



OUTROS TEXTOS

Colorindo Vogais (Um olhar interdisciplinar sobre o diálogo entre sons e cores)

Coloring vowels (na interdisciplinar view of the dialogue between sounds and colors)

ÁLVARO CARDOSO GOMES *

Resumo: Este artigo interdisciplinar analisa o soneto “Voyelles”, do poeta simbolista Arthur Rimbaud, procurando mostrar como ele trabalha com a chamada “audição colorida”, no intuito de fundir o som à cor. Como se poderá verificar pelo soneto, a atribuição arbitrária de cores às vogais servirá para que o poeta desperte sensações novas e crie imagens alucinadas. Isto faz que o poema se revele como uma experiência única, subjetiva e muito pessoal.

Palavras-chave: interdisciplinar, poesia simbolista, vogais, cores, símbolos.

Abstract: This interdisciplinary article analyzes the sonnet “Voyelles”, from the symbolist poet Arthur Rimbaud, trying to show how he works with the so-called “colored hearing”, looking to merge the sound to color. As can be seen by the text, assigning arbitrarily colors to the vowels, the poet will awake new sensations and create hallucinatory images. This makes this poem as a unique and very personal and subjective experience.

Keywords: interdisciplinary, symbolist poetry, vowels, colors, symbols.

* Professor da Universidade de São Paulo.

A experiência radical com a cor das vogais de Rimbaud no soneto “Voyelles” não fez escola, embora tenha encontrado um fiel discípulo, no caso, o poeta René Ghil, que trinta anos depois (1902), perpetraria sua instrumentação verbal, *Traité du verbe*. Segundo Goruppi, este poeta sonhava “com uma obra rigorosamente concebida obedecendo a uma lógica interna quase matemática, orgânica em suas diferentes partes, cujo funcionamento deve constituir um mecanismo perfeito” (1978: p. 13). Contudo, o que em René Ghil se pretende como experiência científica, apoiada nos trabalhos sobre vogais e respectivos harmônicos de Helmholtz, em Rimbaud é pura alucinação, intuição mágica, depuração alquímica. O resultado disso é que, enquanto Ghil se propõe a elaborar rigorosos quadros, tentando estabelecer relações entre vogais, consoantes, cores, instrumentos musicais, sentimentos e sensações, Rimbaud, pelo contrário, repudia o racional, o científico, assumindo de modo bem evidente o arbitrário em sua composição.

“Voyelles” revolucionará a criação poética em função da intuição poética de Rimbaud. A rigor, não há no soneto uma exposição do assunto, de acordo com uma discursividade lógica. O texto não passa de um acúmulo de imagens soltas, que se combinam por nexos sensitivos ou pela ordenação melódica das vogais, conforme o mote enunciado no primeiro verso. Mas é possível encontrar também uma espécie de unidade sonora, bastante visível nas aliterações, no eco e mesmo uma unidade de progressão colorida: as cores supõem um processo alquímico de depuração. Desse modo, o desenvolvimento temático do poema é muito mais implícito que explícito: os bolsões de significado, agindo isolados, irradiam ondas sonoras e visuais, que superam o analitismo do discurso.

Mas vamos ao soneto:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: Voyelles
 Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
 A, noir corset velu des mouches éclatantes,
 Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d’ombres; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
 Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombelles;

I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
 Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins de mers virides,
 Paix des pâtes semés d'animaux, paix des rides
 Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
 Silences traversés des Mondes et des Anges;
 - *O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!* (RIMBAUD, 1964: p. 75)

O caráter vago do enunciado resulta da arbitrariedade da convenção inventada por Rimbaud. As vogais evocam cores, as vogais evocam sensações visuais, olfativas e auditivas, mas o sentido dessas sensações está apenas na imaginação do poeta vidente. *“J’inventai la couleur des Voyelles! – A noir, E, blanc, I rouge, O bleu, U vert. – se jactava Rimbaud em “Alchimie du verbe”. “– 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 à l’autre, à tous les sens. Je réservais la traduction”* (RIMBAUD, op. cit., p. 130). A correspondência entre determinado som e determinada cor não possui embasamento científico – pelo contrário, resulta de uma associação arbitrária e isto vem ao encontro da estética simbolista que privilegiava mais o intuitivo e a percepção sensorial em si. Mas mesmo assim não se pode ignorar que há em Rimbaud uma lógica, mas uma lógica que, longe de ser a cartesiana ou científica, configura-se como próxima daquela utilizada pelo homem primitivo e, de maneira geral, pelos místicos, ocultistas e poetas. Tal modo de pensar,

cargado de una fuerte suma de elementos emocionales, razona la mayor parte de las veces, al margen de la contradicción, la comparación, la clasificación y los análisis previos. Se halla aprisionado en lo que Ribot denomina “lógica de la vida afectiva” o “lógica de los sentimientos” en contraposición a la lógica clásica o racional (AZCUY, 1966: p. 34)

Pensamos aqui, nos apropriando, em parte, da feliz expressão-título do livro de Remo Bodei, *As Lógicas do Delírio* (BODEI, 2003), numa lógica toda especial,

fundada na intuição, no sonho, no delírio. Em realidade, em vez de o poeta investir num modo de compreender o mundo analiticamente, tentando examinar partes isoladas dentro de um todo, trabalha mais com analogias, visando a fundir sensações, percepções. Rimbaud busca “substituir um pensamento que está separado por outro que está ligado” (MORIN, 2005: p. 19).

Quanto às sensações, algo similar se pode dizer, embora estas sejam menos arbitrárias, já que algumas delas, como “*sang craché*”, “*candeurs de vapeurs et des tentes*”, referem-se de maneira explícita às cores vermelha e branca. Mas, como é convencional em poesia, o nexos entre as imagens e as vogais só existe dentro do mundo do poema e, como tal, nasceu da fértil imaginação do poeta. Por que a vogal *A* evoca um “*noir corset velu des mouches éclatantes*”? Porque o *U* evoca a “*pâtis semés d’animaux*”? Em suma, a linguagem alucinada de Rimbaud supõe a eclosão inconsciente de pulsações coloridas, tão instantâneas que funcionam como *insights*, impulsos do cérebro. O que o poeta francês propõe, enfim, neste poema emblemático e mesmo programático é o resultado de visões do “vidente” que “apreende aquelas imagens que o inconsciente apenas revela caprichosa e acidentalmente aos outros homens. A poesia de Rimbaud viria a ser a exploração sistemática dessas visões” (WIMSATT JR e BROOKS, 1971: 70). Conforme Étienne Souriau, as chamadas “*correspondances interartistiques*”, que embasam o soneto de Rimbaud, devem ser consideradas *cum granis salis*, ou seja, como se fossem arbitrárias e extremamente subjetivas:

Un littérateur qui tenterait de les utiliser artistiquement, non seulement serait inintelligible pour ceux chez qui ces phénomènes n'existent pas; mais surtout il se mettrait en contradiction, en dissonance avec ceux qui les éprouvent intensément, mais sur d'autres accords. En fait, ces "chromatismes" sont plutôt, chez les sujets ou ils sont très marqués, une entrave à la jouissance normale de la musique des vers. Moi qui vois O bleu, comme Rimbaud, me faudra-t-il, quand les poètes me parleront des roses, imaginer toujours des roses bleues?(SOURIAU, 1969: p. 149).

Por isso, seria inútil qualquer tentativa de transliteração, como a que se segue, em que a vogal será representada pela primeira letra de cada cor:

2) Silences traversés des mondes et des anges

V B B N B B B A B B B N B

2) Destacando-se cada palavra:

a) SILENCES evocam:

- “*pourpres, sang craché...*” (V)
- “*candeurs de vapeurs...*” (B)
- “*candeurs de vapeurs...*” (B)

b) TRAVERSÉS evocam:

- “*noir corset velu...*” (N)
- “*candeurs de vapeurs...*” (B)
- “*candeurs de vapeurs...*” (B)

c) DES evocam:

- “*candeurs de vapeurs et...*” (B)

d) MONDES evocam:

- “*suprême Clairon...*” (A)
- “*candeurs de vapeurs...*” (B)

f) ET evocam:

- “*candeurs de vapeurs...*” (B)

g) DES evocam:

- “*candeurs de vapeurs...*” (B)

h) ANGES evocam:

- “*noir corset velu...*” (N)
- “*candeurs de vapeurs et...*” (B)

Se cada vogal corresponde à determinada cor e, ao mesmo tempo, desperta específicas sensações, de acordo com a chave do primeiro verso, esta seria a curiosa transliteração: ironicamente, o bloco de imagens pertinentes ao azul teria como cor predominante o branco...

Assim, o poema deve ser lido e compreendido como uma alucinação, em que as pulsações sonoras e coloridas se relacionam intuitivamente, de modo a simbolizar o universo caótico do inconsciente, anterior à eclosão do Verbo: “*je dirai quelque jour vos naissances latentes*”. O resultado disso é que se deve aceitar a regra do jogo do poeta. Afinal, ele é o mago, o vidente que descobriu relações

inusitadas ente o som e a cor. O verbo poético, concebido desse modo, além (ou aquém?) da instrumentalização da linguagem, supõe que o discurso poético é um discurso todo especial. Predominam as imagens, de modo a dar às palavras certa opacidade, e essa opacidade provém de um processo de carnalização do verbo: há um som que se intensifica quando adquire tonalidades. O mesmo se dá com a frase. Somatório de sons e cores, somatório de imagens: voam moscas negras e ruidosas, um cheiro de podridão ganha o ar, geleiras, tendas e vapores brancos, sangue cuspidos, lábios belos, mares verdes, rugas de frentes estudiosas, Clarão e Silêncios.

A essa altura, é preciso referir aos antecedentes da audição colorida, uma forma de sinestesia que, de certa forma, remonta à consciência primitiva. Contudo, ela só se converte num autêntico *topos* poéticos dentro do Simbolismo, quando se torna programática em Rimbaud e em outros poetas de sua geração. Mas, anteriormente a Rimbaud, é necessário pensar em Swedenborg, o divulgador do evangelho das correspondências e, depois, em Baudelaire, que traduziu poeticamente este mesmo evangelho. O místico sueco, em *De Coelo et de Inferno*, com seu neo-platonismo esotérico, foi quem buscou encontrar analogias entre diferentes reinos do Universo. Primeiro entre o Céu e a Terra, em seguida, entre os objetos do mundo sensível e mesmo entre as sensações do corpo físico e o espírito.

Primeiramente, então, declarar-se-á o que é correspondência. Todo o mundo natural corresponde ao mundo espiritual, não somente o mundo natural em geral, mas também em cada pormenor; porque cada coisa que existe, do mundo natural ao espiritual, é conhecida como correspondente. Nota-se que o mundo natural existe e subsiste em função do mundo espiritual, conjuntamente como um efeito e sua causa eficiente (Tradução do autor, SWEDENBORG, 1817: p. 85).

A soma das correspondências horizontais (no Mundo natural) com as correspondências verticais (no Mundo espiritual) resultaria no encontro de uma essência primeira, a Divindade. Esta verdade mística seria abraçada pelos românticos, que acreditavam numa rota ascensional, em busca de paraísos e pelos simbolistas, que tentavam encontrar uma linguagem acessível a todos os seres, através das correspondências, para expressar a unidade do Cosmo. O simbolista,

no dizer de Feidelson, procurava “recuperar a unidade de um mundo artificialmente dividido” (1969: p.56).

Como resultado disso, na linguagem poética, o Verbo perde sua contingência instrumental, quando a sonoridade evoca outras sensações. Por meio dessa linguagem encantatória, Baudelaire, em “*Correspondances*”, buscou recuperar a imagem de um homem cujas sensações se integrassem em cadeia, promovendo assim a final unidade entre os sentidos e os sentidos e o espírito:

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d’autres, corrompus, riches et triomphants” (1961: p. 13).

Com o soneto “*Correspondances*”, o autor de *Les fleurs du mal* antecipa Rimbaud, especificamente quando diz que “surpreendente seria que o som não sugerisse a cor, que as cores não pudessem dar a ideia de uma melodia e que sons e Cores não pudessem traduzir ideias” (Apud PAZ, 1984: 98). Mas o que de princípio se traduz como uma ciência esotérica para explicar a cifra do Universo, depois se configura como espécie de protesto místico e/ou poético contra a desintegração do homem moderno, cujo corpo perdeu a antiga unidade porque os sentidos se isolam, formando unidades dissociadas. Um perfume não tem mais cor, nem gosto e nem som. Corpo e espírito são partes separadas, falando línguas diferentes. Blake, entre os fumos da Revolução Industrial emergente, iria protestar contra a divisão absurda e arbitrária de um corpo separado da alma: “O Homem não tem um Corpo distinto da Alma, pois aquilo que denominamos Corpo não passa de uma parte de Alma discernida pelos cinco sentidos” (BLAKE, 2984: 25). Decorrente disso, o trabalho do poeta vidente é o de fazer o homem conscientizar-se de que é um verdadeiro Universo, onde os sentidos se integram de maneira harmoniosa e onde o corpo encontra afinidade com a alma. Este homem, desprezando o saber, instaurado pela ciência e pela tecnologia, torna-se capaz de compreender as analogias e de entender e decifrar a cifra do Universo. Ele, ao cabo, tem acesso ao templo da Natureza, onde os sons evocam cores, e as cores, melodias. O trabalho poético visa, portanto, a resgatar o homem para o Universo e fazer dele não só um participante passivo do mundo das correspondências, mas também um ser que dê sentido às coisas, ao perceber que há analogias precisas entre tudo o que existe. O papel do vidente será o de inventar

a nova língua encantatória, em que os sons despertam tonalidades coloridas, as cores despertam imagens sonoras e assim por diante.

Na realidade, a fusão de diferentes sensações,

as chamadas sinestésias, é um esforço para recuperar a linguagem original, aquela em que a palavra, mais do que simples representação dos objetos, é também um objeto. Trabalhando com imagens sinestésicas, o poeta deseja representar o instante da percepção de um objeto, de um movimento, sem a incômoda intervenção da inteligência, que tende a separar as sensações em blocos distintos (GOMES, 1994: p. 18).

Essa relação entre a intuição, a captação das sensações, num impulso primário e a inteligência também foi bem observada por Bergson, para quem, esta última “tão hábil em manipular o inerte, exibe sua imperícia quando atinge o ser vivo (...) *a inteligência é caracterizada por uma incompreensão natural da vida* (os grifos são do autor)(BERGSON, 1979: p. 149). Já a intuição, segundo ainda o pensador francês,

pela comunicação que ela estabelecerá entre nós e o restante dos seres vivos, pela dilatação que obterá de nossa consciência, ela nos introduzirá no domínio próprio da vida, que é interpenetração recíproca, criação infinitamente continuada (IBIDEM).

É o que acontece com Rimbaud: sua prodigiosa imaginação, estimulada pela intuição, leva-o a criar um verbo novo, a promover a eclosão de imagens que nascem das correspondências entre sons e cores.

A audição colorida, contudo, pode ter também uma interpretação psicológica. Jung refere-se a uma “*identidade pré-consciente*” entre sons e cores:

A confusão dos sentidos de retinir, falar, brilhar, fogo, se traduz mesmo fisiologicamente no fenômeno da audição colorida, quer dizer, da qualidade acústica das cores e da coloração dos sons. Somos obrigados, na presença dessa relação, a pensar na existência de uma *identidade pré-consciente*; dito de outro modo, os dois fenômenos têm, a despeito de sua completa diferença real, qualquer coisa em comum. Trata-se de uma comunidade psíquica e mesmo

– e sem dúvida não é por acaso – das duas descobertas mais importantes que distinguem os homens de todos os demais seres vivos: a linguagem e a utilização do fogo. Ambos são o produto da energia psíquica, da libido ou Mana, para empregar uma noção primitivas (os grifos são do autor) (Tradução do autor, JUNG, 1967: p. 283).

A linguagem e o fogo foram os dois meios essenciais de o homem conquistar o Universo. Com a primeira, ele denominou as coisas e tomou posse delas, com o segundo, assegurou a transformação alquímica dessas mesmas coisas. O Verbo e o Fogo irmanam-se numa *palavra ígnea*, que tem o poder de desentranhar sentidos e de estabelecer a ponte entre o homem e o mundo. E essa identidade que permaneceu inconsciente aflora na poesia, que recupera o ser no seu estado mais puro, mais virginal. Talvez pudéssemos dizer então que essa identidade pré-consciente de sons e cores fosse atualizada somente pela magia do verbo poético. A alucinação de Rimbaud, neste sentido, tem o poder de fazer o Verbo retroagir a um estágio primitivo, em que nomear era possuir realmente a coisa, e esta era uma forma de tentar resgatar a linguagem, tirando-lhe a função puramente instrumental. É o que se verifica em Mallarmé, por exemplo, que se opunha “a esse comércio aviltante” para “*dar um sentido mais puro às palavras da tribo*” (grifos da autora) (MOISÉS, 1992: p. 9).

Tornando a palavra colorida, elevando-a à condição de imagem, o poeta evita que ela se transforme em mero *flatus vocis*. Com a imagem, “longe de aumentar, a distância entre a palavra e as coisas se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa?” (PAZ, 1982: p. 136-137).

O poeta vidente recupera essa “identidade pré-consciente” entre Verbo e Fogo, colorindo as vogais. Pelo fato mesmo de ser pré-consciente, instaura-se a arbitrariedade, que deixa de ser arbitrária no instante em que o poema nasce e, por conseguinte, estabelece uma convenção como outra qualquer. As vogais são disponibilidades, são potência, de que o poeta revela apenas uma parcela insignificante de seu sentido, reservando para si o sentido pleno. O código vocal-colorido é um entre muitos. Complacente, o visionário, como todos os magos das ciências esotéricas, nos fornece uma só chave ou poucas chaves, mas não todas, para preservar a privacidade única do código mágico: “*Je reserves la traduction*” (RIMBAUD, op. cit., p. 130).

Assim, a correspondência entre o som da vogal e a cor é totalmente subjetiva. O mesmo se pode dizer das associações que nascem a partir dessa correspondência primária. As imagens decorrentes do somatário som/cor desdobram-se em outros sentidos, como o olfato (“*puanteurs cruelles*”), a visão (“*rire des lèvres belles*”), a audição (“*strideurs étranges*”) ou em vagas sensações como “*candeurs de vapeurs*”, “*vibremments divins*”. Mas nem é preciso dizer que predominam as imagens sonoras e visuais. As primeiras estão presentes na melodia, na musicalidade da associação de fonemas e palavras, nas aliterações: “*autour de puanteurs cruelles*”, que acentuam o caráter violento das imagens, pelo acúmulo de vibrantes ou pelo acúmulo de sibilantes e vibrantes em “*lances de glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombelles*”. O mesmo se pode dizer do eco, causador de estridências em “*strideurs étranges*”, o contraste, entre a vogal e a semivogal acompanhadas da vibrante, produzindo a dissonância. Desse modo, a sonoridade pura tem o condão de evitar que predomine no discurso um aspecto analítico, quando cada fonema ou conjunto de fonemas forma unidade à parte ou mesmo cria a ilusão de uma totalidade para além do discurso. Neste caso, o discurso, por consequência, acaba por montar um metadiscurso: conjuntos de significados que são potencializados pelo significante, pela sonoridade e pelo caráter imagético da palavra¹. Já as imagens visuais organizam outra rede de significações latentes, mas sem perder os laços com a enunciação sonora. Assim, o A que é negro lembra o “*corset velu des mouches éclatantes*”.

A rede de associações começa com o negro, evocando um espartilho, que, por sua vez, remete ao peludo das moscas ruidosas, que conduzem aos maus cheiros, possuidores de uma qualidade puramente moral em “*cruéis*”. O percurso todo, um processo alucinado, compreende o físico e o espiritual, fundindo de passagem a lembrança do amor (“*espartilho*”) e da morte (“*moscas*” e “*podridão*”). A brancura do E ora tem qualidades propriamente visuais – “*vapeurs*” e “*tentes*”, “*lances de glaciers fiers*” e “*rois blancs*” – por causa da cor, e ora tem qualidades evocativamente visuais – “*candeurs*” e “*frissons d’ombelles*”, Esta última qualidade projeta a cor branca para um nível abstrato. O vermelho do I é o sangue cuspidor, mas se torna abstrato quando compreende o “*rire des lèvres belles/Dans la colère*” ou “*les ivresses penitentes*”. O oximoro “*embriaguez peni-*

¹ O curioso é que “*éclatantes*” tem duplo valor, o de “brilhante” e “estridente” que, iconicamente, remetem à imagem visual/sonora da mosca.

tente” acentua novamente o caráter material/imaterial da imagem, a tentativa de fusão do concreto e do abstrato. O mesmo acontece com o *U*, em que as abstrações “*vibremments*” e “*paix*” agora é que evocam imagens concretas: “*mers virides*”, “*pâtis semés d’animaux*” e “*rides*”. No *O*, o visual se dilui ao máximo, pois é contaminado pelos “*Clairons pleins des strideurs étranges*”, que provocam o surgimento do Silêncio.

A associação melodia/cor termina estranhamente no Silêncio, como se a nova linguagem dispensasse a palavra, instaurando-se como um código especial anterior à eclosão do Verbo. Um código feito de correspondência dos mais diferentes reinos: o silêncio é atravessado por Mundos e Anjos. O profano é contaminado pelo sagrado, pois as entidades divinas desceram do plano celeste. O mundo é também o seu refúgio, o mundo do Silêncio essencial. Isto implica, portanto, ler o poema de uma perspectiva ascensional. As vogais e as cores indicariam uma ordem, que culminaria com o encontro respectivo do Ômega e do violeta do último verso. Tanto a ordem das cores é importante que Rimbaud mudou a escala de vogais do poema “*Voyelles*” em relação ao texto de “*Alchimie du verbe*”:

a) “*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu*”

b) “*J’inventai la couleur des Voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert*”

A inversão da ordem entre as vogais *U* e *O* tem uma razão muito simples: o texto “*Alchimie du verbe*”, apesar de poético, é mais programático. O anúncio da descoberta não é levado adiante, na medida em que não interessa ao poeta desenvolver as associações. De modo contrário, no soneto, encontramos o que era programático representado por imagens. Em consequência, a inversão da ordem tem um sentido que pode ser apreciado ao nível sonoro e ao nível das cores. Ao nível sonoro, é evidente que a progressão normal *A, E, I, O, U* intercala a vogal mais aberta entre duas fechadas, o que leva a um fechamento prematuro da escala. A vogal *O* representa no caso um clímax. Daí sua colocação posterior ao *U* no poema. Essa linha progressiva, por conseguinte, terá correspondência também com uma linha progressiva de cores:

NEGRO → BRANCO → VERMELHO → VERDE → AZUL → VIOLETA

Nota-se, em primeiro lugar, que, à exceção do verde e do violeta, não há cores complementares. O negro é ausência de cores; o branco, reunião das cores do espectro; o vermelho e o azul são cores primárias. O violeta, sem se referir a nenhuma vogal em específico, resulta da união do vermelho e do azul. Mas o que acontece no plano das cores acontece também foneticamente: “*rayon*” e “*violet*” possuem o grupo vocal que nasce do encontro do *I* e do *O* (*yo, io*), do vermelho e do azul, respectivamente. Deixando de lado, contudo, o tom violeta, que surge na conjugação de fonemas e/ou cores, vale a pena dizer que as vogais também são primárias ou puras. Essa busca de sons e tonalidades puras (sempre o verde e o violeta como exceção) tem íntima relação com a busca de uma linguagem primitiva, ou conteúdos pré-conscientes, anteriores à elaboração do intelecto.

Quanto às cores, de acordo com uma convenção referida no *Dictionary of Symbols*, de J. E. Cirlot, podem ser organizadas em dois grupos, considerando-se o caráter quente e progressivo (vermelho, laranja, amarelo e branco) e o caráter frio e regressivo (azul, índigo, violeta e negro) delas (1962: p. 52). Mas também podemos pensar no valor específico de cada cor:

VERMELHO: sangue pulsante, fogo: *emoções fortes*

VERDE: vegetação, ligação com a terra e com o que se desenvolve: *sensações*

AZUL: atmosfera rarefeita, céu: *pensamento*

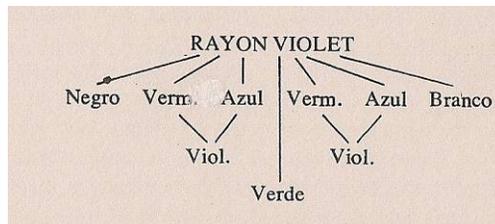
Da posse dessas significações, vale a pena retomar a ideia de escala progressiva das cores. O poema começa com o negro e termina com o azul (se deixarmos de considerar a síntese violeta do final). A ordenação das cores compreende uma via de depuração, de sublimação alquímica, um processo de transcendentalização, conforme se verifica no quadro de vogais e cores e suas significações latentes:

1)	A-Negro	→	E-Branco	→	I-Vermelho	→	U-Verde	→	O-Azul
2)	Caos	→	Cosmo	→	Ser	→	Natureza	→	Transcendência
3)	Morte	→	Vida	→	Emoções	→	Sensações	→	Pensamento

Em outras palavras, o enunciado (vogais/cores) permite uma leitura decifratória, no sentido de acompanhar um processo de depuração alquímica, que se inicia com a matéria bruta (o negro), passa pelo fogo da iluminação (o branco),

atravessa o sangue e a natureza e atinge o plano transcendental do azul. Ou ainda: o caos faz-se cosmo: nascem as emoções, que se transmudam em sensações, que, por sua vez, se sublimam no pensamento puro. Ora, isto, inclusive, pode ser visto ao nível das próprias imagens, deflagradas pelo som/cor. Das primeiras, mais concretas – espartilhos, peludo, moscas, maus cheiros – atingem-se as últimas, abstratas – supremo Clarão, insólitas estridências, Silêncios dos Mundos e dos Anjos. Um índice dessa abstratização, que constitui o ápice de todo o processo, é o fato de o poeta grafar as palavras-chave com maiúsculas, como que lhes dando valor absoluto: *Clairon, Silences, Mondes,ANGES, Oméga, Ses Yeux*. Mais ainda: é somente na quarta estrofe que vamos encontrar verdadeiras sínteses: vermelho + azul = violeta; Mundos + Anjos = Silêncios.

Concluindo: o processo alucinatório de Rimbaud, que tem como meio de expressão uma identidade pré-consciente, a audição colorida, subentende algo arbitrário, convencional, que acaba se modulando como algo natural, à força de integrar a palavra na imagem. Os sons correspondem-se entre si, através da montagem de redes sonoras, melodias, compondo uma sinfonia dissonante, de “*strideurs étranges*”. As cores se correspondem, por meio da montagem de redes de sons. O branco e o negro são antípodas e, por isso, se complementam, porque a ausência de um implica a presença do outro, pelo contraste. O vermelho e o azul encontram-se no violeta, e o verde age como complementar do vermelho, não só em sua verdade científica do espectro, mas também na conjugação de imagens que se excluem, atraindo-se: o vermelho pertence ao plano da cólera, da embriaguez, o verde, ao da paz. E tudo isso converge no final para a eclosão do universo do Silêncio, onde o plano de cima (*ANGES*) convive de modo harmonioso com o de baixo (*Mondes*). A síntese de tudo é este silêncio que reúne todos os sons possíveis é o prisma, metaforizado pelos olhos, potencialidade de todas as cores. A recolha dos elementos, anunciados no mote e disseminados pelos versos, acontece no sintagma “*Rayon Violet*”, espécie de imagem catalisadora, como se vê no gráfico abaixo:



Após a enunciação do Ômega, a vogal grega que simboliza o fim de todo um processo, o poeta conjuga as cores/fonemas segundo uma ordem bem precisa. De início vem o negro (a), ausência de cores. Segue-se a ele a apresentação do vermelho (i) e do azul (o), que, conjugados, produzem o violeta. O verde aparece camuflado sob a forma do “v”, em “*violet*”, que se origina do latim “*viola*”. Como se sabe, o fonema /v/ é conquista tardia das línguas românicas; em função disso, a cor verde centraliza o sintagma, mantendo o equilíbrio entre a dupla vermelho/azul da esquerda e da direita e entre o negro, ausência de cores, e o branco (e), reunião de todas as cores.

Como se voltássemos a ouvir a voz do poeta visionário: “*je dirai quelque jour vos naissances latentes*”..., fecha-se o soneto. Na síntese mágica final, Rimbaud termina por dar uma estrutura circular ao poema, circularidade esta que nos faz pensar num todo harmônico, que investe não só na potencialização de sons e cores, mas também na correspondência entre sons e cores. Desse modo, verifica-se que a aparente gratuidade das intuições do poeta cede lugar a uma intencionalidade, criando-se assim uma nova convenção poética, pedra de toque do Simbolismo. Por isso mesmo, a invenção rimbaudiana servirá de modelo para um grande número de poetas que o sucederam.

Referências

- ASCUY, Eduardo. *El ocultismo y la creación poética*. Buenos Aires: Editorial Sulamericana, 1966.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Garnier, 1961.
- BODEI, Remo. *As lógicas do delírio: razão, afeto, loucura*. Tradução brasileira. Bauru: EDUSC, 2003.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- BLAKE, William. *Escritos de William Blake*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- CIRLOT, J. E. *Dictionary of symbol*. New York: Philosophical Library, 1962.
- FEIDELSON Jr, Charles. *Symbolism and American literature*. 7ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética simbolista*. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- GORUPPI, Tiziana. “*L’instrumentation verbale: de la ‘sugestion’ symboliste à la ‘poésie scientifique’*”. “*Introduction*” a GHIL, René. *Traité du verbe (états sucessifs)*. Paris: Nizet, 1978.
- JUNG, C. G. *Metamorphoses de l’âme et ses symboles*. Genève: Georg & Cie, 1967.
- MOISÉS, Leyla Perrone. “Um lance de dados” causa estranhamento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1992.
- MORIN, Edgar. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. 3ª edição. São Paulo: Cortez Editora, 2005.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RIMBAUD, Arthur, *Oeuvres poétiques*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- SOURIAU, Étienne. *La correspondance des arts*. Paris: Flamarion, 1969.
- SWEDENBORG, Emmanuel. *A treatise concerning heavens and its wonders and concerning hell*. 6ª ed. London: E. Hodson, 1817.
- WIMSATT JR, William e BROOKS, Cleanth. *Crítica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.