visions étranglaient ta parole/  
 (Tuas grandes visões sufocaram-te a fala)<sup>11</sup>*

Outro não é o escopo dos alquimistas senão o de ver o invisível, onde está a natureza essencial de todas as coisas, e através dessa busca exercitar uma forma de linguagem encantatória.

Fazendo com que as três partes do poema integrem-se numa só imagem, podemos interpretar a sua metáfora global como a própria busca alquímica da quinta-essência. E segundo a alquimia, a quinta-essência vem a ser “a substância que contém, no grau máximo de perfeição, as características presentes imperfeitamente nos quatro elementos clássicos (água, ar, terra e fogo)”<sup>12</sup>.

Então, neste ponto, reforçaremos nossas conclusões, investigando nos dois poemas a presença dos quatro elementos. Assim, além de estabelecer novas correspondências, seguiremos o ciclo natural desta análise, a fim de também observar as motivações do polissêmico discurso alquímico.

Em *Voyelles* encontramos o elemento água em “golfes d’ombre” (golfs de sombra)[v.5], “glaciers fiers”(geleiras orgulhosas)[v.6] e em “mers virides”(mares verdes)[v.9]. O ar em “candeurs de vapeurs”(brancuras de vapores)[v.5]. A terra em “pâtis semés d’animaux”(pastos semeados de animais)[v.10]. Já o fogo, que não aparece de forma direta, pode ser identificado, pelo que foi dito anteriormente, com “pourpres”(púrpuras)[v.7] e “rayon violet de Ses Yeux”(raio violeta de Seus Olhos)[v.14]. Além do que, os quatro elementos já são representados através das seguintes vogais: A (terra), E (água), I (fogo) e U (ar), aplicando-se a mesma lógica associativa das cores. A vogal O, por sua vez, representa o azul da quinta-essência.

Quanto a *Ophélie*, vemos o elemento aquático em: “l’onde calme”(a onda calma)[v.1], “fleuve noir”(rio negro)[v.6], “les eaux”(as águas), “par un fleuve emporté”(levada por um rio)[v.18], “mers folles”(mares loucos)[v.25] e “sur l’eau”(sobre a água)[v.35]. O ar em “la brise du soir”(a brisa da noite)[v.8], “le vent”(o vento)[v.9], “les vents”(os ventos)[v.19] e “un souffle”(um sopro)[v.21]. A terra em “les bois”(os bosques)[v.4], “grands monts”(grandes montes)[v.19] e “l’arbre”(a árvore)[v.24]. E o elemento incandescente, de forma indireta, em “les étoiles”(as estrelas)[v.1], “astres d’or”(astros de ouro)[v.16], “rayon des étoiles”(raios das estrelas)[v.33]; e objetivamente em “au feu”(ao fogo)[v.30].

Acrescentemos que durante a investigação ainda é possível observar-se nos poemas, além da correspondência entre os elementos, a presença comum de igualmente **quatro** substantivos: “mers”, “rayon(s)”, “frisson(s)” e “front(s)”. O caso deste último, em particular, é bem curioso. Ele amplia a quantidade de correspondên-

cias numéricas, com as quais já nos deparamos várias vezes. Assim é por concluirmos que o tal substantivo aparece exatamente em ambas as terceiras estrofes, precedido – aliás – do mesmo adjetivo. No terceto de *Voyelles*: “grands fronts studieux” (grandes fronte estudiosas)[v.11]; e no quarteto de *Ophélie*: “grand front rêveur” (grande fronte sonhadora)[v.12]. Também podemos notar que a posição numérica dos versos é bastante próxima. Investiguemos mais estas linhas poéticas. Teriam elas outra correspondência digna de nota? Parece que sim, agora ao nível específico das idéias. Apreciemos primeiramente o pensamento expresso em *Voyelles*:

*/[paix des rides] Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;/*  
 ([paz das rugas] Que a alquimia imprime às grandes fronte eruditas;)<sup>13</sup>

Aqui a ciência oculta é citada explicitamente e a ela é dado, pela escolha dos termos, um grande valor simbólico, ligando-a mais ao conhecimento intelectual do que ao operativo, no sentido de converter metais vis em ouro. Vale a pena ouvir novamente as digressões do semioticista italiano a respeito dessa matéria:

A alquimia começa a interessar quando a obra comum de douração e fusão dos metais se transforma na Grande Obra, na procura da Pedra Filosofal para a real transmutação dos metais, e na procura do Elixir (da longa vida ou da imortalidade). Sob esse aspecto, ela opera com base na metafísica da simpatia universal, conforme vemos sintetizado por este trecho do *De Oculta Philosophia*, de Agrippa:

E como as nossas almas comunicam graças ao espírito as forças delas aos nossos membros, assim também a virtude da alma do mundo se espalha sobre as coisas todas graças à quinta-essência. Por isso os alquimistas procuram separar ou extrair esse espírito do ouro para depois aplicá-lo a todo gênero de matérias símiles, isto é, aos metais, para assim transmutá-los em ouro ou prata... (I, 14)

Nesse processo, porém, a alquimia assume uma ambigüidade que a marcará pelos séculos futuros: jamais se saberá se ela fala verdadeiramente de metais e quer verdadeiramente produzir ouro, ou se toda a linguagem alquimística e suas liturgias operativas falam de algo diferente, de um mistério religioso, da

natureza mesma da vida, de uma transformação espiritual.<sup>14</sup>

Agora contemplemos o verso correspondente em *Ophélie*:

*/Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux./*  
(Sobre a grande fronte que sonha caem caniços.)<sup>15</sup>

Não sabemos e jamais saberemos se o poeta fala do “pesar” dos caniços diante da jovem falecida ou se das obras da natureza que caem sobre as mentes dos estudiosos, dos visionários. Todavia, entre uma e outra opção, a última é a que melhor condiz aos nossos propósitos e destarte podemos estabelecer mais uma correspondência entre os dois poemas.

Ao que tudo indica, Rimbaud exercitou nestas obras a imagética do discurso alquímico, dela extraindo uma comparação metafísica com a operação poética. Isto fica mais evidente quando lembramos de títulos posteriores do poeta-vidente, como *Alchimie du verbe* (Alquimia do verbo) ou *Illuminations* (que pode ter tanto o sentido de Iluminuras como de revelações místicas).

Para seguirmos a continuidade dessa linha de raciocínio na carreira literária do Vidente, basta colhermos algumas declarações significativas em *Alchimie du verbe (Délires II)*, de 1872:

1. J’inventai la couleur des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens.(...)

2. Ce fut d’abord une étude. J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable. Je fixai des vertiges.(...)

3. Puis j’expliquai mes sophismes magiques avec l’hallucination des mots! Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit.

Neste momento é importante salientar que não queremos de modo nenhum defender a idéia de que a interpretação alquímica tenha relevância superior a qualquer uma das outras hipóteses de leitura do soneto *Voyelles*. Se assim o fizéssemos, estaríamos negando a supremacia maior do jogo poético, que possibilita diversos níveis de leitura (resguardados, é claro, os devidos limites). Mas sem sombra de dúvida podemos assegurar que as hipóteses apre-

sentadas são de ampla pertinência e, portanto, que a leitura sob o prisma da alquimia é tão lícita quanto as geralmente mais aceitas. Nosso trabalho de investigação das correspondências entre o soneto e *Ophélie* serviram exclusivamente para comprovar esta conclusão.

Através de um longo percurso de inflamadas imagens conseguimos rever vários aspectos da escrita rimbaldiana, capazes de deslumbrar os neófitos de sua obra. Dentre esses aspectos não esqueçamos o diálogo literário de Rimbaud com Baudelaire, de onde vêm todas essas complexas associações entre idéias, perfumes, cores, números e sons, reunidas de forma inovadora pelo alquimista do verbo. Os demais aspectos também têm amplo reconhecimento e há bibliografias extensas sobre a vida e a obra genial do “homme aux semelles de vent”, como o chamou Paul Verlaine.

Qual não foi nossa surpresa, no entanto, ao constatarmos que a presente análise levou-nos, a exemplo das intenções da Grande Obra, a um estado de iluminação tal que nos permitiu inferir uma última e essencial conclusão a partir do título do poema de 1870, que ainda não havia nos chegado ao conhecimento. Com tudo o que tem de delírio, vale a pena descrevê-la, frisando bem que ela só é válida a partir do prisma alquímico de leitura.

Trata-se do seguinte: admitamos a possibilidade de queda da sibilante final em “lys” (até porque esta parece ser a intenção da rima com “cueillis” [v.34]); e levemos em conta a relação das correspondências sonoras com as idéias alquímicas. Então concluiremos que “Ophélie” pode ter o mesmo valor fonético que “au-feu-lys”, combinação que traduziremos como “lírio ao fogo”. A mesma imagem do verso 30, de Obra Branca depurando-se em Obra Vermelha, de catarse, de transmutação.

Seria isso delírio de uma leitura fechada em si mesma? Não é o que parece, como pode ser atestado se revermos as estreitas correspondências apontadas anteriormente. Estimulados por esta convicção, ainda podemos acrescentar à nossa lista mais uma correspondência, do tipo numérico: à semelhança das três etapas alquímicas e da divisão tripartite do poema, três também é o número de termos da combinação “au-feu-lys”, lírio místico que vai ao fogo para regenerar-se numa nova forma de existência. O fogo é a própria poesia primitiva do verbo que o poeta alquimiza a fim de reinterpretar o mundo visível e atribuir-lhe novos significados. A

ação poética pode, desse modo, incitar o leitor a desvendar o invisível, oculto pelos véus da cética realidade objetiva. A leitura aqui proposta pode e deve coadunar-se a outras, mesmo que conflitantes, desde que se esteja atento às sutilezas do jogo poético, uma das mais sérias brincadeiras inventadas pelo homem.

Se quiséssemos, seria possível continuar indefinidamente com esse jogo mental, descobrindo novas e surpreendentes correspondências, uma vez que o virtuosismo de Arthur Rimbaud e suas palavras alucinatórias oferecem condições ideais para tanto. Porém, concluamos nosso percurso, certos de termos seguido uma via frutífera que pode auxiliar na compreensão da complexa e brilhante obra rimbaudiana.

Para arrematar, relembro os fascinantes segredos alquímicos da transmutação, deixemos no ar o ambíguo mote do poeta-vidente: "Je est un autre".

**ABSTRACT:** *This work aims at establishing some important (and fascinating) correspondences between two poems by Arthur Rimbaud, Ophélie (1870) and Voyelles (1871), according to the alchemic interpretation point of view. Each of the poems represents an aesthetical period of the short French poet's production. Moreover, other kinds of correspondences will be simultaneously verified, as chromatic and sonorous ones.*

**KEY WORDS:** *Rimbaud; parnasianism; symbolism; alchemy.*

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS.

## NOTAS

- 1 Chamamos de fase parnasianista aquela na qual o poeta imitava a estética dos parnasianos, como Th. de Banville, a quem ele endereçou as três seguintes peças: *Ophélie*, *Par les beaux soirs d'été*, e *Credo in unam*, as quais, para decepção do "enfant terrible", não foram aceitas para

- publicação em *Le Parnasse contemporain*, revista da época.
- 2 Tradução de Ivo Barroso.
  - 3 Tradução livre.
  - 4 In: ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. 2. Aspectos da Semiose Hermética. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.54.
  - 5 Tradução de Ivo Barroso.
  - 6 Tradução livre.
  - 7 Tradução livre.
  - 8 Tradução de Ivo Barroso.
  - 9 Fala de Hamlet na cena final da peça (V, 2, v.352).
  - 10 Tradução de Jorge Wanderley.
  - 11 Tradução de Ivo Barroso.
  - 12 Cf. ECO, Umberto. *Op.cit.*, p.55.
  - 13 Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira.
  - 14 Cf. ECO, *op.cit.*, p.49-50.
  - 15 Tradução livre.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CASTEX, Pierre-Georges et SURER, Paul. *Manuel des Études Littéraires*. Paris: Hachette, 1984.
- PEREIRA, Eliane Fittipaldi. *A Estética Simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- RIMBAUD, Arthur. *Pages choisies, avec des notes par H. de Bouillane de Lacoste*. Classiques Vaubourdolle. Paris: Hachette, 1955.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Edição bilíngüe. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Bibliothèque de Cluny. Paris: Librairie Armand Colin, 1955.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Edited by T.J.B. Spencer, introduction by Anne Barton. London: Penguin Books, 1980.
- WANDERLEY, Jorge. *Ophélie/Ofélia*. In: FOLHA DE SÃO PAULO. Sábado, 9 de novembro de 1991. Caderno "Letras", p.5.

NOTAS