

## O ESPAÇO OPERÁDICO NAS *ILLUMINATIONS*\*

Luis Antonio Paganini\*\*

**Resumo:** *Neste artigo<sup>1</sup>, nós nos propomos a considerar o espaço operádico produzido pela escritura radical das *Illuminations*, de Rimbaud. Trata-se do estabelecimento de um espaço movente, cambiante, dinâmico. Um espaço antimimético e que só existe pela linguagem. Uma aproximação entre a leitura da poesia de Rimbaud e a do espaço urbano que considera o lugar do vazio na significação também é sugerido.*

Roland Barthes (2001: 221), em “Semiologia e urbanismo”, concebe a cidade “como uma escrita, como uma inscrição do homem no espaço”. Tal escrita é de um tipo especial, comparável à poesia de vanguarda, que lida mais com a forma do que com o conteúdo. Para ele, “a cidade é um poema (...), mas não é um poema clássico, um poema centrado no assunto. É um poema que expande o significante”. (2001: 231). A leitura deste texto poético é realizada no ato de olhar, no habitar, no percorrer a cidade. É uma leitura do percurso, do movimento. Ao invés de uma abordagem centrada em um léxico das significações da cidade, esta leitura exige uma perspectiva interpretativa na qual os significados passam a ter uma extrema imprecisão, não sendo mais totalmente determinados:

“o simbolismo deve ser definido essencialmente como o mundo dos significantes, das correlações e principalmente das correlações que nunca se pode fechar numa significação plena, numa significação última. Doravante, do ponto de vista da técnica descritiva, a distribuição dos elementos, isto é, dos significantes, esgota de certo modo a descoberta semântica.” (BARTHES, 2001: 227)

\* Recebido para publicação em agosto de 2006.

\*\* Doutor em Letras pela Faculdade de Letras/UFMG.

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq — Brasil.

Esse procedimento defendido por Barthes parece aproximar-se daquelas experiências verbais extremamente inovadoras desenvolvidas por Rimbaud nas *Illuminations*. Elas explodem a linguagem poética e fazem da escrita uma combinação de imagens surpreendentes. Augusto de Campos afirma que o trabalho de Rimbaud

“desestabiliza a semântica poética com as associações insólitas de sua imaginação e a violência de seu vocabulário, corrói os limites entre prosa e poesia (...) e prepara as investidas da parataxe que caracterizarão o discurso poético moderno.” (CAMPOS, 1993: 20)

A desestabilização semântica, central em Rimbaud, parece mesmo ser um modo de percepção do habitante da cidade moderna. A leitura do texto urbano é, como nas *Illuminations*, uma experiência do constante choque das imagens tomadas na sua pura espetacularidade, no desfile feérico de significantes, no esvaziamento dos signos. Aqui reencontramos Barthes, que nos fala, para a leitura da cidade (e para outras leituras também), do lugar do vazio na busca do significado:

“é preciso notar que se atribui uma importância cada vez maior ao significado vazio, ao lugar vazio do significado. Noutros termos, os elementos são compreendidos como significantes mais por sua própria posição correlativa do que por seu conteúdo.” (BARTHES, 2001: 226)

Interessante contrastar a idéia do esvaziamento dos significantes em Barthes com o que diz Jean-Pierre Richard sobre a obra do poeta francês:

“[Rimbaud] cesse de tenir le monde pour un dictionnaire entr’ouvert, pour un recueil de significations déchiffrables... Aussi son paysage n’est-il plus vraiment un paysage mais plutôt un anti-paysage, une pure vision sans témoin.” (RICHARD apud PERLOFF, 1993 : 45)

A anti-paisagem é o resultado de um raciocínio incomum : a idéia de falar de um espaço sem apelar para a mimese. A escrita desmantela a função ilusionista da descrição pela própria descrição (VASCONCELOS, 2000: 109).

Operando por justaposições de imagens heterogêneas, Rimbaud produz um espaço cambiante, em permanente transformação, como diz Marjorie Perloff (1993: 52). Proponho que passemos a denominá-lo de espaço operádico, termo emprestado do próprio Rimbaud. Trata-se de um adjetivo empregado junto do substantivo brecha/fenda no poema "*Nocturne vulgaire*". *Operádica* seria uma qualidade ligada à ação, à atividade, ao operar e também à ópera (teatro). Este último sentido aparece indicado no texto de Todorov (1980: 204) sobre as *Illuminations*. O operádico, em relação ao espaço de uma forma geral, serviria para designarmos o tipo de lugar onde as coisas mudam, onde as imagens se transformam permanentemente. De fato, no poema acima mencionado, a idéia que se associa ao termo é a de um movimento em direção ao ilimitado. Há uma seqüência de ações que apontam neste sentido: "*Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons, — brouille le pivotement des toits rongés, — disperse les limites des foyers, — éclipse les croisées*". Tal vontade de expansão coincide com um desejo de atingir o desconhecido, de supressão de fronteiras entre o real e o irreal.

Forças ilógicas guiam a escrita (pois "EU é um OUTRO"), que tende à despersonalização. Esse trabalho de escrita despersonalizada ocorre como um processo de destruição da realidade e uma posterior recombinação dos fragmentos de um ponto de vista totalmente inventivo, produzindo um estranhamento radical. A propósito da obra de Rimbaud, Friedrich (1978: 79-80) nos fala do efeito de deformação da realidade que a justaposição desses fragmentos provoca. As imagens remetem isoladamente a coisas que existem na realidade, mas sua combinação não resulta mais em um universo reconhecível. Nos poemas das *Illuminations*, há uma negação do referente, como diz Todorov (1980: 214). Esta negação é freqüentemente explicitada nos textos. Trata-se de uma "demolição da escrita descritiva" (VASCONCELOS, 2000: 109) pela afirmação do caráter fictício, ilusório, impossível das coisas descritas. Um exemplo disso: "*Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas)*".

As desconcertantes combinações de imagens chegam a produzir uma completa inversão da ordem espacial. Assim, por exemplo, no poema "*Villes*",

encontramos: “*Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus*”. Já em outro poema, há um “*promontoire aussi étendu que l’Épire et le Péloponnèse, ou que la grande île du Japon, ou que l’Arabie!*” De acordo com Friedrich (1978: 80), os elementos do real são

“... elevados a uma super-realidade mediante contração, omissão, deslocação e recombinação. Justamente assim, a nova imagem não faz voltar à realidade, mas obriga o olhar a dirigir-se ao próprio ato criado por ela. É o ato de uma fantasia ditatorial. Com este conceito, que designa o impacto da poesia de Rimbaud, torna-se supérfluo medir, como de hábito, os textos pela realidade à qual se recorre só por razões heurísticas. Estamos num mundo cuja realidade existe só na língua.”

A técnica de Rimbaud poderia ser aproximada da destruição da ilusão mimética realizada pelos Cubistas, da *collage*, da fotomontagem e da montagem cinematográfica. As imagens fragmentadas de tempos e espaços diversos são justapostas ou superpostas para resultar em uma nova imagem nos poemas de Rimbaud. Do mesmo modo, citações, alusões e múltiplas referências são misturadas de forma inusitada. O leitor de Rimbaud, como afirma Scott (1984 : 302), “*est confronté à une suite de surfaces construites de multiples fragments qui ne fusionnent que dans le mouvement, devenu kaléidoscopique, de la lecture*”. No caso de Rimbaud, o efeito de sentido é o da incoerência da composição, o que chama a atenção do leitor para a superfície textual, projetando o jogo dos significantes para o primeiro plano. Em certos casos, o trabalho com a sonoridade das palavras é privilegiado em relação ao significado. A esse respeito, afirma Friedrich (1978: 92) que aparecem

“... imagens que, se lidas em voz alta, deixam perceber com quanta premeditação foram avaliados os matizes das vogais, as afinidades das consoantes. Mas esta premeditação torna-se ousada, quando o anseio de sonoridade domina a tal ponto que o verso ou o período, por este governado, carece por completo de sentido ou, em todo caso, só possui um sentido absurdo.”

O espaço operádico é o produto de um dinamismo alucinado. Provém, ao mesmo tempo, do movimento e da velocidade, da dispersão e da multiplicidade, o que pode ser aproximado da sensação amplificada dos choques perceptivos a que estão sujeitos os habitantes das cidades modernas. A leitura de tal tipo de texto não é sem sobressaltos: exige uma movimentação incessante, tumultuosa e em várias direções, o que provoca uma desorientação. De acordo com Perloff (1993: 53), "*Rimbaud's landscape is characterized by constant explosive movement and shifting perspective*". Rimbaud tinha como um de seus objetivos a idéia de desordenar os sentidos e desenvolver uma visualidade feérica e alucinatória através de uma estética da indeterminação da linguagem — não é a toa que Todorov (1980: 215) relaciona a poética de Rimbaud a um "discurso esquizofrênico". A "fenda operádica" pode ser tomada como emblema deste discurso, pois esquiz(o)-vem do grego *schizein* e significa exatamente 'fender', 'separar'. Nos poemas, tal fenda tem um signo: o travessão. A técnica da justaposição encontra neste sinal de pontuação um modo de expressar o espaço-atividade febril, atuante, agente, mutante. O travessão é uma constante na poética de Rimbaud, como bem observou David Scott (1984), e pode servir tanto para separar quanto para unir, ligar. Um travessão aponta para a idéia de fronteira, de algum limite, de um entre-lugar, um espaço de movimentação, de travessia. É interessante notar como nos versos de "*Nocturne vulgaire*" a fenda operádica pode ser tanto abertura como meio de obscurecimento, dando ao espaço um caráter de ambigüidade e de imprecisão. A fenda opera a dispersão dos "*limites des foyers*". O limite do compartimentado, da casa, da moradia, do lar (lugar que tem a lareira como centro e representação do calor, da proteção, do conforto e do repouso) passa a não mais existir.

O espaço operádico como algo produzido na ação, no movimento, no deslocamento pode ser percebido no poema "*Les Ponts*":

"Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes, s'abaissent et s'amoindrissent. Quelques-uns

de ces ponts sont encore chargés de mesures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent et filent, des cordes montent des berges. On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. — Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.”

No poema, escrita e espaço se fazem no dinamismo do deslocamento. O percurso é caótico e o objeto-paisagem surge no processo de expansão e contraste das imagens. As pontes devem ser tomadas como o mais claro exemplo do espaço operádico. Seu desenho “bizarro”, abstrato, é resultado de um entrecruzamento de linhas de diferentes tipos — retas, recurvadas, em ângulos oblíquos. A constituição do espaço se dá nesse percurso estranho e surpreendente pelo fato de ser movente, cambiante. Vasconcelos (2000: 110) ressalta este aspecto do poema:

“O poeta, em “*Les ponts*”, realiza semelhante operação de desdobramento e “desrepresentação” em torno da paisagem urbana, na qual interfere de modo a entrever um ambiente inteiramente diverso, chegando a construir um objeto movente, autonomamente visual, passível de uma exibição como espetáculo.”

O espaço passa a ser, então, um “espaço-performance”, um espaço de ópera cômica vertiginosa — Vasconcelos (2000: 96) fala também em “deslocamento perpétuo do *décor*” — e de atuação por movimentos em ziguezague como no poema “Mouvement”: “*Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve*”. Não são apenas os sujeitos que se movem no espaço, mas o próprio espaço que se move junto com o movimento dos sujeitos. Em “*Ouvriers*”, a cidade se desloca, seguindo os personagens do poema: “*La ville, avec sa fumée et ses bruits de métiers, nous suivait très loin dans les chemins*”. Já em “*Génie*” aparece um “*charme des lieux fuyants*”, de lugares que não são fixos, estáticos.

Assistimos nos poemas de Rimbaud a uma transformação da maneira como o espaço é visto e esta nova perspectiva está relacionada com uma passagem da fixidez da imagem em direção ao dinamismo da montagem, do definido para o indefinido, e também com a corrosão do dicionário e de todos os sistemas de ordenação do pensamento, propiciando o insinuar-se do impensado, o latejar do indizível, a erupção do censurado. O espaço operádico não pode ser definível para a razão, mas é perceptível pelos sentidos “desordenados”, como pretendia expressamente Rimbaud. (FRIEDRICH, 1978: 63). A fenda operádica é o que possibilita a passagem, o trânsito em direção ao “desconhecido” e ao “invisível” — objetivos do poetar para Rimbaud (FRIEDRICH, 1978: 62).

Outros sinais deste operádico encontramos nos poemas que mencionam rastros e sulcos. Em “*Ornières*”, percebemos aquilo que Vasconcelos (2000: 105) chamou de *escrita em ação*: escrita que se projeta como *performance*. Neste texto, há uma movimentação em que o deslocamento é marcado pela velocidade: “*mille rapides ornières de la route humide*”. O movimento das “correntes das charneças” é circular em “*Les courants de la lande, / Et les ornières imenses du reflux. / Filent circulairement vers l’est*”. (“*Marine*”). Outros sinais são as imagens de lugares de passagem como as “*plateformes au milieu des gouffres*” e “*les passerelles de l’abîme*” ou de movimentação como “*rails et des poulies invisibles*”, no poema “*Villes*”, e as pontes que, “*chargées de dômes, s’abaissent et s’amoindrissent*”, no poema “*Les ponts*”. As “figuras (representadas aqui como pontes) são tão leves que fazem descer as margens pesadas: a leveza faz descer o pesado”, comenta Friedrich (1978: 89). A movimentação/*performance* pode ocorrer num lugar que se assemelha às cordas dos equilibristas: “*J’ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d’or d’étoile à étoile*”. (“*Phrases*”). O caráter operádico do espaço aparece ainda na idéia de intersecção em “*Scènes*”: “*L’opéra-comique se divise sur notre scène à l’arête d’intersection de dix cloisons dressées de la galerie aux feux*”.

Excitações se disseminam por todas as partes de *Illuminations*. O febril desejo da amplidão pluraliza o que existe no singular (“Flóridas”, “Étnas”) e faz lugares distantes encontrarem-se num mesmo espaço (o Japão, a Arábia e o Brooklyn, no poema “*Promontoire*”). Há ainda fusões como as do cinema ou da pintura em “*Marine*”:

Les chars d'argent et de cuivre —  
 Les proues d'acier et d'argent —  
 Battent l'écume, —  
 Soulèvent les souches des ronces.  
 Les courants de la lande,  
 Et les ornieres immenses du reflux.  
 Filent circulairement vers l'est.  
 Vers les piliers de la forêt, —  
 Vers les fûts de la jetée,  
 Dont l'angle est heurté para des tourbillons de lumière.

Sobre este poema, temos o comentário percuciente de Friedrich sobre a transformação ou metamorfose dos espaços aquáticos, marítimos, em terrestres e vice-versa:

"... como procede o texto: duas áreas são trilhadas, uma marítima (navio, mar) e outra terrestre (carros, charneca); mas estas estão de tal forma cruzadas entre si que uma parece fundida na outra e toda distinção normal entre as coisas é suprimida. A marinha é, ao mesmo tempo, uma poesia à terra e vice-versa." (FRIEDRICH, 1978: 85-86).

Uma consideração fundamental sobre a leitura de *Illuminations* foi feita por Todorov (1980: 214-215). Para ele, os leitores que se empenham em recompor o sentido desses textos se perdem, pois o que eles fazem é liberar a escrita da sua função representativa. São textos que não falam do real, ou melhor, que fazem da linguagem o seu real. Assim, engana-se quem pretende despojá-los de sua mensagem que é justamente a da negação do referente.

Agora, uma aproximação com as idéias de Barthes ganha mais corpo. Avizinhar as experiências poéticas de Rimbaud da teoria barthesiana do esvaziamento do significado também foi feita por Perloff (1993: 55), que disse: "*In the Illuminations, the word thus becomes, in Barthes' phrase, 'un signe sans fond' — a free-standing sign*". O operádico da poesia de Rimbaud é semelhante ao esvaziamento do significado em favor do significante. Trata-se, como vimos, de uma ruptura com o realismo em favor de uma anti-paisagem



urbana. O desregramento dos sentidos na leitura da cidade/mundo produzindo uma deformação das imagens que passam a não significar nada além de uma pura relação entre significantes ou uma combinação de fagmentos destituídos de sentido, o que Perloff (1993: 55) considerou como “*the parts of an absent whole*”.

**Résumé:** *Dans cet article, nous nous proposons de considérer l'espace opérádique produit par l'écriture radicale des Illuminations, de Rimbaud. Il s'agit de l'établissement d'un espace mouvant, changeant, dynamique. Un espace antimimétique et qui n' existe que par le langage. Un rapprochement entre la lecture de la poésie de Rimbaud et celle de l'espace urbain qui considère le lieu du vide dans la signification est aussi suggéré.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 219-231: Semiologia e urbanismo.

CAMPOS, Augusto de. Introdução: alguns Rimbauts. In: \_\_\_\_\_. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

PERLOFF, Marjorie. *The poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press, 1993. p. 45-66: “Trouver une langue”: the *anti-paysage* of Rimbaud.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies: Une saison em enfer, Illuminations et autres textes*. Paris: Gallimard, 1963.

\_\_\_\_\_. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Trad., intr. e notas de Ledo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SCOTT, David. La structure spatiale du poème en prose : d'Aloysius Bertrand à Rimbaud. *Poétique*, Paris, n.59, p. 297-308, sept. 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 199-215: As iluminações.

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

## AS CIDADES DE MARGUERITE DURAS UM ESTUDO SOBRE *INDIA SONG*\*

Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima\*\*

**Resumo:** *A partir de uma análise do livro escrito em 1972 por Marguerite Duras, India Song, procura-se lançar luz sobre as particularidades de uma narrativa na qual o espaço tem uma importância para além de uma simples “ambientação” ficcional. Na análise, foi privilegiada a questão do espaço como o elemento formador do caráter da literatura durassiana — neste sentido, compreende-se o espaço das cidades da Índia e as suas significações como o próprio destino das personagens.*

### 1. INTRODUÇÃO: OS SONS DA ÍNDIA NAS PAISAGENS EVOCADAS

No ano de 1972 a autora francesa Marguerite Duras escreveu, a pedido de Peter Hall, diretor do *National Theatre*, um texto intitulado *India Song*. Este escrito apresenta as marcas de uma certa ambigüidade, a qual já está posta desde a sua abertura, nos termos cunhados pela autora francesa ao defini-lo: *texte théâtre film*. Percebe-se, então, uma justaposição de três termos, os quais indicam três diferentes possibilidades artísticas. O que a justaposição destes três termos indicaria? Que se trata de uma obra múltipla? Que tanto pode ser considerada uma novela, ou ainda um romance, assim como o roteiro de um filme ou de uma peça de teatro? A leitura da obra em questão elucidaria este aparente mistério, veríamos, então, que se trata da emergência de um novo gênero literário: o roteiro de cinema considerado de maneira autônoma, isto é, lido já sem o concurso das imagens icônicas do filme. Este procedimento literário não é incomum na longa obra de Duras: o seu roteiro de cinema

---

\*Recebido para publicação em agosto de 2006.

\*\* Professor Doutor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Maringá.