


**unesp**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

MARCELA DE OLIVEIRA GABRIEL

*Une Saison en Enfer*: Modernidade e Satanismo na  
obra de Arthur Rimbaud



ARARAQUARA – S.P.  
2017

MARCELA DE OLIVEIRA GABRIEL

*Une Saison en Enfer*: Modernidade e Satanismo na  
obra de Arthur Rimbaud

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia

**Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andressa Cristina de Oliveira

**Bolsa:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

de Oliveira Gabriel, Marcela  
Une Saison en Enfer: Modernidade e Satanismo na  
obra de Arthur Rimbaud / Marcela de Oliveira Gabriel  
– 2017  
132 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Andressa Cristina de Oliveira

1. Rimbaud. 2. Une Saison en Enfer. 3. Modernidade.  
4. Mito. 5. Satanismo. I. Título.

MARCELA DE OLIVEIRA GABRIEL

***UNE SAISON EN ENFER*: Modernidade e Satanismo  
na obra de Arthur Rimbaud**

Dissertação de Mestrado apresentada, ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia

**Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andressa Cristina de Oliveira

**Bolsa:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Data da defesa: 31/05/2017

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andressa Cristina de Oliveira**  
Universidade Estadual Paulista

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente**  
Universidade Estadual Paulista

---

**Membro Titular: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Moreira Anselmo**  
Universidade Estadual de Maringá

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

*A todos que possuem anseios de liberdade.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao CNPq pelo apoio financeiro, à minha orientadora pelo suporte intelectual, à minha família e aos amigos pelo amparo emocional.

Sem esses pilares concretos na base de minha construção, esse estudo jamais se sustentaria.

## RESUMO

Este trabalho pretende se debruçar sobre a obra *Une Saison en Enfer*, do poeta francês Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891). Na obra, o poeta desce ao submundo – onde passa uma longa estação – e, ao sair, traz a tona as vivências artísticas e pessoais desse período. A ida ao submundo é, nesse sentido, um mergulho em si mesmo, análogo ao processo de interiorização e de autoconhecimento, expressos nas famosas “cartas do Vidente”, de maio de 1871. Nessas cartas, nas quais Rimbaud desenvolve toda sua teoria poética, o jovem cria um método único que visa à fuga do mundo real e ao rompimento com os padrões estéticos de seu tempo. Nesse sentido, a temática satânica de *Une Saison en Enfer* coloca-se em perfeita consonância com o projeto rimbaudiano da Vidência, pois revela o duplo movimento de transgressão do artista: por um lado, sua revolta contra a sociedade burguesa e, por outro, seu desejo de mudar os rumos da poesia. Por conseguinte, nossa proposta visa alinhar *Une Saison en Enfer* com a teoria estética de Rimbaud – em confluência com a Modernidade do século XIX –, para, em seguida, analisar a temática mítico-satânica da obra como realização dos pressupostos modernos do autor.

**Palavras – chave:** Rimbaud. *Une Saison en Enfer*. Modernidade. Mito. Satanismo.

## RÉSUMÉ

*Ce travail a l'intention d'analyser l'oeuvre Une Saison en Enfer, du poète français Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891). Dans cette oeuvre le poète descend aux enfers – où il reste pendant une saison - et à la sortie, il fait également ressortir les expériences artistiques et personnelles de cette période. Ce voyage souterrain est en ce sens un plongeon en soi-même, analogue au processus d'intériorisation et d'auto-connaissance de soi, concepts exprimés dans les célèbres « Lettres du Voyant », de mai 1871. Dans ces lettres, où Rimbaud développe sa propre théorie poétique, il crée une méthode unique qui cherche à échapper au monde réel et rompre en même temps avec les normes esthétiques de son temps. En ce sens, le thème satanique d' Une saison en enfer est parfaitement placé dans le projet rimbaldien de la « Voyance » et il révèle aussi le double mouvement de transgression de l'artiste: d'une part, sa révolte contre la société bourgeoise et, d'autre part, son désir de changer la poésie traditionnelle. Par conséquent, notre proposition est d'établir une relation entre Une Saison en Enfer et la théorie proposée par Rimbaud - en confluence avec la modernité du XIXe siècle – pour, ensuite, analyser le thème mythique et satanique de l'oeuvre en relation avec ces idées.*

**Mots-clés:** Rimbaud. Une Saison en Enfer. Modernité. Mythe. Satanisme.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1. Modernidade: Ruptura da Tradição ou Tradição da Ruptura</b> .....	11
<b>1.2. Imaginação, culto do novo, militantismo do futuro.</b> .....	19
<b>2. As duas faces de Rimbaud</b> .....	25
<b>2.1. Período versificador:</b> .....	25
<b>2.2. Cartas do Vidente</b> .....	40
<b>2.3. Período prosador</b> .....	51
<b>3. <i>Une Saison en Enfer</i> – contexto e texto</b> .....	64
<b>3.1. <i>Une Saison en Enfer: Hors du texte</i></b> .....	64
<b>3.2. <i>Une Saison en Enfer: estrutura cíclica, tempo mítico</i></b> .....	70
<b>3.3. O mito de Satã na literatura – um breve panorama.</b> .....	86
<b>3.4. <i>Une Saison en Enfer: modernidade, satanismo.</i></b> .....	97
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	122
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	125
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b> .....	130
<b>ANEXOS</b> .....	132
<b>ANEXO A - Desenho feito por Rimbaud na carta a Ernest Delahaye (maio de 1873).</b> .....	132

## INTRODUÇÃO

Muito já se falou acerca da híbrida tradição da poesia moderna e raras são as teorias que não mencionem o francês Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854 – 1891) como um de seus principais expoentes. Por sua estética inovadora e desejo de romper com os limites impostos, Rimbaud abriu novos trilhos à poesia futura, tornando-se leitura obrigatória tanto para amantes quanto para críticos literários. É preciso dizer, no entanto, que nem o amante, nem o crítico que almeje encerrar a obra do jovem maldito em uma redoma de vidro, encontrará sucesso em sua aventura, pois a obra rimbaudiana não se permite ser fechada. Cada nova leitura traz consigo um novo sentido àquele que busca desvendar sua poesia obscura: como a Esfinge, Rimbaud nos convida a decifrá-lo ou acabaremos devorados. O que não poderia ser diferente, uma vez que – apesar de sua rejeição ao cânone – o poeta firma-se como um clássico e, conforme Ítalo Calvino (1993, p. 11), “um clássico [...] nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Talvez, por isso, a obra aqui estudada – *Une saison en Enfer* – esteja, ainda, após século e meio, no cerne das discussões de especialistas e de apreciadores da arte.

Assim, por mais que a resposta esteja implícita no preceito calviniano supramencionado, a pergunta que se coloca – frente à profusão de textos que pensaram o mesmo objeto – é o porquê de se estudar uma obra já tão vastamente estudada. E, acima de tudo, em que medida nossa (re)leitura trará novas luzes frente aos estudos já realizados. Acreditamos, como Calvino (1993), que os clássicos são sempre *inéditos*: a verdadeira obra-prima nunca cessa de trazer-nos novas leituras e de evidenciar-nos seu valor. Sob esse prisma, buscaremos alinhar, aos textos críticos de *Une saison en Enfer*, uma nova perspectiva: se a maioria dos teóricos interpretaram-na *somente* à luz de uma autobiografia, nós apoiaremos nossa metodologia de estudo, *sobretudo*, na análise da roupagem literária que o poeta se serviu para revestir seu “caderno de maldito”, pois, na esteira de Antônio Cândido (1993, p. 113-114), vemos que, muitas vezes, o contingente de escândalo envolvendo o nome de Rimbaud acabou por ofuscar seu trabalho artístico.

Por conseguinte, para não nos desviarmos de nosso intuito, focaremos nossa análise, mais concentradamente, naquilo que, em nosso entendimento, torna a *Saison* uma obra de importância inestimável para a Modernidade: o texto – sem tirá-lo, claro, de seu contexto. Assim, ainda que assumamos que Rimbaud tenha feito, de fato, um balanço de sua própria vida, na *Saison*, não nos esqueceremos de que se trata, acima de tudo, do balanço da vida de

um *artista*, de alguém que viveu e escreveu como *poeta*. Nesse sentido, a própria perspectiva satânica que nos propomos a esmiuçar, aqui, já traz em si um valor poético intrínseco à obra, pois a *catábase* – do grego “descida” – às paragens infernais nada mais é do que uma remodelagem, na moldura judaico-cristã, do antigo mito grego de Orfeu: o pai dos poetas. Tal explanação faz-se necessária, pois o objetivo maior que nos colocamos, para o presente estudo, é o de demonstrar como essa temática, por si só, já garante a beleza – ainda que dissonante – perseguida por toda e qualquer obra artística.

Além disso, buscamos demonstrar, também, que essa temática se alinha perfeitamente com as questões ligadas à poesia moderna, tais como a marginalização do poeta e desvalorização da obra artística na modernidade. Assim, por mais que *Une saison en enfer* seja uma obra disfórica em comparação aos outros escritos do período da “Vidência” – no qual Rimbaud rompe, de fato, com todos os limites impostos e lega uma estética única à posteridade – é ali, no Inferno, que o poeta refaz seu percurso artístico, artisticamente. Dessa forma, podemos dizer que, se com os poemas em prosa das *Illuminations*, o jovem rompeu com a tradição literária, na *Saison* a ruptura se dá pela escolha temática e pelo discurso transgressor.

Assim, para que atinjamos nossos objetivos, este trabalho foi dividido em três grandes momentos, com suas respectivas subdivisões: um primeiro, de contextualização histórico-teórica da Modernidade e seus elementos estéticos e conceituais. Em seguida, no segundo capítulo, uma apresentação dos dois períodos da obra rimbaudiana: o período versificador/parnasiano e o período prosador/moderno, colocados em contraponto. Na continuação desse mesmo capítulo, uma breve abordagem do gênero limítrofe denominado “poema em prosa”, de modo a pensarmos a estruturação formal da *Saison*, sem, contudo, tentar encaixá-la dentro dos limites fluidos do gênero. Por fim, no terceiro capítulo, a análise da obra como um todo, calcada não apenas nas elucubrações feitas anteriormente, mas, também, na relação entre o universo mítico e a Modernidade do século XIX. Além, claro, de um breve recorte da presença de Satã na literatura ocidental, sobretudo a partir do Romantismo, momento em que essa figura passa a ser identificada com o próprio poeta, tornando-se símbolo da nova estética que se desenha. Tudo isso para embasar as reflexões sobre a condição do maldito na obra, bem como do deliberado satanismo rimbaudiano.

## 1. Modernidade: Ruptura da Tradição ou Tradição da Ruptura

Negação de si mesma, a tradição moderna da poesia é contraditória, pois encarna em sua gênese dois conceitos paradoxais: o primeiro, refere-se à tradição que, como define Paz (2013), é a “transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias e estilos de uma geração para outra” (PAZ, 2013, p. 15); o segundo, relativo à *modernidade*, é definido, justamente, como ruptura com o tradicional. Desta forma, a tradição da poesia moderna, ainda segundo Paz (2013), nada mais é do que “a tradição da ruptura”, uma vez que, desde seu nascimento, no final do século XVIII, até seu ocaso no início do XX, a Modernidade vê surgir uma sucessão de correntes literárias que negam a tradição e, ao negá-la, transmitem e dão continuidade àquilo mesmo que negam – tradição da ruptura. O paradoxo reaparece: se tradição é algo que se transmite através das gerações e ruptura implica, necessariamente, sempre um novo começo, conforme Compagnon (2010), como uma sucessão de rupturas poderia constituir uma tradição?

Na tentativa de responder a essa questão, faremos uma *brevíssima* retrospectiva das palavras “moderno” e “modernidade” ao longo da história literária e filosófica – mais especificamente no contexto francês, foco deste trabalho – de modo a demonstrar como a evolução semântica do adjetivo e o surgimento do substantivo se relacionam com a nova consciência e compreensão de mundo do período que vai do Romantismo às vanguardas. Tal retrospectiva se apoia, sobretudo, no estudo filológico feito pelo alemão Hans Robert Jauss (1996) e nas reflexões sobre a Modernidade feitas pelo belga Antoine Compagnon (2010). Mais adiante, no segundo capítulo, mostraremos, também, como Rimbaud se insere nessa cadeia híbrida e complexa, rompendo, a seu modo, com a tradição literária e, ao mesmo tempo, prolongando a tradição da ruptura.

Segundo Jauss (1996), o substantivo “modernidade” é de criação recente – confirmado pela primeira vez em 1849<sup>1</sup>, na obra de Chateaubriand e, em seguida, consagrado por Baudelaire como “palavra de ordem de uma nova estética” (JAUSS, 1996, p. 49). O adjetivo “moderno”, por sua vez, não foi criado com o intuito de caracterizar essa época tão singular, quanto heterogênea, à qual chamamos “modernidade”. O termo é de origem latina e remonta ao final do século V, época de transição entre a Antiguidade romana e a era cristã. Sua raiz deriva da palavra *modo* que, então, significava “imediatamente, logo, agora mesmo”. Assim, a primeira acepção de *modernus* (em latim) não se relaciona apenas com a ideia de

<sup>1</sup>Um estudo mais recente, feito por Antoine Compagnon (2010), mostra que a palavra “modernidade” aparece, pela primeira vez, vinte e seis anos antes, em 1823, empregada pelo literato Honoré de Balzac.

novidade, mas, também, com a de contemporâneo, atual, presente. No entanto, seu par conceitual antagônico – a palavra *antiqui*, ou seja, “antigo” –, só aparecerá posteriormente, na obra de Cassiodoro, designando um passado modelar e terminado que corresponde ao da cultura greco-romana.

Jauss (1996, p.52) aponta, ainda, que, na época em que a palavra *modernus* surge, não havia a problemática do progresso, do declínio ou do renascimento atrelada a ela; questões estas que só apareceriam no século XII, por ocasião da chamada primeira Renascença. Até esse momento, como demonstra Compagnon (2010), a palavra “moderno” não implicava o conceito de tempo, tampouco poderia englobar o de progresso, declínio ou renascimento:

Quando essa palavra surgiu, nem se cogitava do tempo. A separação entre antigo e moderno não implica o tempo; ela é total, absoluta, entre a Antiguidade grega e romana, e o *hic et nunc* medieval, aqui e agora: é o conflito do ideal e do atual. Hoje – mas Baudelaire já constatava esse fenômeno – o moderno torna-se logo ultrapassado; opõe-se menos ao clássico, como intemporal, que ao fora de moda, isto é, o que passou da moda, o moderno de ontem: o tempo acelerou-se (COMPAGNON, 2010, p.17).

Como podemos notar, ao longo da evolução semântica da palavra, do seu surgimento até o século XIX, há uma crescente redução no lapso temporal abrangido pelo termo. Essa redução, como bem observou Compagnon (2010), acelera, mesmo que ilusoriamente, a noção de tempo, pois o “novo” é rapidamente ultrapassado para dar lugar a *outra novidade*. Se a princípio, o limite da *modernitas* incorporava “um período mais abrangente para, em seguida, abandoná-lo atrás de si como época terminada, de maneira que um novo passado se inserisse entre o presente ‘moderno’ e a *antiquitas* e a Antigüidade pagã” (JAUSS, 1996, p. 53), com o passar do tempo, sobretudo ao longo do século XIX, encurtou-se cada vez mais os períodos entre as gerações de “modernos” face aos “antigos”. Sendo assim – como já previra Baudelaire – tal como a moda, o que se denomina “moderno” hoje é rápido e drasticamente tornado obsoleto: o antigo de amanhã.

No entanto, para que a palavra “moderno” adquirisse a carga semântica de um simples modismo, foi imprescindível atrelá-la a uma concepção positiva do tempo, o que quer dizer, nas palavras de Compagnon (2010), de uma concepção que não fosse nem cíclica, nem tipológica, tampouco negativa, mas sim “positiva [...] a de um desenvolvimento linear, cumulativo e causal, [que] supõe certamente o tempo cristão, irreversível e acabado” (COMPAGNON, 2010, p. 19), ou seja, aberto para um futuro infinito.

Se retrocedermos um pouco, veremos que, antes dessa concepção positiva, cada época dita “moderna” experimentou diferentemente a autoconsciência de seu próprio tempo. No entanto, somente no século XII, na chamada Renascença cultural, a palavra *moderni* passou, pela primeira vez, a representar a autoconsciência de uma geração. Os autores “modernos” desse período, tais como Marie de France, Chrétien de Troyes, Mateus de Vendôme, para citar apenas alguns, possuíam pleno discernimento de viverem em uma época *diferenciada*, sobretudo em relação às artes e à filosofia. Mas, como aponta Friedrich Ohly (apud JAUSS, 1996), esses autores experienciaram o tempo como uma sucessão *tipológica* e não positiva— como será o caso dos autores a partir do Romantismo.

A tipologia estabelece entre o antigo e o novo, que estão separados no tempo, uma sensação de ultrapassagem de um pelo outro. O novo realça o antigo, o antigo sobrevive no novo. O novo é a redenção do antigo e nele se fundamenta [...] A interpretação tipológica é um ato de apropriação do antigo a partir da força do novo; ela conserva o antigo na sensação de júbilo em relação ao presente (OHLY apud JAUSS, 1996, p. 54).

Nesse sentido, muito já se falou acerca de uma representação emblemática que encarna, perfeitamente, a visão tipológica da história: trata-se da célebre frase do filósofo Bernard de Chartres que diz que os *moderni* são como anões sentados nos ombros de gigantes, ou seja, dos *antiqui*. Essa alegoria, que acabou vinculando-se também às imagens dos vitrais da catedral de Chartres em que vemos os evangelistas sentados sobre os ombros dos profetas, remete-nos à ideia de que, mesmo que os anões sejam menores em relação aos gigantes, ou seja, aos grandes autores clássicos, sentados em suas costas, são capazes de ver além: o novo realça o antigo, o antigo permanece nas bases do novo.

Dois séculos mais tarde, entretanto, essa concepção do tempo muda radicalmente: se durante o Renascimento do século XII os autores o vivenciam tipologicamente, no século XIV, os humanistas italianos o concebem de forma cíclica. Inspirados pelos autores greco-romanos, os *moderni* da Renascença italiana vêem sua época como uma fênix que ressurge das cinzas. Essa metáfora baseia-se na autoconsciência de uma geração que busca na Antiguidade clássica uma proximidade no âmbito do pensamento, apesar da distância no espaço e no tempo. Sob o prisma desses renascentistas, entre sua época e a queda do Império romano só existiu trevas no tocante à expressão artística e intelectual. Assim, sua missão era a de restaurar, pela via da *imitação*, os tempos gloriosos de outrora. Por conseguinte, a modernidade da Renascença italiana não é concebida como uma inovação, mas sim como a retomada de um passado exemplar – um retorno cíclico no tempo. Somente na passagem do

século XVII para o XVIII, veremos uma nova reviravolta, iniciada em pleno classicismo francês, por ocasião da querela entre os modernos e os antigos. Tal reviravolta trará à cena outra concepção do tempo, após anos de discussões entre os então *modernes* e *anciens*.

Liderados por Charles Perrault, os *modernes*, que mais tarde abririam caminho para os Iluministas, opunham-se à visão clássico-universalista dos *anciens*, ainda ligados às ideias renascentistas de perfeição artística. Para os primeiros, a nova consciência da modernidade estava intimamente ligada aos progressos no âmbito da ciência e da filosofia. Nesse sentido, as esferas das artes e do gosto também teriam se aperfeiçoado com o acúmulo de conhecimento dos séculos anteriores. Não é de se espantar, portanto, que, para Perrault, seria injusto dizer que gregos e romanos eram os mestres daqueles que os sucederam, já que os *modernes* se situavam no topo de toda experiência acumulada até então. Segundo essa fórmula às avessas, a cultura greco-romana se situava na infância da humanidade, enquanto os modernos carregavam toda a sabedoria dos séculos anteriores, sendo, conseqüentemente, os verdadeiros antigos e os mais sábios. Mais tarde, porém, o próprio Perrault diria estar equivocado ao pressupor a superioridade dos *modernes* em relação aos antigos. Afinal, seria impossível medir a arte (de hoje e de ontem) em termos de progresso, já que cada época definiu, à sua maneira, seu próprio ideal de beleza. Assim, no desfecho inusitado dessa disputa, tanto os partidários dos *modernes*, quanto aqueles dos *anciens* acabaram concordando – ainda que não abertamente – sobre a impossibilidade de se comparar a cultura da Antiguidade com a cultura da contemporaneidade: o belo é totalmente relativo.

A partir dessas constatações, Jauss (1996, p. 63) explica-nos que “o olhar volta-se cada vez mais para a especificidade histórica das diferentes épocas”, ou seja, após as discussões suscitadas pela *Querelle*, os autores passam a entender que, tanto as épocas passadas quanto os tempos de hoje são perfeitos, cada qual com suas próprias idiossincrasias: na história, nada se repete. Esse fenômeno é, segundo o autor (1996, p. 64), “a vitória do historicismo” que, no final, traz consigo a percepção positiva do tempo: sempre rumo a um futuro incerto. Percepção esta que culmina, na passagem do XVIII para o XIX, com uma modernidade que vê a si mesma como um processo histórico inacabado, cuja origem se encontra na Idade Média cristã, enfim redescoberta.

Voltando nossos olhos para essa nova modernidade que se configura no final do XVIII, vemos ocorrer um fato até então inédito: a simbiose da palavra “moderno” com outra, a palavra “romântico”. A partir dessa mudança terminológica, a nova geração moderna, autodenominada “romântica”, muda também seu par conceitual oposto que, então, passa a ser a palavra “clássico”. Segundo Madame de Staël (apud JAUSS, 1996, p. 68), em *De*

*l'Allemagne* (1810), “clássico” é um termo que, no sentido por ela posto, já não possui mais a acepção de um tempo perfeito e exemplar situado na Antiguidade, como até então era empregado. “Clássico”, para a autora, é sinônimo tão-somente das obras produzidas pelos antigos, e não possui qualquer conotação com a ideia de perfeição. Paralelamente a este termo, a palavra “romântico” é sinônimo de todas as obras produzidas pelos contemporâneos e ligadas, de algum modo, às tradições de cavalaria.

Assim, a nova geração define seu afastamento com a Antiguidade clássica cunhando sua própria modernidade com um nome particular que une seu presente inacabado às suas raízes medievais – *romantisme*. Claro que este termo é perfeito para o propósito, pois, remete-nos, automaticamente, ao mundo romanesco medieval. No entanto, o substantivo “*romantisme*” tem sua origem, em realidade, no latim vulgar *romanice*, ou seja, “poesia” – termo que acabou sofrendo, durante a história de sua evolução semântica, alterações que não nos é possível esmiuçar aqui, mas que, em seus estudos, Jauss (1996) detalha com bastante precisão. O que nos interessa, de fato, no percurso dessa palavra é a acepção que, no século XIX, tornou-se a tradução exata da nova consciência da modernidade, conforme os autores desse período. Todavia, remontaremos, *en passant*, ao século XVII, na Inglaterra, onde o adjetivo “*romantic*” foi primeiramente empregado. Ali, esta palavra possuía, inicialmente, o sentido de “como nos velhos romances”, designando, por um lado, tudo que fosse inverossímil ou fantasioso; e, por outro, o “romanesco ideal”, o “não-cotidiano” e, portanto, o “poético”. Esse segundo sentido acabou estendendo-se, também, para os acontecimentos da vida e os aspectos da natureza circundante. De modo que, ao assimilar-se com a palavra “moderno”, *romantique*, em sua tradução francesa, tomou o sentido de uma percepção estética que busca, na natureza e no encanto da poesia medieval, um escapismo para seu presente atual inacabado.

Essa nostalgia de um tempo idealizado que só pode ser restabelecido na expressão pura do estado poético revela, justamente, o mal-estar em relação à irreversibilidade do tempo que o historicismo legou à geração romântica. De acordo com Jauss (1996):

Essa atitude, que consiste em buscar nos tempos longínquos da história a verdade de uma natureza abolida e, na proximidade da natureza presente a ausência do Todo e a infância perdida da humanidade, estabelece entre a história e a paisagem uma relação recíproca. Nela se funda a autoconsciência de uma geração que vive sua modernidade, paradoxalmente, não mais como oposição às épocas antigas, mas como dilema em relação ao tempo presente. Pouco importa que tenha pensado encontrar sua imagem histórica na distância transfigurada da Idade Média cristã, ou que tenha situado no futuro, com a revolução histórica de Friedrich Schlegel, o apogeu



da cultura moderna – o denominador comum de todos os românticos, conservadores ou progressistas, é o sentimento de insatisfação em relação com seu próprio presente inacabado [...] (JAUSS, 1996, p. 74-75).

Esse sentimento de insatisfação em relação ao presente prepara o terreno para o que virá a seguir – com Rimbaud e as vanguardas –, o momento em que as novas gerações fundarão sua própria modernidade sob outra premissa em relação à história: projetando seu olhar não mais para um passado exemplar, mas sim para um futuro incerto. Antes disso, porém, Baudelaire identifica no termo “moderno” a compreensão de um presente como atualidade: desmanchando-se e refazendo-se a cada nova onda.

Para a compreensão dessa nova consciência que se instaura, dois processos são bastante significativos. O primeiro trata-se do desmembramento da oposição entre os termos “romântico” e “clássico” que ocorre paralelamente ao segundo processo: o surgimento do termo *Modernité*. Conforme citado no início deste capítulo, ao longo do século XIX, reduz-se, cada vez mais rapidamente, o lapso de tempo que abrange o termo “moderno”. De modo que tal termo passa a compreender, inevitavelmente, apenas a dimensão efêmera de um simples modismo. Assim, vemos que, quando os autores passam a empregar a palavra *modernité* para caracterizar sua geração, o conceito deixa de definir-se como oposição a um período determinado no passado, massim como a consciência de que o “romântico” de hoje torna-se rapidamente e inevitavelmente ultrapassado. Por conseguinte, a antítese “romântico” *versus* “clássico” passa a designar somente o limiar entre aquilo que é atual para os contemporâneos e aquilo que, para a geração posterior, já se apresenta como superado e obsoleto. Das reflexões feitas acerca desse processo, que transforma o romantismo de hoje no clássico de amanhã, surge uma modernidade que, no final, afirma-se tão-somente como negação de si mesma.

Em seu *Racine et Shakespeare*, ensaio de 1823, Stendhal já prefigura essa nova consciência que se afirma na negação (e, portanto, na ruptura), ao definir o romantismo não mais como uma época específica no tempo, mas sim como o gosto do “belo atual”. Segundo essa fórmula, até mesmo a Antiguidade clássica produziu autores românticos em seu tempo, como é o caso de Sófocles e Eurípedes, citados pelo autor. Nesse sentido, a nova concepção de “clássico” passa por um juízo totalmente negativo, ou seja, das obras que antes eram consagradas, mas que, agora, são decadentes – o romântico do passado. Nas palavras de Stendhal:

*Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont*

*susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. / Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. / Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques, ils donnèrent aux Grecs rassemblés au théâtre d'Athènes, les tragédies qui, d'après les habitudes morales de ce peuple, sa religion, ses préjugés sur ce qui fait la dignité de l'homme devaient lui procurer le plus grande plaisir possible. / Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller le Français du dix-neuvième siècle, c'est du classicisme<sup>2</sup> (STENDHAL, 2016, p. 23).*

Neste momento de nosso estudo, é importante relembrar um fato histórico importantíssimo vivido pela geração de Stendhal e que fornece, segundo Compagnon (2010), um “modelo fulminante” (COMPAGNON, 2010, p. 22) para a nova estética que se desenvolve ao longo do século XIX – trata-se da Revolução Francesa ocorrida em 1789. Segundo o historiador Eric Hobsbawm (2014), nunca, na história da humanidade, “desde os tempos remotos quando o homem inventou a agricultura e a metalurgia; a escrita, a cidade e o Estado” (HOBSBAWM, 2014, p. 20) houve maior transformação do que a ocorrida no Ocidente no período que compreende os anos de 1789 a 1848. Basta recordar que, a partir da Revolução, a sociedade francesa deixa para trás o *Ancien Régime*, com a derrocada da aristocracia, e instaura um novo modelo, com a ascensão da burguesia. Essa transformação foi tão profunda que transpôs até mesmo as barreiras territoriais francesas e, hoje, todos os países ocidentais ainda vivem sob o signo de seu legado.

Não é de se espantar, portanto, que Stendhal reivindique, em 1823, uma nova literatura condizente com os moldes que agora se configuram: “*De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses moeurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui 1780 à 1823; et l'on veut nous donner toujours la même littérature!*”<sup>3</sup> (STENDHAL, 2016 p. 26). É claro que, com todas as mudanças ocorridas a partir da Revolução, ocorreria também uma mudança na ordem do gosto, como demonstra Stendhal nesse ensaio. Os artistas passam, então, a conceber sua arte em uma nova relação com o belo. Nesse sentido, podemos considerar Baudelaire como um dos críticos mais perspicazes de sua época ao identificar a nova evanescência do belo com o próprio ideal da modernidade.

<sup>2</sup>O Romantismo é a arte de apresentar aos povos as obras literárias que, em seu atual estado de hábitos e crenças, são suscetíveis de lhes dar o maior prazer possível. / O classicismo, ao contrário, apresenta-lhes a literatura que dava maior prazer possível aos seus tataravôs. / Sófocles e Eurípides foram eminentemente românticos, eles deram aos gregos reunidos no teatro de Atenas as tragédias que, segundo os hábitos morais de seu povo, sua religião, seus julgamentos sobre o que faz a dignidade do homem deveria lhe fornecer o maior prazer possível. Imitar hoje Sófocles e Eurípides e afirmar que essas imitações não farão bocejar o francês do século XIX é uma atitude classicista. [Tradução nossa]

<sup>3</sup>De memória de historiador, afirmo que jamais um povo experimentou, em seus costumes e seus prazeres, mudança mais rápida e mais total do que a de 1780 a 1823; e querem continuar a dar-nos a mesma literatura! [Tradução nossa]

Na concepção baudelairiana, sendo a *modernité* a consciência do presente e do atual – como já prefigurara, de certo modo, Stendhal – o belo moderno pode, perfeitamente, ser identificado no fenômeno da moda. Assim, em ensaio intitulado “O pintor da vida moderna” (*Le peintre de la vie moderne*), publicado em 1863, o poeta se propõe a escrever uma teoria “racional e histórica do belo” na qual critica, arduamente, os artistas contemporâneos que não são capazes de extrair essa beleza contida nos produtos da moda:

Se lançarmos um olhar a nossas exposições de quadros modernos, ficaremos espantados com a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentária antiga [...] Evidentemente, é sinal de uma grande preguiça; pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair dele a beleza misteriosa que possa conter, por mínima ou tênue que seja (BAUDELAIRE, 1991, p. 109).

Aos olhos de Baudelaire, o aquarelista Constantin Guys, diferentemente desses pintores “preguiçosos” que insistem em vestir suas personagens com indumentária antiga, encarna o verdadeiro “pintor da vida moderna”, já que, com sua arte exemplar, consegue evidenciar, justamente, o aspecto poético da atualidade que o gosto classicista ignorava.

No entanto, a genialidade do pintor moderno consiste, para Baudelaire, não apenas nessa percepção do poético contido no histórico, mas também, na percepção da dupla natureza do belo que por analogia acaba sendo identificada com a própria essência da modernidade: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 109). Da mesma forma, o belo também se divide em duas metades, a primeira envolta por um elemento eterno; e a segunda por um elemento circunstancial relacionado “ao tempo, a época, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, 1996, p. 104). Com essa constatação lapidar, Baudelaire consegue, finalmente, pôr certa estabilidade ao movimento perpétuo de eterno recomeço/ ruptura que está no próprio cerne da modernidade do século XIX.

Vemos, então, que, nessa última fase da história da palavra “moderno”, conforme traçada por Jauss (1996), ela desliga-se pouco a pouco da simbiose com o termo “romântico” e passa a identificar-se, cada vez mais, com a ideia de atualidade, ou seja, com a consciência do presente como presente, tal como delimitaram Stendhal e Baudelaire. Este último, situando-se, justamente, no limiar da ruptura que viria a seguir: a “revolta do futuro”, como denominou Octávio Paz (2013), e a “religião do futuro”, nas palavras de Compagnon (2010). Daqui para frente, extinguir-se-á completamente a ligação entre “moderno” e “romântico” que se transformará, na verdade, no novo par oposto “moderno” *versus* “romântico” – outra

ruptura dessa tradição de rupturas. Vemos, portanto, o quanto a Modernidade que se configura no século XIX é contraditória: nega a si mesma incessante e inevitavelmente. No entanto, uma ruptura nunca é total e absoluta, ela sempre mantém um ponto de convergência com a tradição a qual nega. Deste modo, é possível perceber um diálogo constante tanto entre os poetas desse período com seus antecessores, quanto entre os próprios grupos de poetas que se inserem nessa híbrida e complexa corrente de rupturas. Em relação a esse diálogo, apontaremos, aqui, três linhas de força que perpassam, em maior ou menor grau, a obra dos artistas modernos a partir de Baudelaire: a imaginação como fonte criadora, o culto incessante do novo e o militantismo do futuro – todas as três decorrentes da necessidade de evasão e oposição ao mundo real.

## **1.2. Imaginação, culto do novo, militantismo do futuro.**

Antes de debruçarmo-nos sobre essas linhas de força, é preciso, primeiramente, compreender o motivo da necessidade de fuga do poeta moderno, pois tal necessidade influenciará não apenas seu método de composição poética, mas também a forma como o artista encara seu entorno. Para tanto, uma breve contextualização histórica se faz necessária, uma vez que é devido às mudanças ocorridas, ao longo do século XIX, que verificamos a postura de negação assumida pelo artista moderno.

Segundo Mattei Calinescu (1999, p. 49), o XIX vê surgir, na realidade, *duas* modernidades distintas que se hostilizam, mas acabam, de modo recíproco, exercendo diversas influências. A primeira, entendida como o processo de modernização social, construiu-se sob o signo da razão e do progresso, fruto da revolução industrial e da ascensão da burguesia. Já a outra, definida como negação à primeira, é justamente a estética artística que nasce da rejeição aos valores burgueses e progressistas desse período. Na França, essa hostilidade propiciou o surgimento de manifestações tais como a da “arte pela arte”, movimento cujo grande incentivador – o romântico Théophile Gautier – proclamava a autonomia total da obra artística, despojando-a de qualquer finalidade social ou moral. Do mesmo modo, também os Simbolistas negaram, a seu modo, a modernização da sociedade e o progresso científico, buscando, em suas “torres de marfim”, o refúgio da realidade mundana.

Aqui, no entanto, é importante fazer um adendo sobre a questão do “progresso” segundo os preceitos rimbaudianos. Afinal, não podemos nos esquecer de que, na carta a Paul Demeny, Rimbaud escreve que o poeta do futuro, idealizado por ele, será um “*multiplicateur de progrès*” (RIMBAUD, 1999, p.246). Para Compagnon (2003), essa postura marca um

divisor de águas entre os primeiros modernos e aqueles da geração pós 1870. Segundo o teórico, os primeiros “[...] não acreditavam [...] no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação” (COMPAGNON, 2003, p. 37), estavam ligados somente ao presente, enquanto os poetas da geração de Rimbaud passam a projetar seu olhar para o futuro promissor.

Para Rimbaud, o futuro já se projeta como continuidade e completude do presente. Evidentemente é preciso relativizar o conceito de progresso em Rimbaud. Não está presente em sua concepção de progresso a ideia de evolução, nem existe um juízo de valor. Para ele o progresso é, sobretudo, cumulativo. Cada poeta é responsável pela quantidade de desconhecido em seu tempo, pois o ato de criar o novo força as portas do conhecimento presente. Assim, os poetas do futuro, vivendo o presente do porvir, virão somar suas visões àquelas dos poetas do passado (VICENTE, 2009, p. 7)

Diferentemente de Baudelaire que via o progresso como algo obscuro, Rimbaud entendia que esse progresso era necessário, portanto, para o acúmulo de *conhecimento* que se somaria aos conhecimentos futuros. No entanto, tal como os “primeiros” modernos, mencionados por Compagnon (2010), o poeta de Charleville também questionava e rejeitava a premissa de acúmulo, no sentido material, adotado pelo homem burguês. Nessa perspectiva, Compagnon (2010, p. 24) afirma que “a modernidade estética se define essencialmente pela negação: antiburguesa, ela denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e conformista, onde reina o mau gosto”. De fato, para muitos artistas desse período, a burguesia é incapaz de apreciar a arte, já que seus valores estão mais intimamente ligados a questões materialistas do que propriamente a contemplação da *beleza*. O poeta se vê, portanto, como um marginalizado que não se adequa ao mundo circundante. Assim, em sua ânsia por evasão, acaba mergulhando em si mesmo e explorando os extremos de sua imaginação para criar algo *novo*.

Nesse sentido, podemos dizer que a idolatria do novo, mencionada por Paz (2013), é já uma forma de colocar-se contra tudo aquilo que existe e está consolidado, sendo, portanto, um meio de negar a realidade opressora. Ainda segundo o autor (2013), a história da poesia moderna é, de fato, a históriada “afirmação do diferente”, daquilo que se opõe, de algum modo, “aos gostos tradicionais: estranheza polêmica, oposição ativa”. Para Paz (2013), “o novo nos seduz não apenas por ser novo, mas por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que corta o tempo em dois: antes e agora” (PAZ, 2013, p. 17). Desta forma, enquanto negação da tradição (e de si mesma), a poesia moderna busca, na primazia do novo, não apenas um ideal estético, mas também, a ruptura com seu meio social.

Nesse processo, obviamente, a própria concepção de beleza coloca-se nas pautas de discussão. Surge, então, o que Friedrich (1991, p. 42) denominou de “estética do feio” que, desde o Romantismo – pensemos no prefácio de “Cromwell”, de Victor Hugo <sup>4</sup> –, produz a sensação de surpresa e novidade buscadas pela poesia moderna. No prólogo de *Une saison en Enfer*, Rimbaud escreve quanto a essa perspectiva: “*Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l’ai trouvée amère. – Et je l’ai injuriée*”<sup>5</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 48). Essa frase traduz perfeitamente a amargura que a ideia do belo eterno tem para a nova consciência da modernidade. De modo que, em seu culto do novo, o poeta desse período distorcerá e deformará tudo aquilo que a imaginação for capaz de distorcer e deformar – o belo, a realidade, etc.

Assim, vemos que, nesse modo de composição poética, a imaginação possui papel decisivo como agente transformador do mundo, o que nos remete, automaticamente, ao ensaio intitulado “A rainha das faculdades”, de Baudelaire:

Foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume. Ela criou, no começo do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação do novo. Como criou o mundo (pode-se perfeitamente afirmar isso, creio, mesmo numa acepção religiosa), é justo que o governe (BAUDELAIRE, 1995, p. 804).

Baudelaire, sendo quem preparou “as possibilidades estéticas que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros” (FRIEDRICH, 1991, p. 54), demonstra, nesse ensaio, a importância da “rainha das faculdades” para o novo fazer poético. Para o artista, a imaginação decompõe toda a criação segundo leis que provêm das profundezas do próprio ser. O poeta deve, portanto, recolher os materiais da realidade e rearticulá-los no interior da alma para, assim, criar um mundo novo. A lírica baudelaireana (e a moderna, de um modo geral) não aspira, portanto, à cópia fácil da realidade – daí o rechaço de Baudelaire em relação à fotografia –, mas, sim, à transformação desta, num processo de “desrealização do real”. Processo este que constitui, segundo Friedrich (1991), o método fundamental da modernidade estética. De fato, esse novo fazer poético, pautado na “absorção-decomposição-rearticulação”, chega ao ponto em que passa a deformar todo e qualquer traço referente à realidade sensível, “desrealizando”, assim, o real. Nesse sentido, podemos pensar no poema

<sup>4</sup>Nesse prefácio, de 1827, Victor Hugo evidencia o fato de que duas forças subsistem no ser humano: o sublime e o grotesco.

<sup>5</sup>Um dia, sentei a Beleza no meu colo. – E a achei amarga – E injuriei-a.

*Les Assis*, de Rimbaud, em que o poeta deforma a tal ponto os seres apresentados que já não conseguimos extrair dali uma ligação direta com a realidade sensível: Rimbaud cria outra realidade. Deste ponto de vista, não se trata mais, apenas, de enfeiar grotescamente o real, mas antes, de “desrealizar” tudo o que existe, via linguagem poética: a poesia se torna palco de um universo fechado em si mesmo. Universo este capaz de causar-nos o “*frisson nouveau*” descrito por Victor Hugo, após sua leitura das *Fleurs du Mal*: a sensação de calafrio que só o que é *completamente novo* consegue gerar.

Se retrocedermos à citação na qual Paz (2013) assume que o *novo* é também, metaforicamente, a faca que corta o tempo em dois, é possível depreender que a necessidade de produzir algo novo liga-se ao já mencionado “militantismo do futuro”, de Compagnon (2010). Por meio da novidade, do nunca antes visto, o poeta rompe com o passado obsoleto. O agora, todavia, tampouco é um tempo perfeito: é no agora que o poeta se encontra e se vê oprimido. Esse desarranjo – com aquilo que foi e com aquilo que é – explica, pois, na *promessa* de tempos melhores, a busca incessante pelo porvir. Por conseguinte, aliado a essa idolatria do novo, o “militantismo do futuro” é a concepção de que o poeta possui um papel a desempenhar no processo histórico de seu tempo. Segundo Compagnon (2010), essa concepção só poderia nascer no cerne de uma época que possui uma visão progressista e positiva do tempo. De fato, depois de Baudelaire, a consciência da modernidade é a consciência de um recomeço absoluto voltado para um futuro cada vez melhor. Claro que tal consciência está atrelada àquela insatisfação em relação ao presente já anunciada pelos românticos. No entanto, enquanto estes buscavam em um passado idealizado a fuga de sua decadência, os novos modernos idealizarão um futuro promissor, em que o mundo será capaz de compreendê-los. Rimbaud, em carta endereçada ao literato Paul Demeny, escreve, nesse sentido, que “*la Poésie ne rythmera plus l’action; elle sera en avant*”<sup>6</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 246). É, portanto, sob essa premissa, que os modernos pós-Baudelaire caminharão: na esperança de que a poesia estará à frente das ações, ditando os novos valores para o mundo.

Ora, mas o que esse olhar para o futuro revela-nos senão a mesma tentativa de fuga em relação à realidade opressora vivenciada já durante o Romantismo? Lembremo-nos que os tempos modernos são tempos em que os artistas estão à margem da sociedade. Para o homem burguês, a arte não possui valor; logo, o poeta é visto como um pária em seu meio social. Projetar o olhar sempre para frente – assim como olhar para trás, em busca do Éden perdido – revela-nos, pois, a revolta contra o mundo opressor. Afinal, se nada existe, concretamente,

<sup>6</sup>a Poesia não mais ritmará a ação, ela estará adiante [Tradução nossa].

fora do tempo atual e presente, essa busca pelo porvir nada mais é do que um meio de negar o próprio tempo e, conseqüentemente, de anular a realidade. Octavio Paz (2013) elucida da seguinte forma essa questão: “[...] para os modernos, se a perfeição estiver em algum lugar, só pode estar no futuro” (PAZ, 2013, p. 23), assim, enquanto “[...] os antigos viam o futuro com temor e repetiam fórmulas vãs para conjurá-lo, nós daríamos a vida para conhecer seu rosto radiante – um rosto que nunca veremos” (PAZ, 2013, p. 28). A arte moderna pretende, portanto, desapegar-se da realidade por meio da evocação de um tempo que jamais será alcançado verdadeiramente.

Novamente deparamo-nos com a importância da imaginação nesse processo, pois, ela não apenas deforma o real, conforme supramencionado, como também dá margem à possibilidade – ainda que ilusória –, de fugir do aqui e do agora. Sob esse prisma, podemos pensar também nas imagens e motivos próprios do universo mítico que a imaginação permite-nos recorrer. Afinal, esse universo se relaciona, igualmente, à ideia de rompimento com as barreiras espaço-temporais pressupostas pela “revolta do futuro”. O tempo do mito é relativo, segundo Eliade (1992), a um tempo primordial, não identificável na cronologia da história humana. Assim, projetando seu olhar para um tempo “outro” – seja em um passado longínquo, representado pelo mito; ou em um futuro incerto –, o poeta consegue opor-se à mediocridade do mundo. Nesse sentido, podemos dizer que Rimbaud também se insere nessa linha, pois, se por um lado, o jovem projeta seu olhar para um futuro inexistente, assumindo para o poeta a missão de ser um “Vidente”, por outro, vale-se também do universo místico e mítico na composição de sua arte – em *Une Saison en Enfer*, por exemplo, o jovem utiliza a *imagerie* do Inferno como roupagem literária de seu processo artístico. Esse motivo mítico, como veremos alhures, não serve apenas para relatar a transgressão artística do jovem naquele período, mas também para traduzir o embate entre o poeta e a sociedade de seu tempo.

Voltando ao “militantismo do futuro”, vemos que, nas duas cartas que conformam as bases da teoria poética rimbaudiana – conhecidas como as “Cartas do Vidente” – o jovem, após escrever que pretende “execrar” toda a poesia da Grécia ao período romântico, coloca-se como o primeiro entre aqueles que transformarão os rumos da arte. Para Rimbaud, depois dele, “[...] *viendront d’autres horribles travailleurs*”<sup>7</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 243) que darão seqüência às suas pesquisas poéticas. A premissa, quanto a essas mudanças, é a de que, a partir da técnica do “desregramento dos sentidos”, o poeta irá ao extremo de sua imaginação

<sup>7</sup> Virão outros terríveis trabalhadores [Tradução nossa].



para dali trazer o *novo*. É certo que Rimbaud acaba indo muito além na concretização desse anseio por novidade, buscando enriquecer sua poesia não apenas com imagens alucinadas provindas da imaginação criadora, mas também com a introdução de neologismos, vocábulos científicos, expressões arcaicas, etc. Começam aí os trabalhos para encontrar uma linguagem que traduza as novidades engendradas no *Inconnu*<sup>8</sup> – adiante analisaremos detalhadamente como Rimbaud realiza, poeticamente, os pressupostos colocados nas cartas.

No entanto, antes de revolucionar a literatura com sua lírica e técnica insólita, parte da produção literária de Rimbaud foi fortemente influenciada pela estética parnasiana de beleza, ordem e equilíbrio. Por conseguinte, faremos uma breve retrospectiva de sua obra a fim não apenas de analisar os aspectos supramencionados, mas, também, de demonstrar como em apenas quatro anos, o jovem deu um salto, segundo Friedrich (1991, p. 60), de uma poesia acessível a uma fase obscura que marcará, definitivamente, a lírica da Modernidade. Tal trajeto faz-se necessário também para melhor compreender nossa obra de estudo, pois, ainda que *Une Saison en Enfer* não seja *esteticamente* uma concretização “da poesia da vidência”, é ali que Rimbaud faz o balanço de sua vida e de suas ambições artísticas para esse período. Façamos, então, esse curto, porém vívido percurso.

<sup>8</sup> Desconhecido

## 2. As duas faces de Rimbaud

Em “Uma parada selvagem – para ler as *Iluminações* de Rimbaud”, Adalberto Luís Vicente (2010, p. 20) aponta a dificuldade, entre os estudiosos, de se determinar cronologicamente a obra rimbaudiana devido a dois principais problemas. O primeiro decorre do fato de que o poeta tinha o hábito de recopiar exaustivamente seus textos, eliminando, assim, as rasuras iniciais. Neste processo de higienização dos poemas, as datas originais eram trocadas por aquelas das cópias, dificultando, pois, o trabalho dos pesquisadores em datá-los precisamente.

O segundo problema relaciona-se à falta de interesse de Rimbaud em ordenar edições de seu trabalho para publicação. Na realidade, o artista organizou apenas uma, que se trata, justamente, de nossa obra de estudo: *Une Saison en Enfer*. Os demais textos ficaram soltos, sem uma organização precisa que contribuísse para a datação original. Todavia, apesar das poucas referências seguras, Vicente (2010) ressalta que a maioria dos estudos define o ano de 1871 como um marco de transição entre os dois períodos dessa produção: um mais acessível e versificador e outro mais obscuro e predominantemente prosador. Isto posto, analisaremos esses dois momentos separadamente, de modo a evidenciar suas principais características e especificidades, e, também, para demonstrar a evolução formal e temática que se dá de um período para o outro. Entretanto, voltaremos nossos olhos, de maneira sucinta, para o segundo, em que se situa a obra foco deste trabalho.

### 2.1. Período versificador:

Ainda, segundo Vicente (2010, p. 21), os textos poéticos do primeiro período – reunidos postumamente em *Poésies* – giram em torno de três eixos temáticos centrais: os da plenitude, os da revolta e os da vidência (sendo este último mais bem desenvolvido na segunda fase). Sob esse prisma e levando em consideração o que foi dito quanto à datação dos poemas, vamos ordená-los conforme os eixos temáticos adotados pelo autor, pois, por meio das temáticas, é possível delimitar a fase na qual foram escritos.

Assim, temos, em um primeiro momento da produção rimbaudiana, poemas marcados por um sentimento de felicidade plena decorrente da liberdade, do contato com a natureza e da inocência da infância. Em seguida, por volta de 1870, com a deflagração da Guerra franco-prussiana, os poemas passam a ser engajados, revelando a revolta do artista ante a imbecilidade da guerra e ante a tudo que vá de encontro a seus anseios de liberdade. Por fim,

como desdobramento dessa revolta, o poeta cria seu conceito de vidência e revoluciona também sua arte. Portanto, durante apenas quatro anos de criação, o jovem vai de uma poesia plena e tranquila a seu completo oposto: a poesia da dissonância.

De fato, é muito relevante pensar na rapidez vertiginosa com que essa evolução formal e temática acontece. Pois, se voltarmos nossos olhos aos poemas da plenitude, como é o caso de *Les Étrennes des orphelins*, *Ophélie*, *Sensation*, *Soleil et Chair* e *Ma Bohème*, para citar apenas alguns, percebemos nitidamente a influência da escola parnasiana nessa fase do poeta. Influência esta que, em menos de dois anos, seria completamente negada por Rimbaud. Segundo o amigo Delahaye (1923, p. 46), o próprio Verlaine – companheiro de Rimbaud – teria comentado o desconforto do poeta diante de seus primeiros versos: “[...] *dès l’automne de 1871, il [Rimbaud] dédaignait ses premiers vers – ceux qui lui avaient cependant valu un cercle si parisien d’admirateurs – et cherchait des formules plus libres, plus hardies, plus éloignées de la tradition*”<sup>9</sup> (DELAHAYE, 1923, p. 46).

Contudo, antes de buscar essas fórmulas mais livres e ousadas, Rimbaud almejou ardentemente ser publicado na revista *Le Parnasse Contemporain*, escrevendo versos que, apesar de bem estruturados, ainda não causavam impacto pela originalidade. Três desses poemas foram incluídos pelo poeta em correspondência de 24 de maio de 1870, endereçada a Théodore de Banville, então editor do *Parnasse*. Nessa carta, que consideramos muito significativa para compreender a mudança estética que se dará de uma fase à outra, o jovem poeta dirige-se a Banville empregando o termo “*Cher maître*” (RIMBAUD, 1999, p. 133), e designa a si mesmo como um “*enfant touché par le doigt de la Muse*”<sup>10</sup>, referência ao símbolo mítico de inspiração poética. Tais expressões já demonstram, por si próprias, a influência da estética parnasiana nesse momento de sua poesia. No entanto, Rimbaud vai muito além em seu discurso laudatório à escola: diz que os verdadeiros poetas são, de fato, os parnasianos: “*puisque le poète est un Parnassien*”,<sup>11</sup> e prossegue “— *épris de la beauté idéale*”<sup>12</sup>, expressão curiosa para um poeta que, mais tarde, rejeitará todo e qualquer ideal de beleza. Nesse momento, porém, ele jura ao mestre “*d’adorer toujours les deux déesses, Muse*

<sup>9</sup>[...] desde o outono de 1871, ele [Rimbaud] desdenhava seus primeiros versos – os quais lhe haviam dado, no entanto, um círculo muito parisiense de admiradores – e buscava fórmulas mais livres, mais ousadas, mais distanciadas da tradição [Tradução nossa]

<sup>10</sup>uma criança tocada pelo dedo da Musa [Tradução nossa]

<sup>11</sup>pois o poeta é um Parnasiano [Tradução nossa]

<sup>12</sup>tomado pela beleza ideal [Tradução nossa].

*et Liberté*”<sup>13</sup>. E, por fim, anexa à carta os poemas *Ophélie*, *Sensation* e *Soleil et Chair* (inicialmente intitulado *Credo in Unam*), que serão totalmente ignorados por Banville.

Em *Ophélie*, o tema da “plenitude”, de que fala Vicente (2010), é sentido, sobretudo, pela comunhão perfeita entre a natureza e Ofélia, personagem inspirada na célebre obra shakespeariana. Logo na primeira parte (o poema é dividido em três), por exemplo, vemos a comparação entre a jovem morta e “*un grand lys*”<sup>14</sup>, flor virginal, flutuando lentamente sobre as calmas e negras ondas do rio – imagem que, graças às cores e contrastes empregados por Rimbaud, lembra-nos a bela e pálida “Ophelia” do quadro cabaneliano<sup>15</sup> de 1883:

Figura 1: *Ophelia* (1883). Óleo sobre tela. 117,5 x 77 cm. Coleção privada.



Fonte: Ophelia (2017)

Ademais, vale ressaltar que o poema traz, também, uma forte ligação alegórica entre a heroína mítica e a própria figura do poeta. Ambos, dotados de um “*esprit rêveur*”, foram abandonados às suas próprias loucuras, “estão à procura do infinito, da liberdade absoluta e, ao vislumbrá-los, faltam-lhes os meios de expressão adequados [...]” (VICENTE, 2010, p. 25). É interessante notar aqui que, embora Rimbaud só viesse a desenvolver definitivamente seu conceito de vidência mais tarde, já podemos perceber, nos versos “*Tes grandes visions étranglaient ta parole/ – Et l’Infini terrible effara ton oeil bleu*”<sup>16</sup> (versos 31 e 32), nuances

<sup>13</sup>adorar sempre as duas deusas, Musa e Liberdade [Tradução nossa]

<sup>14</sup>um grande lírio.

<sup>15</sup>Alexandre Cabanel (Montpellier, 28 de setembro de 1823 – Paris, 23 de janeiro de 1889) foi pintor e aquarelista ligado ao Neoclassicismo Acadêmico. Ocupou-se, sobretudo, de assuntos históricos, mitológicos e religiosos.

<sup>16</sup>Tuas grandes visões estrangulavam sua fala/ –E o Infinito terrível amedrontará teu olho azul [Tradução nossa].

deste conceito: tanto Ofélia quanto o poeta possuem visões que são incapazes de exprimir por meio de palavras.

Outro recurso interessante do poema é sua estrutura circular que, mesmo sendo, segundo Barroso (apud RIMBAUD, 1995, p. 320), uma característica própria dos versos banvillianos imitados por Rimbaud, revela, em nossa leitura, a busca poética pela eternidade. Assim, tal qual a figura mítica do *Ouroboros* – o dragão-serpente que engole a própria cauda –, o poema também consome a si mesmo, representando o tempo cíclico e eterno do mito. Tal relação marca o estreito vínculo entre linguagem e mito, pois, segundo Cassirer (apud MELLO, 2002) o tempo mítico se reatualiza, constantemente, via linguagem poética. A importância do canto do poeta aqui é, justamente, o de *imortalizar*, por meio de sua poesia, a “*triste Ophélie*”. Por conseguinte, somente por meio da arte a pobre donzela permanecerá, por “*plus de mille ans*” – tempo mítico –, nas águas escuras desse rio, reafirmando, também, a ligação já mencionada entre as figuras do poeta e de Ofélia.

Diferentemente de *Ophélie*, no entanto, no poema *Sensation*, constituído por apenas duas quadras de versos alexandrinos e rimas alternadas, a estrutura nos faz lembrar, como sugere Barroso (apud RIMBAUD, 1995, p. 318), um soneto inacabado. Aqui, o tema da plenitude se dá pela sensação máxima de liberdade vivenciada pelo eu-lírico, o que podemos conferir com os versos abaixo transcritos (RIMBAUD, 1995, p. 40):

### **SENSATION**

*Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,  
Picotés par les blés, fouler l'herbe menue:  
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.  
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.*

*Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :  
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,  
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,  
Par la Nature, - heureux comme avec une femme.<sup>17</sup>*

Neste poema, a “*Nature*” (com maiúscula alegorizante), assim como em *Ophélie* também se faz muito presente, porém, é o sentimento de liberdade – de ir e vir – que realmente traz a felicidade plena ao eu-lírico. Essa temática, muito cara a Rimbaud, aparecerá igualmente em outros poemas como *Ma bohème* e *Au Cabaret Vert*, nos quais a liberdade e a

<sup>17</sup>Nas tardes de verão, irei pelos vergéis, / Picado pelo trigo, a pisar a erva miúda: / Sonhador, sentirei um frescor sob meus pés / E o vento há de banhar-me a cabeça desnuda. // Calado seguirei, não pensarei em nada: / Mas infinito amor dentro do peito abrigo, / E como um boêmio irei, bem longe pela estrada, / Feliz – qual se levasse uma mulher comigo.

errância se relacionam intimamente à sensação de completude. Nesse sentido, vale lembrar que o poeta faz da figura do cigano (*bohémien*) – ao lado da criança e do louco –, um de seus alter-egos preferidos, pois, em sua caminhada sem rumo, abre-se “a todas as sensações que o mundo pode lhe oferecer [...] se entrega a fantasia” (VICENTE, 2010, p. 26). Assim, livre para deixar fluir essas sensações, o eu-lírico se desconecta, completamente, do nível racional: “*Je ne parlerai pas, je ne penserai rien*”.

Rimbaud utiliza, ainda, para reforçar esse efeito de plenitude, duas partes do corpo em contato com a natureza: os pés e a cabeça. Estas partes, em nossa perspectiva, são muito representativas anatômica e simbolicamente. Os pés, quase sempre em conexão com o solo, sustentam e dão movimento ao corpo, ligam-se, portanto, ao tema da errância e da viagem, representando a possibilidade de ir e vir. Além disso, por sua posição na parte inferior da estrutura corpórea, estão intimamente relacionados ao plano sensorial: “*Rêveur, j’en sentirai la fraîcheur à mes pieds*”. Já a cabeça, anatomicamente acima do torso, controla todos os movimentos e liga-se, por conseguinte, a um plano superior e racional. Todavia, neste poema, *la tête* está desnuda – livre de qualquer pensamento – e, com os cabelos ao vento, o eu-lírico almeja não mais pensar, apenas entregar-se às suas fantasias. Ademais, esse movimento de verticalização – dos pés à cabeça – é paralelo à perspectiva horizontal que a paisagem e o anseio de fuga proporcionam: “*Et j’irai loin, bien loin, comme un bohémien*”. Tem-se, assim, uma harmonia e um equilíbrio perfeito entre homem e natureza, o que também pode ser encontrado no último e mais longo poema anexado à carta de Banville, *Soleil et Chair*.

Nesse poema, inicialmente intitulado *Credo in Unum*, que significa literalmente “Creio em um só” – forma deturpada do “*Credo in unum deum*” (eu creio em um só Deus) da religião católica –, vemos emergir todos os lugares comuns próprios da poesia parnasiana: a exaltação da mitologia greco-romana, a idealização dos valores de beleza e a sublimação da mulher deificada. Assim, por meio desses *topos*, o poeta expõe todo o desejo de ressuscitar um passado pagão em que o homem e os demais seres se encontravam em plenitude total com a natureza e os deuses: “*Où les arbres muets, berçant l’oiseau qui chante, / La terre, berçant l’homme, et tout l’Océan bleu/ Et tous les animaux, aimaient, aimaient en Dieu!*”<sup>18</sup> (RIMBAUD, 1995, p. 42).

Já no soneto *Ma Bohème*, por exemplo, também pertencente ao eixo temático da plenitude, o universo pagão é representado apenas por uma figura: a Musa inspiradora.

<sup>18</sup>O mudo ramo então berçava a ave que canta, / A terra acalentava o homem, e o Oceano inteiro / E todos os animais amavam-se, em seu Deus!

Contudo, outra personagem aparece: o *Pequeno Polegar*<sup>19</sup> do conto infantil de Charles Perrault (1628 – 1703). Temos, assim, uma comparação entre essa personagem e o próprio poeta que se auto-intitula “*Petit-Poucet rêveur*”. Tal comparação revela que, assim como a criança, o poeta também está imerso na inocência da infância. Essa ideia corrobora com a afirmação de Vicente (2010, p. 22) de que Rimbaud faz da criança um de seus duplos preferidos, pois tanto ela quanto o poeta “compartilham a capacidade de refugiar-se no mundo dos sonhos, nos mistérios da realidade interior, para aí encontrar um estado de plenitude”. Além disso, o próprio subtítulo do soneto é “*Fantasie*”, confirmando que a composição de versos é entendida, aqui, como uma atividade lúdica, própria do universo infantil. Podemos, ainda, traçar outro paralelo entre o conto e o poema. No conto, vemos o *Petit-Poucet* perdido, sinalizando seu caminho com migalhas de pão, da mesma forma, o poeta também está buscando se encontrar e sinaliza sua passagem espalhando versos ao longo da estrada. Depreendemos, assim, com a leitura do poema, toda a plenitude e a liberdade de quem se entrega à errância e à fantasia. Não obstante, vale ressaltar que essa liberdade é, de certo modo, estrangulada pela forma fixa do soneto. Vicente (2010, p. 27) aponta que o mesmo ocorrerá nos poemas cuja temática é a da revolta: existe uma dissonância entre o tema proposto e a construção formal dessa poesia, o que somente será resolvido na segunda fase do poeta.

Assim, voltando nossos olhos aos poemas da revolta, como é o caso de *À la musique*, *Les douaniers*, *Les assis*, *Vénus Anadyomène*, *Le châtimeut de Tartufe*, *Les premières communions*, *Chant de Guerre Parisien*, *L’orgie parisienne*, *Les mains de Jeanne Marie*, *Le mal*, *Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize* e *Le dormeur du Val*, percebemos que, conquanto Rimbaud demonstre toda sua ferocidade e agressividade, ele utiliza ainda as formas fixas da tradição. Todavia, ao menos no plano do conteúdo, vemos já uma mudança significativa em relação aos primeiros versos. O poeta ataca, aqui, desde os bons costumes aos dogmas da Igreja, insurgindo-se, também, contra o absurdo da guerra e contra o ideal de beleza estabelecido.

Tal revolta pode ser associada a dois acontecimentos históricos que deixaram marcas profundas na consciência do poeta durante essa fase. O primeiro trata-se da deflagração da

<sup>19</sup> “O pequeno Polegar” é um antigo e popular conto de fadas europeu, em que um Lenhador é obrigado a abandonar seus sete filhos na floresta, devido a uma crise de fome. O caçula e menor deles, “Pequeno Polegar”, muito perspicazmente (já sabendo dos planos do pai), sinaliza o caminho de volta para a casa com migalhas de pão. No entanto, antes do final feliz, ele e os irmãos se envolvem em várias aventuras. Esse e outros contos populares foram reunidos por Charles Perrault e publicados sob o título *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades*, em 1697.

Guerra franco-prussiana <sup>20</sup> em 19 de julho de 1870, momento em que o tom crítico de seus textos se eleva consideravelmente, revelando a indignação face aos horrores da guerra; e o segundo, a Comuna de Paris<sup>21</sup>, instaurada em 1871. Segundo Delahaye (1923), esse período de revolta foi o início da temporada mais frutífera da produção de Rimbaud:

*[...] le collègue ne rouvre pas pour les études, occupé qu'il est par une ambulance. Libre à Rimbaud de se promener... [...] lire énormément, écrire des poèmes... La période d'août 1870 à février 1871 fut une de plus fécondes en la vie du poète [...]*<sup>22</sup> (DELAHAYE, 1923, p. 27-28).

Um dos poemas escritos nessa época fecunda é o soneto *Le dormeur du Val*, no qual Rimbaud mostra, por meio de uma linguagem fria e sutil, as consequências assombrosas da guerra entre a Prússia e a França, como veremos nas linhas abaixo (RIMBAUD, 1995, p. 108):

#### **LE DORMEUR DU VAL**

*C'est un trou de verdure où chante une rivière  
Accrochant follement aux herbes des haillons  
D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,  
Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.*

*Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,  
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,  
Dort ; il est étendu dans l'herbe sous la nue,  
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.*

*Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme  
Sourirait un enfant malade, il fait un somme :  
Nature, berce-le chaudement : il a froid.*

*Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;  
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine  
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*<sup>23</sup>

<sup>20</sup>A Guerra Franco-Prussiana foi um conflito, entre o Reino da Prússia e o Império Francês, que durou de 1870 a 1871. A vitória dos alemães marca o fim do Segundo Império e do sistema monárquico francês.

<sup>21</sup>Fundada em 1871, a Comuna de Paris foi um governo popular de resistência contra a invasão prussiana. Durante a guerra entre as duas nações, as províncias francesas nomearam para a Assembleia Nacional uma maioria de deputados monarquistas favoráveis à rendição ante a Prússia. No entanto, com o apoio da Guarda Nacional, a frente popular parisiense opôs-se a essa política. O governo dos insurretos (*communards*) durou oficialmente de 26 de março a 28 de maio, quando foram massacrados pelas forças de Louis Adolphe Thiers, então chefe do gabinete conservador.

<sup>22</sup>[...] o colégio não reabre para os estudos, ocupado que está por uma ambulância. Rimbaud encontra-se livre para passear [...] ler muito, escrever poemas... O período de agosto de 1870 a fevereiro de 1871 foi um dos mais fecundos na vida do poeta [...] [Tradução nossa].

<sup>23</sup>**O ADORMECIDO DO VALE** // Era um recanto verde onde um regato canta/ Doidamente a enredar nas ervas seus pendões/ De prata; e onde o sol, no monte que suplanta,/ Brilha: um pequeno vale a espumear



O que mais impressiona, nesse poema, é a capacidade de Rimbaud em manter um suspense inquietante, verso a verso, apenas dissolvido no último instante. A princípio, a imagem que temos à frente é a de um jovem soldado dormindo sobre a relva. A Natureza, assim como nos poemas da plenitude, também se faz muito presente, revelando todo seu poder evocativo. Ela aparece, aqui, personificada e embala o sono do soldado que, nesse momento, aparenta estar “à l’aise”, dormindo calmamente com a mão sobre o peito (metáfora do patriotismo exacerbado). Essa sensação de tranquilidade é reforçada, ainda, pela imagem da “tête nue” do soldado, revelando que ele se encontra completamente desprotegido, sem seu capacete.

No entanto, esse sentimento é completamente perturbado quando, no derradeiro momento, percebemos a triste realidade: o jovem está deitado e tem um buraco no peito, foi ferido a bala. A construção feita por Rimbaud nesse soneto, evidenciando sempre o verbo “dormir” e não apresentando em nenhum momento as palavras “morto” ou “morte”, faz-nos pensar nos gêmeos *Thanatos* e *Hypnos* da mitologia grega. Segundo esse mito, Morte e Sono nasceram do mesmo ventre e possuem, portanto, uma relação intrínseca – evidenciada por Rimbaud nos versos desse soneto.

Além disso, com a leitura do poema, parece-nos inevitável pensar no quadro *L’homme blessé* (1854), do pintor Gustave Courbet<sup>24</sup>, em que também vemos um jovem de aspecto tranquilo morto com um tiro no peito:

---

clarões.// Jovem soldado, boca aberta, frente ao vento,/ E a refrescar a nuca entre os agriões azuis,/ Dorme; estendido sobre as relvas, ao relento, / Branco em seu leito verde onde chovia luz.// Os pés nos juncos, dorme. E sorri no abandono,/ De uma criança que risse, enferma, no seu sono:/ Tem frio, ó Natureza – aquece-o no teu leito. // Os perfumes não mais lhe fremem as narinas; / Dorme ao sol, suas mãos a repousar supinas / Sobre o corpo. E tem dois furos rubros no peito.

<sup>24</sup>Gustave Courbet (Besançon, 10 de junho de 1819 – La Tour-de-Peilz, 31 de dezembro de 1877) foi pintor e escultor, chefe do movimento realista francês.

Figura 2: *L'homme blessé* (1854). Óleo sobre tela. 81,5 × 97,5 cm. Musée d'Orsay.



Fonte: *L'homme blessé* (Courbet) (2017)

Ademais, para além dos poemas desse período, os efeitos da guerra sobre Rimbaud também podem ser percebidos em sua correspondência. Em 25 de agosto de 1870, por exemplo, ele escreve a Georges Izambard<sup>25</sup> uma carta em que diz: “[...] *ma patrie se lève! ... Moi, j’aime mieux la voir assise, ne remuez pas les bottes! C’est mon principe*”<sup>26</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 183). Seu princípio revela, portanto, a repulsa diante dos atuais acontecimentos.

Por outro lado, o início da Comuna de Paris – segundo acontecimento histórico vivenciado pelo poeta –, em 18 de março de 1871, excita profundamente os ideais libertários do jovem. Segundo Delahaye (1923, p. 32): “*Il est de coeur avec la révolution, ses idées le portent là-bas avec eux*”<sup>27</sup>. Confirmando a importância desse momento para o poeta, no ensaio intitulado “Rimbaud – para uma poética da utopia”, Carlos Lima (1993) declara que “Rimbaud é o poeta da Comuna”:

É preciso afirmar peremptoriamente, [...] Rimbaud é o poeta da Comuna. Paris era no século XIX a capital da revolução. É a utopia da Comuna de Paris, é a primavera dos sonhos nas ruas de Paris, de março a maio de 1871, que fizeram o adolescente provinciano transformar-se na encarnação do verbo e a própria poesia se fez carne. Basta ver a sua produção após os dias da Comuna: *A carta do vidente* é de 15 de maio de 1871; *Canto de Guerra Parisiense*, *Orgia Parisiense* e *As Mãos de Jeanne-Marie*, de maio de 1871;

<sup>25</sup>Georges Alphonse Fleury Izambard (Paris, 11 de dezembro de 1848 - fevereiro de 1931) foi professor de retórica, em 1870, no colégio de Charleville, onde lecionou para Rimbaud. Ficou conhecido, sobretudo, por ser destinatário de uma das duas “cartas do Vidente”.

<sup>26</sup>[...] minha pátria se levanta! ... Eu prefiro vê-la sentada, não tire as botas! Eis meu princípio [Tradução nossa].

<sup>27</sup>Ele compartilha o sentimento da Revolução, suas ideias o levam lá com eles [Tradução nossa].

e, finalmente, *O Barco Bêbado* é de setembro de 1871. A Comuna de Paris foi derrotada, mas encontrou o seu poeta em Rimbaud. Só depois da Comuna é que Rimbaud se torna o vidente e o ladrão de fogo que quer reinventar o amor e mudar a vida (LIMA, 1993, p. 129).

Assim, a euforia vivenciada por Rimbaud, com o início da Comuna, bem como seu descontentamento com o final trágico dos insurretos – massacrados pelas forças de Thiers – transformarão ainda mais a poesia do jovem provinciano.

Entretanto, conforme supracitado, no período da revolta, Rimbaud não denuncia apenas os horrores vividos na guerra e na Comuna, mas ataca também os padrões estéticos estabelecidos. Nos poemas *Les Assis* e *Vénus Anadyomène*, por exemplo, o grotesco aparece totalmente intensificado, para demonstrar tal revolta. Friedrich (1991, p. 81) aponta que esse recurso estético de deformação intensa, serve, também, como um meio de evasão do mundo real, já mencionado alhures. De acordo com o estudioso:

Na poesia precedente, a fealdade era predominantemente o sinal burlesco ou polêmico para indicar a inferioridade moral. Pense-se no Tersites da *Ilíada*, no *Inferno* de Dante, na poesia palaciana da Alta Idade Média que revestia de fealdade os homens não cortesãos. O demônio era feio. Já na segunda metade do século XVIII, depois em Novalis, mais tarde em Baudelaire, o feio torna-se admissível como algo interessante e vem ao encontro de uma vontade artística que se serve da intensidade e da expressividade. Com Rimbaud, ele recebe então uma energia sensitiva que impele à mais violenta deformação do real sensível [...] (FRIEDRICH, 1991, p. 81).

Vemos, portanto, em Rimbaud, uma necessidade de distanciar-se do mundo real e produzir o efeito de choque no leitor, de modo que o poeta deforma violentamente não apenas o belo, mas, em certa medida, também o feio –“desrealizando o real”, conforme vimos no primeiro capítulo. Em *Les Assis*, por exemplo, encontramos figuras que, de tão monstruosamente deformados, não parecem pertencer à realidade sensível. Nesse poema, contemplamos seres humanos praticamente transmutados em objetos (cadeiras), com tumores negros, olhos “rodeados de verde”, pés tortos, cicatrizes de varíola, etc, etc. Por meio de uma linguagem rica em detalhes e do uso da metonímia, Rimbaud nos faz ver *bem* de perto o show de horrores desse mundo irreal.

O mesmo se passa no poema *Vénus Anadyomène*, soneto descritivo que nos remete ao mito grego do nascimento da deusa nas águas do mar. Aqui, no entanto, diferentemente do que o poeta havia feito em seu *Soleil et chair*, a Vênus em questão possui atributos pouco convencionais para o padrão estético: estrutura óssea singular (dorso curto, omoplatas e ancas largas), gordura na região do colo e cabelos ensebados. Novamente, por meio do recurso da

metonímia, vemos a deusa emergir lentamente, não das ondas do mar como o previsto, mas de uma banheira enferrujada e suja. De costas, como é apresentada, a Vênus rimbaudiana nos exhibe uma úlcera no ânus e uma espécie de tatuagem sobre os rins em que se lê “*clara Vénus*”, inscrição latina que significa literalmente “ilustre Vênus”. O quadro que nos é apresentado aqui constitui, portanto, uma paródia em relação ao motivo original do mito grego, reafirmando a recusa dos padrões estéticos, o que pode ser apreendido com a leitura integral dos versos (RIMBAUD, 1995, p. 80):

### *Vénus anadyomène*

*Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête  
De femme à cheveux bruns fortement pommadés  
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,  
Avec des déficits assez mal ravaudés ;*

*Puis le col gras et gris, les larges omoplates  
Qui saillent ; le dos court qui rentre et qui ressort ;  
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor ;  
La graisse sous la peau paraît en feuilles plates ;*

*L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût  
Horrible étrangement ; on remarque surtout  
Des singularités qu'il faut voir à la loupe...*

*Les reins portent deux mots gravés : Clara Venus ;  
- Et tout ce corps remue et tend sa large croupe  
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.<sup>28</sup>*

Quanto ao aspecto formal desses poemas, fica evidente a habilidade de Rimbaud com a técnica da versificação, mas sentimos, ainda, que a temática insólita destoa consideravelmente das formas fixas utilizadas pelo poeta. Não obstante, como sugere Vicente (2010, pp. 33-34), outros recursos são explorados para demonstrar sua revolta, como, por exemplo, “imagens e associações verbais inovadoras”, o que, a partir de então, tornar-se-ão permanentes em sua poesia – sobretudo no período da vidência.

<sup>28</sup>Qual de um verde caixão, uma cabeça/ Morena de mulher, cabelos emplastados, / Surge de uma banheira antiga, vaga e avessa, / Com déficits que estão a custo retocados. // Brota após grossa e gorda nuca, as omoplatas / Anchas; o dorso curto ora sobe ora desce; / Depois a redondez do lombo é que aparece; / A banha sob a carne espraia em placas chatas; // A espinha é um tanto rósea, e o todo tem um ar / Horrendo estranhamente; há, no mais, que notar / Pormenores que são de examinar-se à lupa... // Nas nádegas gravou dois nomes: *Clara Vénus*; / - E o corpo inteiro agita e estende a ampla garupa / Com a bela hediondez de uma úlcera no ânus.

Passando, então, ao último eixo temático, vemos que é aqui que Rimbaud dará liberdade plena a sua imaginação criadora, compondo uma poesia única que marcará, definitivamente, a lírica moderna. Conforme já mencionado, a reflexão sobre o conceito denominado pelo poeta de “vidência” foi registrada em duas cartas<sup>29</sup>: uma endereçada a Georges Izambard e outra a Paul Demeny<sup>30</sup>. Essas correspondências trazem em seu conteúdo a chave de leitura para a interpretação dos poemas desse período, dentre os quais, poucos (porém significativos) foram escritos sob os preceitos da poesia tradicional – como é o caso do soneto *Voyelles* e do longo *Le bateau Ivre*. É imprescindível ressaltar, portanto, que é somente com a passagem de uma poesia estruturada em versos para os poemas em prosa, que o poeta empreenderá, definitivamente, seu método de “desregramento de todos os sentidos”, descrito nas cartas, e passará a exercer a completa liberdade pressuposta por esse método: na forma e no conteúdo. Deste modo, elucidaremos brevemente a teoria da vidência, para, enfim, analisá-la adiante em consonância com o período prosador.

Voltando nossos olhos, momentaneamente, para as duas correspondências – as “cartas do Vidente” –, vemos que o jovem, então com 16 anos, propõe uma nova forma de pensar e entender a poesia de sua época e do futuro. Para Rimbaud, o verdadeiro poeta deve tornar-se *vidente*, “*se faire voyant*”<sup>31</sup>, assumindo para si a missão de encontrar uma linguagem poética que harmonizará “perfumes, sons e cores”. Essa ideia, cuja fórmula sinestésica já havia sido preconizada por Baudelaire em *Correspondances*, ganha novo ímpeto nas mãos de Rimbaud: o jovem possui um método próprio que consiste em atingir o *Inconnu* por meio de “*un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*”<sup>32</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 243). Embora a leitura integral das cartas seja essencial para compreender melhor os poemas dessa fase, somente com esse trecho – essencial, diga-se de passagem – é possível presumir já toda a liberdade que Rimbaud busca nesse período. Afinal, desregrar os sentidos é abrir-se, conscientemente, às possibilidades que nossa percepção pode nos proporcionar. Se ativermos, também, aos outros significados que a palavra “*sens*” possui em francês, é possível considerar esse método sob o prisma de uma libertação absoluta, não apenas no plano sensorial, mas também em outros aspectos.

<sup>29</sup>A primeira, endereçada a Georges Izambard, trata, na verdade, brevemente dos assuntos que serão melhor detalhados na segunda, para Paul Demeny.

<sup>30</sup>Paul Demeny (Douai, 8 de fevereiro de 1844 – Arcueil, 30 de novembro de 1918) foi poeta e dramaturgo próximo de Rimbaud e Victor Hugo. Escreveu alguns poemas, dentre os quais a recolha intitulada *Les Glaneuses*, publicado em 1870. Além disso, foi também cofundador da revista literária *La Jeune France* de 1878.

<sup>31</sup>fazer-se vidente.

<sup>32</sup>um longo, imenso e ponderado desregramento de todos os sentidos [Tradução nossa].

Nesse sentido, vale recordar o ensaio intitulado “A liberdade livre”, no qual Marcelin Pleynet (2005, p.365) amplia a noção do “desregramento” rimbaudiano, demonstrando que tal noção não está simplesmente ligada ao plano dos cinco sentidos humanos, mas, também, ao plano da razão, do raciocínio e do bom senso cartesiano (a palavra em francês significa tanto “sentido” quanto “senso”). Acrescentamos, ainda, a essas considerações, o “desregrar dos sentidos” no plano da significação, pois, de acordo com Dubois (1971, p. 1063), *sens* quer dizer igualmente “*ce que représente un mot, objet ou état auquel il réfère*”<sup>33</sup>. Nessa perspectiva, Rimbaud formula um projeto nada unidimensional para sua poesia, seja no tocante às sensações, seja no tocante ao senso lógico e ao senso comum; bem como às suas múltiplas possibilidades significativas – o que vai ao encontro da teoria friedrichiana de que a poesia moderna almeja ser pluriforme na significação. O projeto rimbaudiano prevê, portanto, a liberdade total do ato de poetizar. Liberdade não apenas para o poeta, mas, também, para a palavra poética, pois como o próprio autor escreveu a Izambard, em novembro de 1870: “[...] *je m’entête affreusement à adorer la liberté libre* [...]”<sup>34</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 223).

Segundo Friedrich (1991), de fato, a poesia que se desenha ao longo do século XIX e início do XX, pretende “ser uma criação autossuficiente, pluriforme na significação”. Logo, “a língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado” (FRIEDRICH, 1991, p. 17). Nesse sentido, as combinações insólitas de palavras e frases no interior dos poemas da vidência – além, claro, da fragmentação e da descontinuidade do texto – criam uma significação que lhe é própria, somente admitida pela linguagem poética. Do mesmo modo, essas combinações dão abertura às múltiplas interpretações que tais poemas podem suscitar, pois, seguindo nossos hábitos de leitura, quase sempre buscamos dar sentido ao que nos parece incompreensível. Na teoria friedrichiana, essa incompreensibilidade – que torna a poesia obscura – também é intencional da lírica moderna e revela, igualmente, aquela busca cara aos poetas desse período: a de evadir-se do mundo real (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

Sob esse prisma, João Alexandre Barbosa (2009, p. 18), em “As ilusões da modernidade”, comenta os estudos de Octávio Paz em que o autor evidencia a diferença entre a obscuridade de Góngora, no Barroco do século XVI e de Rimbaud, no XIX. A diferença se faz, essencialmente, porque a complexidade da poesia do primeiro pode ser facilmente desvelada por qualquer leitor erudito. Por outro lado, o poeta moderno não dá indícios de

<sup>33</sup>O que representa uma palavra, objeto ou estado ao qual ele se refere [Tradução nossa].

<sup>34</sup>[...] eu persisto terrivelmente em adorar a liberdade livre [...] [Tradução nossa].

“um referente encontrável”, pois cria sua arte a partir de experiências pessoais, em uma linguagem também própria. Nas palavras de Barbosa (2009):

[...] ali onde a cultura, através das alusões e da tradução histórica, funciona como empecilho à cristalina compreensão do leitor, caso de Góngora, agora é substituída pelo esfacelamento da sintaxe e pela dissipação da imagem. Não mais uma poesia *de* leitura: uma leitura incrustada *na* poesia, exigindo do leitor um duplo movimento de decifração e de recifração que aponta para o desaparecimento (parentético) de um referente encontrável, ainda que pelo esforço da erudição (BARBOSA, 2009, p. 18, grifos do autor).

Assim, o leitor de Rimbaud precisa, primeiramente, entender que, ao adentrar sua poesia ele se abre às múltiplas possibilidades que o texto pode oferecer. O próprio Antônio Cândido (1993, p. 116), em ensaio intitulado “As transfusões de Rimbaud”, admite, após análise do poema *Fleurs de Illuminations*: “Mas não tenho certeza se é mesmo assim”. O que nos leva à conclusão de que Rimbaud e toda uma legião de poetas modernos sempre deixarão uma lacuna em aberto diante de nós.

No poema *Voyelles*, por exemplo, podemos sentir, por meio do “desregramento dos sentidos”, essas múltiplas possibilidades do texto. Assim, pela união arbitrária e, em certa medida, irracional, de planos sensoriais distintos, o poeta, com seu poder imaginativo e sua capacidade de fazer diversas associações, une o som das vogais com suas supostas cores: A negro, E branco, I vermelho, U verde e O azul, como podemos conferir nos versos abaixo transcritos (RIMBAUD, 1995, p. 170):

### **VOYELLES**

*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'ombre ; 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 des mers virides,  
Paix des pâtis 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 !*<sup>35</sup>

Vemos que, para a poesia da Modernidade, já não importa, pois, se as associações feitas são insólitas, “Sua preocupação não será mais representar o desconhecido [...] mas apresentá-lo ao leitor por meio de uma linguagem cuja força criadora é capaz de refazer o mundo. A palavra não mais representa a realidade, ela, como o Verbo Divino, a cria” (VICENTE, 2003, p. 83). De fato, nesse soneto Rimbaud recria a realidade por meio de imagens justapostas que causam completo estranhamento no leitor desavisado. Além disso, a própria inversão das vogais “U” e “O”, no início do soneto, também são mostras de que o poeta moderno não mais aceita as fórmulas impostas, ele almeja uma renovação poética.

O mesmo acontece com *Le bateau ivre*, poema metalinguístico em que um barco desgovernado (bêbado), deixa-se aventurar livremente pelos mares. Nessa viagem, o “desregramento dos sentidos” é percebido, sobretudo pelas imagens incoerentes e alucinadas que se intercalam ao longo do texto. Vemos, também, que a própria estrutura textual é caótica e desregrada, o que, segundo Otto Maria Carpeaux (1993, pp. 157- 158), em “*Ecce poeta*”, revela a revolta de Rimbaud “até contra o meio mais elementar da convivência: [...] a língua. Rimbaud sempre fora hermético [...] não por dificuldades verbais, mas pela extrema condensação das metáforas e a eliminação dos *missing-links* lógicos”. Assim, seja pela condensação (de metáforas e sinestésias, de verbos e de imagens), ou pela eliminação de conexões lógicas entre os versos, Rimbaud recria a linguagem, de modo a ser coerente com esse universo reinventado.

Destarte, após escrever poemas tão inovadores, o poeta está muito perto de dar o próximo passo: desapegar-se completamente dos preceitos da versificação. Segundo Meyer (1993, p. 120), “*Le bateau ivre* representa um meio-termo ideal, de perfeito equilíbrio, entre a imitação e a criação. Se de um lado [o poeta] ainda se apega a uma versificação tradicional, [...] enquadra nessa estrutura formal toda uma efusão incontida de poesia”. A partir de então, o poeta buscará cada vez mais a “liberdade livre” que culminará nos poemas em prosa da segunda fase. Como o próprio Rimbaud sugere, nas “cartas do Vidente”, essas modernas

<sup>35</sup>A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais, / Um dia hei de dizer vossas fontes latentes:/ A, negro e veludoso enxame de esplendentes / Moscas a varejar em torno aos chavascas, // Golfos de sombra; E, alvor de tendas tumescentes, / Lanças de gelo altivo, arfar de umbelas reais; / I, púrpuras, cuspir de sangue, arcos labiais / Sorrindo em fúria ou nos transportes penitentes; // U, ciclos, vibrações dos mares verdes, montes / Semeados de animais pastando, paz das fontes / Rugosas de buscas alquímicos refohos; // O, supremo Clarim de estridores profundos, / Silêncios a esperar pelos Anjos e os Mundos: / - O, o Ômega, clarão violáceo de Seus Olhos!



invenções poéticas reclamam formas igualmente novas. Passemos, então, às cartas e, mais adiante, à fase prosadora.

## 2.2. Cartas do Vidente

Segundo Friedrich (1991, p. 51), a reflexão acerca da própria poesia é “um sintoma essencial da modernidade”. Fruto da idade da razão crítica, conforme observou Paz (1993, p. 37), em “A outra voz”, a poesia que adentra o século XIX, de fato, propôs-se a pensar a si mesma. Vemos, portanto, que, se por um lado, a poesia moderna – e seu acentuado grau de obscuridade – não pretende se comunicar facilmente com o leitor, as reflexões feitas pelos poetas modernos nos abrem alguns possíveis caminhos interpretativos. O caso de Rimbaud não é diferente, se sua lírica nos desconcerta, as duas cartas de maio de 1871 nos revelam a consciência desse jovem ante sua criação poética.

Na primeira, do dia 13, endereçada ao ex-professor de retórica Georges Izambard, Rimbaud apenas esboça, conforme mencionado, o que será mais bem desenvolvido na segunda. Todavia, já encontramos ali a gênese do conceito de Vidência:

*[...] je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète.*<sup>36</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 237).

Fica evidente, tanto nesta carta, quanto na do dia 15, endereçada a Demeny, a ideia de que Rimbaud se preocupa não apenas com o *trabalho* (ou técnica) empreendido para alcançar a Vidência, mas, também, com o trabalho enquanto função social do poeta. Nesse sentido, é importante recordar que, no contexto da sociedade moderna pós Revolução Francesa, a noção de trabalho está essencialmente atrelada aos meios de produção e consumo. No entanto, longe de participar da lógica de mercado, o artista da Modernidade acaba tornando-se um pária nesse meio. Nesse sentido, em “Iluminações no Inferno”, Fontes (1993) declara que:

[...] nenhuma sociedade moderna admite a profissão Poeta na Carteira de Trabalho. Não é atividade rentável. Tem o comércio da Poesia, mas este é

<sup>36</sup>[...] quero ser poeta e trabalho para me tornar vidente: você não compreende absolutamente nada e eu tampouco saberia explicar-lhe. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, ser nascido poeta e eu me reconheci poeta [Tradução nossa].

dos editores, não dos autores. Então o sujeito é poeta, mas sempre tem que responder a perguntas como: e você faz mesmo o que, prá sobreviver? Em carta a Paul Verlaine, Rimbaud desabafa: “... o trabalho está mais longe de mim que minha unha de minha orelha. Que vá à merda! À merda! (...) Quando você me vir comer merda realmente, só então não achará mais que fica caro me alimentar...” (FONTES, 1993, p. 134).

Do mesmo modo, na carta a Izambard, Rimbaud, com sua ironia ácida, declara: “*Travailleur maintenant, jamais, jamais; je suis en grève*”<sup>37</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 237). E, mais adiante, mantém uma postura de desdém quanto às obrigações sociais impostas:

[...] *On se doit à la Société, m’avez vous dit; vous faites partie des corps enseignants: vous roulez dans la bonne ornière.– Moi aussi, je suis le principe: je me fais cyniquement entretenir; je déterre d’anciens imbéciles de collègue: tout ce que je puis inventer de bête, de sale, de mauvais, en action et en parole, je leur livre: on me paie en bocks et en filles*<sup>38</sup> [...] (RIMBAUD, 1999, p. 237).

Nesse trecho, percebemos seu desprezo por meio da comparação entre aquilo que o professor ensinou, isto é, os deveres sociais; e o que realmente o poeta se propõe a fazer. Deprendemos, assim, que o “trabalho” deste último consiste em “inventar”, com ações e com palavras, atividades consideradas de mau gosto aos olhos do tradicionalmente imposto. Rimbaud traça, portanto, um paralelo entre aquilo que é esperado pela sociedade e o “princípio” ao qual o poeta está comprometido – cujo empenho é remunerado com livros e mulheres. Mais tarde, na segunda carta do vidente, o jovem definirá, como missão daquele que quer se tornar poeta, a de ser um “*voleur de feu*”. Contudo, antes de elucidar acerca do papel prometeico do artista moderno, é preciso, primeiramente, lembrar o contexto do século XIX, pois, conforme mencionado alhures, Calinescu (1999, p.49) afirma que a modernidade estética vai, justamente, de encontro aos valores burgueses de sua época.

Assim, vemos que o poeta, oprimido por seu meio social, almeja, mais que tudo, sair da lógica de um mundo mecanicizado, racionalizado e capitalista que se desenvolve ao longo desse período. Para tanto, busca em si mesmo e em sua imaginação um escapismo para suas angústias, bem como um meio de opor-se ao mundo. Deste modo, apartado da realidade mundana, torna-se um ser único, capaz de ver e de ir além dos demais. Nesse sentido, Vicente (2003) afirma que, de fato, a partir do romantismo, solidifica-se, cada vez mais, o mito

<sup>37</sup>Trabalhador agora, jamais, jamais; estou em greve [Tradução nossa].

<sup>38</sup>Temos obrigações com a Sociedade, o senhor me disse; o senhor faz parte do corpo docente: caminha na boa direção. Eu também sigo o princípio: entretenho-me cinicamente; eximo antigos imbecis de colégio: tudo o que posso inventar de besta, de sórdido, de mau, em ação e em palavras, proponho-lhes: pagam-me com bebidas e com mulheres [Tradução nossa].

idealista do poeta que é “tido por um indivíduo superior, dotado de poderes quase sobrenaturais, por meio dos quais [...] vê aquilo que está velado à maioria dos homens” (VICENTE, 2003, p. 78). De fato, ainda segundo o autor (2003), a poesia do século XIX se nutre de certa ambição metafísica, de modo que o poeta moderno assume para si a função de mago, de profeta, de tradutor, de decifrador, de visionário ou de vidente, como é o caso, por exemplo, de Victor Hugo, Nerval, Baudelaire e Rimbaud.

No entanto, vale ressaltar que, de acordo com Friedrich (1991), reivindicar a condição de “vidente” não é novidade própria desse período. Tal ideia remonta, em realidade, à Antiguidade Clássica, quando “poeta” era sinônimo de mediador entre deuses e homens. Todavia, dada a condição do artista na sociedade moderna pós Revolução Francesa, vemos que esses artistas conferem uma nova acepção a esse pensamento antigo. Para Rimbaud, por exemplo, o poeta não é mais um ser inspirado, “tocado pelo dedo da Musa”, como na carta dirigida a Banville, mas, sim, um iluminado, capaz de buscar em si mesmo a fonte de sua arte. Nesse sentido, o jovem escreve a Demeny, na carta do dia 15: “*La première étude de l’homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l’inspecte, il la tente, l’apprend*”<sup>39</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 242). A partir desse excerto, depreendemos já que o poeta mergulha fundo e conscientemente, em si mesmo, para conseguir criar sua poesia.

Na mesma correspondência, Rimbaud também anuncia, conforme supramencionado, a missão social do poeta: “*Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l’humanité; des animaux même, il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions*”<sup>40</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 274). Fazendo uma clara alusão ao mito de Prometeu, o jovem confere ao artista a tarefa de ser um novo profeta, encarregado de guiar a humanidade, em meio à mediocridade do mundo. Segundo o mito grego, memorado aqui por Rimbaud, o titã rouba o fogo dos deuses do Olimpo para concedê-lo aos homens. Simbolizando o conhecimento, esse fogo sagrado permite aos mortais dominar a técnica e, portanto, reproduzir os feitos divinos, o que, em última instância, os iguala, de algum modo, aos deuses. Como punição a semelhante afronta, Zeus acorrenta Prometeu junto a uma rocha e incumbe uma águia de comer seu fígado – que se regenera dia após dia – para todo o sempre. Traçando um paralelo com a mitologia judaico-cristã, no Antigo Testamento, da Bíblia Sagrada, o mito do paraíso

<sup>39</sup>O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o de seu autoconhecimento, inteiro: ele busca sua alma, ele a inspeciona, a tenta, a apreende [Tradução nossa].

<sup>40</sup>Pois o poeta é verdadeiramente ladrão de fogo. Ele é encarregado da humanidade; e até mesmo dos animais, ele deverá fazer sentir; apalpar, escutar suas invenções [Tradução nossa].

perdido possui um ponto de convergência com o de Prometeu. Em ambos, é um ato de desobediência que permite ao ser humano criar autonomia a partir de um conhecimento que lhe fora negado: Eva come do fruto proibido da árvore do conhecimento.

Voltando à analogia feita por Rimbaud, devemos considerar, também, que é justamente esse ato de rebeldia que liga, de maneira intrínseca, a narrativa mitológica de Prometeu à figura do poeta moderno. Prova disso que, fazendo jus à alcunha de “maldito”, o próprio Rimbaud não apenas rebelou-se contra a sociedade de seu tempo, como demonstrou, também, o desejo de criar uma poesia nova que rompesse com todas as convenções estabelecidas até então. Assim, no cerne dessa comparação entre as duas figuras, encontramos a ideia de que a sublevação propicia a construção de algo novo graças ao abalamento das antigas instituições. No caso de Prometeu, assim como também se dá no mito de Adão e Eva, vemos que o ataque contra o despotismo divino confere um novo ímpeto à existência humana. O mesmo ocorre com o poeta moderno cuja rebeldia leva não apenas a questionar os padrões sociais, como também a subverter a própria linguagem em prol da *novidade* – lembremos que, na híbrida corrente chamada “poesia moderna”, observa-se, de modo idiossincrático, uma busca incessante pela renovação da linguagem poética.

Podemos considerar, da mesma forma, que, ao roubar o fogo, Prometeu permitiu que esse novo ímpeto levasse ao desenvolvimento progressivo da humanidade, abrindo novos caminhos a partir da ruptura com os deuses – a ideia de ruptura, inclusive, também é muito cara à poesia moderna. Sob essa premissa, Rosenfeld (1993) alega que, de fato, o surgimento da técnica, assim como o da linguagem – essenciais para o desenvolvimento humano – liga-se a um ato de rebeldia o qual permitiu, nos primórdios da humanidade, o destacamento do homem em relação aos demais seres. Para o autor:

Esse ato rebelde caracteriza-se pela negação da vida imediata e pela conquista do mundo simbólico [...] Da mesma forma a palavra nasceu no momento em que o homem soltou o grito de dor, sem senti-la; o instrumento nasceu no instante em que o homem guardou o instrumento sem usá-lo (ROSENFELD, 1993, p. 138).

Para além desse excerto, depreendemos, ainda, que Rosenfeld (1993) entende por “técnica” a capacidade humana de criar os mais variados instrumentos para suprir sua inadaptação diante da natureza. O autor, definindo tal inadaptação como um “hiato”, exemplifica seu argumento contrapondo o ser humano com os outros animais, os quais, por mais ardilosos que sejam, não dominaram o mundo simbólico. Assim, diferentemente desses

animais, o homem foi capaz, ao guardar um determinado instrumento para usá-lo em outra situação, de sair do indicativo do presente para “viver na dimensão do tempo” (ROSENFELD, 1993, p. 145). Por conseguinte, a técnica possibilitou a criação de um mundo artificial no qual “embevecido pelas criações de sua mão e de seu cérebro, [o ser humano] inclina-se para uma espécie de auto-deificação e desenvolve uma fé intensa na força redentora da técnica” (ROSENFELD, 1993, p. 145). De fato, com o desenvolvimento da técnica, o homem põe-se cada vez mais no centro de seu próprio universo, de modo que, auxiliado pelo progresso e pela ciência, o mundo moderno vê surgir não apenas a ideia de superação, mas, também, a ideia da morte de Deus.

Assim, simbolicamente adquirida a partir do conhecimento levado por Prometeu, a técnica realmente colocou o homem à frente das outras espécies da natureza. Todavia, não podemos nos esquecer que seu domínio é relativo ao domínio do mundo simbólico que, por sua vez, liga-se ao domínio da linguagem. A partir dessas relações e, tendo em conta a consciência do poeta moderno quanto à importância da linguagem para o desenvolvimento humano, é possível compreender seu desencantamento diante do mundo. Afinal, na Modernidade, a noção de técnica está vinculada, sobretudo, às ideias de progresso e ciência sendo que, o trabalho empreendido pelo poeta – cujo instrumento (a palavra) é, justamente, o que torna a humanidade distinta na natureza – é totalmente desvalorizado.

Vemos, portanto, que, se por um lado, o artista possui discernimento da injusta rejeição de seu papel a um lugar de menor importância no seio da sociedade, por outro, graças, igualmente, a esse acentuado grau de compreensão, reconhece também que está fadado a guiar essa sociedade que o menospreza. Condição dupla que embute, em sua própria gênese, a paradoxal consciência de pertencer e, ao mesmo tempo, ser um exilado de seu meio: o artista moderno vive entre o doloroso dilema de rechaçar o mundo, e, ao mesmo tempo, saber que, sem sua aguçada percepção, esse mesmo mundo está destinado ao “mau gosto” e ao “conformismo” mencionados por Compagnon (2010, p. 24).

Nesse sentido, se voltarmos nossos olhos para o mito de Prometeu, vemos que a injustiça humana também perpassa sua história, afinal, mesmo sendo o benfeitor dos homens, o titã teve de aguentar sozinho seu martírio – pelo menos até a chegada do semideus Hércules – sem que nenhum homem intercedesse por ele. Podemos associar essa passagem com um fato antecedente, relativo à vingança de Zeus contra os homens, então possuidores do fogo

sagrado. Seguindo a sequência da narrativa, após defraudar os deuses, Prometeu adverte seu irmão, Epimeteu, quanto a uma possível represália divina, alertando-o para não aceitar nada que viesse do Olimpo. De fato, tramando uma retaliação, Zeus envia Pandora, a primeira mulher, como “presente” a Epimeteu que, encantado pela beleza da criatura, esquece completamente da advertência dada pelo irmão mais velho.

A jovem, dotada das melhores características concedidas pelos deuses, trazia consigo uma caixa – a qual lhe era vedado o acesso – contendo todos os males até então desconhecidos pela humanidade. Conforme os planos de Zeus, a curiosidade levou Pandora, em um ato inconsequente, a abrir a caixa trazendo à tona todas as mazelas ali contidas. A partir desse momento, com males tais como a guerra, a fome e a discórdia dispersos pelo mundo, os seres humanos passaram por uma espécie de embaçamento espiritual, o que os tornou, por fim, incapazes de reconhecer, em Prometeu, seu verdadeiro mestre. Assim, a dúvida e o mal-estar ocasionados acabaram rompendo o laço de confiança entre as partes, o que explicaria o fato de o titã ter sido completamente abandonado no derradeiro momento. Se considerarmos essa passagem sob o prisma da condição do artista na sociedade moderna, podemos depreender que, assim como Prometeu, o poeta também sofre com a ignorância e a ingratidão de um mundo incapaz de compreendê-lo.

Podemos traçar, também, outro ponto de congruência entre esse mito, o poeta e sua relação com a humanidade no que diz respeito ao jogo de oposições entre luz *versus* trevas e consciência *versus* inconsciência expressas nessa analogia. Afinal, ser consciente é, entre outras coisas, possuir discernimento e lucidez sobre si próprio. Nessa perspectiva, o mito de Prometeu ilustra claramente a disparidade da consciência do titã e a de seu irmão Epimeteu. O primeiro, agente da luz, por possuir pleno conhecimento de si, de sua missão, de seu passado e de seu presente, torna-se também capaz de prever o futuro – lembremos que, em sua origem grega, o nome Prometeu significa “pré-vidente” –, diferentemente deste, Epimeteu, que em grego significa “aquele que vê depois”, representa as trevas e um estado atrasado de consciência. Assim, sendo o poeta um “*voleur de feu*”, a humanidade encontra-se exatamente no mesmo estado de Epimeteu, incapaz de ver além. Ademais, vale recordar as palavras de Rimbaud, no trecho acima mencionado, de que aquele que almeja tornar-se um “vidente” precisa, primeiramente, fazer um “estudo” completo de si mesmo. Sendo assim, se retomamos nossa atenção às cartas, percebemos que, segundo Rimbaud, para que a missão

social incumbida ao poeta seja verdadeiramente cumprida, ele precisa, acima de tudo, conhecer a si mesmo para, em seguida, chegar ao *Inconnu*.

Até aqui discorremos apenas sobre a missão do artista em relação ao seu meio social. Todavia, Rimbaud desenvolveu, também, o método ao qual ele deve submeter-se para cumprir sua tarefa: trata-se do “desregramento dos sentidos” – já mencionado alhures –, o único meio para alcançar o *Inconnu*. Aqui, precisaremos avançar brevemente às últimas linhas da carta dirigida a Demeny até a passagem em que o jovem faz uma afirmação categórica, reveladora da fonte de sua ideia de *Inconnu*: “*Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu*”<sup>41</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 248, grifo do autor). De fato, segundo Friedrich (1991, p. 60), Rimbaud deu um passo à frente rumo à realização dos “esboços teóricos de Baudelaire” que, apesar de ter sido criticado pelo jovem quanto à forma “mesquinha” de seus versos alexandrinos, causou-lhe imensa admiração, influenciando amiúde sua obra poética. A ideia de *Inconnu*, portanto, remete-nos, automaticamente, aos versos finais do poema *Le voyage de Les fleurs du mal* (BAUDELAIRE, 1999, p. 192):

*Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe!  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau.*<sup>42</sup>

Para Rimbaud, assim como para Baudelaire, o *Inconnu* é o lugar privilegiado onde o poeta encontra o *nouveau*. Localizado nas profundezas do próprio ser – novamente nos deparamos com a ideia de autoconhecimento – é ali que, segundo Vicente (2010, p. 36), pelo “modo de operar do inconsciente”, são produzidas as visões poéticas. Para o autor, “a consequência desse procedimento não é tanto atingir uma realidade metafísica fora do poeta” (VICENTE, 2010, p. 37), mas uma realidade própria do mundo reinventado poeticamente por meio da Vidência. Assim, em sua ânsia pelo *novo* enquanto ideal estético, o poeta-vidente deve fazer o mergulho em si mesmo e explorar toda a capacidade de sua imaginação criadora. Para tanto, Rimbaud assume a necessidade de um ato consciente e volitivo: trata-se não apenas do autoconhecimento, “*mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse: à l'instar des*

<sup>41</sup>Baudelaire é o primeiro visionário, rei dos poetas, um verdadeiro Deus [Tradução nossa].

<sup>42</sup>Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta! / Queremos, tanto o cérebro nos arde em fogo, / Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa? / Para encontrar no Ignoto o que ele tem de *novo*! [Tradução de Ivan Junqueira. In. **Poesia e prosa: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 217]

*comprachicos, quoi! Imaginez un homme s’implantant et se cultivant des verrues sur le visage*<sup>43</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 242).

Inspirado pelo romance *L’homme qui rit* (1869), de Victor Hugo, Rimbaud acredita queo poeta deve deformar-se a si mesmo tal qual os *comprachicos* (palavra de invenção hugoliana, proveniente da junção de duas outras palavras, em espanhol “*compra*”<sup>44</sup> e “*chicos*”<sup>45</sup>), comerciantes ilegais que, no romance, roubavam crianças e as revendiam após tê-las mutilado. Desta forma, o poeta demonstra que o verdadeiro “vidente” deve esforçar-se para criar anormalidades, invenções jamais vistas pelos olhos humanos. Tal ideia está plenamente de acordo com esse novo projeto que, desde a fase da revolta, busca produzir o efeito de choque no leitor. A isto, Friedrich (1991, p. 15) chama de “tensão dissonante” da poesia moderna, ou seja, a inquietação gerada no leitor pela estranheza/anormalidade dessa poesia. Assim, para produzir tal efeito, Rimbaud possui um método próprio, abordado nas cartas do Vidente:

*[...] Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit – et le suprême Savant! – Car il arrive à l’inconnu! Puisqu’il a cultivé son âme, déjà riche, plus aucun! Il arrive à l’inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, il les a vues! Qu’il crève dans son bondissement par les choses inouïs et innommables: viendront d’autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l’autre s’est affaissé!*<sup>46</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 243).

O *Inconnu* só pode ser alcançado, conforme a carta, pelo “desregramento de todos os sentidos”, ou seja, a poesia só pode ser concebida por um estado alterado de consciência, o que expande plenamente a capacidade criativa do poeta. Nesse sentido, o “veneno” que ele

<sup>43</sup>Mas trata-se de tornar a alma monstruosa: à maneira dos *comprachicos*. Imagine um homem se implantando e cultivando verrugas no rosto [Tradução nossa].

<sup>44</sup>Do verbo “comprar”.

<sup>45</sup>Meninos, crianças.

<sup>46</sup>O Poeta torna-se vidente por um longo, imenso e ponderado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; busca a si mesmo, esgota nele próprio todos os venenos, para guardar-lhes somente as quintessências. Inefável tortura na qual precisa de toda a fé, de toda força sobre-humana, em que se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Pois ele atinge o *desconhecido*! Uma vez que ele cultivou sua alma, já rica, mais que ninguém! Atinge o desconhecido, e quando, desnorreado, acabasse por perder a inteligência de suas visões, ele as viu [Tradução nossa].



deve esgotar em si mesmo faz parte do caminho empreendido para a conquista dessa percepção renovada. Esgotar os venenos significa, pois, a possibilidade de atingir um estado de elevação por meio de uma substância. Ademais, se analisarmos o próprio termo “veneno”, podemos dizer que a “inefável tortura” de consumi-lo liga-se à própria “tortura” do ato criador, uma vez que a escrita possui uma face ambígua que podemos associar ao termo grego *pharmakon* tal qual foi empregado por Platão.

Tomando como fio condutor o último diálogo do *Fedro*, vemos que Platão (1971) utiliza esse termo – comumente traduzido por “remédio”, mas que pode também ter o sentido de “veneno” –, oscilando entre dois pólos opostos. No *Fedro*, o *pharmakon* vem associado à própria escrita, uma vez que no diálogo apresentado, o deus egípcio Tamuz desqualifica o invento de Thoth – a escrita – relacionando-a a um “veneno” para a memória viva. Em contrapartida, o semideus Thoth sugere que sua invenção seria um *pharmakon*, no sentido de ser um fortificante para a memória humana. Assim, o mesmo termo ganha sentidos contrários: seu sentido positivo ou negativo é uma decisão tradutória e interpretativa. Destarte, quando o poeta diz que “esgota em si todos os venenos para guardar-lhes somente as quintessências”, podemos associar esse veneno com a própria palavra: o poeta precisa esgotar todas elas, para realmente guardar as “quintessências”, ou seja, a verdadeira poesia que vem do *Inconnu*.

Aqui, vale recordar, também, que a palavra “quintessência” (quinta essência) é uma alusão ao termo aristotélico para designar o éter. Segundo o filósofo grego, o universo seria composto por quatro elementos principais (fogo, terra, água e ar), mais um quinto elemento, não palpável, que permearia a superfície terrestre. Com a absorção do termo pelos alquimistas na Idade Média, a quintessência passou a designar, também, a energia pura emanada do centro criador, presente em todas as coisas existentes. A poesia seria, nesse sentido, um modo de ultrapassar o mundo material dos quatro elementos, de ir além – o que vai ao encontro da ideia de Vicente (2003, p. 78) de que a poesia moderna aspira à uma condição metafísica.

Outro trecho importante da carta do dia 15, que deve ser abordado aqui, e que reafirma aquela ideia supracitada de que a experiência do vidente está ligada diretamente às manifestações do inconsciente, é aquele em que Rimbaud afirma que “*Je est un autre*”. Tal frase apresenta, em si mesma, uma contradição aparente, mas que, no entanto, pode ser

associada ao caos de seu mundo interior, uma vez que os pensamentos que emanam dali são como um outro ser dentro do próprio poeta:

*Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute, cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regard, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bord sur la scène*<sup>47</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 242).

Para Friedrich (1991), este excerto demonstra que o “eu empírico” já não é o verdadeiro sujeito dessa poesia, pois há outras forças de caráter pré-pessoal atuando ali. Nas palavras do autor: “Estamos no umbral onde a poesia moderna se deixa lançar no caos do inconsciente a novas experiências que o desgastado material do mundo não mais proporciona” (FRIEDRICH, 1991, pp. 62-63). Nesse sentido, a ida às profundezas permite ao poeta ver a eclosão dos seus próprios pensamentos, recolhendo dali os materiais para sua poesia. O poeta torna-se, sob essa perspectiva, apenas um porta-voz das visões engendradas no *Inconnu*.

Mas, conforme Rimbaud escreve nas cartas, as *invenções* do *Inconnu*, “*réclament des formes nouvelles*”<sup>48</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 248), ou seja, o poeta deve lançar-se a uma nova empreitada, pois essa nova forma de sentir é indissociável de uma nova forma de escrever poesia. Para tanto, ele deve “*exécrer les ancêtres*”<sup>49</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 241), execrar a tradição literária, e ir ao enalço de uma nova estética que traduza, satisfatoriamente, essas visões. Segundo Friedrich (1991), mesmo que estas expressões de louvor ao novo e de aniquilação da tradição pareçam pueris, elas condizem, perfeitamente, com aquilo que é proposto na última obra de Rimbaud:

[...] Estas expressões podem parecer pueris, mas coincidem perfeitamente com a própria mentalidade de sua última obra (*Une Saison en Enfer*), que – conquanto seu autor fosse ainda adolescente – certamente não pode ser chamada de pueril. A incomunicabilidade provocadora de Rimbaud com o público e com sua época torna-se conseqüente também da incomunicabilidade com o passado. Seus argumentos não são de caráter pessoal, mas, sim, estão vinculados ao espírito de seu tempo (FRIEDRICH, 1991, p. 64).

<sup>47</sup>Pois EU é um outro. Se o cobre desperta clarim, não é sua culpa, isso me parece evidente: eu assisto à eclosão de meu pensamento, vejo-o, escuto-o, dou um toque com o arco: a sinfonia se agita nas profundezas, ou surge em um salto para a cena [Tradução nossa].

<sup>48</sup>reclamam formas novas.

<sup>49</sup>execrar os antepassados.

De fato, a partir da nova fase que se desenha na poesia rimbaudiana, com os poemas em prosa, o poeta vincula-se, definitivamente, ao espírito do seu tempo. Tempo este que busca na imaginação criadora novas formas de expressão poética para demonstrar seu desprezo em relação à realidade, bem como sua busca incessante pelo *novo*.

Suzanne Bernard (1959), no capítulo dedicado a Rimbaud na obra *Le poème en prose – De Baudelaire jusqu'à nos jours*, evidencia a importância dos poemas em prosa do jovem poeta:

*Rimbaud tient dans l'histoire du poème en prose une place non seulement prépondérante mais centrale et irremplaçable, et cela à deux titres: d'abord parce qu'il a – le premier – souligné vigoureusement le rapport de nécessité entre la nouvelle formule poétique et cette recherche d'inconnu qui fait de la poésie moderne, plus qu'une forme artistique, une tentative métaphysique; ensuite parce qu'il a, joignant l'exemple au précepte, voulu devenir lui-même 'voleur du feu' et donner le modèle d'un poème en prose entièrement original de conception et de technique, dont l'influence s'est exercée sur toute la poésie postérieure et ne paraît pas près de s'éteindre*<sup>50</sup> (BERNARD, 1959, p. 151).

Vemos, pois, conforme declara Bernard, que, com os poemas em prosa, Rimbaud realmente cria algo completamente inovador em relação àquilo que já se havia feito: sua técnica fragmentada e descontínua, suas imagens alucinadas, a falta de conexão lógica, trazem-nos uma nova perspectiva poética. Por isso, o próprio poeta declara, enfaticamente, a Demeny “[...] *demandons aux poètes du nouveau, – idées et formes*”<sup>51</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 247). De fato, Rimbaud trouxe, em pleno século XIX, ideias e formas jamais antes vistas. Afinal, “*les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles*”<sup>52</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 248), ou seja, uma poesia estruturada em versos já não é capaz de satisfazer os anseios de liberdade pressupostos por sua poética, ela limita seu desejo de criar algo completamente inovador. Rimbaud vai, portanto, ao enalço da “liberdade livre” que só será alcançada com os poemas em prosa. A experiência completa da Vidência desenvolve-se, finalmente, nos poemas do segundo período.

<sup>50</sup>Rimbaud mantém na história do poema em prosa um lugar não somente preponderante, mas central e insubstituível, devido a dois motivos: primeiramente, porque ele foi – o primeiro – a salientar vigorosamente a relação de necessidade entre a nova fórmula poética e essa busca do *desconhecido* que faz da poesia moderna mais que uma forma artística, uma tentativa metafísica; em seguida, porque ele quis, juntando o exemplo ao preceito, tornar-se um “ladrão de fogo” e dar o modelo de um poema em prosa inteiramente original, tanto no conceito quanto na técnica, cuja influência se exerceu sobre toda a poesia posterior e não parece estar próxima de se apagar [Tradução nossa].

<sup>51</sup>[...] peçamos aos poetas do novo – ideias e formas [Tradução nossa].

<sup>52</sup>As invenções do desconhecido reclamam formas novas [Tradução nossa].

### 2.3. Período prosador

A partir de 1871, Rimbaud dá início, então, a outra fase, abrindo mão dos preceitos tradicionais e lançando-se a uma nova empreitada poética. Abordaremos, portanto, o período prosador, voltando nossos olhos, sobretudo, às *Illuminations* que representam a concretização efetiva do conceito de Vidência. Posteriormente, analisaremos, também, *Une Saison en Enfer* que, apesar de fazer parte desse mesmo período, representa antes um relato do que propriamente os poemas em prosa do “poeta-vidente”.

No entanto, vale recordar que, além dessas duas obras, Rimbaud escrevera, também, outros textos durante esse período, como é o caso, por exemplo, do inacabado *Les déserts de l'amour*, documento de apenas três páginas contendo um “*avertissement*” e dois relatos de sonho. Aqui, é importante fazer um pequeno adendo quanto à datação de tal documento, pois, assim como outros escritos de Rimbaud, sua classificação não é exata. Segundo Bernard (1959, p. 163), *Les déserts de l'amour* se situa – contrariamente ao relato de Delahaye, que a datou da primavera de 1871 – no ano de 1872, tendo sido escrita, portanto, em paralelo com os poemas da vidência. No entanto, em razão da falta de hipótese mais precisa, a maioria dos biógrafos continua classificando tal obra, simplesmente, como “parte da produção pós 1871”, ou seja, como parte do período prosador. Mas, diferentemente do que ocorre nos poemas em prosa desse período, *Les déserts de l'amour* não constitui um conjunto impactante – como é o caso de *Illuminations* – que marcará de alguma forma a história da literatura moderna. Para Bernard (1959, p. 164), inclusive, a única consideração que se pode fazer acerca desses três textos é que eles compõem um assunto cuja ordem é mais psicanalítica do que propriamente artística.

Outros projetos rimbaudianos dessa mesma época que também não apresentam uma face artística são as “prosas evangélicas”. Nelas, o poeta se debruça sobre o evangelho de São João e escreve textos filosóficos marcadamente antirreligiosos: “*Rimbaud est déjà violemment révolté contre le christianisme, et se plaît à railler les miracles*”<sup>53</sup> (BERNARD, 1959, p. 164). Bernard aponta, ainda, que essas prosas foram encontradas no dorso dos rascunhos de *Une Saison en Enfer*, o que nos permite pressupor que ambas foram escritas mais ou menos no mesmo período. Além disso, tanto esta quanto aquelas possuem a mesma temática de cunho profano, sendo, portanto, mais um indício de que esses textos fizeram parte de uma mesma fase de produção. Talvez, por isso, Bernard (1959, p. 165) considere

<sup>53</sup>Rimbaud já está completamente revoltado contra o cristianismo e gosta de zombar dos milagres [Tradução nossa].

“surpreendente” que *Beth-Saïda* tenha sido cogitada a incluir a recolha das *Illuminations*, já que essa obra não porta qualquer traço de inquietude religiosa.

Em *Beth-Saïda*, ao contrário, Rimbaud subverte as palavras de São João (5:1-15) que relatam a cura de um enfermo por Jesus à beira do lago de mesmo nome. Na prosa rimbaudiana, enfermos entram na água amarelada enquanto Jesus, encostado em um pilar, lança olhares impassíveis aos miseráveis banhistas, através dos quais o Demônio ri para ele: “*Le divin maître se tenait contre une colonne: il regardait les fils du Péché; le démon tirait sa langue en leur langue; et riait ou niait*”<sup>54</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 859). No derradeiro momento, porém, um paralítico adentra o lago e sai dali curado, mas não se sabe ao certo quem o curou: Jesus, conforme lembra Friedrich (1991, p. 67), não diz nenhuma palavra. O autor (1991) afirma, portanto, que essa prosa traz o que, em sua teoria, ele denominou de “transcendência vazia”, pois mesmo que Jesus – e também Satanás – estejam presentes no local da cura, ninguém sabe quem realmente curou o enfermo. A cura ocorre, porém ela está, aqui, esvaziada de um sentido transcendente capaz de transformar, verdadeiramente, aquele que foi curado.

Diferentemente, no entanto, dessas prosas – cuja temática antirreligiosa é facilmente identificável –, Friedrich (1991) afirma que é “impossível articular” a recolha das *Illuminations* segundo seu conteúdo:

É impossível articular esta obra segundo o conteúdo. Imagens e acontecimentos enigmáticos sucedem-se. Na linguagem, alternam-se ebriedade e duras interrupções, repetições insistentes até à monotonia e cadeias de palavras não fundamentadas. Raramente, o título de uma peça é útil à sua compreensão. A temática fragmentada oscila entre um olhar para trás e um olhar para frente, entre ódio e transfiguração, entre profecia e renúncia. [...] O Épiro, Japão, Arábia, Cartago, Brooklyn encontram-se em uma mesma cena. Ao contrário, as coisas que na realidade estavam relacionadas, separam-se até perder todo o contato [...] A dramaticidade das peças consiste em fragmentar o mundo para que a desordem se torne a epifania sensível do mistério sensível (FRIEDRICH, 1991, p. 83).

De fato, encontramos nos poemas das *Illuminations* uma grande desordem que se vincula à ideia, já estabelecida nas cartas do Vidente, do “desregramento dos sentidos”. Vemos, assim, nessa obra, que, na tentativa de exprimir a complexa tessitura de seu caótico mundo interior, o poeta acaba por criar, nas palavras de Vicente (2010, p. 68), “uma realidade antes poética que verossímil”. Destarte, os poemas que compõem a recolha rompem, ainda

<sup>54</sup>O Divino mestre se mantinha contra uma coluna: ele contemplava os filhos do Pecado; o demônio estirava sua língua, pela língua deles; e ria ou negava.

segundo o autor (2010), com a referencialidade e a coerência do discurso, por meio de uma estética insólita que ora esfacela, ora funde os seres, as coisas, os espaços e o tempo. Assim, mesmo que seja possível apreender todas as palavras diante de nós, a falta de conexão lógico-frasal dificulta a composição de um sentido fechado e absoluto.

Podemos dizer, nesse sentido, que é por isso que, com a poesia moderna, surge também um *ideal de leitor iniciado*, capaz de compreender não apenas o código obscuro de seu autor; mas, também, de entender que este autor almeja, mais do que tudo, criar um mundo completamente novo. Para Blanchot (1997, p. 53), é por isso que, na Modernidade, tanto o artista quanto o leitor acabam sofrendo cada qual com uma *ilusão* distinta. Segundo o autor (1997), o artista sofre, pois deseja, por meio de palavras, traduzir o inefável: dizer *exatamente* as coisas que vê e as sensações que sente. Assim, à força de muitos retoques, acaba criando uma frase que considera perfeita, que *materializa* suas visões. Contudo, essa mesma frase não deixou de ser *apenas* linguagem, maso artista, em sua ilusão, acredita que ali já não existe uma frase, senão a própria coisa e o próprio sentimento.

No final, trata-se de uma linguagem reduzida à sua face interior, permeável e indizível, nova e como que inocente. Porém, o que o autor escreve é lidopelo leitor. Ora, esse leitor, além de não sofrer a ilusão do autor que pensava tratar-se apenas de um pensamento sem palavras, sofre a ilusão contrária, a de uma linguagem com superabundância de palavras e quase sem pensamento: ele vê apenas palavras insólitas que o embarçam e com relação às quais acha que o escritor é maniacamente curioso ali onde este visou ao sentimento mais espontâneo. “Belas frases, imagens”, pensa ele. “O sentimento mais verdadeiro, a própria coisa”, sente o escritor (BLANCHOT, 1997, p. 51-52).

Por meio dessa definição de Blanchot, podemos dizer que também o leitor das *Illuminations* se depara, ao longo dos poemas, com uma superabundância de frases insólitas que, muitas vezes, dificulta o estabelecimento de um sentido unívoco para o texto. No entanto, por seu poder de sugestão e musicalidade, esse mesmo leitor se vê fascinado pelas “belas frases” e, também, pelas imagens irreais com que se depara – o que nada mais é do que a expressão mais verdadeira daquilo que foi visto pelo poeta ao fazer o mergulho em seu mundo interior. Nesse sentido, devemos lembrar, também, que, para Rimbaud, a poesia do futuro será “materialista” (RIMBAUD, 1999, p. 246) na medida em que haverá uma fusão de pensamento e matéria: a linguagem se tornará, finalmente, a própria coisa. Para tanto, conforme as “cartas do vidente”, o poeta deve ir, primeiro, ao *Inconnu*, ao interior de si mesmo para trazer dali as visões que almeja mostrar ao mundo.

No poema *Jeunesse IV*, o jovem indica já, ao leitor desavisado, que a força motriz de sua impulsão criadora será o material que vem de seu próprio âmago. Por isso, sua poesia não terá “nada das aparências atuais”, tudo ali constituirá uma *outra* realidade: “*Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu? En tout cas, rien des apparences actuelles*”<sup>55</sup> (RIMBAUD, 1999, pp. 495-496). Do mesmo modo, no poema *Villes*<sup>56</sup>, que se inicia pela frase “*Ce sont des villes! C’est un peuple pour que se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve!*”<sup>57</sup>, o poeta alerta para o fato de que as imagens ali descritas são fruto da região de onde vem os “sonos”, de um universo onírico que tampouco se comunica com a realidade tal qual a conhecemos: “*Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d’où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?*”<sup>58</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 476). Com efeito, pululam, ali, elementos que causam a sensação de estranhamento no leitor. Sensação esta que ocorre, pois, conforme Vicente (2010, p. 68), a obra rompe com a referencialidade do discurso, valendo-se de uma poética fragmentária e descontínua que transpõe os espaços, anula a noção de tempo e torna os seres indetermináveis. Com base nessa definição proposta pelo autor, analisaremos, brevemente, o poema *Villes*, mencionado acima.

Nesse poema, somos levados a acreditar, apenas com a leitura do título e da primeira frase “*Ce sont des villes!*”, de que estamos diante de lugares tais quais nossa percepção depreende do termo “cidades”: um aglomerado de pessoas e construções delimitado pelos contornos da área urbana. No entanto, o caos que temos diante dos olhos não está ligado ao tumulto dos grandes centros, mas, sim, à insólita fusão, feita por Rimbaud, de referências geográficas completamente díspares. Assim, se em um primeiro momento, deparamo-nos com “chalés de cristal e madeira”, automaticamente associados às construções de regiões montanhosas e climaticamente frias; logo em seguida, Rimbaud une a esse espaço um mar “agitado pelo nascimento da deusa Vênus”, e, mais adiante, ainda, uma rua repleta de trabalhadores na cidade de Bagdá. Percebemos, a partir desses desdobramentos espaciais, em uma mesma cena, que tudo ali faz parte do delírio imagético do poeta-vidente. Delírio este causado pelo “desregramento dos sentidos” e evidenciado, no poema, por sua vertiginosa construção formal e conteudística.

<sup>55</sup>Tua memória e teus sentidos não serão senão o alimento de tua impulsão criadora. Quanto ao mundo, o que se tornará quando saíres? Em todo caso, nada das aparências atuais [Tradução nossa].

<sup>56</sup>Em *Illuminations* existem dois poemas intitulados “*Villes*”.

<sup>57</sup>São cidades! É um povo para o qual se ergueram estes Aleganis e Líbanos de sonho! [Tradução nossa]

<sup>58</sup>Que bons braços, que na hora propícia me trarão de volta à esta região de onde vem meus *sonos* e meus mínimos movimentos? [Tradução nossa]

No plano do conteúdo, vemos, ainda, que, além das fusões de espaços geograficamente distantes, Rimbaud busca dar movimento a tudo aquilo que é consolidadamente fixo: *chalets* “[...] *se meuvent sur des rails et des poulies invisibles*”<sup>59</sup>; campos, albergues e mares são deslocados do plano terreno para as infinitas alturas. “Abismos” e “precipícios” aparecem, também, para causar essa sensação de completa instabilidade: “*Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure*”,<sup>60</sup> e “*Sur les passerelles de l’abîme et les toits des auberges l’ardeur du ciel pavoise les mâts*”<sup>61</sup>. Nesses dois períodos, por exemplo, tanto a palavra “abismo” quanto a palavra “precipícios” estão intimamente ligadas à ideia de vertigem, causada pelo medo da queda. Tal relação pode ser associada ao que Kierkegaard (2011, p. 67) denomina “vertigem de liberdade”, ou seja, a sensação de angústia que o ser humano sente ao deparar-se com a completa liberdade de escolha, ante um abismo, por exemplo. Para exemplificar sua ideia, o autor (2011) se vale da seguinte imagem: um homem está à beira do precipício e tem uma vertigem por perceber que, ao mesmo tempo em que sente o medo de cair, possui o desejo de atirar-se. Essa sensação causa o sentimento de angústia, pois o homem reconhece que tem uma escolha única nas mãos: ade saltar ou não, sendo completamente responsável por sua decisão. Kierkegaard (2011, p. 27) demonstra, também, por meio do mito de Adão e Eva, que essa angústia, gerada pela consciência de liberdade, é intrínseca ao ser humano, uma vez que o primeiro homem já a havia vivenciado antes de provar o primeiro pecado: a dúvida entre comer ou não da árvore do conhecimento. Tal angústia só existia porque Adão possuía plena consciência de ser livre para realizar (ou não) um ato de desobediência contra Deus. Assim, o poeta moderno também se depara com a liberdade plena em relação a seu ato criador, forjando artifícios (poemas) que representam exatamente a angústia e, portanto, a “vertigem de liberdade” sentida.

No caso de Rimbaud essa consciência vertiginosa leva-o a unir conceitos totalmente inconcebíveis para a percepção humana, utilizando, para isso, figuras literárias como o “oxímoro” e a “sinestesia”, por exemplo. No poema *Villes*, vemos, nesse sentido, que a união dos contrários pode ser percebida na seguinte frase: “*L’écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centaureses sérapiques évoluent parmi les avalanches*”<sup>62</sup>.

<sup>59</sup>movem-se sobre trilhos e polias invisíveis [Tradução nossa].

<sup>60</sup>Sobre plataformas, no meio de precipícios, os Rolandos soam sua bravura [Tradução nossa].

<sup>61</sup>Sobre as passarelas do abismo e os tetos dos albergues o ardor do céu enfeitam os mastros [Tradução nossa].

<sup>62</sup>O desmoronamento das apoteoses reúne os campos onde as centauresas séráficas evoluem em meio às avalanches [Tradução nossa].



Como é sabido, “apoteose” é uma palavra que se refere ao movimento de elevação de um herói ao estatuto de divindade. No entanto, associada à palavra “desmoronamento”, seu completo oposto, causa-nos certo atordoamento devido ao movimento repentino que vai da queda à ascensão e, novamente, à queda – notemos que a última palavra do período é “avalanche”. Essa oscilação entre coisas distintas também pode ser percebida pelas sinestésias utilizadas pelo poeta – em vários poemas da obra –, já que, por meio dessa figura, o poeta cruza sensações diferentes em uma só impressão. Assim, pela associação arbitrária dos sentidos, Rimbaud dá vazão ao projeto de inventar uma língua que “[...] *sera de l’âme pour l’âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs*”<sup>63</sup>, conforme as cartas do Vidente.

Essa incoerência no nível semântico relaciona-se, também, à fragmentação e à descontinuidade que depreendemos no nível sintático e formal dos poemas. De fato, nas *Illuminations*, Rimbaud rompe com as estruturas que funcionam como encadeamento lógico no discurso. Nesse sentido, segundo Vicente (2010, p. 81), “Rimbaud é um poeta nominalista”, pois opta por construções frasais coordenativas em detrimento das subordinativas. No entanto, vale lembrar que, conforme observou Cohen (1974), toda coordenação possui uma conexão de sentido lógica entre os termos coordenados: “Como toda função, a coordenação submete-se a leis gramaticais codificadas” (COHEN, 1974, p. 134), leis estas que garantem a unidade do texto. Em Rimbaud, no entanto, encontramos várias sequências frasais que se justapõem sem nenhuma conjunção coordenativa. Desta forma, as frases ficam soltas, muitas vezes sem os conectores necessários para amarrá-las. Para exemplificar essa escolha estética, vejamos um trecho do poema aqui analisado:

[...] *Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs têtent Diane. Les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle. Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites. Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples. Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue. Toutes les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs. Les paradis des orages s’effondrent. Les sauvages dansent sans cesse la fête de la nuit. Et une heure je suis descendu dans le mouvement d’un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l’on a dû se retrouver*<sup>64</sup> (RIMBAUD, 1999, pp. 475-476).

<sup>63</sup>[...] será de alma para alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores [Tradução nossa].

<sup>64</sup>No alto, os pés na cascata e nos sarçais, os cervos mamam em Diana. As Bacantes das periferias soluçam e a lua queima e urra. Vênus entra nas cavernas de ferreiros e eremitas. Grupos de campanários cantam as ideias dos povos. De castelos construídos de ossos brota a música desconhecida. Todas as lendas evoluem e os alces irrompem nos vilarejos. O paraíso de temporais ruem. Os selvagens dançam sem parar a festa da noite. E houve um momento em que desci para o tumulto de uma rua em Bagdá onde operários cantavam a alegria do

No excerto acima, Rimbaud faz uso de apenas uma conjunção – a aditiva “et” – que, longe de concatenar as ideias do texto, reforça, ainda mais, a noção de um acúmulo de frases desconexas, pouco – ou quase nada – relacionadas umas com as outras. Somos, portanto, levados de um termo a outro, de maneira abrupta, gerando aquela sensação de instabilidade e de vertigem supramencionados.

Para Vicente (2010, p. 87), essa descontinuidade no interior do discurso projeta, ainda, imagens de uma realidade também fragmentada. Nesse sentido, vale recordar o ensaio baudelairiano “A rainha das faculdades”, pois, ali encontra-se a gênese do que constitui o método fundamental da modernidade estética: a deformação/fragmentação do real por meio da imaginação criadora, conforme mencionamos alhures. Porém, enquanto em Baudelaire essa ideia é apenas um protesto contra a cópia fácil da realidade, bem como uma apologia da arte enquanto forma que contenha as impressões da inexaurível interioridade do artista; para Rimbaud, a “desrealização do real” – por meio da fragmentação/deformação – é o efetivo procedimento de sua poesia, de tal modo que se torna difícil “medir os textos pela realidade à qual se recorre só por razões heurísticas. Estamos num mundo cuja realidade existe só na língua” (FRIEDRICH, 1991, p. 80). De fato, a liberdade de que se vale Rimbaud leva-o ao extremo desse processo, durante esse período. Sua poesia revela, assim, o porquê de tamanha euforia por parte dos surrealistas em relação ao jovem “maldito”: tanto Rimbaud quanto o grupo de Breton viam a realidade como uma limitação às experiências artísticas que pretendiam realizar.

Friedrich (1991, p. 75) aponta, ainda, o fato de que, embora a poesia lírica sempre tenha tido “liberdade de deslocar, reordenar o real, reduzindo-o a alusões, expandindo-o demoniacamente, fazendo-o meio de uma interioridade, de uma ampla condição de vida”, antes de Rimbaud, ainda era possível vislumbrar as relações possíveis da invenção poética com o mundo real, mesmo considerando as “forças imaginativas metafóricas que, desde o início, são inerentes a todas as línguas” (FRIEDRICH, 1991, p. 75). Todavia, as imagens que o poeta-vidente traz à tona, após o mergulho no *Inconnu*, fazem parte de uma super-realidade, onde o mundo que conhecemos se esfacela, se distorce, se desloca sob as mãos de um sujeito que quer, como um deus, impor sua criação poética.

É possível perceber essa força imaginativa, quando analisamos, também, os seres que povoam as *Illuminations*. Encontramos ali, de fato, uma miscelânea de criaturas de universos

---

trabalho novo, sob uma brisa espessa, circulando sem iludir os fabulosos fantasmas dos montes onde devíamos nos encontrar [Tradução nossa].

completamente distintos. Em *Villes*, Rimbaud faz desfilar, diante de nossos olhos, figuras míticas como Vênus, as Bacantes e Diana, ao lado de operários, selvagens e cantores; vemos, ainda, ao longo desta passarela, personagens literárias como a Rainha Mab, de William Shakespeare. Ante essa combinação insólita, a realidade surge apenas como um vislumbre, quando somos transportados, repentinamente, a uma rua repleta de trabalhadores na cidade de Bagdá. Vicente (2010, p. 76) evidencia que isso se dá porque Rimbaud trabalha com a copresença e com o acúmulo. Assim, o poeta coloca em uma mesma esfera povos completamente distantes na linha espaço-temporal, bem como seres vindos de planos completamente distintos: do espiritual ao concreto, por exemplo.

Além disso, no poema acima citado, Rimbaud utiliza, ainda, outro recurso que fragmenta os seres (e também os lugares) apresentados: trata-se da pluralização dos substantivos próprios. Como é sabido, esses substantivos servem para nomear indivíduos específicos. No entanto, encontramos, no poema, o nome próprio “Roland” com um “s” final (Rolands). Assim, mesmo que este nome remeta-nos, diretamente, à lenda medieval retratada no épico *La Chanson de Roland*, a pluralização torna o herói mítico apenas mais um entre outros “Rolands”. Multiplicação que acaba, em realidade, fragmentando a unidade do ser único identificado com o “Roland” da lenda.

Por fim, resta-nos abordar a questão da suspensão da temporalidade. Contudo, precisamos, primeiramente, apontar para o fato de que o próprio universo onírico e mitológico a que o poema nos remete já se liga, por si só, à ideia de abolição do tempo. Afinal, tanto o sonho quanto o mito – veremos isso mais detalhadamente – fogem da concepção de um tempo presente, identificável e linear. Segundo Vicente (2010), o próprio poema, por sua configuração, já possui também a pretensão de “abolir o tempo”:

Abolir o tempo parece ser uma das pretensões da poesia em geral. A repetição de fonemas e acentos e o retorno constante do mesmo número de sílabas no poema metrificado são uma forma de escapar ao fluxo temporal pela recorrência de elementos semelhantes em intervalos regulares. O poema em prosa, embora usando recursos diferentes, tem a mesma pretensão. No caso do poema formal, a divisão em alíneas, as anáforas, as simetrias e outros recursos “cíclicos” produzem o mesmo efeito da métrica na poesia versificada. No caso do poema-iluminação, a investida se dá, principalmente, contra o tempo representado, esforçando-se por negar sua continuidade por meio da copresença de elementos de diferentes épocas e lugares (VICENTE, 2010, p. 73-74).

Nos poemas em prosa de *Illuminations*, diferentemente dos recursos próprios da poesia tradicional, vemos que o tempo se desdobra em vários níveis, criando uma espécie de

sanfona temporal que ora aproxima ora distancia momentos de épocas diferentes. Tal movimento encerra em si a ideia de ruptura com o tempo linear e histórico, demonstrando, desde então, a busca por evasão do poeta moderno. Assim, podemos dizer que romper com a estrutura espaço-temporal, como faz Rimbaud, é um meio já de recusar *toda e qualquer* imposição, seja de ordem social e moral, seja de ordem natural e física. Deste ponto de vista, o jovem poeta transgride, por meio de sua poesia, todas as convenções colocadas pelos homens e, também, por Deus – o que condiz, perfeitamente, também, com a temática satânica proposta em *Une Saison en Enfer*. Antes dessa abordagem, porém, faremos um breve adendo sobre esse gênerolimítrofe denominado “poema em prosa”, pois ele não apenas encerra em si, segundo Vicente (2010), a dualidade da alma moderna: “de um lado a liberdade da prosa e, de outro, a organicidade formal do poema” (VICENTE, 2010, p.60), como também demonstra mais uma forma de transgressão do poeta moderno.

Assim, vemos que, como uma das formas que melhor corresponde à necessidade de rompimento com a tradição, o poema em prosa ganha força no século XIX. Criado pelo romântico Aloysius Bertrand, em seu *Gaspard de la Nuit* – escrito entre 1827 e 1830 –, e popularizado por Baudelaire com seus *Petits poèmes en prose* (publicado postumamente em 1869), o gênero condiz, de fato, com as ambições da época. Se detivermo-nos, sobretudo em Baudelaire, perceberemos, em sua poesia, a ligação intrínseca entre o gênero e as contradições próprias da Modernidade. Para Vicente (2010):

[...] Baudelaire viu na prosa um instrumento adequado para expressar os conflitos da consciência moderna, pois ela lhe permitia associar, com maior liberdade do que a poesia metrificada, os estados contraditórios da alma e os sobressaltos da consciência. Embora seus poemas sejam mais “rapsódicos”, seu mérito está, sobretudo, em associar o poema em prosa à modernidade e em trabalhar nos limites das tensões internas que esse gênero apresenta, como sugere a própria expressão que o designa (VICENTE, 2010, p. 62-63)

Já Rimbaud, por sua vez, ocupa um lugar privilegiado na história do gênero, pois com a liberdade temática e formaldas *Iluminations* cria algo inovador, privilegiando o dinamismo da linguagem, o ritmo dissonante e a concentração de imagens irrealis. No entanto, é importante ressaltar, aqui, que, para a maioria dos estudiosos do gênero, existe ainda uma grande dificuldade em defini-lo seguindo parâmetros bem delimitados, pois “poema em prosa” recobre um sem-número de textos distintos escritos em momentos e situações variados. Além disso, o poeta em prosa possui, também, uma grande variedade de recursos para transcender a poesia tradicional, o que dificulta ainda mais o enquadramento, sob esse rótulo,

dos textos produzidos. De fato, embora lhe seja negado o uso do verso, todos os outros recursos poéticos são experimentados livremente por esse poeta, tanto no plano semântico quanto no plano formal. Segundo Pires (2002):

O poema em prosa, enfim deixando de lado entraves maiores como o *verso* e a *metrificação*, relativizando o emprego da *rima* e da *estrofe*, valoriza essencialmente o *ritmo* e a *imagem*, bases, como se sabe, da renovação da poesia da modernidade. Esta *poesia da modernidade*, conforme a temos caracterizado, preza pelo ritmo universal – analógico – e o ritmo interior, este ligado em essência à imagem inconsciente, fugidia, caótica (PIRES, 2002, p. 272; grifos do autor).

De fato, se pensarmos nos estudos feitos por Paz (2012, p. 74), o elemento básico de toda poesia é o ritmo. Segundo o autor (2012), o ritmo, sendo intrínseco ao ser humano, é “a forma natural de expressão dos homens” (PAZ, 2012, p.12). A poesia, nesse sentido, é essencial enquanto manifestação das repetições rítmicas universais. Todavia, ainda conforme o autor, esse elemento não é fundamental para a prosa, gênero tardio, que pode ser simbolizado por uma linha reta em direção a um objetivo preciso. A poesia, por sua vez, é o círculo fechado em si mesmo, repetindo eterna e constantemente as batidas de um compasso. Paul Valéry (1999) afirma, nesse sentido, que a prosa está para o andar como a poesia está para a dança. O andar representa um rumo bem definido que se dá, no interior do texto, pelo encadeamento lógico das frases, enquanto a dança, por seu lado, não objetiva chegar a lugar nenhum, está comprometida apenas com seu próprio ritmo e sua beleza. Assim, realmente, o termo “poema em prosa” já traz em si uma contradição embutida, que só poderia surgir em um momento tão contraditório quanto o próprio termo: na Modernidade. Mas, ainda conforme Paz (2012, p. 74), nem só de ritmo se faz a poesia, outro elemento essencial de todo poema é a imagem. Assim, explica o autor:

[...] designamos com a palavra *imagem* toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que juntas compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas elas têm em comum a característica de preservar a pluralidade de significados da palavra sem romper a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir (PAZ, 2012, p. 104).

Deste modo, podemos dizer que, realmente, conforme a perspectiva de Pires (2002), um dos elementos mais privilegiados do poema em prosa é a imagem, pois, por meio dela –

bem como de outros recursos que lhe são próprios –, o poeta consegue criar a poeticidade e a beleza desejada. Paz (2012, p. 105) explica, nesse sentido, que o poeta, por sua livre capacidade criadora, dá abertura a imagens que, no senso do real, seriam totalmente inconcebíveis. Assim, “ao enunciar a identidade dos opostos, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser”. Nas *Illuminations* vemos, assim, imagens ousadas que de fato só aspiram a uma verdade essencialmente poética. No breve *Fleurs*, a título de exemplo, lemos:

*D'un gradin d'or, - parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, - je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures./Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau/ Tels qu'un dieu aux enormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses*<sup>65</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 483).

Deparamo-nos, aqui, com imagens que nos transportam para fora do nexos habitual de nossas experiências. Segundo Cândido (1993, p. 116), tais imagens permitem-nos vislumbrar, assim, a transfusão de dois planos “o natural e o fictício”, uma vez que temos, diante dos olhos, um mundo (re)inventado onde flores são digitais e nascem de tapetes prateados, onde o mar e o céu são transformados em deuses e olhos e cabelos possuem funções ornamentais. Enfim, um mundo de imagens irreais somente possíveis por meio da linguagem poética.

Outra característica dos poemas em prosa das *Illuminations*, que já podemos notar em *Fleurs*, é a tendência à brevidade. Se pensarmos na definição proposta por Edgar Allan Poe, em “O princípio poético”, a brevidade é uma característica fundamental para o poema, pois, nas palavras do autor, dizer “um poema longo” seria uma “contradição nos termos” (POE, 1975, p.77). De fato, Rimbaud alcança, com sua brevidade, certa unidade e densidade que, para muitos autores, já definem “poema em prosa”. Nesse sentido, Bernard (1959) defende que, diferentemente das *Illuminations*, a obra *Une Saison en Enfer*, por sua extensão e oscilação de tons, não se enquadraria no gênero. Vicente (2010, p. 43) afirma, também, que, ainda que

<sup>65</sup>De um pequeno degrau dourado – entre cordões de seda, os cinzentos véus de bronze ao sol -, vejo a digital abrir-se sobre um tapete de filigranas de prata, de olhos e de cabeleiras. / Moedas de ouro amarelo espalhadas sobre a ágata, pilastras de mogno sustentando uma cúpula de esmeraldas, buquês de cetim branco e de finas varas de rubis rodeiam a rosa d'água. / Como um deus de enormes olhos azuis e formas de neve, o mar e o céu atraem aos terraços de mármore a multidão das rosas fortes e jovens. [Tradução de Ledo Ivo. In: **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 115].

algumas passagens lembrem, “pela densidade e pela ousadia das imagens o estilo das Iluminações [...]”, de fato, *Une Saison* não faz parte dos textos que podem ser encaixados sob o título de “poemas em prosa”.

Não podemos nos esquecer, igualmente, que a obra trata, ainda segundo Bernard (1959, p. 167), de um texto “explicativo” das vivências do poeta (“*le langage logique prédomine sur le langage poétique*”<sup>66</sup>), apesar da seguinte ressalva:

*Mais, d'autre part ce même texte 'explicatif' est parsemé d'exclamations, d'interruptions [...] Sans cesse, des accès de frénésie ou de désespoir viennent troubler la limpidité de l'analyse, et désordonner la marche du récit ou de l'explication*<sup>67</sup>(BERNARD, 1959, p. 166).

Para Bernard (1959), o processo de composição do texto acaba tendo um viés poético, pois “*Qu'est-ce à dire, sinon qu'il [Rimbaud] ne cesse de penser et d'écrire en poète?*”<sup>68</sup> (BERNARD, 1959, p. 170). De fato, em seu *carne de damné*, o jovem entrelaça seu relato de vida à sua trajetória poética, o que fica evidenciado na própria composição da obra. Como o poeta nato que é, Rimbaud não poderia, conforme sugere Bernard, deixar de pensar poeticamente, mesmo em uma perspectiva lógica. Nesse sentido, no prefácio da obra, o crítico Pierre Brunel afirma, que:

*[...] Rimbaud ne cherche à éviter ni le brouillage syntaxique, ni la cacophonie, ni l'hiatus [...]. Il utilise systématiquement le cliquetis de la répétition, la surprise de la rupture, un rythme saccadé, haletant. Il arrive aussi que l'évocation s'amplifie, que l'écrivain laisse exceptionnellement fuser un chant clair*<sup>69</sup> (BRUNEL apud RIMBAUD, 1999, p. 403).

Vemos, portanto, que Brunel (1999) evidencia os elementos que, de algum modo, rompem com a linha lógica desse discurso. Assim, apesar de não ser nossa intenção definir o gênero da obra, uma vez que, por seu próprio caráter transgressor, ela já não permita um enquadramento preciso e fechado, é necessário que atenhamo-nos ao fato de que Rimbaud traz elementos tanto do gênero poético quanto da prosa.

<sup>66</sup>A linguagem lógica predomina sobre a linguagem poética [Tradução nossa].

<sup>67</sup>Mas, esse mesmo texto “explicativo” é intercalado por exclamações, interrupções [...] Constantemente, acessos de frenesi e de desespero vem embaçar a limpidez da análise e desordenar a marcha da narrativa ou da explicação [Tradução nossa].

<sup>68</sup>O que dizer, senão que ele [Rimbaud] não deixa de pensar e de escrever enquanto poeta? [Tradução nossa]

<sup>69</sup>Rimbaud não busca evitar nem a interferência sintática, nem a cacofonia, nem o hiato. Ele utiliza sistematicamente o barulho da repetição, a surpresa da ruptura, um ritmo irregular, sufocante. Ele consegue, também, que a evocação se amplifique, que o escritor deixe excepcionalmente mesclar com um canto claro [Tradução nossa].

Nesse sentido, é relevante pensar também no empregado termo “carnet” pelo poeta, como palavra definidora de sua obra. Segundo Dubois (1971, p. 193) *carnet* é um “*petit registre de poche pour notes, comptes, etc*”<sup>70</sup>, ou seja, uma caderneta é um objeto em que se anotam desde recados à cálculos matemáticos. Normalmente, utilizamos esse tipo de material para anotações corriqueiras, muitas vezes, de forma desordenada, apenas para não perder algo que vem à memória, por exemplo. Nesse sentido, seu conteúdo interno não possui o encadeamento lógico de uma prosa, na qual as frases se relacionam intrínsecamente. A caderneta serve, para vários escritores, inclusive, apenas como rascunho, antes de os pensamentos serem amarrados, de fato, em uma narrativa. Assim, por mais que na *Saison* a linguagem lógica predomine sobre a poética, muitas vezes a obra nos desconcerta com interrupções abruptas, ao estilo de frases soltas escritas, realmente, em uma caderneta. Em nossa leitura, Rimbaud utiliza, pois, a expressão “carnet” justamente para demonstrar que a obra não pretende ser fechada tal como uma prosa, porém, não se trata também do gênero “poema em prosa”, apesar de o jovem colocar ali várias reflexões sobre poesia – muitas vezes de forma poética. O que temos diante dos olhos são lembranças de um momento conturbado, anotados, aparentemente, à deriva. Diferentemente das *Illuminations*, com sua carga explosiva de poeticidade, *Une Saison* pretende trazer à tona o “*dernier couac*”, o desabafo de um condenado.

Após essas considerações, podemos, enfim, mergulhar juntos no inferno rimbaudiano.

<sup>70</sup>Pequeno registro de bolso para notas, contas, etc [Tradução nossa].



### 3. *Une Saison en Enfer* – contexto e texto

Antes de iniciarmos as análises do texto propriamente dito, julgamos importante fazer uma retrospectiva da vida de Rimbaud durante o período em que se situa a obra, uma vez que seja significativo o entrelaçamento, já mencionado, entre vida e obra. No entanto, voltaremos nossos olhos mais propriamente à leitura do texto enquanto meio de veiculação de um propósito bem definido na Modernidade: a necessidade de evasão do poeta e seu drama em meio à mediocridade do mundo. Tudo isso alinhavado, evidentemente, às reflexões feitas por Rimbaud em relação à sua própria arte.

Pensaremos, também, na relação entre Modernidade e mito, a fim de embasar o estudo da temática satânica e, portanto, mítica que perpassa *Une Saison en Enfer*. Em seguida, faremos um pequeno recorte acerca da presença de Satã na literatura ocidental, sobretudo na poesia do século XIX, a qual Rimbaud está vinculado. Por fim, verificaremos em que medida o modelo estético proposto pelo poeta, no período da Vidência, está plenamente conectado não apenas com a Modernidade, mas, também, com a própria figura de Satã, aqui simbolizando a marginalidade do poeta em seu meio social.

#### 3.1. *Une Saison en Enfer: Hors du texte*

Próximo de comemorar seu sesquicentenário de publicação, *Une Saison en Enfer* ainda suscita discussões por parte da crítica especializada e do público leitor. Publicada em 1873, a obra, na realidade, só viria a ser (re) descoberta, segundo o tradutor Ivo Barroso – embasado nos estudos de Jean Petitfils (apud RIMBAUD, 1983, p. 45) –, no início do século XX, mais precisamente em 1914, quando o erudito Léon Losseau revelou à Sociedade dos Bibliófilos Belgas possuir cerca de 500 exemplares. Estes livros – dos quais boa parte estava parcialmente danificada –, haviam sido encontrados, por acaso, pelo próprio Losseau, em 1901, na antiga gráfica da editora *Poot & Cie*.

Até então, circulava a notícia, propagada pela irmã e pelo cunhado do poeta, Isabelle e Paterne Berrichon, de que a maioria dos volumes havia sido queimada, na lareira da propriedade familiar de Roche, em uma espécie de auto de fé consciente praticado pelo poeta herege. Claro que, vindo de uma família expressamente religiosa, a qual não mediu esforços para cristianizá-lo, não é de se estranhar que os familiares de Jean-Arthur tentassem abafar a existência de uma obra cujo conteúdo vinha repleto de infâmias e blasfêmias. No entanto, o que realmente ocorreu, no fatídico ano de 1873, foi uma dívida não saldada pelo autor de *Une*

*Saison* aos livreiros da *Poot et Cie*. Assim, as tais edições permaneceram encaixotadas, durante 28 anos de poeira, até serem, finalmente, descobertas por Losseau.

Destarte, sem nenhuma circulação nas livrarias, os únicos volumes impressos que Rimbaud teve em mãos, da leva esquecida pelo tempo, foram aqueles que, por cortesia, são concedidos ao autor. Segundo descrição do amigo e biógrafo Ernest Delahaye, o poeta distribuiu esses volumes a “*quelques uns, bien peu certainement, à des rares amis osant encore se montrer*”<sup>71</sup> (DELAHAYE, 1923, pp. 55-56), dentre os quais, o próprio Delahaye foi um dos agraciados. Outro exemplar, trazendo na capa a simples dedicatória “A P. Verlaine, A. Rimbaud”, foi enviado ao presídio de Mons para o poeta e ex-companheiro Paul Verlaine, então condenado a dois anos por balear o punho de Rimbaud, em julho daquele mesmo ano, na cidade de Bruxelas. Tendo guardado seu exemplar, Verlaine publica, em 1892, na capital francesa, algumas *raríssimas* edições, em um único volume, contendo também as *Illuminations* e um prefácio feito por ele mesmo. Tais edições jamais alcançariam – sobretudo, por causa da pequena tiragem – o grande público da época. Além disso, é possível que, devido a sua temática antirreligiosa, a obra causasse, ao menos em um primeiro momento, certo espanto e distanciamento dos leitores. Afinal, não podemos nos esquecer de que, já no momento de sua realização, no celeiro da propriedade rural de Roche, *Une saison* já escandalizava sem nem sequer ter sido lida. Ao menos é o que relata a irmã do poeta, Isabelle Rimbaud.

Segundo esse testemunho (reportado pelo marido, Paterné Berrichon), *Une saison en enfer* teria sido escrita à duras penas, durante vagarosas horas de confinamento, nas quais Jean-Arthur permanecia em uma espécie de possessão demoníaca – soluçando, gemendo, gritando e maldizendo –, enquanto escrevia seu *carnet de damné*<sup>72</sup>: “*à travers le plancher on perçoit les sanglots qui réitèrent, convulsifs, coupés, tour à tour, de gémissements, de ricanements, de cris de colère, de malédiction*”<sup>73</sup> (apud COELHO, 1995, p. 23). Para Coelho (1995, p. 23), em *Arthur Rimbaud fin de la littérature – lecture d’Une Saison en Enfer*, essa lembrança familiar manifesta não apenas uma reverberação do conteúdo “satânico” do livro, mas, evidencia, também, outro aspecto essencial à estrutura da obra: a oralidade – tópicos estes que serão analisados em momento oportuno.

<sup>71</sup>alguns, bem poucos, certamente, aos raros amigos que ainda ousavam se mostrar [Tradução nossa].

<sup>72</sup>*Une Saison en Enfer*, 1983, p.50

<sup>73</sup>Através do piso, escutávamos os soluços que se redobravam, convulsivos, entrecortados por gemidos, zombarias, gritos de cólera, maldição [Tradução nossa].

Voltando à organização da *Saison*, salientamos, ainda, que embora nosso “*poète maudit*” (segundo alcunha de Verlaine) a tenha datado “*Avril-Août 1873*”, quando Rimbaud volta de suas andanças pelos países vizinhos à casa da família, entre abril e maio de 1873, a obra já havia sido parcialmente escrita – ainda que não se tratasse propriamente do conjunto intitulado *Une Saison en Enfer* –, pois ela já havia sido mencionada, em carta endereçada a Delahaye, no início de maio daquele ano. Nessa carta – que contém dois desenhos do próprio punho de Jean-Arthur<sup>74</sup> –, escrita em uma folha já gasta com os rascunhos das paráfrases do Evangelho de São João, o poeta se refere a seus escritos como a reunião de algumas “*petites histoires en prose*”<sup>75</sup>, as quais comporiam seu “*Livre païen ou Livre nègre*”<sup>76</sup>.

Contudo, quando fala da dimensão prevista para o livro, Rimbaud escreve que “*une demi-douzaine d’histoires atroces sont encore à inventer*”<sup>77</sup>. Mas, reclama ao amigo de que o tédio que sente naquela “*província francesa*” acaba limitando sua capacidade criativa: “*Comment inventer des atrocités ici?*”<sup>78</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 383). De fato, os rascunhos da *Saison* – quatro páginas caóticas que se tornariam “*Mauvais Sang*”, “*Nuit de L’Enfer*” et “*Alchimie du Verbe*” – nos evidenciam que Rimbaud desenvolve de forma muito mais profunda, posteriormente, os temas atrozos ali esboçados. Esses rascunhos escritos no período supramencionado trazem apenas uma gênese do que viria a seguir.

Talvez, por esse motivo, poucos meses depois Rimbaud volta a Londres, onde, em companhia de Verlaine, dá continuidade à obra. O período turbulento que se segue – da chegada à capital inglesa, em meados de 1873, ao drama de Bruxelas, no dia 10 de julho do mesmo ano – pode, de fato, ter inspirado Rimbaud a escrever algumas das “*histórias atroz*” de *Une saison en enfer*, mas ele só viria a finalizá-las, quando, de braço na tipóia, retorna mais uma vez a Roche, onde permanece até agosto. Antes disso, porém, no dia 12 de julho, o poeta relatao incidente de Bruxelas, no qual já é possível depreender o nível de instabilidade da relação dos dois poetas:

<sup>74</sup>Anexo A.

<sup>75</sup>pequenas histórias em prosa.

<sup>76</sup>Livro pagão ou Livro negro.

<sup>77</sup>Meia dúzia de histórias atroz

<sup>78</sup>Como inventar atrocidades aqui? [Tradução nossa]

*[...] j'arrivai à Bruxelles et je rejoignis Verlaine. Sa mère était avec lui. Il n'avait aucun projet déterminé: il ne voulait pas rester à Bruxelles, parce qu'il craignait qu'il n'y eût rien à faire dans cette ville ; moi, de mon côté, je ne voulais pas consentir à retourner à Londres, [...] et je résolus de retourner à Paris. Tantôt Verlaine manifestait l'intention de m'y accompagner [...] tantôt il refusait de m'accompagner, parce que Paris lui rappelait de trop tristes souvenirs. Il était dans un état d'exaltation très grande. [...] Il n'y avait aucune suite dans ses idées. Mercredi soir, il but outre mesure et s'enivra. Jeudi matin, il sortit à six heures ; il ne rentra que vers midi ; il était de nouveau en état d'ivresse, il me montra un pistolet qu'il avait acheté [...] Il était fort surexcité./Pendant que nous étions ensemble dans notre chambre, il descendit encore plusieurs fois pour boire des liqueurs ; il voulait toujours m'empêcher d'exécuter mon projet de retourner à Paris. Je restai inébranlable. Je demandai même de l'argent à sa mère pour faire le voyage. Alors, à un moment donné, il ferma à clef la porte de la chambre donnant sur le palier et il s'assit sur une chaise contre cette porte. J'étais debout, adossé contre le mur d'en face. Il me dit alors: "Voilà pour toi, puisque tu pars !" ou quelque chose dans ce sens ; il dirigea son pistolet sur moi et m'en lâcha un coup qui m'atteignit au poignet gauche ; le premier coup fut presque instantanément suivi d'un second, mais cette fois l'arme n'était plus dirigée vers moi, mais abaissée vers le plancher./Verlaine exprima immédiatement le plus vif désespoir de ce qu'il avait fait / il se précipita dans la chambre contiguë occupée par sa mère, et se jeta sur le lit. Il était comme fou : il me mit son pistolet entre les mains et m'engagea à le lui décharger sur la tempe. Son attitude était celle d'un profond regret de ce qui lui était arrivé<sup>79</sup> (PAGE:LEPELLETIER..., 2017)*

Na sequência desse relato, o jovem explica ainda que, após ter sido atendido no hospital de Bruxelas, declarou ao amante o vívido desejo de voltar à cidade natal, Charleville, com sua família. A menção do retorno à França, no entanto, faz com que Verlaine se desespere novamente, chegando ao ponto de perseguir Rimbaud na estação de trem, no dia seguinte.

<sup>79</sup>[...] eu cheguei em Bruxelas e me juntei a Verlaine. Sua mãe estava com ele. Ele não tinha nenhum projeto definido: ele não queria ficar em Bruxelas porque temia que não havia nada a fazer nesta cidade; Eu, por minha parte, não consentia em voltar para Londres [...] e resolvi voltar a Paris. Verlaine, por vezes, manifestava a intenção de me acompanhar [...] outras ele se recusava, porque Paris trazia-lhe dolorosas lembranças. Ele estava em um estado de grande excitação. [...] Não havia sentido algum em suas idéias. Quarta-feira, ele bebeu e ficou bêbado além da medida. Na quinta de manhã, ele saiu às seis horas; e não retornou até cerca do meio-dia; estava de novo em estado de embriaguez, e me mostrou uma arma que havia comprado [...] Ele estava muito animado / Enquanto estávamos em nosso quarto, ele ainda desceu várias vezes para beber licores; ele queria impedir-me de executar o plano de voltar a Paris. Eu permaneci firme. Cheguei a pedir dinheiro para mãe dele para fazer a viagem. Então, em um momento, ele trancou a porta do quarto e sentou-se em uma cadeira contra a porta. Eu estava de pé, encostado na parede oposta. Ele então disse: "Isto é para você, já que vai embora!" Ou algo assim; ele virou a arma para mim e soltou um tiro que me atingiu o pulso esquerdo; o primeiro golpe foi quase imediatamente seguido por um segundo, mas desta vez a arma não foi dirigida a mim, mas para baixo para o assoalho/ Verlaine imediatamente expressou seu profundo pesar pelo que tinha feito / Correu para o quarto ao lado ocupado por sua mãe, e caiu sobre a cama. Ele parecia um louco: colocou a pistola na minha mão e me convidou a disparar em sua têmpora. Sua atitude era a de um profundo pesar pelo que aconteceu [Tradução nossa].

De volta a casa, o jovem Jean-Arthur se empenha, pois, em terminar seu “*livre païen, livre nègre*” e publicá-lo. Para tanto, pede à Madame Rimbaud a quantia necessária para a realização desse projeto. Surpreendentemente, no final dessa saga artística, a mãe do poeta, conhecida por sua severidade e rigidez, aquiesce em dar-lhe a soma para cobrir as despesas da publicação do livro, do qual, segundo o próprio Rimbaud, dependeria sua sorte: “*mon sort dépend de ce livre [...]*”<sup>80</sup>, escreve a Delahaye (RIMBAUD, 1999, p. 383). O próprio Delahaye relembra o fato em *Rimbaud - L’artiste et l’être moral* (1923, p. 55-56):

[...] *Mme Rimbaud, que les allées et venues de son fils, depuis trois ans, avaient tant déconcertée, prend le parti de se réconcilier avec l’idée qu’il pourrait gagner sa vie en faisant de la littérature. Illusion que maintenant le poète n’a plus: curieux renversement des rôles! Mais il accepte l’argent que lui offre sa mère, et fait imprimer la plaquette à Bruxelles, chez Poot et Cie, 37 rue aux Choux.*<sup>81</sup>

Porém, com a quantia recebida da mãe, ao invés de pagar a dívida da publicação, o poeta vai a Paris, onde, segundo Barroso (apud RIMBAUD, 1983, p. 45), provavelmente a utiliza para fins outros que não o de saldar a dívida com o livreiro. Evitado, no entanto, pelo círculo literário da capital, em consequência do *affaire Verlaine*, retorna de novo ao lar da família. Depois, parte mais uma vez à Inglaterra, “*avec la résolution d’abandonner toute littérature et d’exercer autrement l’activité de son esprit*”<sup>82</sup> (DELAHAYE, 1923, p. 56).

Antes, porém, de abandonar completamente a arte e tornar-se “*l’homme aux semelles de vent*”<sup>83</sup> (outra alcunha dada por Verlaine) que viajará, até o final da vida, por três continentes, o poeta não deixa de dar o exemplar de sua obra já publicada àquela cujo incentivo financeiro ajudou a realizá-la materialmente: a “*mother*” (como é referida na carta a Delahaye). Coelho (1995) reporta a cena, através, novamente, do testemunho de Isabelle e Berrichon: “*À sa mère en effet (première lectrice du livre imprimé) qui lui demandait ce qu’il avait ‘voulu dire’ dans Une Saison en Enfer, Rimbaud aurait répondu: ‘ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens’*”<sup>84</sup> (COELHO, 1995, p. 23). Essa fórmula lapidar contém,

<sup>80</sup>minha sorte depende desse livro [...] [Tradução nossa].

<sup>81</sup>Senhora Rimbaud, que as idas e vindas de seu filho, por três anos, tanto a desconcertou, toma o partido de se reconciliar com a ideia de que ele poderia ganhar a vida escrevendo literatura. Ilusão que, agora, o poeta não tem mais: curiosa inversão de papéis! Mas, ele aceita o dinheiro que ela lhe oferece e imprime seu livreto em Bruxelas, na *Poot & Cie*, rua *aux Choux*, 37 [Tradução nossa].

<sup>82</sup>com a resolução de abandonar toda literatura e de exercer de outro modo a atividade de seu espírito [Tradução nossa].

<sup>83</sup>homem das palmilhas e vento.

<sup>84</sup>Para a mãe (primeira leitora do livro impresso), que lhe perguntou o que ele “quis dizer” em *Une Saison en enfer*, Rimbaud teria respondido: “o que está dito, literalmente e em todos os sentidos” [Tradução nossa].

em seu próprio cerne, o projeto artístico elaborado por Rimbaud no segundo período de sua produção artística, pois revela não apenas o caráter obscuro de seus escritos, como também reformula a expressão máxima da “vidência” que, desde 1871, foi amplamente desenvolvida e aplicada em sua poesia.

No que tange o primeiro ponto, compreendemos que, ao proferir tal frase, longe de esclarecer o significado do texto à progenitora (e, conseqüentemente, aos possíveis leitores), Rimbaud notabiliza justamente certa obscuridade que emana dessa leitura. Afinal, o próprio poeta teria alertado o amigo Delahaye quanto à incompreensibilidade de seus “ensaios”: “[...] *et ces essais qu’il appelle ‘une des mes folies’, à propos desquels il nous prévient qu’ils seront incompréhensibles: ‘- je réservais la traduction’*”<sup>85</sup> (DELAHAYE, 1923, p. 47-48). Assim, vemos que, mesmo Delahaye assumindo, logo em seguida, o exagero do amigo quanto a essa afirmação, é notória a intencionalidade do poeta por fazer-se incompreensível. Tal perspectiva flerta com o argumento de Friedrich (1991, p. 16) de que a poesia moderna possui, de fato, a intenção de ser obscura. Assim, “contaminado” pelos escritos da Vidência, pensando ainda como “poeta”, conforme Bernard (1959), Rimbaud, na *Saison*, deixa respingar o hermetismo vigente nessa fase. Nesse sentido, Pierre Brunel (apud RIMBAUD, 1999, p. 403), no prefácio de *Une Saison en Enfer*, afirma que:

*C’est [...] une parole obscure. L’oracle de Delphes s’exprimait par énigmes. Rimbaud lui-même passe par là, et il en a conscience. L’obscurité tient alors à une concision extrême, à la pratique constante de la juxtaposition, de l’asyndète. Cette prose va vite, et pourtant chaque mot a du poids, et d’autant plus que Rimbaud joue sur le double sens (le “paysan” est à la fois le païen, pagnus, et le travailleur de la terre, la “main à charrue” [...])*<sup>86</sup>

De fato, ainda que essa obra não possua a mesma estrutura nominalista, apontada por Vicente (2010), que vemos nas *Illuminations*, Rimbaud utiliza amiúde o recurso do assíndeto e da justaposição na obra (*La raison n’est née. Le monde est bon. Je bénirai lavie. J’aimerai mes frères* [...]), o que, por vezes, leva-nos rapidamente de um termo a outro, quebrando um pouco a lógica do discurso. Ademais, o fato de o poeta fazer uso de poucos conectores, remete-nos à própria ideia da queda ao inferno. Afinal, tal como a queda, o discurso, por não

<sup>85</sup>[...] e esses ensaios que ele denomina ‘uma de minhas loucuras’, sobre os quais nos previne que serão incompreensíveis: “- eu guardava a tradução” [Tradução nossa].

<sup>86</sup>É um discurso obscuro. O oráculo de Delfos se exprimia por enigmas. Rimbaud também faz isso e tem consciência de fazê-lo. A obscuridade se mantém pela concisão extrema, pela prática constante da justaposição, do assíndeto. Essa prosa caminha rapidamente, e, no entanto, cada palavra tem seu peso, especialmente porque Rimbaud joga com o duplo sentido (o “camponês” é tanto o pagão, *pagnus*, quanto o trabalhador da terra, a “mão no arado” [...]) [Tradução nossa].

possuir “amarras”, dá-se de forma rápida e vertiginosa, puxando-nos para baixo com o poeta. Além disso, essas sequências de frases soltas, bem como a repetição de algumas palavras – recurso também muito utilizado por Rimbaud na *Saison* –, são típicos da oralidade, dando um efeito intencionalmente dramático ao discurso.

Por outro lado, também é importante notar que, como afirma Brunel (1999), cada palavra do texto possui um peso, devido a sua multiplicidade de significações. Nesse sentido, a frase dita à mãe permite-nos inferir que, para Rimbaud, a obra está aberta para ser lida tanto literalmente quanto em “todos os sentidos”, o que se liga já ao próprio projeto da vidência–de liberdade plena. Voltando, no entanto, às múltiplas significações das palavras no texto, Coelho (1995, p. 24) afirma, ainda, que existe uma vertigem, no interior da *Saison*, que nos evidencia o cruzamento das significações possíveis na obra: “*Vertige, ressort formel qui habite la Saison, il nous dit que le sens est délivré, tout entier, dans le croisement des significations*”<sup>87</sup>. Assim, analisaremos, na sequência, sob o prisma do satânico e do transgressor, as significações que o texto nos permite depreender.

### **3.2. *Une Saison en Enfer*: estrutura cíclica, tempo mítico**

Constituída de oito capítulos e um prólogo, *Une saison en Enfer* conta-nos a descida do poeta às profundezas do Inferno. No entanto, conforme Pleynet (2005, p. 352), o que distingue a obra não é propriamente o *Inferno*, mas, sim, “que o inferno se fixa aqui em ‘uma’ estação”, evidenciando, portanto, a importância do *tempo*. Vemos, assim, que, se na *Divina Comédia* – uma das maiores referências literárias de descida ao Inferno – Dante apenas passa pelas paragens infernais como mero observador, o poeta-narrador de *Une saison* permanece, ali, durante o período inteiro de uma estação.

Nesse sentido, é importante retomar o que Brunel (apud RIMBAUD, 1999, p.405), no prefácio da obra, assinala como um paradoxo temporal que se dá já no próprio título de *Une saison en enfer*, pois, se o inferno para os cristãos é um lugar de danação *eterna*, assumir que o condenado passa ali apenas *uma estação* é, de algum modo, esvaziar o inferno de sua própria essência. Nas palavras do autor: “*Il faut dire avec force combien le titre du texte est impertinent, provocateur. Au moment même où il s’énonce, où il s’annonce, dans Une Saison*

<sup>87</sup>Vertigem, recurso formal que habita a Estação, ela nos diz que o sentido está entregue, inteiramente, no cruzamento das significações [Tradução nossa].

en Enfer, l'enfer est vidé de sa substance [...], de sa signification.[...]"<sup>88</sup>. De fato, a aliança desses contrários – do eterno com o passageiro – dá já o tom provocador e, ao mesmo tempo paradoxal, próprio da Modernidade estética. Contudo, antes de elucidar sobre essa contradição nos termos, é preciso estabelecer, primeiro, a relação entre o universo mítico, que perpassa a *Saison*, e a própria Modernidade. Afinal, veremos, daqui em diante, que o mito está intimamente ligado ao tempo “eterno”, o que garante, mesmo que ilusoriamente, aquela evasão do poeta, mencionada no primeiro capítulo deste estudo.

Assim, na Modernidade, ainda que o artista possua consciência de que a arte não mais se relaciona com o sagrado – como outrora se relacionava –, muitos artistas buscaram, no mito dessacralizado, um escapismo a tudo aquilo que é mundano. Nesse sentido, vale mencionar os estudos de Mielietinski (1987), pois o autor aponta que o mito acarreta, justamente, a ideia de *superação dos limites histórico-sociais e espaço-temporais*. Segundo o autor (1987), inclusive, no século XX, a literatura passa por um período de “remitologização”, produto da tomada de consciência da crise da cultura burguesa:

Enquanto fenômeno do modernismo, o mitologismo foi, incontestavelmente, produto da tomada de consciência da crise da cultura burguesa como crise da civilização em seu conjunto, o que levou à frustração no racionalismo positivista e no evolucionismo, na concepção liberal de progresso social (o crítico americano Ph. Rahv vê na idealização do mito uma expressão direta do medo diante da história), um herói de Joyce sonha em “despertar” do pavor da história (MIELIETINSKI, 1987, p. 6).

Sob a perspectiva da relação entre “mitologismo” e o “pavor da história”, é preciso abordar, também, os estudos feitos por Eliade (1992), em “O Sagrado e o profano”, obra na qual o autor define o tempo mítico como relativo a um tempo *primordial*, “não identificável no passado histórico, um Tempo original, no sentido de que brotou ‘de repente’, de que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir antes da aparição narrada pelo mito” (ELIADE, 1992, p. 40). O mito não se insere, portanto, em um tempo cronológico, de modo que não pode fazer parte da realidade histórica. Assim, se por um lado, o poeta se rebela contra sua condição marginalizada, projetando sua visão para um futuro inexistente – como vimos alhures –; por outro, traz, na temática da sua poesia, figuras míticas que tampouco se inserem em uma linha progressiva do tempo histórico. Nesse sentido, Brunel (apud RIMBAUD, 1999, p. 406) afirma que “*Rimbaud a été victime, comme*

<sup>88</sup>É preciso salientar quanto o título da obra é impertinente, provocador. No momento mesmo em que ele se enuncia, em que ele se anuncia, em *Une Saison en Enfer*, o inferno é esvaziado de sua substância, de sua significação [Tradução nossa].



*beaucoup d'autres, de l'Histoire de son temps. En poète, il aspire à s'évader, non seulement hors du lieu, mais hors du temps. L'éternité correspond à cette aspiration*"<sup>89</sup>. Ora, se o tempo cronológico pode ser representado, tal como a prosa, por uma linha reta e contínua, o tempo do mito é, como a poesia, o círculo fechado em si mesmo: eterno e absoluto.

Nesse sentido, Cassirer (apud MELLO, 2002) afirma, também, que poesia e mito possuem outra afinidade que se dá na própria gênese da linguagem. Para o autor, mito e linguagem nascem do mesmo ímpeto de formulação simbólica, a partir de experiências subjetivas e emotivas. Da mesma nascente brota a arte, especialmente a poética, cuja força deriva, justamente, da magia das palavras. Na própria Bíblia encontramos essa relação intrínseca entre mito e palavra: "O Verbo era Deus", consta no primeiro versículo do livro de João, revelando que há sempre "uma 'palavra' no começo de tudo, algo que pronuncia o mundo, tornando-o o mundo humano" (MORAIS, 1988, p. 27). No livro do Gênesis (2:19-20), também podemos depreender essa relação, pois, após fazer o homem à sua imagem e semelhança, Deus o incumbe da missão de *nomear* todos os animais: "Iahweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse" (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1981, p. 35). A palavra *ordena*, portanto, o Cosmos: pela linguagem, não apenas Adão *categorizou* os animais, mas, o próprio Deus criou tudo o que existe. Em Gênesis (1:3) lemos, ainda: "Deus *disse*: 'Haja luz! ' E houve luz" (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1981, p. 33). Por isso, aquele que possui o dom da palavra – como é o caso do poeta – iguala-se, de algum modo, a Deus. Nesse sentido, rememorando as palavras de Vicente (2003, p. 78), vemos que se consolida, na Modernidade, a ideia do poeta "profeta" que, por ser superior aos demais, vê e vai além de todos, colocando-se, muitas vezes, até mesmo acima de Deus.

No entanto, paradoxalmente, se voltarmos às questões ligadas ao mitologismo, vemos, também, que, de um modo geral, a poesia moderna busca, na renovação do mito, o desejo de voltar a uma idade de ouro, em que tudo estava em perfeita *comunhão* com o *sagrado* e, conseqüentemente, *com Deus*. Mas, conforme já mencionado, essa poesia sofre também da desilusão de saber que, se outrora estava conectada a esse universo; agora, ela é fruto tão-somente de uma autoconsciência crítica – processo decorrente da própria racionalização do mundo, nos tempos modernos. Nesse sentido, podemos voltar a pensar na noção friedrichiana de "transcendência vazia", pois, segundo o autor (1991), apesar dessa poesia se mover em um

<sup>89</sup>Rimbaud foi vítima, como vários outros, da História de seu tempo. Enquanto poeta, ele aspira a evadir-se, não apenas fora do lugar, mas fora do tempo. A eternidade corresponde a essa aspiração [Tradução nossa].

esquema – de origens platônica e místico-cristã – que busca a essência da “elevação”; em nossa leitura, ela não pode mais, em um mundo dominado pela razão, conhecer uma transcendência verdadeira. Assim, mesmo que o conteúdo dessa poesia venha repleto de termos místicos e míticos, sua essência está esvaziada de sentido. Por isso, muito perspicazmente, Baudelaire reclamou, em “*Petits Poèmes en prose*”, a “perda da auréola” do poeta moderno. Mesmo reconhecendo que existe uma conexão entre a poesia e o mundo espiritual – simbolizado aqui pela auréola na cabeça das figuras sagradas –, o poeta sabe, também, que essa conexão está perdida no caos do mundo moderno.

Para Rosenfeld (1993, p. 145), foi com a perda do contato permanente com a natureza, na Modernidade, que se desfez também “as valorizações ligadas ao sentimento da profunda dependência humana de um universo que transcende o homem”. Assim, o ser humano abandonou, gradativamente, sua conexão com o ritmo cósmico dos ciclos naturais: “Não sentindo mais [...] a poderosa influência das forças cósmicas, de cuja benevolência dependiam todos os resultados do seu labor, o homem já não valoriza, como antes, o valor da humanidade” (ROSENFELD, 1993, p. 145). De fato, desde o Romantismo, podemos observar que muitos poetas almejam um retorno do contato com a natureza. Necessidade esta que se desenvolve paralelamente a uma hostilização à modernização social. Jauss (1996, p. 74) afirma, nesse sentido, que “o sentimento romântico busca, também na percepção da natureza, algo que não está presente, mas, ao contrário, algo ausente”.

Essa atitude, que consiste em buscar nos tempos de outrora a verdade de uma natureza abolida, relaciona-se intimamente ao tema do Paraíso Perdido e, por conseguinte, do próprio mito, enquanto formulação simbólica. Assim, o poeta, por não se encontrar no mundo modernizado, quer voltar a um tempo “outro” – ao Paraíso Perdido – no qual havia uma unidade indivisível entre tudo o que existia. Afinal, conforme Gusdorf (apud MORAIS 1988, p. 70), o mito “guardará sempre o sentido de um longo olhar em direção à integridade perdida e algo assim de uma interação restitutiva”. Deste ponto de vista, o mitologismo da literatura moderna representa a nostalgia da unidade dos primórdios em relação à *desagregação* do presente.

Podemos dizer, nesse sentido, que a originalidade de Rimbaud, na *Saison*, se dá, sobretudo, na união de dois tempos distintos: o mítico e o cronológico. Ao periodizar o Inferno cristão, inserindo-o em uma única estação do ano, o poeta rompe com a própria ruptura, demonstrando já toda a transgressão do jovem maldito. Essa contradição nos termos nos leva a pensar, igualmente, no mito de Perséfone, rainha e esposa de Hades que, segundo a mitologia grega, é raptada e desposada a força – após a recusa de sua mãe, Deméter – pelo

deus do submundo. A jovem permanece, assim, cativa por um longo período, no qual a mãe, patrona da agricultura, acaba adoecendo e se descuidando de suas tarefas divinas: as terras, antes fecundas, tornam-se estéreis devido à grande tristeza de Deméter. Para solucionar esse problema, estabelece-se, por fim, um acordo entre mãe e genro: Perséfone passaria metade do ano junto aos pais e a outra metade com o esposo, no submundo. Tal mito explicaria, pois o ciclo anual das estações: quando Perséfone está na terra (verão e primavera), Deméter espalha sua alegria e a natureza se torna abundante e viva. No entanto, quando Perséfone retorna ao Hades, as terras se tornam frias e improdutivas (outono e inverno). Da mesma forma, em *Une Saison*, vemos que o poeta também se torna cativo, por uma longa estação, do mundo inferior. Além disso, a obra, tal como o mito grego, também está totalmente imbricada nas estações do ano.

Outra relação que pode ser traçada é a do “eterno e transitório” baudelairiano, pois, para Baudelaire, uma obra que se pretende moderna deve extrair, justamente, a beleza *eterna* contida no tempo *presente*. Rimbaud faz isso não apenas ao relacionar o tempo eterno com o tempo datado de uma estação, mas, também, ao trazer, em suas reminiscências dantescas, aspectos de sua realidade atual, seja quando fala da sociedade burguesa ou dos avanços tecnológicos de seu tempo. Vemos, por exemplo, em *Mauvais sang*, o questionamento: “*La science, la nouvelle noblesse! Le progrès. Le monde marche! Pourquoi ne tournerait-il pas?*”<sup>90</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 56). A resposta a essa simples pergunta é que, de fato, o mundo não deixará jamais de girar e, em seu giro constante e permanente, sempre haverá, também, uma progressão linear tal como os avanços da ciência.

Os ciclos sazonais podem até se repetir, mas *nunca* se repetem de maneira idêntica, existe sempre um transitório no eterno movimento de um ano. Por isso, a própria estruturação de *Une Saison* se estabelece de forma circular, imbricada, justamente, nas quatro estações. Assim, as duas partes que emolduram o livro – o prólogo e o *Adieu* –, encerram a duração cíclica perfeita de doze meses. O prólogo, momento em que o narrador apresenta seu “caderno de maldito” a Satã, está situado na primavera: “*Et le printemps m’a apporté l’affreux rire de l’idiot*”<sup>91</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 50); enquanto o *Adieu*, quando o poeta sai, finalmente, do Inferno, situa-se no outono: “*L’automne déjà! – mais pourquoi regretter un*

<sup>90</sup>A ciência, a nova nobreza! O progresso. O mundo avança. Porque ele deixaria de girar? [Tradução nossa].

<sup>91</sup>E a primavera me trouxe o riso horrível do idiota [Tradução nossa].

*éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine, – loin des gens qui meurent sur les saisons*”<sup>92</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 122).

Sob essa perspectiva, podemos concluir que foi no verão – “*un éternel soleil*” – o momento em que o narrador realmente *viveu* no Inferno. Do mesmo modo, depreendemos que, foi no inverno, o momento em que seu *carnet de damné* foi, de fato, escrito, já que, na primavera, ele conjura o Demônio (prólogo) para apresentar-lhe a obra completa que tem em mãos. Destarte, o outono, representando simbolicamente um prenúncio de recolhimento, a transição entre o calor do verão e o frio do inverno, traz ao poeta o medo do porvir, por isso, em *Adieu*, ele exclama: “*Et je redoute l’hiver parce que c’est la saison du confort!*”<sup>93</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 124). De fato, o inverno, tempo de conforto, é a estação na qual concentramo-nos na revisão daquilo que se passou. Assim, após o retorno do Inferno e um período de processamento de suas vivências (outono), o inverno surge como o momento em que as memórias serão, finalmente, escritas.

Também é muito simbólico pensar que, sob essa perspectiva, foi durante *um* verão que o poeta passou sua temporada no abismo infernal, pois, ao retratar, no prólogo, esse tempo, o poeta diz que sua vida “*était un festin où s’ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient*”<sup>94</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 48). O verão, signo de felicidade e de diversão, de luz e de calor, traz em si a ideia de um momento festivo regado a bebidas. Nesse sentido, não podemos nos esquecer do método proposto por Rimbaud nas “cartas do Vidente”, pois é, justamente, a partir da ingestão consciente de substâncias que desregam os sentidos que o poeta chega ao *Inconnu*. Dessa forma, podemos depreender, aqui, que Rimbaud retoma as memórias ligadas ao período da Vidência, momento em que desceu aos Infernos.

Tal perspectiva pode ser confirmada, também, pela própria catábase, pois ela é análoga ao processo de interiorização e de busca por autoconhecimento que também faz parte do método proposto por Rimbaud. Dodds (apud WILLER, 2013, p.136), em “Os gregos e o irracional”, explica que, de fato, entre os adeptos de doutrinas iniciáticas, a descida ao reino dos mortos é fundamental, pois corresponde, simbolicamente, a um ganho em conhecimento e sabedoria. Deste modo, podemos dizer que a vivência no inferno, na obra, corresponde exatamente ao momento em que Rimbaud vive, também, seu período de reformulação poética.

<sup>92</sup>Outono já! – mas porque lamentar um sol eterno, se nós estamos engajados na descoberta da claridade divina, – longe das pessoas que morrem nas estações [Tradução nossa].

<sup>93</sup>E eu temo o inverno porque é a estação do conforto! [Tradução nossa].

<sup>94</sup>era um festim aberto a todos os corações, regado por todos os vinhos [Tradução nossa].

Assim, a metáfora do vinho, mencionado nas primeiras linhas do prólogo, enquanto substância embriagante que desnorteia o sujeito, remete-nos, automaticamente, ao período da Vidência. Em “*Nuit de l’enfer*”, o poeta descreve – conforme também vimos na carta a Demeny –, um *veneno* que transforma sua percepção do mundo:

*J’ai avalé une fameuse gorgée de poison. – Trois fois béni soit le conseil qui m’est arrivé! – Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j’étouffe, je ne puis crier. C’est l’enfer, l’éternelle peine! Voyez comme le feu se relève! Je brûle comme il faut. Va, démon!*<sup>95</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 68)

A partir da ingestão do veneno e, portanto, com os sentidos desregrados, o poeta passa a ter visões alucinadas: “*Les hallucinations sont innombrables. C’est bien ce que j’ai toujours eu: plus de foi en l’histoire, l’oubli des principes*”<sup>96</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 70). Se retomarmos as cartas do Vidente, veremos que, ali, Rimbaud também menciona um veneno necessário à Vidência, conforme vimos no segundo capítulo: “[...] *il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences*” (RIMBAUD, 1999, p. 243). Assim, se a ingestão dessa substância, que altera os sentidos, é necessária à formulação da própria arte, a escolha do inferno como símbolo desse período também não se faz por acaso, afinal ir ao inferno é também uma maneira de fugir da realidade mundana.

Nesse sentido, se retomarmos as elucubrações feitas no primeiro capítulo, podemos dizer que o mergulho no inferno – assim como o mergulho no *Inconnu* – é, igualmente, um meio de evasão do mundo: “*Ah ça! l’horloge de la vie s’est arrêtée tout à l’heure. Je ne suis plus au monde*” (RIMBAUD, 1983, p. 70). Lembremos, também, que a necessidade de evasão surge da revolta contra o mundo burguês: o poeta não se encontra em seu meio social, por isso, em “*L’impossible*”, alerta que “*M. Prudhomme est né avec le Christ*”<sup>97</sup>. Aqui, *M. Prudhomme*, fazendo menção à personagem caricatural criada por Henry Monnier, remete-nos, automaticamente, ao arquétipo do homem burguês do século XIX. Assim, se Rimbaud despreza o cristianismo, demonstra igual rejeição aos valores burgueses e, para distanciar-se de toda a mediocridade desse mundo, desce, finalmente, ao Inferno.

<sup>95</sup>Tomei uma talagada de veneno. – Bendito seja três vezes o conselho que me deram. Ardem-me as entranhas. A violência do veneno me retorce, me deforma, me derruba. Morro de sede, sufoco, não consigo gritar. É o inferno, a pena eterna! Vede como o fogo se levanta! Ardo como devo. Sai, demônio.

<sup>96</sup>As alucinações são incontáveis. Exatamente o que sempre tive: nenhuma fé na história, descaso pelos princípios.

<sup>97</sup>O espírito burguês nasceu com Cristo [Tradução nossa].

Se nas *Illuminations* uma das formas de evasão era a supressão da noção espaço-temporal, por meio de uma técnica que, por um lado, unia momentos distintos em uma mesma linha e, por outro, lugares longínquos em um mesmo espaço, na *Saison*, Rimbaud cria um universo cujas referências espaço-temporais são aquelas da memória e do mítico situando-se, portanto, fora da cronologia convencional da realidade sensível. Conforme vimos, Eliade (1992) define o tempo mítico por sua inserção em um momento não identificável na história. Nesse sentido, se ativermos-nos à palavra que abre o prólogo, “*Jadis*” [outrora], temos um indício de que evoca um tempo “outro”, que rompe como aqui e o agora e nos transporta para um passado longínquo. Nas palavras de Eudoro de Sousa: “Se digo “outrora”, nego o “agora”, nego esta hora, por força da afirmação de outra. Situo-me fora ou para além de todos os “agoras” que se alinham, para trás e para frente, direto ao passado ou ao futuro da hora presente” (SOUSA, 1981, p. 2). Ademais, ainda segundo o autor, “o mundo em que se reina [...] o outrora [...] se pode dizer que está dentro de nós”:

Se não descemos dentro de nós, não encontramos aquele mundo; se não penetramos na mais funda intimidade daquele mundo, não encontraremos nossa abismal intimidade. Reincidindo e reencarecendo: o sentimento de estranheza perante o mundo, cuja superfície está regradada pela antiguidade e pela distância, assinala um momento de desequilíbrio: logo, caindo dentro de nós, podemos entranhar-nos no mundo outro [...] (SOUSA, 1981, p. 5-6).

De fato, tanto o universo mítico, quanto o das memórias, evocados na *Saison*, fazem parte do mundo interior do poeta, fruto – como já vimos – de sua fuga da realidade. Nesse sentido, em *Nuit de l'enfer*, o narrador exclama: “*Je me crois en enfer, donc j'y suis*”<sup>98</sup>, confirmando, novamente, que o inferno rimbaudiano é pessoal e provém de formulações produzidas em seu próprio âmago.

Voltando, no entanto, à questão dos tempos que se cruzam na obra – o eterno e o transitório – Coelho (1995) demonstra, também, que, paralelo ao “*jadis*” do prólogo, representante de um Éden perdido, existe uma alínea com um “*un soir*”:

*Le prologue d'Une saison en enfer est strictement structuré dans le temps. Un axe chronologique s'y trouve ouvertement appuyé, jusqu'à l'excès, fondement d'un non-retour. Au “Jadis” inaugural, qui évoque un Éden disparu - comme l'enfance et comme tous les Éden - répond l'alinéa d'une date: “Un soir”. Et ce “soir” est au sens propre une fin de lumière, il matérialise la chute dans le temps, irréparable en regard du grands*

<sup>98</sup>Eu me creio no inferno, logo estou nele [Tradução nossa].

*corpsinitial, indistinct, non morcelé, le matin, et qui “fut”*<sup>99</sup> (COELHO, 1995, p. 32).

O paradoxo retorna, do “*jadis*” ao “*un soir*”, Rimbaud coloca-nos, novamente, ante uma ruptura temporal: vamos do inatingível “outrora” para o corriqueiro “uma tarde”. Dois passados distintos: um, situado no eterno, corresponde ao tempo mítico; e outro, pregado ao presente, representando apenas mais um dia que se arrasta na vida do narrador. Nesse sentido, não é por acaso que a frase que se segue a “*un soir*” traz todo o *tédio* de alguém que não se encanta com mais nada: “[...] *j’ai assis la Beauté sur mes genoux – Et je l’ai trouvée amère. – Et je l’ai enjuriée*”. Percebemos, aqui, que nem sequer a “Beleza” – com maiúscula alegorizante, representando o belo ideal – consegue tirar o poeta da amargura do tempo que corre. Essa amargura demonstra que o narrador possui consciência de que é ilusório buscar a fuga do tempo presente no tempo eterno do mito: o agora não cessa de consumir tudo e a todos. Assim, conforme Pleyne (2005, p. 358), as meditações de Rimbaud levam-no, de fato, a perceber que o tempo, em seu escoar, “no periódico retorno sazonal do escoamento do tempo, não é senão a caracterização do tempo como passado, como escoamento do sucessivo e distanciamento em exílio de todo instante”.

Nesse sentido, é válido mencionar, aqui, o poema sem título, estruturado em versos, que Rimbaud inseriu ao final de *Délires II - Alchimie du Verbe*, pois tal poema, trazia, segundo Pierre Brunel (apud RIMBAUD, 1999, p. 406), uma nota marginal escrita em um de seus rascunhos “*c’est pour dire que ce n’est rien de la vie: voilà donc les Saisons*”<sup>100</sup>. Vejamos os versos na íntegra (RIMBAUD, 1983, p. 102-104):

*O saisons, ô châteaux!  
Quelle âme est sans défauts?*

*J’ai fait la magique étude  
Du bonheur, qu’aucun n’étude*

*Salut à lui, chaque fois  
Que chante le coq gaulois*

*Ah! je n’aurai plus d’envie:  
Il s’est chargé de ma vie*

<sup>99</sup>O prólogo de *Une saison en enfer* é estritamente estruturado no tempo. Um eixo cronológico se encontra ali abertamente apoiado, até o excesso, na fundação de um não retorno. Do “outrora” inaugural, que evoca um Éden desaparecido - como a infância e como todos os Édens - responde a alínea de uma data: “Uma noite”. E essa noite tem o sentido próprio de um fim de luz, ela materializa a queda do tempo, irreparável em face do grande corpo inicial, indistinto, não despedaçado, a manhã que se foi [Tradução nossa].

<sup>100</sup>É para dizer que a vida não é nada: eis, pois as Estações [Tradução nossa].

*Ce charme a pris âme et corps  
Et dispersé les efforts*

*O saisons, ô châteaux!*

*L'heure de sa fuite, hélas!  
Sera l'heure du trépas.*

*O saisons, ô châteaux!<sup>101</sup>*

As estações revelam, aqui, a meditação sobre o escoamento do tempo, representado pela “hora do trespasse”, ou seja, pela hora da morte. É interessante notar que Rimbaud utilizou justamente uma estrutura circular para abordar esse eterno retorno das estações e dos ciclos sucessivos da vida. No entanto, o eu-lírico sabe que, apesar das repetições, o tempo não deixa jamais de correr e esses ciclos sucessivos terão, um dia, seu fim (ao menos na vida de cada ser humano): “*c’est pour dire que ce n’est rien de la vie: voilà donc les Saisons*”<sup>102</sup>. Ademais, a própria interjeição “ó”, no início do verso, também confere ao poema a ideia de um lamento ante a consciência do findar de todas as coisas.

Também é muito representativa a imagem do galo gaulês, no poema, uma vez que esse animal é símbolo, justamente, do despertar de cada dia, de um recomeço contínuo. Ademais, essa espécie, em específico, representa também a própria França, um “emblema oficial na época de Luís Felipe e da Segunda República (1830-1859)” (PLEYNET, 2005, p. 357). Nesse sentido, PleyNET (2005) lê, no poema, que o “*bonheur*” sentido pelo eu-lírico teria relação com o fim da Monarquia e a instauração da República, uma vez que os “châteaux”, do primeiro verso, representariam a própria corte monárquica. Se analisarmos sob esse viés, podemos depreender, também, que, até mesmo a Monarquia, mantida por séculos na história da França, está sob o jugo do escoar do tempo: nada é eterno no eterno ciclo da natureza.

Outro poema em versos que também foi inserido pelo poeta em *Alchimie du Verbe* e que, não coincidentemente, também possui uma estrutura circular para remeter à “Eternidade”, é o que se segue (RIMBAUD, 1983, p.99-100):

*Elle est retrouvée!  
Quoi? L'éternité  
C'est la mer mêlée  
Au soleil*

<sup>101</sup>Ó castelo, ó sazões!/ Que alma é sem senões?// Eu fiz o mágico estudo/ Da ventura, que diz tudo.// Louvai-o, pois, cada vez/ Que cante o galo gaulês.// Ah! não terei mais desejos: Ele a vida me protege.// O encanto fez-se alma e corpo/ Dispersando-se os esforços// Ó castelo, ó sazões!// A hora da fuga, ai de mim!/ Será a hora do fim.// Ó castelo, ó sazões!

<sup>102</sup>É para dizer que a vida não é nada: eis, portanto, as Estações [Tradução nossa].



*Mon âme éternelle,  
Observe ton voeu  
Malgré la nuit seule  
Et le jour en feu*

*Donc tu te dégages  
Des humains suffrages,  
Des comuns élans!  
Tu voles selon...*

*- Jamais l'espérance,  
Pas d'orientur  
Science et patiente,  
Le supplice est sûr.*

*Plus de lendemain,  
Braises de satin,  
Votre ardeur  
Est le devoir.*

*Elle est retrouvée!  
- Quoi? – L'éternité  
C'est la mer mêlée  
Au soleil.<sup>103</sup>*

Neste poema, o eu-lírico demonstra igualmente que é vã a busca pela eternidade, sua única escapatória é tornar pequenos instantes em momentos eternos. O espetáculo da natureza oferece, nesse sentido, esses momentos de gozo e de fuga do agora. A própria imagem do “*mer mêlée au soleil*” permite-nos pensar na ideia de infinito e, conseqüentemente, de eterno, graças à imensidão espacial que ela nos traz. Além disso, se pensarmos, também, no sol, que nasce a cada manhã sobre o mar, trazendo sempre um novo dia, já depreendemos, também, o eterno retornodo ciclo diário. Assim, por meio da plenitude com a natureza, o eu-lírico sente que a eternidade foi, enfim, encontrada. Ora, se ela foi encontrada, quer dizer que, em algum momento, ela esteve perdida. Em uma acepção mítico-judaica, podemos pensar no próprio Éden: a eternidade se perdeu com o primeiro pecado e, agora, o homem moderno só pode vislumbrá-la no contato com a natureza. Por isso, a exclamação do primeiro verso reflete, justamente, a euforia do eu-lírico ante o *sentimento* de eternidade. Sentimento este que abre uma brecha na dura realidade do mundo.

<sup>103</sup>Achada, é verdade?!/ Quem? A eternidade./ É o mar que o sol/ Invade.// Observa, minh'alma/ Eterna, o teu voto/ Seja noite só,/ Torre o dia em chama. // Que então te vantagens/ A humanos sufrágios/ A impulsos comuns!/ Tu voas como os...// - Esperança ausente,/ Nada de oriétur./ Ciência e paciência,/ Só o suplício é certo.// O amanhã não vem, / Brasas de cetim./ Deves o ardor/ Ao dever doar.// Achada, é verdade?!/ - Quem? – A Eternidade. / É o mar que o sol/ Invade.

Ainda em relação à ideia de *eternizar o agora*, o poeta utiliza outro recurso, além dos motivos míticos e do contato com a natureza, com esse propósito. Afinal, a própria escrita do poema permite que esses momentos se *solidifiquem no tempo*. Por meio da escrita “os poemas permanecem e cada um deles constituem uma unidade autossuficiente, um exemplar isolado, que não se repetirá jamais”, afirma Paz (2012, p. 26). A linguagem escrita garante a permanência, no espaço e no tempo, daquilo que foi vivido. No entanto, se retomarmos a abertura da *Saison*, notaremos que, ali, na verdade, Rimbaud busca representar o tempo da fala, daquilo que vem *antes* da escrita, afinal, o prólogo é apenas a explicação do que virá a seguir: seu “caderno de maldito”, com as memórias do Inferno.

A oralidade é, aqui, uma forma de retomar o passado pela voz passageira do presente. Vemos, assim, que o poeta inicia seu prólogo “evocando muito classicamente (segundo o modelo de Homero e dos poetas gregos) sua memória” (PLEYNET, 2005, p. 360). Lembremos que, na Grécia antiga, antes da invenção da escrita, acreditava-se que os poetas (Aedos) eram abençoados pelas Musas com o dom da palavra. Suas canções, acompanhadas do som da lira, transmitiam, portanto, os saberes provindos do mundo dos deuses. Dessa forma, capaz de ouvir coisas veladas à maioria dos homens, o aedo rompia com a limitação do tempo. Por meio de sua voz, as Musas revelavam verdades de um passado inacessível, presentificado na narrativa do poeta: o passado mítico. Sob a condução de Mnémossine, deusa da memória e mãe das nove musas, o aedo acessava, pois, lembranças remotas do mundo e, então, criava sua arte. Assim, a memória era essencial, sobretudo porque a transmissão desses conhecimentos se dava por meio da oralidade, prova disso que, no momento em que as canções passaram a ser escritas, os Aedos saíram, pouco a pouco, de cena. Se a linguagem oral se perde no vento, a escrita, por sua vez, materializa a memória.

É, nesse sentido, muito significativo que a frase que segue o “*jadis*” inaugural de *Une Saison en Enfer* seja, justamente, “*si je me souviens bien*”<sup>104</sup>. Essa expressão demonstra que o narrador entende que sua memória pode, talvez, falhar na evocação de um passado longínquo. Afinal, é importante lembrar que, na Modernidade, o poeta sabe que não é mais um ser “tocado pelo dedo da Musa”. Por conseguinte, se detivermo-nos, muito brevemente, somente na questão dessa memória evocada, podemos dizer que, ao recontar o que vivenciou no submundo, as recordações nunca serão completamente fiéis. Toda lembrança, pode-se dizer, é falha, uma vez que sempre passa pelo filtro de nossa emoção e imaginação, deturpando, muitas vezes, o relato narrado. Para Baudelaire (1996), é justamente dessa deturpação de

<sup>104</sup>se bem me lembro.

nosso filtro pessoal que provém a originalidade do verdadeiro artista, encarnado, em “O pintor da vida moderna”, na figura de Constantin Guys. Segundo Baudelaire, a verdadeira arte deve, pois, conter as impressões pessoais de cada artista. Este, por sua vez, deve, primeiro, contemplar a paisagem para, depois, a partir de suas impressões e memórias extrair um traço único e propriamente seu. Afinal, nas palavras do poeta, “quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o *tempo* imprime às nossas sensações” (BAUDELAIRE, 1996, p. 28). Por isso, inclusive, Baudelaire era favorável à “arte mnemônica” em detrimento, por exemplo, da fotografia que capta, fielmente, os detalhes da paisagem ou da cena.

Assim, voltando ao “*jadis*” inaugural de *Une Saison en Enfer*, podemos dizer que, por mais que essa palavra remeta-nos a um tempo “outro” – o tempo mítico –, aqui, ela também relaciona-se à própria memória do poeta moderno: uma memória deturpada que contará suas vivências no Inferno. Lembremos, nesse sentido, que seu inferno não é o *verdadeiro* inferno cristão, mas sim suas próprias vivências. Por isso, o poeta evidencia que, passado já quatro estações de sua estadia no submundo, talvez não seja possível, de fato, “reaver a chave do festim antigo”, o que lhe resta é, somente, “*faire le dernier couac!*” (RIMBAUD, 1983, p. 50, grifo do autor): soltar, de uma vez, todas as lembranças desse período. A palavra “*couac*” (traduzida por “vômito” por Ivo Barroso) traz, nesse sentido, justamente a ideia de que essas vivências, ainda não foram completamente digeridas, estão prestes a sair da *boca* do poeta. A escolha feita pelo tradutor é muito interessante, uma vez que “vômito” liga-se, também, a outras duas acepções: a primeira, de um mal-estar causado por um estado fragilizado de saúde e, a segunda, à náusea causada por um estado de vertigem. Se pensarmos na primeira, já encontramos, aqui, o *leitmotiv* que perpassa toda a obra: o poeta é um doente, “*le grand malade*” (segundo as cartas do Vidente), é visto pela sociedade em que vive como alguém que precisa ser curado, pois não se enquadra nesse meio. Vale lembrar, também, que o prólogo, conforme supramencionado, situa-se justamente na primavera, estação de renovação dos espíritos, no qual o narrador está preparado, após um momento de quase morte – representado pela ideia de doença – para, finalmente, apresentar seu “caderno de maldito” a Satã. Passando à segunda acepção, vemos que ela se relaciona, por sua vez, ao momento evocado pelo poeta: a fase da Vidência, lembrada na obra. Afinal, a embriaguez ou, mais especificamente, o estado alterado de consciência pode, de fato, provocar a vertigem que leva à náusea e ao mal-estar.

Se voltarmos, ainda, à questão da oralidade do prólogo, vemos emergir, ali, termos e expressões informais que nos remetem, automaticamente, ao linguajar próprio da fala, como por exemplo, a própria palavra “*couac*”. Esse termo, em francês, é uma onomatopéia que

designa o som produzido pelo corvo, “*imite le cri du corbeau*”<sup>105</sup> (DUBOIS, 1971, p. 304). Nesse sentido, liga-se também ao som do ato de regurgitar, conforme a tradução feita por Barroso. Outra acepção, ainda, para o termo, segundo Dubois (1971, p. 304), é de “*son faux ou discordant qu’émet accidentellement un chanteur ou un instrumentiste*”<sup>106</sup>, o que nos mostra que ambas as acepções trazem em si a ideia de “sonoridade”, indispensável para a verbalização oral do discurso. Além dessa palavra, a frase “[...] *cher Satan, [...], une prunelle moins irritée!*”, sem o verbo conjugado, também faz parte de um estilo próprio da oralidade, em que algumas ligações podem ser suprimidas, sendo subentendidas pelo contexto.

Podemos pensar, também, que o prólogo representa, de alguma forma, uma dramatização teatral em que Satã dialoga com o poeta. Afinal, as aspas de “*Tu resteras hyène, etc...*”<sup>107</sup> e “*Gagne la mort avec tous tes appétits, et ton égoïsme et tous les péchés capitaux*”<sup>108</sup> reportam diretamente ao discurso de Satã. Outro aspecto desse discurso direto, que nos salta aos olhos, é o fato de que Satã se refere ao poeta pelo pronome pessoal “tu”, ao invés de “vous”, o que demonstra não apenas a informalidade da fala como, também, a proximidade dessas duas figuras. No francês, existe, de fato, uma diferenciação entre o tratamento pessoal com o pronome “tu” e com o “vous”. O primeiro é utilizado comumente para nos referirmos às pessoas de nosso entorno, com as quais possuímos intimidade e bom relacionamento. Em contrapartida, o “vous” é usado como tratamento formal e hierárquico, quando possuímos uma relação distante ou, simplesmente, quando queremos demonstrar respeito por alguém.

Do mesmo modo, as interjeições e apóstrofes dão também um tom teatral ao texto, ligando-o, portanto, à tradição oral. Assim, vemos que, o prólogo, representante de um *agora* – o tempo da fala –, é, também, o momento da apresentação oral da obra. Lembremos, nesse sentido, que “prólogo”, segundo Moisés (1974, p. 418), provém do grego e significa “o que se diz antes”. Na tragédia grega era, por conseguinte, o momento de enunciação do tema que seria desenvolvido ao longo da peça. Mais tarde, nos séculos XVII e XVIII, tornou-se muito comum nas encenações teatrais, com o intuito de transmitir mensagens, muitas vezes satíricas, ao público. Deste modo, criava-se uma identificação, logo no início, entre a representação cênica e a plateia. Do mesmo modo, Rimbaud também coloca-nos a par da

<sup>105</sup>Imita o grito do corvo [Tradução nossa].

<sup>106</sup>Som falso ou distoante que emite, acidentalmente, um cantor ou um instrumentista.

<sup>107</sup>Sempre há de ser hiena, etc...

<sup>108</sup>Conquista a morte com todos os teus apetites, com teu egoísmo e todos os pecados capitais.

temática satânica que será desenvolvida, em seguida, nas “páginas odientas de seu caderno de maldito”.

A partir disso, podemos abordar novamente a estrutura da obra, pois ela desdobra-se, em realidade, em duas partes que condizem também com os dois tempos que se cruzam ali: o cíclico e o linear. Assim, podemos dizer que, se do Prólogo ao *Adieu* encerra-se um círculo perfeito, que vai da entrada à saída do submundo, da primeira parte do “*carnet*”, intitulada “*Mauvais sang*”, à última, *Adieu*, vemos, por sua vez, certa progressão cronológica das vivências do poeta, que vai de suas origens pagãs à despedida de seu inferno pessoal. Nesse sentido, também é interessante pensar nos próprios títulos de cada sessão, pois esses títulos também trazem certa lógica interna que remete, por um lado, ao tempo circular e, por outro, ao linear. *Nuit de l’Enfer*, por exemplo, que vem logo após o relato das origens do poeta, em *Mauvais Sang*, traz aquela ideia de “noite” enquanto momento fugaz e corriqueiro, em contraponto direto com inferno que representa, como vimos, o tempo eterno do mito. Do mesmo modo, antes de sair do submundo e dizer *Adieu*, a penúltima sessão vem intitulada *Matin*, representando, também, a efemeridade de uma manhã que passa. Coelho (1995) explica que, em realidade, há uma espécie de espelhamento entre os títulos da obra e seus conteúdos internos:

*C’est entre L’Éclair et Matin que le système profond de jointement qui ordonne les chapitres d’Une Saison en Enfer accède à son évidence tardive et manifeste. L’Éclair revoyait en fait, et d’un mode différé, à l’activité du monde de Mauvais Sang. Cependant Matin inverse (et dans le titre et dans la volonté d’un nouveau jour”) l’espace vacante de Nuit de l’Enfer. Une crête, double (Délires I et Délires II), se situe comme un segment, horizontal, suspendu au-dessus du livre, avec Délires I poussant et se déployant dans Délires II, lui-même mué dans L’Impossible. On comprendra que le terme, attendu après Matin, sera un pendant conclusif aux noeuds posés par le prologue: ce qu’est effectivement Adieu, fin du livre*<sup>109</sup>(COELHO, 1995, p. 101).

Vemos, também, que, se para se inserir no tempo cíclico do mito o poeta adentra o abismo infernal, para representar o tempo linear, ele escreve suas memórias. O fechamento dessas duas partes acontece, conforme supramencionado, com o retorno do poeta, em *Adieu*,

<sup>109</sup>É entre *L’Éclair* e *Matin* que o sistema profundo de articulação que ordena os capítulos de *Une Saison en Enfer* atinge sua evidência tardia e manifesta. *L’Éclair* revia de fato, e de um modo atrasado, a atividade do mundo de *Mauvais Sang*. No entanto, *Matin* inverte (no título e na vontade de um novo dia) o espaço vago de *Nuit de l’Enfer*. Uma crista, dupla (*Délire I* e *Délires II*), se situa como um segmento, horizontal, suspensa acima do livro, com *Délires I* empurrando e se implantando em *Délires II*, este modificado em *L’Impossible*. Compreenderemos que o termo, esperado depois de *Matin*, será uma conclusão dos nós colocados no Prólogo: o que é efetivamente o *Adieu*, fim do livro [Tradução nossa].

ao mundo real: “*Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre!*”<sup>110</sup> (RIMBAUD, 1983, p.125). Afinal, não podemos nos esquecer que, para que a catábase seja completa, ela deve ser seguida de uma “anábase” – o caminho de saída do submundo –, pois, do contrário, significa a morte, pena eterna dos condenados. A ascensão marca, por conseguinte, a volta “à áspera realidade” em que o artista deve “enterrar sua imaginação”: “*Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d’artiste et de conteur emportée!*”<sup>111</sup> (RIMBAUD, 1983, p.124). Isso confirma, novamente, que o inferno rimbaudiano é fruto de sua interiorização e se apoia na revolta contra a realidade mundana, conforme as elucubrações feitas ao longo deste trabalho.

Atirado ao solo, ainda que a realidade rugosa insista em soterrar sua imaginação e suas memórias, o poeta tem como dever o de escrever, finalmente, as reminiscências do inferno: é aqui que se insere a linearidade da obra. Após, adquirir o autoconhecimento que essa viagem dantesca lhe proporcionou, ele, agora, deve trazer à luz, o aprendizado obtido. A tabela abaixo demonstra mais claramente as etapas vividas por esse poeta:

Tabela 1: Estrutura cíclica de *Une Saison en Enfer*

Primavera	Verão	Outono	Inverno
Agora	“Outrora” - o passado mais distante do atual “agora” (ciclo de um ano)	Passado	Passado
Tempo da fala (apresentação do livro a Satã) [Prólogo]	Tempo vivido no Inferno	Saída do Inferno	Escrita do livro (memórias do inferno)

Fonte: Elaboração própria

Por meio da escrita que consolida o tempo, o narrador faz um recorte de seu passado pessoal mesclando-o, também, à própria História da França e de seus antepassados (*Mauvais Sang*). Fecha-se o círculo e abre-se um novo caminho à frente. Nesse sentido, vale recordar as palavras de Pierre Brunel (apud RIMBAUD, 1999, p.407) de que “*Une saison en enfer ne se*

<sup>110</sup>Eu! eu que me dizia mago ou anjo, eximido de qualquer moral, sou devolvido ao solo, com um dever a cumprir e forçado a abraçar a áspera realidade.

<sup>111</sup>Pois bem! Devo enterrar minha imaginação e minhas lembranças! Bela glória de artista e narrador que lá se vai!

*renferme pas comme l'enfer, elle ouvre sur une 'aurore' [...]*<sup>112</sup>. De fato, a *Saison* não se limita ao Inferno, sua transgressão vai muito além, abrindo as portas do submundo para a “aurora” de um novo dia.

Antes de abordarmos de forma mais aprofundada a transgressão que permeia a obra, precisamos, primeiramente, realizar um breve recorte do mito de Satã na literatura ocidental. Deste modo, entenderemos melhor como essa figura, símbolo do grande rebelde, ligaseintrinsecamente com toda trama de *Une Saison en Enfer*. Afinal, é, sobretudo pelo viés do satanismo, que provém a força transgressora da obra.

### **3.3. O mito de Satã na literatura – um breve panorama.**

Arquétipo do mal absoluto na mitologia judaico-cristã, a figura de Satã sempre fascinou o imaginário do homem ocidental e foi amplamente abordada nas páginas da literatura. Porém, ao longo de sua história, esse mito, ora referido como Satã, ora como Diabo, Lúcifer, ou ainda Estrela da manhã, passou por inúmeras transformações. Podemos traçar essas transformações, a começar pela própria etimologia da palavra “Satã”, pois, segundo Kelly (2008, p. 11), em “Satã – uma biografia”, a palavra – provinda do hebraico –, que consta no Antigo Testamento bíblico, significava, em sua gênese, simplesmente “adversário” e não encarnava, a princípio, o grande inimigo de Deus.

O autor explica que, até aquele momento, a figura que se tornaria “Satã”, tal qual o identificamos hoje, não passava de um auxiliar divino, incumbido de testar a devoção dos homens. Nesse sentido, o substantivo comum “satã”, que perpassa todo o Antigo Testamento, na versão hebraica, não representava um ser específico com o nome próprio “Satã”. Kelly (2008) demonstra, assim, que falhas nas traduções acabaram por converter, em um período pós-bíblico, “satã” – anjo menor, mero encarregado de tarefas divinas – em “Satã” um ser que, séculos mais tarde, se tornaria o maior vilão da história. Nesse sentido, Prado (2007) afirma que:

Embora seja uma ideia bastante difundida atualmente [...] a religião dos hebreus, na base mítica do judaísmo tardio e do cristianismo, não apresentava, a partir de seus textos sagrados, a figura do Diabo tal como o conhecemos hoje. A serpente do Éden, o Satã do livro de Jó, a Estrela da Manhã do livro de Isaías, assim como a figura do Dragão de antigos mitos

<sup>112</sup>Une saison en enfer não se fecha como o inferno, ela se abre para uma “aurora” [Tradução nossa].

de confronto entre Caos e Ordem ou deuses ctônicos de povos inimigos, nada era a princípio parte de um mito complexo e tardio (mas de evidente força) (PRADO, 2007, p. 61).

No entanto, apesar da diferenciação feita por Kelly (2008) e Prado (2007), entre o mito original e o tardio, abordaremos aqui, sobretudo, a figura já consolidada pelo imaginário ocidental, ou seja, aquela difundida pela Igreja e pelas artes, por séculos – a de um Satã personificado, o oponente de Deus. Com a consciência, evidentemente, de que, mesmo essa versão tardia do mito, se reatualiza constantemente, apresentando múltiplas faces ao longo dos tempos. Segundo Torres (1998), podemos depreender essas metamorfoses já nas incontáveis denominações que lhe são atribuídas: “De Satã, sinônimo de adversário, a Belzebu, Deus das moscas, passando pelo Diabo, o difamador, o Demônio, o que divide, chega-se a Lúcifer ou Lusbel, o luminoso” (TORRES, 1998, p. 37). De fato, tais denominações já demonstram, por si só, o caminho tortuoso traçado por essa figura ambígua ao longo de sua história. Refazendo *brevemente* esse caminho, é possível verificar, por exemplo, que, se durante a Idade Média, difundiu-se e consolidou-se a ideia de um terrível príncipe das trevas, posteriormente, no final do século XVIII, Satã torna-se sinônimo de rebeldia e transgressão, fazendo-se ressignificado na figura do sublime delinquente – a qual foi consagrada pelo movimento romântico.

Em relação ao Satã medieval, Prado (2007, p. 65) afirma que é na passagem do século XV para o XVI, com a Reforma Luterana, que Satã ganha força como oponente titânico de Deus, enraizando, definitivamente, seus aspectos poderosos e grandiosos. No entanto, não foi somente na esfera religiosa que o Diabo, em sua versão grandiosa e maligna, se fortaleceu. Na literatura do medievo, vários autores, como é o caso de Dante Alighieri (1265–1321), contribuíram para reafirmar a monstruosidade do Príncipe do Inferno. De acordo com Praz (1996), em “A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica”, somente a partir do épico *Paraíso Perdido* (1667), do poeta inglês John Milton, que Satã perde, definitivamente, a “horripilante máscara medieval” e assume outro aspecto: o de “beleza decaída, de esplendor ofuscado pelo tédio e pela morte” (PRAZ, 1996, p. 73). De fato, ao traçar a mais vívida imagem do adversário de Deus, Milton legou um modelo fulcral aos autores vindouros, levando Shelley (1792-1822) a concluir que “o Demônio [...] deve tudo a Milton” (SHELLEY apud BLOOM, 1993, p. 119).

Nessa obra-prima da literatura inglesa, atormentado por não poder fugir de sua condição maldita, Satã vive crises de consciência em relação a seus próprios feitos. Espécie de guerreiro incompreendido, esse “vilão-herói”, de acordo com Bloom (1993), em “Abaixo



as verdades sagradas”, pode ser identificado como personagem shakespeariana: “Como Hamlet, Satã não precisa de nós, a não ser como palco de sua tragédia” (BLOOM, 1993, p. 130). Nesse sentido, o *Paraíso Perdido*, para Bloom (1993), assemelha-se mais a um drama trágico do que a um épico, pois vivenciamos, ali, a dramática situação de um anjo lançado à própria sorte devido ao despotismo divino. Sob essa perspectiva, Satã, longe de ser uma figura horripilante, é um ser angelical que foi injustamente destituído por Deus.

É, portanto, nesse modelo, “levado à perfeição por Lord Byron” (1788-1824) (PRAZ, 1996, p. 78), que os poetas do século XIX se identificariam. A imagem de um Satã exilado, que carrega ainda o estigma do anjo celeste, mas que se vê obrigado a viver em uma condição errante é, realmente, muito abordada nesse período. Tanto românticos quanto simbolistas se inspirariam em seu grito de revolta, transformando-o em símbolo da própria condição do artista. De fato, essa relação íntima – entre o poeta e Satã, entre poesia e satanismo –, aos olhos de Torres (2008), parece muito natural na Modernidade, uma vez que, enquanto encarnação literária, o Diabo transfere à poesia a intensidade pretendida, e “permite ao poeta, que vive na dor e no pecado, divinizar sua arte” (TORRES, 1998, p. 59).

No entanto, antes de adentrarmos na representação do Satã moderno, vale fazer um adendo sobre a história dos anjos caídos, já que, a partir do *Paraíso Perdido*, vemos emergir uma figura mais intimamente ligada à sua origem bela e angélica do que propriamente a um ser asqueroso e animalesco que tanto amedrontou o homem medieval. Em “Presságios do milênio: Anjos, sonhos e imortalidade”, Bloom (1996, pp. 52-53) afirma que, embora os anjos tenham sua origem na mitologia babilônica e persa, a história dos anjos *caídos* aparece somente no período helenista, com o autor Apuleio (125 d.C. – 170 d.C.). Célebre por seu “Asno de Ouro”, Apuleio foi o primeiro a afirmar a existência de seres aéreos e transparentes – referidos como *daimons* –, que mediavam entre deuses e homens. Segundo o autor, em “Do Deus de Sócrates” (APULEIO apud BLOOM, 1996, p. 53), o filósofo Sócrates podia, inclusive, ouvir e entender seu *daimon*, caracterizado, sob a óptica pagã, como seres muito semelhantes aos “anjos da guarda” da tradição católica.

Três séculos mais tarde, no entanto, Santo Agostinho (354– 430) vestiu os *daimons* de Apuleio, seu conterrâneo, com a roupagem da doutrina cristã, transformando-os em demônios malignos. Para Agostinho (1996), era inconcebível a ideia de uma entidade fazendo o meio de campo entre Deus e os homens, uma vez que esse caminho só era possível por uma via: Jesus Cristo. Dessa forma, em sua obra maior, o teólogo retirou toda e qualquer característica de benignidade desses seres:

[...] só nos resta deixar de crer naquilo que Apuleio se esforça, com os filósofos do seu parecer, por nos convencer: — que, entre os deuses e os homens, os demónios exercem o papel de mensageiros e intérpretes para levarem aos deuses os nossos pedidos e deles nos trazerem o seu auxílio. Pelo contrário, são espíritos ávidos de malfazer, totalmente alheados da justiça, inchados de soberba, pálidos de inveja, destros em enganos. Habitam certamente no ar porque precipitados das alturas do Céu Superior devido à falta inexplicável, foram condenados a habitarem esta espécie de prisão apropriada ao seu estado. Todavia, lá porque o ar está acima da terra e das águas, nem por isso são superiores em mérito aos homens. Estes ultrapassam-nos à vontade, não pelo seu corpo terrestre mas pela piedade da sua mente que escolheu para seu amparo o verdadeiro Deus. Sem dúvida que dominam muitos homens indignos de participarem da verdadeira religião, tornando-os seus prisioneiros e escravos. A maioria destes homens deixou-se persuadir de que os demónios eram deuses devido ao aspecto falsamente miraculoso dos seus actos e das suas predições. Mas outros, reparando nos seus vícios com um pouco mais de atenção e de cuidado, não puderam admitir a sua divindade. É por isso que os demónios se fingiram intermediários entre os deuses e os homens e intercessores dos seus benefícios. Pelo menos esta honra julgaram que não deviam recusar aqueles que não acreditavam na sua divindade, já que eram maus e os deuses são todos bons; todavia não ousavam declará-los totalmente indignos das honras divinas com receio sobretudo de ofenderem povos que viam inveterados na superstição e entregues ao seu culto com tantos ritos e templos (AGOSTINHO, 1996, p. 763-764)

Bloom (1996) aponta, ainda, quanto a essa desconfiança de Agostinho em relação aos *daimons* de Apuleio, que, após a encarnação de Cristo, os anjos tornaram-se supérfluos para a doutrina católica. No entanto, o autor demonstra, também, que foi o apóstolo Paulo, muito antes de Agostinho, quem iniciou esse movimento de recusa aos anjos mediadores: “na medida em que o cristianismo é essencialmente paulino, pouco uso tem para anjos virtuosos. O que Paulo e o cristianismo precisavam era de anjos caídos, em particular do chefe deles, Satanás” (BLOOM, 1996, p. 56), ou seja, o que o cristianismo precisava era de um ser diametralmente oposto a Cristo, acentuando, portanto, seu grande poder e bondade.

Essa postura maniqueísta da doutrina católica acabou contribuindo, obviamente, com as interpretações pós-bíblicas que transformaram, por exemplo, a queda da “Estrela da manhã” da célebre passagem de Isaías (14:9-14) – que, na verdade, referia-se ao rei da Babilônia – na expulsão de Satã, o grande opositor de Deus, do paraíso celeste. Com efeito, nessa passagem, padres da Igreja e comentadores enxergaram o motivo pelo qual Satã teria se rebelado:

Nas profundezas do Xeol se agita por causa de ti, para vir ao teu encontro; para receber-te despertou os mortos, todos os potentados da terra, fez erguerem-se dos seus tronos todos os reis das nações. Todos eles se interpelam e se dizem: Então, também tu foste abatido como nós, acabaste

igual a nós. O teu fausto foi precipitado no Xeol, juntamente com a música das tuas harpas. Sob teu corpo os vermes formam como um colchão, os bichos te cobrem como um cobertor. Como caíste do céu, ó estrela d'alva, filho da aurora! Como foste atirado a terra, vencedor das nações! E, no entanto, dizias no teu coração “Hei de subir até o céu, acima das estrelas de Deus colocarei meu trono, estabelecer-me-ei na montanha da Assembléia, nos confins do norte. Subirei acima das nuvens, tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo”. E, contudo, foste precipitado ao Xeol, nas profundezas do abismo (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1981, p.998-999).

Nas versões interpretativas dessa passagem, Lúcifer – palavra referente à “estrela d'alva”, na *Vulgata*<sup>113</sup> –, o mais belo entre todos os anjos, rebela-se contra Deus por não aceitar suas imposições. O anjo é atirado, portanto, ao *Sheol*, pois não se submete ao Altíssimo: ao contrário, quer igualar-se a Ele. A partir dessa versão, o anjo caído foi identificado, mais tarde, também, com o Lúcifer do Apocalipse (2:26-28). No entanto, segundo Prado (2007), na Bíblia, Satã nunca é apresentado como Lúcifer. As menções ao anjo luz são, em realidade, referências ao “Cordeiro triunfante”.

Outro equívoco, quanto às interpretações póstumas de algumas passagens da Bíblia hebraica, refere-se à tradução da palavra “Sheol” para “Inferno”. Conforme Bloom (1996, p. 56), o “Sheol” judaico está mais próximo da concepção do “Hades” grego do que propriamente do inferno cristão. De fato, em hebraico, essa palavra significa “cova”, “túmulo”, ou seja, tal como o *Hades*, é o lugar para onde as almas se dirigem após a morte, diferentemente do lugar de sofrimento eterno, pregado pelo cristianismo.

Aqui, vale abrir um parêntese e discorrer acerca do espaço infernal para a doutrina cristã. Na Bíblia, vemos que a descrição do Inferno é vaga, sendo definido, majoritariamente, como um abismo vertiginoso, onde as chamas de fogo permanecem sempre acesas. No Apocalipse (19:20), por exemplo, esse abismo, chamado de “lago de fogo”, é descrito também como um lugar fétido: “A Besta, porém, foi capturada juntamente com o falso profeta, o qual, a serviço da Besta, tinha realizado sinais com que seduzira os que haviam recebido a marca da Besta e adorado a sua imagem: ambos foram lançados vivos no lago de fogo, que arde *com enxofre*” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1981, p. 1624, grifo nosso). O enxofre, elemento essencial na composição de alguns compostos voláteis de odor desagradável, representa, na tradição popular, o próprio cheiro infernal.

No entanto, uma descrição mais precisa do Inferno cristão surge no discurso clerical da Idade Média, já que, nesse momento, a Igreja precisava incutir no imaginário coletivo não apenas a ideia de pecado, mas também a de um lugar amedrontador onde as almas pecadoras

<sup>113</sup>*Vulgata* é a tradução latina da Bíblia, feita por São Jerônimo, entre final do século VI e início do V.

se dirigiriam. Como parte desse fenômeno psicossocial, as artes também passaram a representar o Inferno sob tais moldes. O pintor holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), por exemplo, mostra em suas pinturas as aberrações do submundo: pessoas sendo excretadas por monstros e homens sendo forçados a se casarem com suínos. Além disso, as cores utilizadas pelo artista em suas composições infernais são, basicamente, o vermelho e o negro, que transmitem a ideia da angústia vivida nesse ambiente hostil.

Na literatura, Dante concebeo Inferno, na *Comédia*, como uma cratera escavada com a queda do corpo de Lúcifer do paraíso. Dentro dessa cratera, encontramos uma estrutura cônica disposta em nove círculos, onde subsistem lagos de lama, colinas de rocha, rios (tais como o Aqueronte e o Estige), cemitérios e o vale do Flegetonte. O detalhamento feito pelo poeta florentino não se restringe, todavia, à topografia infernal, mas também às questões morais ligadas a cada círculo: quanto mais grave os crimes cometidos, mais próximo do centrosos criminosos se encontram, sendo, também, o lugar onde ocorrem os piores castigos. Dante faz desfilar, para demonstrar os sofrimentos ali vividos, pessoas cortadas em pedaços, outras nadando em mares de excrementos e, outras, ainda, condenadas a ter a cabeça comida por demônios. No último círculo, por exemplo, reside Lúcifer, um monstro gigantesco com asas negras e três faces, cujas bocas mastigam os três grandes traidores da história: Judas, Bruto e Cássio.

Assim, não apenas a representação do Inferno, como também a de seu príncipe perpassam o universo do grotesco, durante todo esse período. Segundo Macedo (2000, p. 80), em “Riso, cultura e sociedade na Idade Média”, os demônios eram retratados como aberrações intencionalmente, pois essa imagem os aproximava das personagens da tradição pagã, tais como os sátiros e os faunos que tinham corpos meio humanos, meio caprinos. Kelly (2008, p. 332) acrescenta, ainda, que “a aparência de bode [...] muito influenciada pelo clássico sátiro [...] se tornou a imagem eleita do Diabo para o Íncubo, ou seja, o estuprador demoníaco de mulheres”. Essa relação com o Íncubo, também não se fez por caso, uma vez que os sátiros eram conhecidos, entre os gregos, por sua grande potência sexual.

Contraopondo-se com a imagem bíblica, não encontramos ali descrições tão precisas da fisionomia de Satã. Exceto, talvez, no Apocalipse, em que ele é identificado com o grande Dragão Vermelho – um corpo gigantesco com sete cabeças e dez chifres – que luta, no fim dos tempos, com o Arcanjo Miguel. Já no Antigo Testamento, não há descrições de sua aparência física, apenas é perceptível que ele mantém, quanto a seu papel na trama divina, o propósito de testar os homens.

No livro de Jó, por exemplo, Satã convence o próprio Javé a testar a fé de seu servo Jó, homem temente, que permanece fiel a Deus mesmo nas adversidades. Aqui, podemos pensar em outra característica muito importante atribuída a imagem de Satã: o artifício da persuasão, ou seja, o poder da linguagem. Lembremos que, além de convencer Deus a testar Jó, Satã também foi identificado – postumamente, como já mencionamos – com a cobra que induziu Eva a comer do fruto proibido, no jardim do Éden. Nos evangelhos de Mateus e de Lucas, Satã utiliza, também, todas as suas artimanhas para convencer Jesus a abandonar sua servidão. Tal episódio ocorre quando, após quarenta dias jejuando no deserto, Jesus supera a última das provações: o encontro com o Diabo. E, mesmo Satã falhando na missão de convencê-lo, fica evidente que poucos são capazes de refutar às suas ardilosas tentações.

A característica de possuir um bom domínio da linguagem é, também, essencial para compreender o vínculo estabelecido entre o Diabo e o poeta no século XIX, uma vez que ambos valem-se dos artifícios da língua para realizar seu trabalho – o que condiz, com a ideia de William Blake, de que “o poeta é, mesmo sem sabê-lo, do partido do Demônio” (apud PRAZ, 1996, p. 73). Além disso, a própria experiência do mal aproxima essas duas figuras, pois somente aquele que prova o mal é capaz de transpor todas as limitações impostas. Quem vai para o Inferno? Aqueles que *desobedecem* às barreiras delimitadas por Deus e pelos homens e que, portanto, são livres para dar vazão a todos seus desejos. De fato, o poeta moderno busca, acima de tudo, rebelar-se contra qualquer padrão imposto.

Nesse sentido, vale recordar, novamente, da *Comédia* de Dante, pois, no canto VI (terceiro círculo do Inferno), o poeta, guiado por Virgílio, encontra Ciaccio, um conterrâneo florentino que profetiza inúmeras catástrofes em sua terra natal: “Ao fim de prolongada tensão, muito sangue será derramado [...]” (ALIGHIERI, 1965, p.42). Vemos, pois, que os réprobos do Inferno dantesco possuem, justamente, o dom da clarividência, o que está intimamente ligado ao projeto rimbaudiano. Afinal, ser vidente, para Rimbaud, representa a possibilidade de experimentar tudo, ir até às últimas consequências, nem que, para isso, seja necessário romper com todas as ordens vigentes e descer ao Inferno. O artista moderno quer, desta forma, ser completamente livre para criar sua arte.

Sob essa perspectiva, a rebeldia é o impulso de toda criação poética, o que vai ao encontro da ideia de Torres (1998) de que o poeta se solidariza com Satã, pois, por meio da linguagem, também se rebela contra Deus: a arte recria o mundo.

Através da arte, os poetas são rivais ou iguais a Deus. Se de um lado Deus criou os homens, do outro, os poetas criam a linguagem poética, a arte que

lhes permite decifrar os símbolos do mundo espiritual. Os poetas tornaram-se intermediários entre os dois mundos. É aqui que se manifesta a presença satânica (TORRES, 1998, p. 57).

Todavia, para melhor entender essa identificação entre o poeta e o Demônio, é possível retroceder, ainda, às reflexões feitas já na Grécia Antiga, onde a figura do poeta estava intimamente ligada à ideia da possessão divina. O poeta entusiasmado, literalmente tocado pelas Musas, operava como um mediador entre duas instâncias: a divina e a terrestre. Sua posição de intermediário exigia, contudo, um preço a ser pago pelo dom concedido. Tal pagamento, comumente ligado a um dano físico, sobretudo relacionado à visão, poderia ser, também, psicológico ou social. Segundo Prado (2007, p.80), a constatação de que esse dano poderia relacionar-se com os aspectos psicológicos ou sociais do indivíduo é tomada pelo discurso romântico e pós-romântico para justificar o caráter transgressor do gênio. Não causa espanto, portanto, a valorização de figuras marginais tais como o louco, o criminoso e, claro, o próprio Diabo, durante esse período.

Prado (2007) aproxima, assim, o conceito de gênio com a figura diabólica, propondo que, a partir do Romantismo, a ideia de genialidade passa pelo viés do próprio processo artístico, do poder criador. Deste modo, “ao ligar irremediavelmente o artista ao ato criacional, o pensamento romântico europeu, uma vez que [...] situa-se em uma sociedade basicamente judaico-cristã, aproxima o artista do principal arquétipo de criador”, ou seja, da própria imagem de Deus (PRADO, 2007, p. 163). Porém, esse pensamento possui um dualismo intrínseco, pois, “em função do titanismo do Eu”, não há a possibilidade de dois poderes coexistindo no Reino dos Céus, de modo que o poeta é relegado, portanto, ao papel de “Adversário” de Deus (PRADO, 2007, p. 163). Assim, percebendo sua íntima relação com o Diabo, o poeta passa a representá-lo sob a perspectiva de um belo anjo caído, a qual Baudelaire acreditava ser o modelo da mais perfeita beleza viril.

Voltando, portanto, à imagem do Diabo ao longo da história literária, vemos, conforme Muchembled (2001), que, a partir do século XIX, há uma transição simbólica entre a imagem difundida, durante toda a Idade Média, para a de um Satã humanizado, mais familiar, diretamente ligado a cada mortal: o mal faz parte da natureza humana, cada um o traz dentro de si. Por conseguinte, se por um lado, o Diabo torna-se humanizado, por outro, o homem entende que todos possuem um lado diabólico. Segundo o autor (2001), no entanto, essa transição não se fez bruscamente:

Ela só se impõe à custa de inúmeras polêmicas, de discussões teológicas e eruditas. Foi preciso que a medicina e a razão dos filósofos empurrassem para dentro de suas trincheiras os adeptos da realidade de Lúcifer à medida que o imaginário mais leve da ficção se apossava, com seu próprio ritmo, do tema para ajudar a desdramatizá-lo ainda mais. Paralelos, mas não exatamente sincrônicos, os dois movimentos caminhavam no mesmo sentido, para a afirmação de uma pura mitologia diabólica, em um tom lúdico e onírico, que deveria tornar-se um tema importante da cultura ocidental até os nossos dias (MUCHEMBLED, 2001, p. 215).

Sob esse prisma, podemos dizer que encontramos já no *Le Diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte, uma perspectiva diabólica em tom lúdico e onírico, conforme aponta Muchembled (2001). Nessa novela fantástica, a personagem Alvare é desafiada por seus amigos a invocar o Diabo e puxar suas orelhas. Desafio aceito, o herói dirige-se às ruínas de Portici, onde convoca a presença de Belzebu, conforme a fórmula indicada por um de seus camaradas:

*Alors il me donne une formule d'évocation courte, pressante, mêlée de quelques mots que je n'oublierai jamais./ "Récitez, me dit-il, cette conjuration avec fermeté, et appelez ensuite à trois fois clairement Belzébuth, et surtout n'oubliez pas ce que vous avez promis de faire." Je me rappelai que je m'étais vanté de lui tirer les oreilles [...]*<sup>114</sup> (CAZOTTE, 1892, p. 28)

No entanto, o protagonista é surpreendido pela aparição de uma bela e jovem garota, Biondetta que acaba, inusitadamente, apaixonando-se por ele. A trama da novela se desenrola, portanto, a partir dessa paixão, na qual Biondetta, caracterizada sob a óptica romântica como a mulher frágil e tentadora, utiliza de suas artimanhas para conquistar Alvare. Vemos, portanto, que o Diabo é colocado, aqui, como possuidor de paixões essencialmente humanas.

Da mesma forma, no Fausto goethiano, escrito entre 1808 e 1832, vemos emergir uma figura diabólica humanizada. Na obra, o cientista Fausto faz um pacto com o demônio Mefistófeles que, embora conserve ainda alguns traços animais próprios da tradição medieval – tais como os pés fendidos – não possui nem chifres e tampouco cauda, sendo, em realidade, a “face sombria de um sujeito pensante”, conforme Muchembled (2010, p. 2015). Outro aspecto relevante, na obra de Goethe, é o fato de que Fausto compactua com o demônio a fim de obter maior conhecimento, o que está relacionado aos próprios avanços

<sup>114</sup>Então ele me dá uma fórmula de evocação curta, premente, misturada com algumas palavras que eu jamais esquecerei/ “Recite, disse-me ele, essa conjuração com firmeza, e, em seguida, chame três vezes por Belzebu, mas não esqueça, sobretudo, o que você prometeu fazer”. Eu me lembrei, então, que tinha prometido de puxar as orelhas dele [Tradução nossa].

científicos obtidos ao longo do século XIX. Nesse sentido, lembremos que, no jardim do Éden, o conhecimento foi negado ao homem pela imposição divina. Satã, na pele da serpente que ludibriou Eva, foi quem proporcionou ao ser humano o desfrute da ciência.

Nessa linha de pensamento, podemos retomar, também, alguns mitos gregos de aquisição de conhecimento e sabedoria, pois estes possuem o mesmo viés do mito judaico-cristão: para adquirir tais dons é imprescindível um pagamento de dano. Se Adão e Eva, nas escrituras bíblicas, foram expulsos do paraíso, Tirésias, no mito grego, ficou cego em troca da sabedoria e da capacidade de prever o futuro. Essa mesma ideia também perpassa, conforme supracitado, os mitos de possessão poética – lembremo-nos de Demódoco, o aedo da corte de Alcíneo, da Odisséia, a quem a Musa roubou os olhos em troca da doçura na voz.

Assim, essas comparações levam-nos, novamente, à exposição feita por Prado (2007) de que o benefício do conhecimento bem como do domínio poético exigem daqueles que os possuem alguma forma de limitação, seja ela física, psicológica ou social. Na carta a Demeny, Rimbaud afirma, nesse sentido, que o poeta vidente, torna-se, no final de sua caminhada, “*le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant!*”. O dom da palavra, a sabedoria e uma visão aguçada da realidade legam ao poeta uma condição de maldito, cujo maior símbolo se faz na figura de Satã.

Baudelaire, proclamadamente satanista, liga, inclusive, a figura diabólica ao deus Hermes Trismegisto, já na abertura das *Fleurs du Mal*: “*Sur l’oreiller du mal c’est Satan Trismégiste/ Qui berce longuement notre esprit enchanté, / Et le riche métal de notre volonté/ Est tout vaporisé par ce savant chimiste*”<sup>115</sup> (BAUDELAIRE, 1999, p.49). Tal comparação não se faz por acaso, uma vez que Hermes Trismegisto (em latim “Hermes, o três vezes grande”) era deus da sabedoria, da escrita, do esoterismo (considerada ciência para os gregos), evidenciando, portanto, a relação entre a virtude do conhecimento e a figura de Satã. Além disso, é importante ressaltar que o satanismo baudelaireano serve igualmente como metáfora do embate entre poesia e sociedade, de forma que Baudelaire associa Satã também – como fizeram outros autores românticos – ao próprio poeta: tanto um quanto o outro estão às margens, ambos questionam as imposições de seu meio. Assim, no poema *Les Litanies de Satan*, vemos que o eu-lírico se simpatiza com o injusto exílio desse anjo, “o mais belo de todos” e, à maneira de uma oração às avessas, roga, incessantemente, para que o Diabo conceda piedade aos excluídos e miseráveis. (BAUDELAIRE, 1999, p. 179):

<sup>115</sup>Na almofada do Mal é Satã Trismegisto / Quem docemente nosso espírito consola,/ E o metal puro da vontade então se evola/ Por obra desse sábio que age sem ser visto. [Tradução de Ivan Junqueira. In **Poesia e Prosa**. 1995, p. 103]



*Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,  
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!*

*Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort  
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!*<sup>116</sup>  
[...]

É importante ressaltar, ainda, o que Friedrich (1991) chamou de dissonância entre o “satanismo” e a “idealidade” na obra baudelaireana. Segundo o estudioso, esses dois conceitos opostos são colocados em confronto, ao longo das *Fleurs du Mal*, para reforçarem um ao outro, pois Baudelaire acredita que o homem, sendo um ser ambíguo, *homo duplex*, precisa satisfazer seu polo satânico com o intuito de reforçar o Ideal, “para ir ao encaicho do celestial” (FRIEDRICH, 1991, p. 46). Nas palavras do próprio Baudelaire (1946, p. 17): “*Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade, celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre*”<sup>117</sup>. Assim, podemos dizer que Baudelaire vê, nessa dualidade, a própria essência humana: se por um lado o homem precisa nutrir sua espiritualidade, por outro, também precisa dar vazão a seu lado carnal e satânico. O prestígio do satanismo em Baudelaire – e em alguns autores românticos – acentua-se, portanto, por seu poder de metáfora, seja da própria existência humana, seja da condição maldita em que se encontra o poeta na sociedade moderna.

Na esteira de Baudelaire, o satanismo de Rimbaud também é metáfora de sua própria condição maldita e de sua própria vivência pessoal. Como o grande rebelde que foi, o jovem poeta utiliza, em *Une Saison en Enfer*, toda a *imagerie* do Inferno como pano de fundo para recontar suas experiências poéticas e pessoais, entre 1871 e 1873. Satã aparece, deste modo – na leitura de vários estudiosos –, como representação do próprio Rimbaud, sobretudo em *Délires II/ Vierge folle*, em que é relatado o tumultuoso vínculo afetivo entre o Demônio e a

<sup>116</sup>Ó tu, o mais sábio e belo dos Anjos, / Deus que a sorte traiu e privou de seu culto, // Ó Satã, tem piedade de minha longa miséria! // Ó Príncipe do exílio, a quem fizeram mal/ E que, vencido, sempre te reergues mais forte, // Ó Satã, tem piedade de minha longa miséria! [Tradução nossa].

<sup>117</sup>Existe dentro de cada homem, em todo momento, duas postulações simultâneas, uma para Deus, outra para Satã. A invocação de Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir na hierarquia; já a de Satã, ou animalidade, é a alegria de descer [Tradução nossa].

Virgem louca, identificada, aqui, como Paul Verlaine. Assim, para melhor compreender essa relação, analisaremos a seguir a presença do satanismo na obra.

Mas antes, para finalizar, vale recordarmos o texto de Paz (2015), intitulado “Revolta, Revolução e Rebelião”, em que o autor discute o caráter daquele que se insurge contra o mundo - o rebelde - pois, tal caráter é, sem dúvida, indispensável tanto para a formulação estrutural quanto para a temática de *Une Saison en enfer*:

[...] a palavra guerreira, rebelião, absorve os antigos significados de revolta e revolução. Como a primeira, é protesto espontâneo frente ao poder; como a segunda, encarna o tempo cíclico que põe acima o que estava abaixo, em um girar sem fim. O rebelde, anjo caído ou titã em desgraça, é o eterno inconformado. Sua ação não se inscreve no tempo retilíneo da história, domínio do revolucionário ou do reformista, mas no tempo circular do mito: Júpiter será destronado, Quetzalcoatl voltará, Luzbel regressará ao céu. Durante todo o século XIX o rebelde vive à margem. Os revolucionários e os reformistas o vêem com a mesma desconfiança com que Platão vira o poeta e pela mesma razão: o rebelde prolonga os prestígios nefastos do mito (PAZ, 2015, p. 265).

Com seu desejo de mudar o mundo e a literatura, Rimbaud prolonga, de fato, os prestígios nefastos de Satã. Passemos, então, aos poemas satânicos de *Une Saison*.

### **3.4. *Une Saison en Enfer*: modernidade, satanismo.**

O embate entre poesia e sociedade não é novidade própria do século XIX. Se retomarmos as reflexões feitas já na Grécia clássica, vemos, nos diálogos platônicos, uma forma de questionamento do papel do poeta. Ao instaurar, no livro X da República, que a obra artística seria mera cópia da cópia, Platão (2006) demonstra que o artista não se compromete com a “verdade” segundo os moldes por ele empregados. Ainda assim, no decurso da história, a poesia sempre manteve seu lugar de prestígio, como uma das formas de reconectar o homem com o universo sagrado, com a natureza e consigo mesmo. Com o advento da Modernidade, todavia, a arte perde, de algum modo, seu valor como instrumento essencial para o ser humano. O artista, por sua vez, vê-se relegado à condição de marginal e maldito, transformando, muitas vezes, a arte no palco das suas próprias angústias.

Em *Une Saison en Enfer*, Rimbaud colocará em evidência as questões relacionadas a esse embate entre poeta e sociedade. Ao longo de seu “*carnet de damné*”, especialmente em

*Mauvais Sang*, o jovem demonstrará toda sua repugnância contra as imposições sociais e atribuirá ao bandido, por exemplo, uma condição de superioridade. Segundo Brunel (apud RIMBAUD, 1999, p. 405), “*Le damné est représenté tour à tour, dans ‘Mauvais Sang’, en voyageur maudit, en forçat sur qui se referme toujours le bagne, en nègre, enfant de Cham, soumis à la brutalité du colon, en recrue appelée à devenir à canon*”<sup>118</sup>. Porém, esse marginal completo assume, aqui, o papel de santo, de mago ou de profeta, como veremos, a título de exemplo, na transcrição abaixo:

*Encore tout enfant, j’admirais le forçat intraitable qui se referme toujours le bagne; je visitais les auberges et les garnis qu’il aurait sacrés par son séjour; je voyais avec son idée le ciel bleu et le travail fleuri de la campagne; je flairais sa fatalité dans les villes. Il avait plus de force qu’un saint, plus de bons sens qu’un voyageur – et lui, lui seul! Pour témoin de sa gloire et de saraison*<sup>119</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 60, grifos do autor).

Nessa passagem, além da beatificação dodesviado, é possível depreender, também, identificação do marginal com o próprio poeta por meio do “*avec son idée*” em destaque. O fato de Rimbaud ter sublinhado essas palavras, demonstra, claramente, que o narrador compreende o que esse “forçado intratável” vê e, sobretudo, sente. Estabelece-se, portanto uma irmandade entre todos os que estão à parte, ou seja, entre os verdadeiros filhos de Cam: “*J’entre au vrai royaume des enfants de Cham*”<sup>120</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 62) – bíblicamente, linhagem amaldiçoada por Noé, no livro do Gênês. Ainda sob essa perspectiva, o poeta se identifica, também, com o negro, símbolo máximo, segundo Willer (2013, p.131), “da exclusão e da condição do outro, estranho no mundo”. Nas palavras do próprio narrador da *Saison*: “*Je suis une bête, un nègre*”<sup>121</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 62), estabelecendo, assim, dois pólos divergentes: de um lado o negro excluído, explorado e selvagem; de outro, o branco, símbolo do colonizador e daquele que impõe todas as regras e costumes a serem seguidos:

<sup>118</sup>O condenado é representado, alternadamente, em “Sangue Mau”, na figura do viajante maldito, do forçado jogado à prisão, do negro, filho de Cam, submetido à brutalidade do colono ou, ainda, do recruta chamado à guerra [Tradução nossa].

<sup>119</sup>Bem menino ainda, admirava o forçado intratável contra quem se cerram sempre as grades da prisão; visitava os albergues e pensões que ele teria santificado com a sua presença; via em sua mente o céu azul e a florida faina dos campos; farejava sua fatalidade pelas ruas. Ele tinha mais força do que um santo, mais intuição que um viajor – e a si, só a si! por testemunha de sua glória e motivos.

<sup>120</sup> Eu entro no verdadeiro reino dos filhos de Cam [Tradução nossa].

<sup>121</sup> Sou um animal, um negro [Tradução nossa].

“*Les blancs débarquent. Le canon! Il faut se soumettre au baptême, s’habiller, travailler*”<sup>122</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 131, grifos nossos).

É relevante pensar, também, que esse discurso do exilado e do amaldiçoado se dê, justamente, na primeira parte do “caderno de maldito”, “*Mauvais Sang*”. Parece-nos que Rimbaud inicia seu texto com uma espécie de justificativa de seu pacto satânico: sua condição não permite outra escolha. Afinal, ele não pode se ver “*jamais dans les conseils du Christ; ni dans les conseils des Seigneurs, - représentants du Christ*”<sup>123</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 56). Longe, portanto, de pertencer a qualquer elite detentora de poder (representada no trecho acima pela Igreja), o poeta se vê sempre como membro de “raça inferior”: a raça dos pagãos, dos mercenários e daqueles que dançam com as bruxas. Nesse sentido, logo no início do capítulo *Mauvais Sang*, ele anuncia ter herdado todos os vícios tais como a cólera, a luxúria, a preguiça e a mentira de seus descendentes gauleses, povos considerados “bárbaros” que viveram onde hoje é o território da atual França e que, em sua história, foram longamente dominados pelos romanos. Desta forma, quando o narrador diz que sua descendência é gaulesa, ele se coloca na posição daquele que possui um “*mauvais sang*”, ou seja, uma descendência vista com maus olhos pelos demais.

O discurso do marginalizado, no entanto, não pára por aí, salta-nos aos olhos, ao longo do texto, frases como: “- *Je suis assis, lépreux, sur les pots cassés et les orties, au pied d’un mur rongé par le soleil*”<sup>124</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 54) e “*Maintenant je suis maudit, j’ai horreur de la patrie. Le meilleur, c’est un sommeil bien ivre, sur la grève*”<sup>125</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 58). Já nesse primeiro período, a palavra “leproso” indica que o narrador se vê como um doente. É relevante que Rimbaud tenha utilizado, justamente, a lepra como símbolo de sua marginalização, uma vez que antigamente os leprosos eram, de fato, completamente apartados do convívio social. Na Idade Média, acreditava-se, inclusive, que essa enfermidade estava relacionada diretamente às doenças venéreas. De modo que, partindo dessa premissa, a segregação dos doentes era uma maneira de afastar da sociedade um símbolo vivo da promiscuidade e da lascívia. A lepra era, por conseguinte, vista como um sinal visível de uma alma consumida pelo pecado. Nesse sentido, podemos pensar, também, nas “cartas do Vidente” e na ideia de “deformação” ali desenvolvida. Se o poeta acredita que é necessário

<sup>122</sup>Os brancos desembarcam. O canhão! É preciso se submeter ao batismo, se vestir, trabalhar [Tradução nossa].

<sup>123</sup> Nunca nos concílios de Cristo, nem dos Senhores, - representantes do Cristo [Tradução nossa].

<sup>124</sup>Eu estou sentado, leproso, sobre cacos de vidro e ortiga, ao pé de um muro carcomido pelo sol [Tradução nossa].

<sup>125</sup>Agora eu sou maldito, tenho horror à pátria. O melhor é dormir, bem bêbado, sobre a areia [Tradução nossa].

transformar a alma em algo monstruoso para tornar-se um poeta-vidente, essa transformação é, justamente, o que o torna um marginalizado. Assim como o leproso, o poeta possui uma marca que não permite seu enquadramento nos padrões: aquele marcado por deformações visíveis na pele, este por deformações profundas na alma.

Além disso, podemos pensar, também, na parábola do “Homem Rico e do mendigo Lázaro”, de Lucas 16:19-31. Nessa parábola, Jesus explana sobre a vida e o pós-morte de dois homens de condições econômicas completamente opostas: Lázaro e o homem rico. O primeiro, mendigo leproso, sujeitava-se, em sua mendicância, a comer diariamente os restos do banquete servido pelo segundo. Todavia, no momento de sua morte, Lázaro é eleito a viver no reino dos céus, enquanto o homem rico, que só se interessava por bens materiais, é condenado a sofrer pela eternidade, no Inferno. O poeta, assim como Lázaro, também possui uma vida de sofrimentos, mas consegue, por meio da poesia, transcender o material rumo ao espiritual. Diferentemente deles, o homem rico (que poderia, muito bem, representar o burguês do século XIX), preso às necessidades da carne, não consegue atingir o plano celeste.

Do mesmo modo, ao mencionar seu horror à pátria, no segundo trecho supramencionado, percebemos que, novamente, esse narrador se coloca como alguém à parte, que não se insere em um coletivo. Ideia esta que também perpassa *L'impossible*: “[...] *plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis* [...]”<sup>126</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 106, grifo nosso). A pátria, símbolo maior do conjunto de tradições seguidas por um povo, não representa esse poeta. Por isso, talvez, seja preferível embriagar-se e dormir sobre a areia: uma forma de fugir da realidade opressora. Se voltarmos, ainda, às ideias desenvolvidas ao longo deste estudo, perceberemos que, de fato, muitas vezes, o poeta busca no mundo da imaginação, do sonho ou da alucinação, um meio de evadir-se. Lembremos, também, que Rimbaud, conforme mencionamos alhures, escreve *Une Saison en Enfer* para relatar suas vivências enquanto alguém que buscou mudar os rumos da poesia. Desta forma, pode-se dizer que o discurso do exilado se põe em perfeita consonância com todo o trabalho desenvolvido por ele entre 1871 e 1873. Afinal, ainda que esteticamente *Une Saison* não se configure, tal como as *Illuminations*, entre os escritos eufóricos e alucinados desse período, o Vidente, enquanto símbolo da transgressão do poeta, aparece aqui com força total (Rimbaud não poderia, de forma alguma, deixar de mencioná-lo). Logo, ao dizer que “o melhor é dormir bem bêbado sobre a areia”, o poeta faz já menção, de algum modo, ao próprio método por ele empregado, durante esse período.

<sup>126</sup>[...] sem ambições como o melhor dos mendigos, orgulhoso de não ter nem pátria, nem amigos [...][Tradução nossa].

Deste modo, em *Mauvais Sang* – e em outros capítulos, sobretudo em *Délires II/ Alchimie du Verbe* –, Rimbaud rememora a fase em que se dedicou aos escritos da Vidência. Essa fase, além de ter sido o momento de expressão máxima de sua poesia, foi também um período de revolta contra as imposições do mundo. Assim, quando Rimbaud escreve, na carta a Demy, que para tornar-se um Vidente, é preciso “desregrar todos os sentidos”, ele já demonstra, ali, sua inconformidade ante qualquer imposição. Afinal, sair da realidade mundana para ver as coisas sob outro ângulo, demonstra que o poeta é um inconformado, alguém que deseja ir além das percepções convencionais, em todos os sentidos. Ainda em *Mauvais Sang*, vemos, pois, algumas referências à Vidência: “*C’est la vision des nombres. Nous allons à l’Esprit. C’est très certain, c’est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m’expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire*”<sup>127</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 56, grifo do autor). Se retomarmos os principais trechos das cartas, perceberemos que, quando, no excerto acima, o poeta utiliza a palavra “oráculo” está se referindo às visões que lhe são reveladas ao atingir o *Inconnu*. A própria ideia de ir em direção ao “Espírito” está intimamente ligada à transcendência que a busca pelo *Inconnu* implica.

Além disso, Rimbaud escreve, também, que o futuro da poesia “*sera materialista, vous le voyez; - Toujours pleins du Nombre et de l’Harmonie ces poèmes seront faits pour rester*”<sup>128</sup> (RIMBAUD, 1999, p. 246). A visão dos “números”, no excerto acima, retoma, assim, essa ideia desenvolvida na carta. Fazendo alusão ao misticismo numérico de Pitágoras, fórmula que assume existir uma Harmonia universal que pode ser representada por cálculos matemáticos, Rimbaud acredita que, na marcha do Progresso, a poesia também se encontrará em harmonia com o novo mundo que se desenvolve. Se a poesia representa o subjetivo e o emocional e o número, por sua vez, o exato e o racional, no mundo modernizado – onde o racionalismo ganha força pelas mãos da ciência – é preciso que o poeta mescle essas duas formas de pensamento. Assim, a poesia do futuro será uma poesia “materialista”, ou conforme a carta de 13 de maio “objetiva”, “*dans la mesure où il y aura fusion de la pensée et de la matière, de la pensée et du langage*”<sup>129</sup>, segundo nota da edição organizada por Brunel (apud. RIMBAUD, 1999, p. 246).

<sup>127</sup>É a visão dos números. Nós vamos ao **Espírito**. É certo, é oráculo o que digo. Eu compreendo, mas não sabendo exprimir-me sem palavras pagãs, prefiro calar-me [Tradução nossa].

<sup>128</sup>Será materialista, você verá – Sempre repletos do Número e da Harmonia esses poemas serão feitos para ficar [Tradução nossa].

<sup>129</sup>Na medida em que haverá uma fusão do pensamento e da matéria, do pensamento e da linguagem [Tradução nossa].

Ademais, no excerto supramencionado, Rimbaud retoma ainda aquela ideia de que sua descendência é gaulesa ao proferir que só conseguiria se expressar por meio de “palavras pagãs”, afinal os gauleses eram, de fato, pagãos. Coelho (1995) afirma, ainda sobre essa questão, que “[...] *il s’agit bien pour le narrateur païen de n’être pas domestiqué, de rester sauvage (intact)*”<sup>130</sup> (COELHO, 1995, p. 43). De fato, esse narrador “selvagem” rejeita a Europa “domesticada”, cristã, da família tradicional, do militarismo e dos “Direitos do Homem”: “ – *J’entends des familles comme la mienne, qui tiennent tout de la déclaration de Droits de l’Homme*”<sup>131</sup>. Quanto à declaração desses direitos, a título de informação, Carlille (2000), em *Rimbaud: The Works: A Season In Hell; Poems & Prose; Illuminations*, explica a alusão feita pelo poeta francês quando o menciona em *Une Saison*:

*An allusion to French Revolutionary ideals and the Works of Thomas Peine (1737-1809), American philosopher and patriot, author of The Age of Reason and The Rights of Men. [...] The Declaration of the rights of Man was the fundamental document of the French Revolution and republican tradition; these basic rights were freedom, property, security, and the right to resist oppression*<sup>132</sup> (CARLILLE, 2000, p. 47).

Depreendemos, assim, que o narrador rejeita toda e qualquer moral imposta, afinal, mesmo o “Direito do Homem”, teoricamente feito para o bem de todos, concerne apenas alguns indivíduos privilegiados. Da mesma forma, o militarismo e a guerra também são rejeitados por esse narrador. Lembremos que, na maioria dos países, o serviço militar é *obrigatório* para os jovens e, em um momento de guerra, muitos são recrutados para lutar por algo que mal compreendem. Quantos já morreram por essa imposição patriótica? Podemos pensar, aqui, no próprio *Le dormeur du Val*, poema em que vemos a imagem chocante de um jovem morto com um tiro no peito. Em *Mauvais Sang*, a seu turno, Rimbaud mostra-nos um retrato sufocado e entrecortado de alguém que está perdido, sem coragem, em pleno campo de batalha:

*Assez! Voici la punition. – En marche! Ah! Les poumons brûlent, les tempes grondent! la nuit roule dans mès yeux, par ce soleil! le coeur... les membres... / Où va-t-on? au combat? Je suis faible! les autres avancent.*

<sup>130</sup>Trata-se, para o narrador pagão, de não ser domesticado, de permanecer “selvagem” (intacto) [Tradução nossa].

<sup>131</sup>Famílias, bem entendido, iguais a minha, que têm tudo da declaração dos Direitos do Homem [Tradução nossa].

<sup>132</sup>Uma alusão aos ideais da Revolução Francesa e aos trabalhos de Thomas Peine (1737-1809). Filósofo americano e patriota, autor de *A Idade da Razão e os direitos dos homens*. [...] A Declaração dos Direitos do Homem foi um documento fundamental da Revolução Francesa e da tradição republicana; esses direitos básicos eram a liberdade, a propriedade, a segurança e o direito de resistir à opressão [Tradução nossa].

*Les outils, les armes... le temps!.../ Feu! feu sur moi! Là! où je me rends. – Lâches! – Je me tue! Je me jette aux pieds des chevaux! / Ah... / - Je m'y habituerai. / Ce serait lavie française, le sentier de l'honneur!*<sup>133</sup>  
(RIMBAUD, 1983, p. 66, grifos do autor).

A ironia ácida de Rimbaud é, por fim, escancarada no últimotrecho do excerto: é preciso se habituar às crueldades e às imposições da vida. Esse excerto de *Mauvais Sang* dialoga, nesse sentido, com o igualmente irônico “*Democratie*”, das *Illuminations*:

*“Le drapeau va au paysage immonde, et notre patois étouffe le tambour.”/“Aux centres nous alimenterons la plus cynique prostitution. Nous massacrerons les révoltes logiques. / “Aux pays poivrés et détrempés! – au service des plus monstrueuses exploitations industrielles ou militaires./ “Au revoir ici, n’importe où. Conscrits du bon vouloir, nous aurons la philisophie féroce; ignorants pour la Science, roués pour le confort; la crevaisson pour le monde qui va. C’est la vraie marche. En avant, route!”*<sup>134</sup>  
(RIMBAUD, 1999, p. 498-499)

Vemos, portanto, que em ambos, o poeta denuncia as incoerências da guerra. Em *Democratie*, por exemplo, o próprio título já demonstra toda a hipocrisia de um discurso que justifica uma atitude bélica de alguns países que se dizem *democráticos*.

Voltando à Vidência, outro trecho de *Mauvais Sang* que nos permite pensar, também, na relação do poeta com esse período é o que se segue: “*je voyais une mer de flammes et de fumée au ciel; et, à gauche, à droite, toutes les richesses famblant comme un milliard de tonneres*”<sup>135</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 60). Segundo Coelho (1995, p.51), esse trecho possui reminiscências bíblicas do Apocalipse. Ora, o Apocalipse é um livro de profecias, no qual João descreve as revelações do final dos tempos. Novamente deparamo-nos, pois, com um discurso oracular, já que, de acordo com Brunel (apud RIMBAUD, 1999, p. 403) “*Une parole oraculaire est d’abord une parole abrupte*”<sup>136</sup>. De fato, essa frase rasga o discurso,

<sup>133</sup>Basta! Eis o castigo. – **Em marcha!**/ Ah! Os pulmões me queimam, as tēporas latejam! a noite rola nos meus olhos, com este sol! o coração... os membros.../Aonde vamos? Ao combate? Sou um fraco! os outros avançam. Os petrechos, as armas... o tempo!... / Fogo! Fogo sobre mim! Lá! ou me entrego. – Covardes! – Eu me mato! Atiro-me às patas dos cavalos!/ Ah!.../ - Eu me habituari. / Seria a vida francesa, o caminho da virtude!

<sup>134</sup>“A bandeira vai na paisagem imunda, e nosso patoá abafa o tambor / “Nos centros nós alimentaremos a mais cínica prostituição. Nós masacraremos as revoltas lógicas. / “Aos países lúbricos e sem fibra!” - a serviço das mais monstruosas explorações industriais ou militares. / “Adeus aqui, não importa onde. Recrutadas de boa vontade, nós teremos a filosofia feroz; ignorantes da ciência, astutos para o conforto; rasga-se o mundo que vai. É a verdadeira marcha; avante, vamos!”[Tradução nossa].

<sup>135</sup>E via no céu um mar de chamas e fumaça; e, à esquerda, à direita, todas as riquezas a flamejar como um bilhão de raios.

<sup>136</sup>Uma palavra oracular é uma palavra abrupta [Tradução nossa].



irrompendo abruptamente na página como uma visão que precisa ser escrita antes que se lhe escape.

No trecho que se segue, vemos, ainda, outra relação com a Vidência e com o discurso do injustiçado:

*Je me voyais devant une foule exaspérée, en face du peloton d'exécution, pleurant du malheur qu'ils n'aient pu comprendre, et pardonnant! – Comme Jeanne d'Arc! – “Pêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. Je n'ai jamais été de ce peuple-ci; je n'ai jamais été chrétien; je suis de la race qui chantait dans le supplice; je ne comprends pas les lois; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute: vous vous trompez...”*<sup>137</sup>(RIMBAUD, 1983, p.61-62)

Enquanto alguém marginalizado, o narrador se vê ante um tribunal popular, sendo injustamente condenado – tal como ocorrera com Joana D'Arc – por uma multidão enlouquecida. Se pensarmos, sobretudo, nessa comparação que Rimbaud faz, entre o poeta e a heroína francesa, é possível dizer que, realmente, ambos possuem uma forte relação que passa pelo próprio viés da Vidência. Afinal, se um dos motivos pelos quais a jovem de Orléans foi queimada em um auto de fé, foi por, supostamente, possuir visões (e, conseqüentemente, ser considerada herege pelos ingleses), o poeta, por sua vez, com seu dom de ver além dos demais, é, também, julgado por aqueles que não o compreendem. Todavia, diferentemente de Joana D'Arc, que se dizia tocada por Deus, o poeta alega sua inocência, ante esse tribunal exasperado, por suas origens pagãs: alguém que desconheça a moral cristã não poderia ser condenado por valores que não lhe pertencem. No entanto, conforme Brunel (apud RIMBAUD, 1999, p. 404), “*Païen, il eût été protégé, car ‘l’enfer ne peut attaquer les païens’*. *Mais il est l’esclave de [s]on baptême. Son supplice est ‘l’exécution du cathéchisme’ [...]*”<sup>138</sup>. Novamente somos colocados ante a ideia da injustiça vivida por esse narrador, uma vez que ele se vê preso, pelo sacramento do batismo, às convenções da Igreja: ele não é cristão, mas está preso ao cristianismo.

Nesse sentido, em outro trecho de *Mauvais Sang*, ouvimos, contraditoriamente, a boca desse condenado “*une bribe de psaume pénitentiel*”<sup>139</sup> (BRUNEL apud RIMBAUD, 1999, p.404) que, logo em seguida, é recusado por ele. Se retomarmos o salmo 130, ao qual

<sup>137</sup>Eu me via frente à multidão exasperada, diante do pelotão de fuzilamento, chorando a desgraça de não me terem podido compreender, e perdoando! – Como Joana d'Arc! – “Padres, patrões e mestres, enganai-vos entregando-me à justiça. Jamais pertenci a este povo; nunca fui cristão; sou da raça que cantava no suplício; não compreendo as leis; não tenho senso moral, sou um bruto: enganai-vos”.

<sup>138</sup>Pagão, ele teria sido protegido, pois “o inferno não pode atacar os pagãos”. Mas ele é escravo de seu batismo. Seu suplício é a “execução do catecismo” [...] [Tradução nossa].

<sup>139</sup>Um fragmento de salmo penitencial [Tradução nossa].

se refere Rimbaud, em *Mauvais Sang*, é possível pensar que o “domínio das profundezas” seja, aqui, o próprio inferno no qual ele se encontra (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1981, p. 774-775):

*De profundis Domine*

Das profundezas clamo a ti, Iahweh;  
Senhor, ouve meu grito!  
Que teus ouvidos estejam atentos  
ao meu pedido por graça!

Se fazes conta das culpas, Iahweh,  
Senhor, quem poderá se manter?  
Mas contigo está o perdão,  
Para que sejas temido.

Eu espero, Iahweh,  
E minha alma espera,  
Confiando na tua palavra;  
Minha alma aguarda o Senhor  
Mais que os guardas pela aurora

Mais que os guardas pela aurora  
Aguarde Israel a Iahweh,  
Pois com Iahweh está o amor,  
E a redenção em abundância:  
Ele vai resgatar Israel  
De suas inquietudes todas.

Antes de citar esse salmo, o narrador menciona, ainda, a virtude teologal da caridade (“*O mon abnégation, ô ma charité merveilleuse! Ici-bas, pourtant!*”<sup>140</sup>) (RIMBAUD, 1983, p.58), que, se retomarmos o Prólogo, é descrita pelo poeta como a “chave” de seu “festim antigo”. Lembremos que, para a doutrina católica, as virtudes teologais, provindas diretamente de Deus, aperfeiçoam as faculdades humanas. Tomás de Aquino (apud ROCHA, 2017) define essas virtudes, portanto, como essenciais para o desenvolvimento das chamadas virtudes morais e intelectuais. Diferentemente dessas duas, as teologais (fé, esperança e caridade) atuam como revelação divina e grantem, pois, a bem-aventurança do ser humano. Na Suma Teológica (artigo 1 da questão 23), o autor acrescenta, ainda, que a caridade (entendida por ele como o próprio amor) é a maior de todas as virtudes, afinal “[...] a fé e a esperança alcançam Deus na medida em que recebemos dele ou o conhecimento da verdade ou a posse do bem. Mas a caridade alcança Deus para que nele permaneça e não para que dele recebamos algo” (AQUINO apud ROCHA, 2017, p. 1689). Por conseguinte, o narrador

<sup>140</sup>Ó minha abnegação, ó minha caridade espantosa! Mas aqui, neste mundo!

de *Une Saison* demonstra que, por meio da caridade e do amor, ele deveria ser salvo. Porém, como vimos, isso não ocorre. Assim, logo na sequência do salmo *Profundis Domani* o narrador exclama, paradoxalmente, “*je suis bête*” (RIMBAUD, 1983, p. 59). Depreendemos, nesse sentido, que o poeta, em alguns momentos, hesita e busca ser salvo das profundezas por *Deus*, mas, sabendo que isso não é possível, entrega-se de novo ao abismo.

Do mesmo modo, no Prólogo, após mencionar a virtude da caridade como uma esperança, ele exclama “*cette inspiration prouve que j’ai rêvé*”<sup>141</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 50). Vemos, assim, que várias contradições internas doeu são colocadas face a face, ao longo da *Saison*, sem que nos seja dado um aviso prévio. As frases surgem e se contradizem sem que nenhum conector ou explicação nos sejadado: ora o poeta almeja a salvação, ora entende as implicações que essa salvação traria (pensemos no “*je suis bête*”). Assim, se por um lado, seria bom ter o apoio divino, por outro, o poeta sabe que é preciso recusar esse apoio para ser completamente livre. Lembremos, nesse sentido, que a doutrina cristã, assim como outras doutrinas religiosas, impõe dogmas a serem seguidos pelos fiéis. O discurso não é, portanto, cristão, pois Cristo não o ampara, nem confere à sua alma “nobreza e liberdade” (RIMBAUD, 1983, p. 57). Do mesmo modo, a visão do paraíso, ou melhor, a entrevisão de “*millions de créatures charmantes*”, reportada em *Nuit de l’Enfer*, “*n’offre que l’image de ce dont le damné est exclu, et devrait encore augmenter sa souffrance*”<sup>142</sup>(BRUNEL apud RIMBAUD, 1999, p. 404). O poeta vive, assim, a contradição de, por um lado, admirar a beleza celestial e por outro, saber que estar entre os seletos do paraíso implica em falta de liberdade. Seu sofrimento leva-o, pois, a tomar o partido do Diabo, afinal, essa é a escolha que o torna livre para alcançar as transformações que pretende, social e poeticamente.

Por isso, na *Saison*, o eu lírico não apenas explica o caminho que percorreu para ser um poeta “*absolument moderne*”<sup>143</sup> e transformar a poesia: “*J’ai essayé d’inventer des nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J’ai acquis des pouvoirs surnaturels*”<sup>144</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 125), mas, também, demonstra seu empenho em denunciar as hipocrisias da sociedade que o condena:

[...] *Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avarés. Marchand, tu es nègre; magistrat,*

<sup>141</sup>Essa inspiração é prova que sonhei.

<sup>142</sup>Somente oferece a imagem daquilo que o maldito é excluído, e deveria aumentar ainda mais seu sofrimento [Tradução nossa].

<sup>143</sup>absolutamente moderno.

<sup>144</sup>Tentei inventar novas flores, novos astros, novas carnes, novas línguas. Acreditei-me possuído de poderes sobrenaturais.

*tu es nègre; general, tu es nègre; empereur, vielle démageaison, tu es nègre: tu as bu d'une liqueur non taxée, de a fabrique de Satan [...] <sup>145</sup>*  
(RIMBAUD, 1983, p. 62).

Se o narrador é identificado com o negro, ele revida, também, esse suposto insulto contra seus acusadores, pois o homem branco é, para ele, tão “bárbaro” quanto os negros que foram colonizados. Todavia, esses homens fingem, como demonstra Rimbaud, não serem “negros”: “*Vous êtes de faux nègres*”. Eles são hipócritas por não conseguirem assumir as crueldades das quais fazem parte. O que resta ao poeta, pois, frente a essa sociedade corroída, é deixar a realidade habitual, rumo ao transcendente: “*Plus de mots. [...] Cris, tambour, danse, danse, danse, danse! Je ne vois même pas l’heure où, les blancs débarquent, je tomberai au néant*”<sup>146</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 62, grifo do autor). A imagem que temos diante dos olhos, aqui, é a de uma espécie de ritual – com gritos, músicas e danças – que leva ao transcendental (*néant*). Suspendendo-se no *nada* (que pode, muito bem, ser identificado com o *Inconnu* das cartas), o poeta vai além de sua totalidade enquanto ser, deixando para trás o mundo real e palpável. Por isso, lemos a exclamação “*Plus de mots*”, logo no início: faltam-lhe as palavras para descrever o *néant*, assim como, podemos dizer, faltam-lhe as palavras para descrever as visões do *Inconnu*.

Voltando, assim, a essa ideia de evasão, não podemos nos esquecer de que isso se relaciona, também, com a rebeldia contra o mundo burguês. Nesse sentido, é relevante que no trecho “*Je suis une bête, un nègre [...]*”, a primeira classe a ser criticada pelo poeta maldito seja, justamente, a dos “*marchands*”, afinal, como demonstrou Compagnon (2010), o discurso da poesia moderna passapela rejeição aos valores burgueses. Nesse sentido, outros trechos de *Mauvais Sang* evidencia-nos tal rejeição, como no abaixo transcrito:

*J’ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à la plume vaut la main à charrue. – Quel siècle à mains! – Je n’aurais jamais ma main. Après, la domesticité mène trop loin. L’honnêteté de la mendicité me navre. Les criminels dégoutent comme des châtrés: moi, je suis intact, et ça m’est égal*<sup>147</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 53).

<sup>145</sup>Sou um bicho, um negro. Mas posso ser salvo. Falsos negros que sois, vós maníacos, perversos, avaros. Mercador, és negro; magistrado, és negro; general, és negro; imperador, velha comichão, és negro: bebeste um licor clandestino das indústrias de Satan.

<sup>146</sup>Chega de frases. [...] Gritos, tambor, dança, dança, dança, dança! Não vejo nem mesmo a hora em que, desembarcando os brancos, tombarei no vácuo.

<sup>147</sup>Tenho horror a todos os empregos. Operários e patrões, todos rústicos, ignóbeis. A mão que escreve vale a mão que lava. – Que século de mãos! – Jamais entregarei as minhas. Mesmo porque, o servilismo leva a longe demais. A honradez da mendicância me exaspera. Os criminosos repugnam como castrados: quanto a mim, estou intacto, e tanto faz.

O trabalho do poeta, como vimos, no segundo capítulo, não está atrelado aos valores de seu tempo, por isso ele tem “horror a todos os empregos” do mundo moderno. No entanto, apesar de suas mãos fazerem um trabalho pouco reconhecido, ele sabe que, na realidade, a “mão que escreve vale a mão que lavra”. Do mesmo modo que o trabalho do agricultor é visto como essencial para o desenvolvimento humano, o trabalho do poeta também deveria ser valorizado: a poesia transforma o homem e, portanto, o mundo. Todavia, por não se enquadrar no utilitarismo dos meios de produção, o poeta é pária, facilmente identificado com o criminoso, o mendigo e todos aqueles que não produzem nada de útil para a sociedade.

Não é de se espantar, pois, seu lado satanista: Rimbaud vale-se do maior arquétipo do exilado, Satã, para expressar sua revolta. Assim, se retrocedermos, ainda, ao Prólogo, vemos já, nessas primeiras linhas, a invocação do Diabo como parte de um pacto que se instaura:

[...] *cher Satan, je vous en conjure, une prunelle moins irritée! et en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné*<sup>148</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 50).

A saudação “*cher Satan*”, em tom de intimidade e cordialidade já evidencia o fato de que essas duas figuras são velhas conhecidas. Lembremos que, conforme definimos, esse prólogo se situa no final da jornada do poeta, momento no qual ele apresenta, finalmente, seu “caderno de maldito” a Satã. Ademais, a definição do Demônio como uma “*prunelle moins irritée*”<sup>149</sup> mostra que, para o poeta, essa figura é tida, de fato, como amigável. Outro aspecto interessante revelado por Rimbaud, quanto a Satã, é sua apreciação da “ausência de faculdades descritivas ou instrutivas” no escritor. Se pensarmos no próprio estilo da *Saison*, vemos que, de fato, a obra não traz, em suas linhas, nenhuma dessas duas características, sobretudo se pensarmos na “descrição”. Afinal, o próprio Inferno, espaço de vivência do poeta, ao longo de uma estação, não possui qualquer definição geográfica precisa e detalhada.

Assim, vemos que, quando o poeta realiza a “catábase”, essa descida se difere, como bem observou Torres (1998, p. 58), de descidas clássicas, em que a personagem adentra por “um orifício subterrâneo, ou atravessa rios de barco, ou ainda [...] entra por uma gruta na

<sup>148</sup>[...] caro Satan, eu vos conjuro, um cenho menos carregado! e à espera de minhas pequenas covardias em atraso, arranco para vós que apreciáis no escritor a ausência de faculdades descritivas ou instrutivas - estas páginas odientas de meu caderno de maldito.

<sup>149</sup>Pupila menos irritada [Tradução nossa].

floresta”. Na Grécia antiga, por exemplo, acreditava-se que, para adentrar o Hades, era preciso fazer a travessia de cinco rios, guiado pelo barqueiro Caronte. Assim, na geografia do submundo grego, além do palácio de Hades, havia também os rios Aqueronte, Cócito, Estige, Flegetonte e Lete. No entanto, diferentemente, dessa riqueza de detalhes, em *Une Saison en Enfer*, a característica mais marcante da passagem ao “espaço” infernal, é que ela se dá simplesmente por meio da memória do poeta: uma viagem interior, necessária para alcançar o autoconhecimento. Nesse sentido, o Inferno rimbaudiano não possui uma topografia propriamente definida, exceto, talvez, pelo elemento “fogo”, que como vimos, está intimamente ligado à descrição cristã do submundo. Contrapondo com o Hades grego, normalmente descrito como uma paragem gélida, o Inferno que se desenha, na mitologia judaico-cristã, faz das chamas um meio de condenação diabólica e dolorosa.

Segundo Whitaker (1972), em *La structure du monde imaginaire de Rimbaud*, é preciso manter em perspectiva, quando se trata da obra rimbaudiana, que o poeta se considera um “voleur de feu”. Essa metáfora fornece já uma interpretação do mundo criado por ele, afinal, “si le poète est voleur, le feu est un bien à voler chez Rimbaud”<sup>150</sup>(WHITAKER, 1972, p. 135). No entanto, é preciso considerar que, em *Une saison en Enfer*, há, em realidade, dois movimentos que se confrontam: se em determinados trechos, todo o campo lexical relacionado ao “fogo” surge, de fato, associado à riqueza; em outros, ele também traz aquela ideia de condenação eterna do Inferno cristão. Whitaker (1972) aponta, nesse sentido, que, sobretudo em *Mauvais Sang*, é possível perceber a associação, feita por Rimbaud, entre o “fogo” e algo valioso. Segundo a autora, isso se evidencia, pois o poeta coloca, sobre o mesmo plano, “les flammes, la richesse, le milliard”: “[...] une mer de flammes et de fumée au ciel; et à gauche, à droite toutes les richesses flambant comme un milliard de tonnerres”<sup>151</sup>(RIMBAUD, 1983, p. 60). Do mesmo modo, em *l'Éternité*, Rimbaud associa um tecido luxuoso, o cetim, com brasas ardentes: “braises de satin / Votre ardeur / Est le devoir”. Em *Délires II/ Alchimie du Verbe*, outra imagem, com esse mesmo senso, também salta-nos aos olhos: “Général [...] Emplis les boudoirs de poudre de rubis brûlante!”<sup>152</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 96). Nesse último trecho, os rubis reduzidos ao pó mostram ainda “la ruine de ses esperances”<sup>153</sup> (WHITAKER, 1972, p. 136).

<sup>150</sup>De fato, se o poeta é ladrão, para Rimbaud o fogo é um bem a ser roubado [Tradução nossa].

<sup>151</sup>Via no céu um mar de chamas e fumaça; e, à esquerda, à direita, todas as riquezas a flamejar um bilhão de raios.

<sup>152</sup>General [...] Enche os tocadores com o pó ardente dos rubis.

<sup>153</sup>A ruína de suas esperanças [Tradução nossa].

No entanto, se o fogo é elemento de sedução e luxo em vários trechos, em outros, ele se transforma, bruscamente, em fonte de dor e hostilidade. Nesse sentido, é em *Nuit de l'Enfer* que essa relação se faz mais nítida. Depois de ingerir o veneno que transforma sua visão de mundo, o narrador exclama: “*les entrailles me brûlent. [...] Je brûle comme il faut*” . O veneno, tal como o fogo, arde em suas entranhas. Lembremos, no entanto, que, quando o narrador se refere ao “veneno”, está retomando o período da Vidência que, como vimos, coincide com o momento em que ele se entrega ao abismo infernal. Nesse sentido, tanto para ser um condenado ao inferno, quanto para tornar-se um poeta-vidente é preciso passar por duras penas: “*Et c'est encore la vie! – Si la damnation est éternelle! Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas? Je me crois en Enfer, donc j'y suis*”. O condenado sabe, pois, que seu castigo é arder no fogo infernal: “*C'est le feu qui se révèle avec son damné*”<sup>154</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 74) ou ter que mutilar sua própria alma, conforme vimos nas cartas. O Demônio surge, então, para debochar de sua dor e atormentá-lo ainda mais: “*Tais-toi, mais tais-toi!... C'est la honte, le reproche, ici: Satan qui dit que le feu est ignoble, que ma colère est affreusement sotté [...]*”<sup>155</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 70). De fato, se pensarmos na simbologia do fogo, vemos que esse elemento pode estar associado tanto à renovação do espírito quanto a punição das almas. Assim, o fogo do inferno pode ser considerado, de fato, ignóbil, pois, ele não serve para regenerar o indivíduo, mas sim para punir eternamente os condenados.

Em *Nuit de l'enfer*, o poeta faz ainda outras menções que relacionam o inferno com o período da vidência, como por exemplo: “*Je ne suis plus au monde – La téologie est sérieuse, l'enfer est certainement en bas – et le ciel en haut. – Êxtase, cauchemar, sommeil dans un nid de flammes*”<sup>156</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 70, grifo do autor). Nesse trecho, a ideia de “não estar mais no mundo” representa, claramente, a fuga da realidade habitual. Por conseguinte, se para entregar-se ao Inferno, o poeta deixa para trás o mundo real; o mesmo ocorre quando ele alcança o *Inconnu*. Sob esse prisma, as palavras “êxtase”, “pesadelo” e “sono” também confirmam essa ligação, afinal as três são relativas aos meios que nos transportam para dentro de nós mesmos. Ademais, se ir ao inferno significa realizar uma *descida* (*l'enfer est certainement en bas*), alcançar o *Inconnu* também significa deixar-se cair dentro de nosso

<sup>154</sup>É o fogo que se eleva a arder no condenado [Tradução nossa].

<sup>155</sup>Mas cala-te, cala-te!... É a vergonha, a reprimenda, aqui: Satan achando o fogo ignóbil e minha ira horrivelmente estúpida.

<sup>156</sup>Já não estou no mundo. – A teologia sabe o que diz, o inferno com certeza está **em baixo** – e o céu em cima. – Êxtase, pesadelo, sono em um ninho de chamas.

mundo interior. Nesse sentido, diferentemente da *subida* que representa uma meta a ser alcançada, uma atitude de rigidez e força, a queda implica a noção de vertigem que, circularmente, também se relaciona com os termos “êxtase”, “pesadelo” e “sono”. Segundo Torres (1998):

A ideia de abismo é de uma vertiginosa infinidade que se origina da queda, angelical ou humana. Se o homem, primeiramente, conseguia falar com os anjos, o poeta [...] compreendeu que para resgatar a harmonia perdida havia de entregar-se ao abismo, através da poesia, onde encontrará o ex-anjo da luz, hoje Satã (TORRES, 1998, p. 79).

De fato, tanto a ideia de abismo quanto a de vertigem já estão intimamente conectadas com o próprio processo artístico do “desregramento dos sentidos”. Afinal, o poeta se lança nessa empreitada para ir ao caos vertiginoso de seu mundo interior e, a partir desse caos, criar algo novo. Qual seria, portanto, a harmonia perdida que o poeta busca resgatar no abismo? Certamente, entendemos que não se trata aqui de resgatar a harmonia em relação a Deus. Para nós, sua busca consiste em, por meio da poesia, “harmonizar sons, cores, perfumes”, conforme consta nas cartas. Nesse sentido, podemos pensar também em *Délires II- Alchimie du Verbe*, em que lemos:

*J’inventai la couleur des voyelles! –A noir, Eblanc, 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*<sup>157</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 90, grifos do autor).

Rememorando o processo da vidência, o artista assume, em *Une Saison en Enfer*, que para ele a harmonia buscada era a de inventar um “verbo poético acessível [...] a todos os sentidos”. Não se trata, pois, de estar em comunhão com os deuses e os anjos, mas, sim de conseguir se comunicar, por meio da palavra poética, com todos os seres. Sob essa perspectiva, quando o poeta falade sua “alquimia do Verbo”, depreendemos que o “Verbo”, aqui, já não é mais Deus, como lemos na Bíblia. O “Verbo” a que se refere Rimbaud é a própria arte que, feita com palavras, pronuncia um mundo novo, no qual o poeta é o *verdadeiro* criador, capaz de descrever “*des silences, des nuits, je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges*”<sup>158</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 90). A metáfora do “alquimista” também vai ao encontro dessa lógica, afinal, como um alquimista o poeta consegue transmutar um metal

<sup>157</sup>Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I rubro, O azul, U verde. – Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com os ritmos instintivos, me vangloriava de inventar um verbo poético acessível, mais dia menos dia, a todos os sentidos.

<sup>158</sup>silêncios, noites, eu anotava o inexprimível. Eu fixava vertigens [Tradução nossa].



inferior em ouro, ou, melhor dito, consegue transformar simples palavras em poesia: para ele, tudo é possível quando se trata de criar algo novo.

Ainda sobre o excerto acima, é importante notar, também, que Rimbaud traça uma intertextualidade com o poema *Voyelles* que, de fato, foi escrito no período da Vidência. Nesse sentido, podemos depreender que o poeta traça, aqui, as etapas desse período, uma vez que, para ilustrar seu “delírio poético” ele menciona *Voyelles* e anexa, também, o poema “*Loin des oiseaux*”, para, em seguida, rejeitá-los completamente: “*la viellierie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe*”. Se analisarmos a evolução estética de Rimbaud, veremos que, realmente, ainda que essa poesia inicial trouxesse já certa dose de “alucinação”, o poeta ainda estava muito preso aos preceitos da “velharia poética”, tais como o verso, por exemplo. Segundo Coelho (1995), é possível notar, nesse sentido, que os poemas das *Illuminations* não são mencionados aqui pelo autor:

*On notera que les poèmes que Rimbaud cite à titre d'illustration du délire poétique ne font aucune part aux textes des Illuminations (dont il est fort probable que certains aient été écrits à l'heure de la Saison). Si l'expérience esthétique mise au ban par la Saison recouvre – avec imprécision – l'expérience poétique, ce qui se trouve strictement rejeté par Rimbaud dans le champ du passé [...] et du délire est la poésie rimée: le vers<sup>159</sup>. (COELHO, 1995, p. 79)*

Por representarem a ruptura máxima exigida pelo método de Rimbaud, as *Illuminations* não poderiam entrar, logicamente, como exemplo aqui. Assim, ao fazer o balanço de sua vida artística, Rimbaud assume, autocriticamente, seu desejo de mudança estética em relação à sua própria obra. Sob esse prisma, podemos pensar no próprio uso do pretérito imperfeito do indicativo, ao longo de quase toda *Alchimie du verbe*, afinal esse tempo verbal se refere, comumente, a um fato não terminado no passado e expressa, portanto, a ideia de continuidade no tempo. Ao relatar esse período utilizando esse tempo verbal, Rimbaud critica, pois, uma prática que era usual em sua vida, revelando o desejo de mudança. Assim, lemos:

*Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres,*

<sup>159</sup>Notaremos que os poemas que Rimbaud cita a título de exemplo do delírio poético não fazem parte dos textos das *Illuminations* (provavelmente alguns tenham sido escritos no mesmo momento que a *Saison*). Se a experiência estética negada pela *Saison* cobre – com imprecisão – a experiência poética, o que se encontra estritamente rejeitado por Rimbaud no passado e no delírio é a poesia rimada: o verso [Tradução nossa].

*les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. / Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination de mots!//Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit.*<sup>160</sup>(RIMBAUD, 1983, p. 92-94).

Na edificação desse mundo ilusório criado pelo poeta, as palavras alucinadas nos transportam para fora de nosso senso habitual. No entanto, Rimbaud ainda não havia encontrado a expressão máxima para a Vidência. Prova disso que, na sequência do texto o poeta nos convida a ler *Chanson de la plus haute tour*, *Faim* e *l'Éternité*, poemas estruturados em versos que revelam que, para esse poeta, ainda era necessário mudar definitivamente os rumos de sua arte – o que ocorrerá, certamente, com os poemas em prosa – “as invenções do *Inconnu* reclamam formas novas”. Ademais, é interessante notar que o desfecho de *Alchimie du Verbe* seja justamente: “*cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté*”<sup>161</sup>. Excerto que nos dar margem para a seguinte interrogação: o que, ao fazer o balanço de sua obra, Rimbaud considera que “já passou”? Provavelmente trata-se de seu adeus às formas clássicas empregadas no início de seu processo artístico. Além disso, podemos dizer que essa nova beleza que agora ele aclama, certamente não é a mesma *Beleza* – com maiúscula alegorizante – definida no Prólogo, mas, sim, a beleza – com minúscula – despojada de qualquer idealização.

Voltando ainda aos poemas remorados aqui pelo poeta, vemos que, se a forma ainda não é completamente desregrada, a temática da vidência, por sua vez, traz como preceito básico a “alucinação” e, portanto, a própria “loucura”. Conforme Coelho (1995, p. 86), a prática corrente da “alucinação” enquanto uma verdadeira visão de mundo é, por si só, uma inadaptação do quadro convencional humano. O poeta assume, nesse sentido: “*Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit*”. E, se voltarmos ao Prólogo: “*Et je joué de bons tours à la folie*”<sup>162</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 48). Assim, tal como o louco, desordenado psiquicamente, o poeta também não se adequa a seu meio. Sua inadequação leva-o, assim, a rejeitar tudo que seja convencional e não aceitar o que é tido como incontestável: “*j'écarterai du ciel l'azur, qui est du noir*”<sup>163</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 98). O “azul celeste” pode muito bem

<sup>160</sup>Habituei-me às alucinações simples: via honestamente uma mesquita em lugar de uma fábrica, uma escola de tambores formada só por anjos, diligências rodar nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago; os monstros, os mistérios; os letrados de um teatro de revistas despertavam assombros ante mim. Em seguida explicava meus sofismas mágicos pela alucinação das palavras! Acabei achando sagrada a desordem de meu espírito.

<sup>161</sup>Mas isso passou. Hoje sei saudar a beleza [Tradução nossa].

<sup>162</sup>E andei pilheriando com a loucura [Tradução nossa].

<sup>163</sup>Afastei do céu o azul, que é negro [Tradução nossa].

ser visto, nesse sentido, como a cor negra, em sua perspectiva. Novamente deparamo-nos com o discurso do excluído, daquele que é apartado do convívio social – em sanatórios, por exemplo – por não possuírem a mesma referência que os demais: “*Aucun des sofismes de la folie, - la folie qu’on enferme, - n’a été oublié par moi: je pourrais les redire tous, je tiens le système*”<sup>164</sup>.

Além disso, outro aspecto do método rimbaudiano é retomado em *Alchimie du Verbe*. Trata-se do paradoxal “*Je est un autre*” das cartas: “*À chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues [...] Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d’une de leurs autres vies*”<sup>165</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 100, grifo do autor). Para Rimbaud, o autoabandono do eu era, de fato, imprescindível para que o poeta pudesse ver e sentir as forças de caráter pré-pessoal atuando no caos do seu inconsciente. Nesse sentido, para ele, era realmente possível viver “outras” vidas que não somente a sua. Coelho (1995) afirma, quanto a essa questão, que o trecho supramencionado evoca também a ideia de uma “*opéra fabuleux*”, mencionada linhas acima em *Alchimie du Verbe*. A ópera, sendo um conjunto de vozes, demonstra que o poeta sabe que, em sua própria voz, subsistem outras. Por isso, em *Délires I/ Vierge folle* o discurso do Demônio está diluído na voz da “Virgem louca” que, por sua vez, é reportado pelo poeta. Como uma ópera, o discurso está composto aqui por camadas de vozes que se encontram, criando a harmonia que se dá na própria fusão dos múltiplos “eus” do discurso.

Em um primeiro plano, lemos as reminiscências do próprio poeta que relata o que foi dito pela Virgem Louca. Esta, por sua vez, relata sua experiência ao lado do “Esposo Infernal” – o Demônio – que, a seu turno, possui uma fala embutida no discurso da esposa. Por meio das aspas, o narrador reporta, assim, o discurso direto da Virgem louca, deixando espaço para que ela conte sua própria história. Assim, a partir de um discurso dentro do discurso, é que ouvimos a voz de Satã: “*Il dit: ‘Je n’aime pas les femmes. L’amour est à réinventer, on le sait. La position gagnée, coeur et beauté sont mis de côté: il ne reste que froid dédain, l’aliment du mariage, aujourd’hui. [...]’*”<sup>166</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 79), relata a Virgem (pela voz do poeta); e em seguida “*Je l’écoute faisant de l’infamie un gloire, de la cruauté un charme. ‘Je suis de race lointaine: mes pères étaient Scandinaves: ils se perçaient*

<sup>164</sup>Nenhum dos sofismas da loucura, - da que leva aos hospícios, - foi esquecido por mim: poderia repeti-los todos, domino o sistema.

<sup>165</sup>A cada ser, muitas outras vidas me pareciam devidas. [...] Em presença de alguns homens, conversei em voz alta com algum outro momento de suas vidas.

<sup>166</sup>Ouço-o dizer: “Não amo as mulheres. Há que reinventar o amor, isto é sabido. Elas só querem segurança. Uma vez obtida, põem de lado a beleza e o coração: resta um frio desdém, que alimenta hoje em dia o matrimônio.

*les côtes, buvaient leur sang [...]'*<sup>167</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 80). Segundo Friedrich (1991) essa interpolação de vozes e, às vezes, de gritos – representados pelas exclamações e frases inacabadas/ incoerentes no interior do discurso – faz parte, realmente, da música *dissonante* da *Saison*.

Aqui, no entanto, é importante fazer um adendo sobre a presença de Satã na obra, afinal o Demônio surge quase como uma sombra, sem rosto, nem corpo, ao longo da *Saison*. Diferentemente do que acontecia na Idade Média, ele não aparece descrito de maneira horripilante e totalmente maligna. Pelo contrário, não sabemos nem sequer como é, de fato, sua aparência física, apenas vislumbramos que suas características psicológicas são perversas, porém completamente humanas. Tal perspectiva vai ao encontro da ideia de Muchembled (2001) de que, no século XIX, o Demônio se torna mais humanizado, às vezes representando a própria interioridade de cada ser. Em “Cruz e Sousa e Baudelaire - Satanismo Poético”, Torres (1998) aborda essa questão na obra desses dois autores, afirmando que “Satã se revela nem completamente interior, nem completamente exterior ao poeta. *Opera-se uma fusão dos dois*” (TORRES, 1998, p. 58, grifos nossos). No caso de *Une Saison en Enfer* essa fusão se dá, conforme supramencionado, por meio das interpolações de vozes que se cruzam internamente. Além disso, se o Demônio não possui uma presença realmente marcante no Inferno rimbaudiano é porque o discurso do marginalizado, aqui, traz já toda a conotação satânica e transgressora do condenado ao Inferno.

Se voltarmos à questão das vozes internas em *Vierge Folle*, vemos que o texto se inicia com o anúncio de um narrador que diz “*Écoutons la confession d’un compagnon d’enfer*”<sup>168</sup>. A escolha do verbo “escutar” sugere já a ideia de oralidade desse discurso que, como vimos, está presente, sobretudo no Prólogo da *Saison*. Além disso, esse verbo aparece conjugado na primeira pessoa do plural, criando certa identificação entre o leitor e a história que será contada, espécie deversão parodiada do Cântico dos Cânticos. Nesse poema bíblico, diferentes personagens alternarem suas vozes para contar o amor entre o noivo e sua noiva, Sulamita. De forma deturpada, em *Vierge Folle* as vozes se alternam para contar o “*drôle de ménage*” vivido pela Virgem louca e o Esposo Infernal. A Virgem denuncia, aqui, o comportamento incoerente de seu esposo que oscila entre a brutalidade, humilhando-a e

<sup>167</sup>Vejo-o fazer da infâmia a glória, da crueldade um atrativo. “Pertencço a uma raça longínqua: meus pais eram escandinavos: vazavam o peito, bebiam o próprio sangue”.

<sup>168</sup>Escutemos a confissão de um companheiro de Inferno [Tradução nossa].

tratando-a como *servante, soumise, esclave*; e a delicadeza: “*Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite*”<sup>169</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 78).

Outra alegoria bíblica que encontramos no interior do texto, referente ao próprio título do capítulo, é a das “virgens loucas”: “*Je suis esclave de l'Époux infernal, celui qui a perdu les vierges folles*”<sup>170</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 78). No evangelho de São Mateus 25:1-13, as virgens loucas representam o mal cristão que, por não ter se preparado para a vida segundo os preceitos da religião católica, não será admitido no paraíso celeste. Nessa parábola, em que o esposo representa o próprio Jesus Cristo, dez virgens – cinco loucas e cinco prudentes – aguardam para celebrar suas bodas. Todas levam consigo uma lâmpada acesa para aguardar o esposo que chegará para o casamento. Porém, as virgens loucas se esquecem de levar azeite em quantidade suficiente para que suas lamparinas permaneçam acesas. Por conseguinte, à meia-noite, quando o esposo finalmente chega, as loucas, tendo saído para comprar mais azeite, não participam do casamento. Assim, na conclusão da parábola, o esposo se dirige a elas com as seguintes palavras: “Vigiai, portanto, porque não sabeis nem o dia nem a hora” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Mateus, 25, 13), referindo-se ao dia e a hora em que Jesus voltará. Identificando-se, pois, com essas mulheres, o “companheiro de inferno” mostra que, assim como as virgens loucas – símbolo da própria condenação –, ele também é um maldito: “*Mais moi qui ai perdu la sagesse, qui suis damnée et morte au monde [...]*”<sup>171</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 78). Esse excerto traz ainda outra ideia que se liga à maldição, segundo a trajetória traçada pelo presente trabalho, trata-se da afirmação de que a condenada está “*morte au monde*” que, por sua vez, faz paralelo, também, com: “*La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde*”<sup>172</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 78). Essas frases expõem, sem dúvida, a condição do maldito e sua insatisfação com a realidade do mundo moderno. Afinal, a necessidade de se ausentar dessa realidade para viver em um estado ilusório, como vimos, faz parte da máxima rimbaudiana.

É importante notar, também, quanto às contradições da relação entre a Virgem e o Esposo, o fato de que o “*compagnon d'enfer*” anunciado logo na primeira linha do texto se transforma, em seguida, em personagem feminina: a Virgem louca. A evidente incoerência nos traz a ideia de que essa Virgem esconde, em realidade, a identidade de um homem que, segundo a maioria dos estudiosos (Suzanne Bernard entre eles), seria o poeta Paul Verlaine.

<sup>169</sup>Fui seduzida por suas misteriosas delicadezas

<sup>170</sup>Sou escrava do esposo infernal, o que levou à perdição as virgens loucas.

<sup>171</sup>Mas eu que perdi o entendimento, que estou condenada e morta para o mundo [...]

<sup>172</sup>A verdadeira vida estava ausente. Não estamos no mundo.

Sob essa perspectiva, a história narrada, aqui, é a da confusa relação vivida pelos dois poetas durante o período de 1871 a 1873. O Demônio, nesse caso, seria o próprio Rimbaud que, pela voz da Virgem louca, apresenta a si mesmo tal como ele seria visto pelo amante: “*C'est un Démon vous savez, ce n'est pas un homme*” (RIMBAUD, 1983, p. 78, grifos do autor). A Virgem demonstra ainda, em outras passagens, a dificuldade em decidir se seu marido é, para ela, um homem comum ou um ser dotado de poderes sobre-humanos. Nesse sentido, podemos pensar na própria imagem mitificada que Rimbaud faz de si mesmo: poeta vidente, mago e profeta.

Além disso, a frase emblemática “*Lui était presque un enfant...*”<sup>173</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 78) traria já a chave para desvender a identidade do Esposo Infernal: o Rimbaud de dezesseis anos que encontra Verlaine pela primeira vez, em 1871. O próprio Verlaine, em *Crimen amoris*, poema da recolha de *Jadis et Naguère*, deixa-nos uma descrição similar desse “*Satan adolescent*”: “*Or, le plus beau d'entre tous ces mauvais anges/ Avait seize ans sous sa couronne de fleurs./ Les bras croisées sur les colliers et les franges. / Il rêve, l'oeil plein de flammes et de pleurs*”<sup>174</sup> (VERLAINE, 1992, p. 189). O caráter sonhador do jovem poeta também é mencionado, em *Délires I*, por meio da fala da Virgem Louca:

*Il n'a pas une connaissance; il ne travaillera jamais. Il veut vivre somnambule. Seules, sa bonté et sa charité lui donneraient-elles droit dans le monde réel? Par instants, j'oublie la pitié où je suis tombée: lui me rendra forte, nous voyagerons, nous chasserons dans les connues, sans soins, sans peines. Ou je me réveillerai, et les lois et les mœurs auront changé, - grâce à son pouvoir magique, - le monde, en restant le même, me laissera à mès désirs, joies, nonchalances*<sup>175</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 84).

Novamente deparamo-nos com as questões ligadas à Modernidade estética: a recusa da realidade, a evasão por meio do sonho, o repúdio às imposições – tais como as leis e os bons costumes –, a visão do poeta como possuidor de poderes mágicos, bem como desprezo pelo trabalho nos moldes burgueses, questões que, como vimos, percorrem toda a *Saison* como forma de justificar, de algum modo, o lado satânico do poeta.

<sup>173</sup>Ele quase uma criança...

<sup>174</sup>Ora, o mais belo entre todos esses anjos maus/ Tinha apenas dezesseis anos sob sua coroa de flores/ Os braços cruzados sobre os colares e as franjas. / Ele sonha, o olho cheio de flamas e lágrimas [Tradução nossa].

<sup>175</sup>Não tem profissão, nunca trabalhará. Só quer viver sonâmbulo. Bastariam sua caridade e sua bondade, para dar-lhe direito ao mundo real? Esqueço, por instante, a miséria em que me encontro: ele me dará forças, viajaremos juntos, caçaremos nos desertos, dormiremos nas calçadas de cidades desconhecidas, sem cuidados, sem preocupações. Ou despertarei de repente, e as leis e costumes estarão mudados, - graças a seu poder mágico, -... o mundo, permanecendo o mesmo, me deixará entregue a meus desejos, alegrias, despreocupações.

Do mesmo modo, também no capítulo intitulado *L'éclair*, o jovem traz algumas reflexões sobre o mundo modernizado e sobre o trabalho nesse mundo – dever ao qual, orgulhosamente, o poeta havia recusado a se submeter na carta de 13 de maio. Assim, nesse capítulo, em que o próprio título já faz uma alusão – ainda que irônica – às luzes do mundo moderno: o trabalho, a ciência e o racionalismo, lemos: “*Le travail humain! c’est l’explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps./ “Rien n’est vanité; à la Science, et en avant” crie l’Ecclésiaste moderne, c’est-à-dire **Tout le monde** [...]”<sup>176</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 114, grifos do autor). A palavra “abismo”, da frase inicial, remete já à metáfora do Inferno vivido pelo narrador. Por conseguinte, depreendemos que, mesmo que essas luzes iluminem, às vezes, seu abismo, o poeta continua sendo alguém que *está* no abismo: um condenado. O trabalho pode até ser capaz de clarear a escuridão, mas essa luz surge, para ele, apenas momentânea e fugidamente “*de temps en temps*”, como uma explosão rápida e brutal. Lembremos que, para Rimbaud, o trabalho do poeta não se encaixa no modelo utilitarista da sociedade burguesa, por isso, o trabalho sob esses moldes não é visto pelo poeta como uma luz necessária à sua sobrevivência.*

Do mesmo modo, a ciência, credo moderno do desenvolvimento humano, é vista, aqui, criticamente pelo poeta. Ao pronunciar a fórmula às avessas do livro do Eclesiastes, “Tudo é vaidade” por “Nada é vaidade”, Rimbaud demonstra que os ideais modernos tais como o cientificismo e o materialismo, por exemplo, dão novo sentido à vida humana. Se no livro bíblico, a vaidade e o apego aos bens materiais são males a ser sanados, pois os “bem-aventurados são os pobres de espírito”; a fé na ciência e o culto ao materialismo são, no mundo moderno, fundamentais para o ser humano: nada aqui é vaidade. Por isso, o poeta demonstra, em *L’impossible*, seu desejo de deixar para trás o Ocidente – representante desse mundo modernizado –, para ir rumo ao Oriente, espécie de paraíso perdido, de “*patrie primitive*” (RIMBAUD, 1983, p. 110) que encarna a pureza do jardim do Éden: “*Le gens d’Église diront: C’est simple. Mais vous voulez parler de l’Eden. Rien pour vous dans l’histoire des peuples orientaux. – C’est vrai; c’est à l’Eden que je songeais! Qu’est-ce que c’est pour mon rêve, cette pureté des races antiques!*”<sup>177</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 110). Novamente, por meio da alegoria de um Oriente mítico, situado fora do tempo e fora do espaço, o poeta busca, pois, fugir da realidade mundana. No entanto, como o próprio título já

<sup>176</sup>O trabalho humano! eis a explosão que de quando em quando aclara o meu abismo. / “Nada é vaidade; rumo à ciência e avante!” proclama o Eclesiastes moderno, ou seja, **Todo o mundo**.

<sup>177</sup>Os homens da Igreja dirão: É isso mesmo. Queres referir-te ao Eden, não? Nada te interessa na história dos povos orientais. – É verdade; era com o Eden que eu sonhava! Que significa para o meu sonho essa pureza das raças antigas!

sugere, esse poeta já possui a consciência de que é *impossível* alcançar, de fato, a pureza do paraíso perdido, de escapar das imposições do mundo moderno. Sua desilusão leva-o, portanto, a concluir: “[...] *je ne songeais guère au plaisir d’échapper aux souffrances modernes*”<sup>178</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 108). Parece-nos, aqui, que o poeta finalmente caminha rumo às resoluções que o levarão ao desfecho de sua estadia no inferno.

Nesse sentido, o trecho que se segue também merece destaque: “[...] *Et l’ivrognerie! et le tabac! et ignorance! et les dévouements! – Tout cela est-il assez loin de la pensée, de la sagesse de l’Orient, la patrie primitive? Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s’inventent!*”<sup>179</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 110). Novamente o desencantamento do mundo leva o poeta a buscar nos “venenos” – representados pelas palavras “*l’ivrognerie*” e “*tabac*” – uma fuga da realidade. Porém, agora, o poeta sabe que essa fuga nada mais é do que uma ilusão metafísica – muito bemsintetizada na concepção baudelairiana dos “paraísos artificiais” –, na qual os entorpecentes levam a um paraíso de mentira: mera fabulação de um Éden original. Da mesma forma, a ignorância e a devoção também são válvulas de escape ilusórias, ambas nos cegam para o conhecimento e a verdade. Assim, o poeta desencantado, entendendo agora suas desilusões, precisa, finalmente, fechar o ciclo iniciado no Inferno edespertar para um amanhã que se inicia.

No penúltimo capítulo da obra, *Matin*, percebemos já um movimento de retorno, no qual Coelho (1995) evidencia, também, a metamorfose sofrida pelo maldito ao longo de sua trajetória: “*Ici, nous sommes assurément, au “Matin”, d’un jour qui se veut premières lueurs de la métamorphose quêtée. Et le damné de la Saison énonce, dans la date d’un parcours qui se referme: ‘aujourd’hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer*”<sup>180</sup> (COELHO, 1995, p. 101). Tal metamorfose traz consigo a negação e o arrependimento de tudo aquilo que foi vivido: “*Par quel crime, par quelle erreur ai-je mérité ma faiblesse actuelle?*”<sup>181</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 118). A “manhã” representa, portanto, a esperança de um futuro melhor, idealizado em um novo mundo que se desenha nas vistas desse poeta. O próprio jogo dos tempos verbais do capítulo é revelador dessa busca por renovação, pois, se primeiramente, o poeta se expressa no presente (relativo ao tempo da escrita), esse agora – momento em que a metamorfose já aconteceu – surge para evocar um passado mítico. A

<sup>178</sup>Já não sonhava com o prazer de escapar aos sofrimentos modernos.

<sup>179</sup>E a embriaguez! o fumo! a ignorância! os devotamentos! – como tudo isto está distante do pensamento, da sabedoria do Oriente, a pátria primitiva? Para que um mundo moderno, se nele se inventam tais venenos!

<sup>180</sup>Aqui, estamos seguramente na “Manhã” de um dia que almeja ser as primeiras luzes de uma metamorfose procurada. E o condenado da Saison enuncia, na data de um percurso que se fecha: “hoje, creio haver terminado a relação de meu inferno” [Tradução nossa].

<sup>181</sup>Qual o crime, qual o erro, que me fez merecer a miséria de agora?



expressão “*une fois*”, dos contos de fada, faz, aqui, referência a esse tempo “fabuloso” e “heróico” da juventude que se foi e não regressa mais. Se, por um lado, portanto, o poeta assume suas falhas evidenciadas pela palavra “*faiblesse*” do agora, ele também entende que, em algum momento, sua vida poderia ter sido diferente, inscrita em “*feuilles d’or*” – por isso seu arrependimento. O verbo “*croire*” (*je crois avoir fini la relation de mon enfer*), ali, testemunha certa dúvida do narrador em relação à esse agora, inquietação que nos revela a frustração pela impossibilidade de um real distanciamento do Inferno – ainda que o poeta tenha mudado, ele não mudará o fato de ter vivido como um maldito e sido condenado.

A referência a Jesus Cristo, “*le fils de l’homme*”, na sequência do texto, também se mostra ambígua, uma vez que, se por um lado Jesus abriu as portas do Inferno aos condenados, por outro, com sua ressurreição, ele trouxe a esperança àqueles que desejam mudar de vida. Se aterrm-nos, sobretudo a esse segundo sentido, é possível depreender que o poeta também acredita na renovação de seu espírito. Afinal, aqui, ele se coloca exatamente na mesma posição do Messias (“*du même désert, à la même nuit [...]*”) que, conforme as escrituras sagradas, também passou pelo Inferno e, depois, ressuscitou. No entanto, nas palavras de Coelho (1995, p. 103), “[...] *le narrateur n’était pas le Messie. Il n’y aura pas des “Nouvelles écritures”; les siennes n’ont pas été la “bonne parole”*”<sup>182</sup>. Novamente podemos pensar na frustração desse ex-condenado por não poder mudar seu passado transviado. O que lhe resta agora é, ao sair do Inferno, contar suas vivências, escrever seu livro. Assim, mesmo que ele não possua “*la bonne parole*”, ele vê na possibilidade da escrita, um potencial exorcismo de seus demônios e a renovação de sua alma: “*La “relation” de l’Enfer est finie; et avec elle le livre qui en retraçait la ‘saison’. La fin a donc eu lieu, en la métamorphose même de la voix qui parle au seuil d’un matin. Le chapitre qui suit ne le redira pas. Il est un dernier toucher de voix dans l’espace. Un adieu*”<sup>183</sup> (COELHO, 1995, p. 103). Longe de se resignar, o narrador dá adeus ao seu inferno e continua na busca pela renovação de sua vida. O *Adieu* fecha, pois, as portas do inferno e abre um novo parentêse para o futuro desse narrador. O próprio texto já comporta, nesse sentido, duas subpartes distintas que trazem essa ideia: a primeira – na qual o poeta faz um balanço de suas vivências – acentua o lado sombrio do que se passou, já a segunda, mais otimista traz o desejo de uma nova vida.

<sup>182</sup>[...] O narrador não era o Messias. Assim, não haverá “Novas escrituras”; as suas não eram a “boa palavra”.

<sup>183</sup>A relação do Inferno acabou, e com ela, o livro que traçava a “Estação”. O fim teve, portanto, lugar, na própria metamorfose da voz que fala no limiar de uma manhã. O próximo capítulo não falará disso novamente. Ele é um último toque da voz no espaço. Um adeus [Tradução nossa].

Passando à primeira parte, vemos que, logo nas primeiras linhas, uma barca se dirige para a saída do Inferno “*notre barque élevée dans les brumes immobiles tourne vers le port de la misère, la cité énorme au ciel taché de feu et de boue*”<sup>184</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 122). Rimbaud, retomando a imagem mítica da barca de Caronte, mostra que essa saída desemboca na realidade do mundo moderno, representado aqui pela cidade. Assim, evocando a visão do espaço urbano a qual é atirado – com sua sujeira, mendigos, doenças e lama –, o poeta legitima, pois, a necessidade de uma busca espiritual por um mundo novo, onde “*tous les souvenirs immondes s’effacent*”<sup>185</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 124). Novamente podemos pensar na ideia de um exorcismo, pois essas lembranças só podem se esvanecer – e o poeta seguir a diante – depois que, longe do inferno, ele escrever as memórias no livro que se apresenta. Esse exorcismo representa, pois, um apagamento das mentiras dessa vida ilusória passada no Inferno: “*Enfin, je demanderai pardon pour m’être nourri de mensonge. Et allons*”<sup>186</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 124).

O poeta dá adeus, portanto, a seu inferno e a sua vida de artista, entregando-se assim à “realidade rugosa”. Porém, esse retorno também não é facilmente aceito, pois, agora o poeta vive uma dupla desilusão: se viver no inferno é viver na mentira, a vida real tampouco caminha para a verdade que ele almeja. Por isso, pacientemente, ele espera por um futuro melhor: “[...] *Et à l’aurore, armés d’une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes*”<sup>187</sup> (RIMBAUD, 1983, p. 126). Segundo Brunel, essa entrada às esplêndidas cidades “[...] *ne peut qu’être imaginée d’après l’entrée du Christ à Jérusalem*”<sup>188</sup> (BRUNEL apud RIMBAUD, 1999, p. 407). Se pensarmos no trecho bíblico de Mateus (21: 8-11), em que Jesus, montado em um simples jumento, entra triunfalmente em Jerusalém, é possível fazer jáa imagem do futuro esperado pelo poeta: nesse porvir promissor, em que a verdade estará “*dans une âme et un corps*” (RIMBAUD, 1983, p. 126, grifos do autor), ele será finalmente compreendido. Como um profeta – capaz de mostrar a unidade entre alma e corpo – ele terá a chave da “verdadeira vida”, que é a vidasem nenhuma ilusão ou mentira: o mundo finalmente lhe dará razão. O condenado, finalmente, será perdoado.

<sup>184</sup>Nossa barca arvorada sobre as brumas imóveis se volta para o porto da miséria, a cidade imensa cujo céu se mancha em labareda e lodo.

<sup>185</sup>Todas as lembranças imundas se apagam [Tradução nossa].

<sup>186</sup>Enfim, eu pedirei perdão por ter me alimentado de mentira. E vamos [Tradução nossa].

<sup>187</sup>E à aurora, armados de ardente paciência, cruzaremos as portas de esplêndidas cidades.

<sup>188</sup>A entrada “às esplêndidas cidades” não pode ser imaginada senão como a entrada do próprio Cristo em Jerusalém [Tradução nossa].

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contexto da modernização social do século XIX trouxe à tona, por meio das correntes literárias, questões ligadas à marginalização do artista em um mundo dominado pela razão, pelo cientificismo e pelo utilitarismo. Como forma de oposição a essas imposições, a poesia moderna recorre, pois, à imaginação, ao culto do novo e ao militantismo do futuro: meios de evasão da realidade mundana. Assim, o poeta desse período busca, pela imaginação criadora, romper com o mundo a sua volta e trazer, pela arte, uma percepção renovada de seu entorno. Dessa forma, como uma espécie de Deus, ele recria, a seu bel prazer, a realidade. No entanto, sua frustração e sua angústia não diminuem, pois esse mesmo artista compreende, também, que vive em meio a um deserto: a sociedade burguesa, com suas preocupações utilitaristas, não valoriza a obra artística. Circularmente, portanto, o artista nega e é negado pelo mundo. Todavia, ainda assim, surge, em seu espírito, a esperança de um futuro em que lhe será dado razão, um porvir em que a poesia será a engrenagem que movimentará a roda da vida.

Em consonância com essa perspectiva, Rimbaud também recorre a um método que visa à fuga pela via da imaginação criadora, do culto do novo e do militantismo do futuro. Assim, em suas “cartas do Vidente”, nas quais desenvolve sua teoria poética, o jovem cria um procedimento único que não apenas rompe com a realidade opressora, mas, também com todos os padrões estéticos de seu tempo. Nessas cartas, de maio de 1871, o poeta desenvolve uma longa reflexão na qual assume para si a missão de tornar-se um “Vidente”. Para tanto, deve, por meio de uma indução, “desregrar os sentidos” e, então, atingir o *Inconnu*. Deste modo, acessando as visões alucinadas do caos de seu inconsciente, ele trará, dali, a matéria para a composição de sua arte. Sob esse prisma, ser vidente, para Rimbaud, é antes ver as imagens produzidas em seu inexaurível mundo interior do que, propriamente, ser capaz de adivinhar o futuro. No entanto, como mencionamos, o jovem também possui a ilusão de um porvir grandioso – chamado por ele de materialista – em que o artista será, finalmente, compreendido. Segundo as cartas, nesse tempo não haverá mais distinção entre pensamento e matéria: “a poesia será!”. Além disso, ainda nesse porvir idealizado, a linguagem poética será universal e conseguirá harmonizar “perfumes, sons e cores”, fórmula que, como é sabido, já havia sido preconizada por Baudelaire, nas *Correspondances*.

Assim, com o ímpeto de por em prática sua técnica, rumo ao futuro, Rimbaud inicia um período em que busca a liberdade total no ato de poetizar. Por conseguinte, abandona,

gradualmente, a poesia convencional de seus primeiros versos – ligados esteticamente ao movimento parnasiano – e principia uma nova empreitada, mais condizente com o projeto atual. Nesse período, compreendido entre 1871 a 1873, o poeta se esforçará, pois, para por em prática os conceitos da Vidência, dando vazão à imaginação e criando algo complementemente novo, em termos de forma e conteúdo. Os poemas em prosa, nesse sentido, permitem a Rimbaud toda transgressão exigida pelo método, deixando para trás os preceitos da poesia convencional. Assim, é com a recolha das *Illuminations* que o jovem atinge, de fato, seu ápice de liberdade poética.

Em *Une Saison en enfer*, por sua vez, vemos que é, sobretudo com a temática satânica, que Rimbaud põe em prática a carga de poeticidade, de crítica e de transgressão pretendida. Na obra, analisada nas páginas do presente estudo, percebemos uma retomada dos conteúdos abordados nas cartas do vidente, uma vez que Rimbaud reflete ali sua trajetória de vida e de artista – ao menos a trajetória dos anos em que se empenhou para tornar-se poeta-vidente. Nesse sentido, o jovem traz em *Une Saison en Enfer* todas as questões ligadas aos dramas da poesia moderna, inclusive as decepções do artista nesse mundo filisteu. Seu satanismo se revela, portanto, como um duplo movimento de revolta: por um lado, contra a sociedade burguesa e todas as imposições sociais, tais como a religião, o militarismo, o trabalho, etc.; e, por outro, seu desejo de mudar os rumos da poesia de seu tempo e de romper com as concepções estabelecidas até então. Em relação a isso, embora Rimbaud não aplique na *Saison* a técnica – no sentido formal – da vidência, o jovem traz todo o repertório da Modernidade estética em suas linhas. Até mesmo a ideia de um futuro promissor aparece, no último capítulo da obra, como uma esperança que não abandona o poeta.

A própria escolha da temática mítica revela também aquela necessidade de evasão da poesia moderna, afinal os poetas desse período recorrem, muitas vezes, a esses temas com a perspectiva de romper com o espaço e o tempo histórico (e, conseqüentemente, com a própria realidade). Deste modo, muitos artistas buscam, na magia desse universo, um meio de se opor à mediocridade do mundo. Além disso, a partir do romantismo, vemos que o mito de Satã, outrora figura sombria e maligna, torna-se símbolo de uma beleza decaída, representando o próprio poeta marginalizado e revoltado. Por isso, Rimbaud vale-se da perspectiva satânica para compor sua obra: por meio do discurso do exilado, o poeta exprime toda a força artística que almeja.

Além disso, a descida ao submundo é um mergulho em si mesmo, análogo ao processo de autoconhecimento descrito nas cartas do Vidente. Também podemos inferir, nesse sentido, que esse mergulho se relaciona, igualmente, com a busca pelas memórias que

serão confessadas ao longo da *Saison*. Essa viagem dantesca – ao interior da alma – se faz, portanto, necessária para o próprio processo de composição da obra e se coloca em perfeita harmonia com as reflexões feitas na fase da Vidência. Do mesmo modo, o deliberado satanismo de Rimbaud conflui com a perspectiva das correntes poéticas do século XIX e remete já ao aspecto mais evidente dessa contraditória “tradição da poesia moderna”: a ruptura da tradição (que se torna tradição da ruptura). Afinal, se pensarmos no mito de Satã, podemos dizer que, se por um lado, houve sim um rompimento entre esse anjo e Deus, por outro, tal como a poesia moderna, instaurou-se um novo modelo a ser seguido: o modelo dos malditos, daqueles que rompem com o tradicional e que, por isso, passam a eternidade no Inferno. Rimbaud, com seus anseios de liberdade, não poderia ter escolhido o outro lado. Assim, o livro que se apresenta sob o título de *Une Saison en Enfer* nos evidencia a saga moral e artística de um ser que, como alguns outros, foi condenado ao Inferno por não aceitar nenhuma forma de imposição. Deste modo, a obra, em suas linhas e entrelinhas, pode ser lida como um grito, decorrente da própria queda: o **grito poético da modernidade**.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **A cidade de Deus** – Volume I. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. Tradução, prefácio e notas de Hernâni Donato. São Paulo: Cultrix, 1965.

BAUDELAIRE, C. **Écrits intimes: fusées, mon coeur mis à nu, carnet, correspondance**. Paris: Éditions du Point de jour, 1946.

\_\_\_\_\_. **Les fleurs du mal**. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

\_\_\_\_\_. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, I. (coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. **Poesia e prosa: volume único**. Organização de Ivo Barroso. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. **Sobre a modernidade**. Organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BARBOSA, J. A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BERNARD, S. *Rimbaud et la création d'une nouvelle langue poétique*. In: **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Librairie Nizet, 1959.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Direção editorial Tiago Giraudo; tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. São Paulo: Paulinas, 1981.

BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLOOM, H. **Presságios do milênio: Anjos, Sonhos e Imortalidade**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **Abaixo as verdades sagradas: Poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias**. Tradução de Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALINESCU, M. **As cinco faces da Modernidade**. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CÂNDIDO, A. As transfusões de Rimbaud. In: **Rimbaud no Brasil**. Organização de Carlos Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

CAZOTTE, J. **Le diable amoureux**. Paris: E. Dentu, 1892.

CARLILE, D. J. **Rimbaud: The Works: A Season In Hell; Poems & Prose; Illuminations.** Xlibris Corporation, 2000.

CARPEAUX, O. M. *Ecce poeta.* In: **Rimbaud no Brasil.** Organização de Carlos Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

COELHO, A. **Arthur Rimbaud fin de la littérature** – lecture d'Une Saison en Enfer. Paris: Joseph K., 1995.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética.** Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Humanitas, 2010.

DELAHAYE, E. *Histoire sommaire de Rimbaud.* In: **Rimbaud: L'artiste et l'être moral.** Paris: Albert Messein, 1923.

DUBOIS, J.; LAGANE, R. **Larousse dictionnaire du français contemporain.** Paris: Larousse, 1971.

ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano.** Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1992.

FONTES, I. Iluminação no inferno. In: **Rimbaud no Brasil.** Organização de Carlos Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna:** da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

HOBBSBAWM, E.J. **A era das revoluções, 1789-1848.** Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

JAUSS, H.R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In. OLINTO, H.K. (org.). **Histórias de Literatura;** as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

KELLY, H. A. **Satã: uma biografia.** Tradução de Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2008.

KIERKEGAARD, S.A. **O conceito de angústia.** Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2011.

L'HOMME BLESSÉ (COURBET). In: WIKIPEDIA: l'encyclopédie libre. [2017]. Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme\\_bless%C3%A9\\_\(Courbet\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_bless%C3%A9_(Courbet)). Acesso em: 19 abr. 2017.

LIMA, C. Rimbaud - para uma poética da utopia. In: **Rimbaud no Brasil.** Organização de Carlos Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

MACEDO, J. R. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média.** Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp, 2000.

- MELLO, A. M. L. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção Memórias das Letras 11)
- MEYER, A. *Le bateau ivre*: temas e fontes. In: **Rimbaud no Brasil**. Organização de Carlos Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.
- MIELIETÍNSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MORAIS, R. (org.) **As razões do mito**. Campinas: Papirus, 1988.
- MUCHEMBLED, R. **Uma história do diabo**: séculos XII-XX. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom texto, 2001.
- OPHELIA. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia>. Acesso em: 19 abr. 2017.
- PAGE:LEPELLETIER - PAUL VERLAINE, 1907.DJVU/354. In: WIKISOURCE: la bibliothèque libre. Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Lepelletier\\_-\\_Paul\\_Verlaine,\\_1907.djvu/354](https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Lepelletier_-_Paul_Verlaine,_1907.djvu/354). Acesso em: 24 mar. 2017.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. Revolta, Revolução, Rebelião. In: **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. Ruptura e convergência. In: **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Ed. Siciliano, 1993.
- PIRES, A. D. **Pela volúpia do vago: O simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira**, V. 2. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2002.
- PLATÃO. **Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro**. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, 1971.
- PLEYNET, M. A liberdade livre. In: **Poetas que pensaram o mundo**. Tradução de Paulo Neves. Organização de Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- POE, E.A. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre – Rio de Janeiro: Globo, 1975.



PRADO, M.R. do. **Vésper**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2007.

PRAZ, M. As Metamorfoses de Satanás. In: **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.

RIMBAUD, A. **Oeuvres Complètes**. Édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni. Paris: Gallimard, 2009.

\_\_\_\_\_. **Oeuvres Complètes**. Introduction, Chronologie, Édition, Notes, Notices et Bibliographie par Pierre Brunel. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

\_\_\_\_\_. **Uma estadia no Inferno / Une saison en enfer**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

ROCHA, P. R. **As virtudes no pensamento de Santo Tomás de Aquino**. Disponível em: [http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/as\\_virtudes\\_no\\_pensamento\\_de\\_santo\\_tomas\\_de\\_aquino.pdf](http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/as_virtudes_no_pensamento_de_santo_tomas_de_aquino.pdf). Acesso em: 15 mar. 2017.

ROSENFELD, A. O homem e a técnica. In: **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 133 – 162.

SOUSA, E de. **História e Mito**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

STENDHAL. **Racine et Shakespeare**. Disponível em: [http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/18116/mod\\_resource/content/1/racine%20stendhal.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/18116/mod_resource/content/1/racine%20stendhal.pdf). Acesso em: 18 fev. 2016.

TORRES, M. H. C. **Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1998.

VALÉRY, P. **Variedades**. Organização e introdução João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERLAINE, P. **Oeuvres poétiques complètes**. Édition présentée et établie par Yves-Alain Favre. Paris: Robert Laffont, 1992.

VICENTE, A. L. **Uma parada selvagem: para ler as Iluminações de Rimbaud**. São Paulo: Unesp, 2010.

\_\_\_\_\_. Victor Hugo: poeta vidente e visionário. In: **Lettres Françaises** – Revista da Área de Língua e Literatura Francesa. Araraquara, n.5, p.77-84, 2003.

\_\_\_\_\_. Modernidade, futuro e progresso em Arthur Rimbaud. In: **Revista Texto Poético** – Revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL), v.5, n.6, 2009.

WHITAKER, M. J. **La structure du monde imaginaire de Rimbaud**. Paris: Editions A. G. Nizet, 1972.

WILLER, C. Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva. In: **Eutomia** – Revista de Literatura e Linguística. Recife, v.1, n.11, p. 129-147, 2013.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, W. **A Modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrunk Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jabotá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia – histórias de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CÂNDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/ FFLCH/ USP, 1996.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 17.ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.
- DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DURAND, G. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Hélder Godinho. Lisboa: Presença, 1989.
- EIGELDINGER, M. *L'imagination, ce soleil de l'esprit*. In: **Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire**. Neuchâtel: Baconnière, 1962.
- GOETHE. **Fausto**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- MACHADO, G. M. A modernidade de Rimbaud: revolta, vidência, vanguarda. In: **Lettres Françaises – Revista da Área de Língua e Literatura Francesa**. Araraquara, n. 6, p. 51- 60, 2005.
- MAYER, H. *El escándalo: Verlaine y Rimbaud en el infierno*. In: **Historia maldita de la literatura**. Madrid: Taurus, 1982.
- PLATÃO. **A República: ou sobre a justiça, diálogo político**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado; revisão técnica e introdução de Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- RAYMOND, M. Introdução. In: **De Baudelaire ao surrealismo**. Tradução de Fúlvia M. Z. Moretto e Guacira M. Machado. São Paulo: Edusp, 1997.
- RIMBAUD, A. **Oeuvres**. Paris: Pocket, 1990.
- ROBICHEZ, J. **Panorama du XIXème siècle français**. Paris: Éditions Seghers, 1962.
- TADIÉ, J. Y. **Introduction à la vie littéraire du XIXème siècle**. Paris: Bordas, 1984.

WILSON, E. **O castelo de Axel**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

