

Rimbaud do Inferno às Iluminações: catábase, autoconhecimento, desconhecido

Gabriel Alves Fernandes* 

Universidade Federal de Goiás (UFG) – Brasil

*Correspondência: gabrifern38@gmail.com

RESUMO

Nas chamadas *Lettres du voyant*, de 1871, Arthur Rimbaud elabora um manifesto pelo futuro da poesia, relacionando-a a uma ampla experiência de autoanálise do sujeito, de desregramento dos sentidos e de descoberta do desconhecido. O projeto do escritor se desenvolve em *Une saison en enfer*, de 1873, conjunto narrativo de poemas em que a descida ao submundo é acompanhada de profundo autoconhecimento e de renovação da língua e da escrita. Essa coletânea parece ser acompanhada, formal e tematicamente, de *Illuminations*, de 1872 a 1875, em que o desconhecido se manifesta pelo acesso ao mundo do sonho e do gênio. Esta é uma hipótese didática a propósito da correlação entre o projeto estético da vidência e a produção literária ulterior do poeta francês. Além das duas correspondências, foram analisados, da primeira coletânea, o prólogo e os poemas “*Nuit de l’enfer*”, “*Matin*” e “*Adieu*”; da segunda, “*Aube*” e “*Génie*”. Para essa leitura, recorreu-se a Jean-Pierre Richard (1955), Edmund White (2010), Suzanne Bernard (2018), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE:

Rimbaud
Une saison en enfer
Illuminations
Poesia moderna
Literatura francesa
Teoria da vidência

SUBMETIDO: 5 de fevereiro de 2026 | **ACEITO:** 22 de abril de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Introdução

O conjunto da produção moderna de Arthur Rimbaud foi fundamental para o desenvolvimento e a constituição da lírica europeia dos séculos XIX e XX. Dele se compõem não somente *Une saison en enfer*, única obra publicada pelo poeta em vida, de 1873, e *Illuminations*, conjunto de poemas em prosa responsável por contribuir para a fixação dessa modalidade poética na tradição lírica da modernidade, mas também as chamadas “*Lettres du voyant*” (“Cartas do vidente”), de 1871, consideradas um manifesto poético em prol da poesia do

futuro. É claro que as duas coletâneas de Rimbaud são inseparáveis do projeto estético que se esboça na teoria da vidência, mas, para além disso, é possível propor uma hipótese de leitura identificando que a produção do escritor converge, do ponto de vista formal e temático, as três obras, unindo a escrita epistolar e a escrita literária e, por extensão, a crítica e a criação.

Na *Saison*, a tarefa de descer ao mundo dos condenados é semelhante à introspecção seguida de autoconhecimento indicada nas "*Lettres*". Segundo o manifesto poético, o método de que o poeta-vidente lançaria mão para chegar ao "desconhecido" consistiria em, a partir da ingestão ou do contato com substâncias psicotrópicas que inebriam ou extasiam a consciência, descer ao seu mais profundo íntimo, autoconhecer-se e, desregrado, revelar as imagens de seu eu interior. O estado de desnorreamento e a configuração da escrita da *Saison* são reflexo do processo de autoconhecimento do vidente e são requisitos para a renovação da poesia e da língua, o que parece se intensificar nas *Illuminations*. Nessa coletânea, a realidade onírica e a imaginação são linhas de força centrais para a composição dos poemas em prosa, que radicalizam a liberdade do texto poético e do próprio escritor de poesia.

As *Lettres*: da insipidez com sociedade e com a literatura ao *Livre Nègre*

Desde, pelo menos, os fins de 1870, Rimbaud manifestava desejos mais ambiciosos em relação à escrita e à poesia lírica. É nesse momento que o poeta exacerbava, segundo Edmund White (2010), um caráter mais taciturno, em que passava dias inteiros sem falar, punha-se às vezes a tagarelar de maneira incessante, ria de forma estranha e seca, proferia diversos xingamentos e palavrões e troçava de seus conterrâneos. Essa personalidade já se mostrava desde seus quinze anos, quando, segundo o amigo Ernest Delahaye, o poeta queixava-se que um órfão ou uma criança selvagem vivia melhor do que eles: "Novos em folha, limpos, sem quaisquer princípios, sem noções – já que tudo o que nos ensinam é falso! – e livres, livres de tudo" (Rimbaud apud White, 2010, p.33).

Em outubro de 1870, o poeta escreveu uma correspondência destinada a Ernest Delahaye, a quem confessava querer escrever em uma língua nova e inventada: "criar uma linguagem poética que fale a todos os sentidos, vou pegar palavras dos vocabulários eruditos e técnicos, de línguas estrangeiras, de onde for possível"

(Rimbaud apud White, 2010, p.35). Como é possível perceber, a ambição de Rimbaud em recriar a língua e torná-la acessível aos sentidos aparece, por exemplo, em "*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*", de 1871, que parodia a concepção de poesia parnasiana¹. Esse tipo de descontentamento em relação à sociedade, como se sabe, intensifica-se sobremaneira na teoria da vidência, em que Rimbaud reivindica o novo e a ruptura com a tradição.

As chamadas "*Lettres du voyant*" referem-se a duas correspondências em que Arthur Rimbaud elabora um manifesto pelo futuro da poesia. A primeira carta é endereçada ao ex-professor de retórica e mentor literário do poeta, Georges Izambard, datada do dia 13 de maio de 1871; a segunda foi dedicada ao consagrado poeta Paul Demeny no dia 15 de maio de 1871. Nas missivas, Rimbaud coloca-se contra o que denomina de poesia subjetiva, satiriza a tradição ao classificá-la como uma extensa geração de idiotas, critica a impassibilidade dos literatos em relação à renovação poética e defende o que chama de "poesia objetiva", associada, segundo se posiciona o autor, ao que é inventado de "estúpido, de baixo, de mau, em palavras e ações" (Rimbaud, 2009, p.34).

O desenvolvimento da assim chamada poesia objetiva se deve, segundo Suzanne Bernard (2018), a um dogma e a um método: ser "vidente" por meio do "desregramento de todos os sentidos". Isso porque, conforme descreve Rimbaud ao longo das cartas, o poeta que ambiciona se tornar vidente deve começar trabalhando em sua própria interioridade, por meio do "conhecimento total de si mesmo; buscar sua alma, inspecioná-la, experimentá-la, conhecê-la. Assim que a sabe, deve cultivá-la" (Rimbaud, 2009, p.39). O autor associa o trabalho de criação poética ao autoconhecimento, afirmando que, ao voltar-se a si, o vidente deve encontrar as pulsões interiores que caracterizam a "verdadeira significação do Eu", a ser encontrada por meio de um "longo, imenso, racional *desregramento de todos os sentidos*" (Rimbaud, 2009, p.38-39, grifo do autor).

A razão para tal desnorreamento se deve ao fato de que, segundo o poeta, "Eu é um outro" (Rimbaud, 2009, p.35). A subversão sintática da expressão parece

1 Inspirado nas *Odes funambulesques*, de Théodore de Banville (1823-1891), e propondo uma paródia a seu mestre e também a Lamartine (1790-1869), o poema foi dedicado a Banville em correspondência a 14 de julho de 1871, um ano depois da carta que Rimbaud lhe havia enviado em maio de 1870 para publicação no *Parnasse* de seus poemas parnasianos. Em "*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*", não se trata do mesmo poeta de 1870, pois o anúncio, na forma de uma espécie de arte poética, é de uma "poesia trabalhadora", que subverte lugares-comuns como o lírio e se afasta da lírica etérea do ano anterior.

superar, conforme nota Friedrich (1991), o sujeito empírico em nome de um sujeito anônimo cujas forças subterrâneas são de caráter “pré-pessoal” e coagem o poeta a ponto de fazê-lo ter a visão do “desconhecido”. Nesse sentido, a empreitada do vidente se mostra inseparável de uma profunda introspecção ao mais íntimo de si, região 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, p.63).

Na sequência, Rimbaud defende que, desregrado, o vidente deve perder a consciência de suas visões, fazendo “com que suas invenções sejam cheiradas, ouvidas, palpadas; se o que transmite *do fundo* possui forma; dá-lhe forma; se é informe, deixa-o informe. Encontrar uma língua” (Rimbaud, 2009, p.40, grifo do autor). Ao encontrar dentro de si a profusão de sua própria personalidade, o autor garante que serão vistas “coisas inauditas e inomináveis”, a ponto de seu autoconhecimento resumir “tudo, perfumes, seres, sons” (Rimbaud, 2009, p.40). A teoria da vidência antecipa que esse intenso autoestudo deve exigir do vidente uma força sobre-humana, mas que perseguir o “desconhecido”, o “novo – ideias e formas” e a “quintessência” o colocará como um verdadeiro “*multiplicador de progresso!*” (Rimbaud, 2009, p.40, grifo do autor). Além de sua enormidade, o trabalho do vidente deve lhe afiançar um status social: o Prometeu moderno e “o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito, – e o Sabedor supremo! – pois alcança o *insabido*” (Rimbaud, 2009, p.39, grifo do autor).

No mesmo ano de escrita das “*Lettres du voyant*”, Rimbaud engaja-se com seu affair Verlaine no *Cercle Zutiste*, círculo que durou de 1871 a 1872 e que reunia nomes como Charles Cros, Paul Verlaine, André Gill, Ernest Cabaner, Léon Valade e Camille Pelletan, e no *Les Vilains Bonshommes*, grupo de artistas que se encontrava mensalmente em lugares diferentes e que incluía o fotógrafo Étienne Carjat e o pintor Fantin-Latour, autor da famosa pintura *Coin de table*, em que aparecem Verlaine e Rimbaud. Os *Bonshommes* logo rejeitaram Rimbaud por achá-lo arrogante e insípido, especialmente após um episódio em que o poeta discutiu energicamente com Carjat e o feriu com uma bengala que sequer era sua. Esse comportamento se prolongou entre os anos de 1872 e 1873, quando Rimbaud protagonizou uma vida de intensa ousadia, com brigas e excessos com seus conterrâneos.

Em outubro de 1871, quando Rimbaud estava em Paris depois de ter composto

"*Le bateau ivre*", Ernest Delahaye encontrou o poeta sob efeito de haxixe, dormindo sob um banco no *Cercle Zutiste*, e conta que Rimbaud, após despertar, esfregou os olhos, fez uma careta e disse ter achado graça de se passar por um porco. Em junho de 1872, Rimbaud descreveu seu dia a dia em Paris ao amigo, inscrevendo o local de sua correspondência como "*Parmerde*" ("Paris de merda") e dizendo que, em meio às mesquinhas, à burocracia e à algazarra da cidade, a bebida o animava: "Bem que há aqui um lugar de bebidas que prefiro. Viva a academia do Absomphe [...] É o mais delicado e o mais arrepiante dos hábitos, a embriaguez por virtude desta sálvia das geleiras, o absomphe. Mas para, depois, dormir na merda!" (Rimbaud, 2009, p.71). O haxixe e o absinto foram bastante consumidos por Rimbaud nesse período, o que talvez justifique ele ter mencionado achar graça de se passar como um porco e de dormir "na merda".

Um ano depois, Rimbaud estava imerso, mais uma vez, na mesma lamúria, no mesmo isolamento e na mesma sede de reinventar a língua. O poeta se encontrava em Roche, propriedade rural da família Rimbaud próxima a Charleville, e ali ficou entre 11 de abril e 24 de maio de 1873. A sua estada na comuna francesa partiu de seu próprio interesse, ao abandonar Verlaine e procurar o abrigo da família, mas logo a casa o aborrece. No último mês em Roche, Rimbaud escreveu a Delahaye: "Que cagada! [...] A *mother* me pôs num buraco bem triste" (Rimbaud, 2016, p.98), transtornado em se ver em meio aos camponeses e isolado novamente na casa da mãe. Na sequência, garante que não sabe como sair dali mas que deve consegui-lo, afinal, o campo francês o horroriza e o entedia: "Não sei como sair disto: sairei, no entanto. Sinto falta desta atroz Charlestown, o Universo, a Biblioteca etc... [...] Estou abominavelmente entediado. Nem um livro, nem um bar ao meu alcance, nem um incidente nas ruas. Que horror o campo francês" (Rimbaud, 2016, p.98-99). Nessa correspondência, Rimbaud também menciona estar escrevendo *Une saison en enfer*, primeiramente intitulada por ele de "*Livre Paiën*" ("Livro Pagão") ou "*Livre Nègre*" ("Livro Negro"), cujas pequenas prosas ele diz serem atrozidades e cuja escrita ele confessa custar tanto:

trabalho regularmente, faço pequenas histórias em prosa, título geral: *Livre Paiën* ou *Livre Nègre*. E tolo e inocente. Oh, inocência! Inocência, inocência, inoc... calamidade! [...] Meu destino depende deste livro, para o qual falta inventar uma meia dúzia de histórias atrozidades. Mas como inventar atrocidades aqui! Não lhe envio nenhuma história, ainda que já tenha três, *elas custam tanto!*"

(Rimbaud, 2016, p.99-100, grifo do autor)

O “buraco” e o “aqui” de que fala Rimbaud provavelmente referiam-se ao sótão da propriedade de Roche, de onde o poeta escrevia, conforme propõe Pierre Petitfils (1949). Depois de maio, Rimbaud foi até Bouillon na companhia de Delahaye e o abandonou para se encontrar com Verlaine em Londres, onde deu continuidade ao *Livre Païen*. Após uma estadia turbulenta que culminou na tentativa de assassinato de Rimbaud por parte de Verlaine em 1873, o poeta regressou a Roche visivelmente desolado, quando, segundo Alain Coelho (1995), ele se isolou no sótão da casa e, conforme o testemunho de sua irmã Isabelle, concluiu a obra em meio a soluços convulsivos, entrecortados de gemidos, escárnios, gritos de cólera e maldições. Assim, não é possível negar que, desde a escrita, Rimbaud já aparentava estar sob o domínio de seus pressupostos videntes, visto que *Une saison en enfer* dele custava tanto e se compunha de histórias “atrozes” e de “calamidades” que, aparentemente, exigiam um intenso estado de introspecção e de desregramento dos sentidos, sobretudo em um momento de visível perturbação, conforme lembra Jean-Jacques Lefrère (2001).

É o que sugere, ainda, o relato de Isabelle Rimbaud, segundo o qual a mãe do poeta, após ter escutado a leitura do livro, haveria perguntado a ele o que queria dizer com *Une saison*, ao que Rimbaud lhe respondeu: “quis dizer o que está dito, literalmente e em todos os sentidos”. O modo agitado de Rimbaud e o desejo de revolucionar a escrita através do desregramento dos sentidos foram fundamentais nessa coletânea, em que Rimbaud intensifica um traço de sua personalidade que, segundo testemunho de Izambard (apud White, 2010, p.34, grifo do autor), opõe-se ao lado estudantil, reticente e de pulso de ferro que o dominava: “dava rédea solta ao seu ser mais íntimo numa espécie de exuberância intelectual [...]. O próprio Rimbaud mais tarde compreendeu esse caráter duplo de sua personalidade quando me escreveu: ‘Eu é um outro’”.

A *Saison*: um maldito em busca de purificação no submundo

Do ponto de vista da estrutura, *Une saison en enfer* contém um prólogo e oito textos, aparentando uma espécie de conjunto narrativo de poemas². Do ponto

² Ciente tanto do cuidado metodológico que envolve a atividade crítica quanto de seu valor individual, este estudo adota nomenclaturas e categorias específicas em torno do gênero (narrativa/poema) e da voz discursiva (narrador/eu lírico) das obras de Rimbaud sem a pretensão de dirimir o debate em torno desse objeto. A *Saison*, em particular, parece infensa à teoria, não somente

de vista do enredo, desregrado, o poeta, na figura do “*damné*”, volta a se valer de seu passado para superá-lo, de maneira que, de acordo com Watteyne (2007, p.136, tradução nossa), o processo de composição da *Saison* se estabelece em torno de três movimentos “paradoxais e dialéticos”, que se resumem na tentativa do narrador de se mostrar e se esconder: “desejo de dizer a si mesmo e calar a si mesmo, o desejo de se explicar sobre o passado e rejeitá-lo e o desejo de avançar e imobilizar”³. O desregramento dos sentidos, enquanto método de autoconhecimento, é reivindicado já no prólogo da coletânea, a partir de quando o narrador realiza uma descida ao inferno e experimenta das condenações de um pecador:

Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient
tous les cœurs, où tous les vins coulaient.

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée
amère. – Et je l'ai injuriée.

Je me suis armé contre la justice.

Je me suis enfui. Ô sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que
mon trésor a été confié!

Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance
humaine. Sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bond sourd de la
bête féroce.

J'ai appelé les bourreaux pour, en périssant, mordre la crosse de
leurs fusils. J'ai appelé les fléaux, pour m'étouffer avec le sable, le
sang. Le malheur a été mon dieu. Je me suis allongé dans la boue.
Je me suis séché à l'air du crime. Et j'ai joué de bons tours à la folie.

Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot.

Or, tout dernièrement m'étant trouvé sur le point de faire le
dernier couac! J'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je

por combinar expedientes do verso e da prosa como também por se revolver em uma escrita de cunho retrospectivo e autorreferencial. Aqui, a obra *Une saison en enfer* é entendida como uma “narrativa poética”, que, nos termos de Tadié (1978), constitui uma modalidade híbrida que reúne elementos narrativos, como o narrador, o espaço, o tempo e o enredo, e elementos poéticos, como a estrutura, o estilo, o mito e o ritmo. Nela, é possível detectar que, a despeito de uma liricização do enredo e das personagens (Moisés, 1987), de um valor musical, estilístico e lexical poético (Stalloni, 2001) e de um tom lírico (Rosenfeld, 1985), o fluxo narrativo prevalece (Joubert, 1999), não apenas em função de uma afetação prosódica e linear do discurso mas também em razão da mistura estrutural dos gêneros, quando Rimbaud anexa poemas líricos versificados no decurso da narrativa.

Illuminations, por outro lado, é entendida segundo o encaminhamento proposto e estabelecido por Suzanne Bernard (1994) em sua teoria do poema em prosa. Apesar de se expressar em andamento prosaico, predominam nessa obra a totalidade de efeito, a concentração, a gratuidade e a intensidade (Bernard, 1994), os direitos do indivíduo e toda forma de singularidade (Sandras, 1995) e a apresentação (Todorov, 1980). Segundo Bernard (1994), o poema em prosa, uma vez que se volta sobre si mesmo e não se reduz à narratividade, não constitui um gênero híbrido, um meio-caminho entre prosa e verso, na medida em que se serve de meios ritmados para fins estritamente poéticos. Em outras palavras, “o poema em prosa é antes de tudo poema: aqui, a meta consiste na expressão de poesia [...] tudo converge para a sugestão de poesia” (Moisés, 1987, p.133, grifo nosso).

3 No original: “*désir de se dire et de se taire, désir de s'expliquer sur le passé et de le rejeter, et désir de s'avancer et de s'immobiliser*”.

reprendrais peut-être appétit.

La charité est cette clef. – Cette inspiration prouve que j'ai rêvé!

"Tu resteras hyène, etc...", se récrie le démon qui me couronna de si aimables pavots. "Gagne la mort avec tous tes appétits, et ton égoïsme et tous les péchés capitaux."

Ah! j'en ai trop pris: – Mais, 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.⁴ (Rimbaud, 1998, p.132, grifo do autor)

A catábase, do grego "descida ao submundo", é normalmente associada a uma consulta com os mortos em busca de conhecimento e de verdade, já que eles são considerados testemunhas da vida depois de acumular experiências no mundo terreno. Na literatura antiga, a catábase aparece em obras como *Odisseia* (IX e VII a.C.), de Homero, *Geórgicas* (37-30 a.C.) e *Eneida* (I a.C.), de Virgílio, *As Rãs* (405a.C.), de Aristófanes, *Diálogo dos Mortos* (165-175 d.C.), de Luciano, e *Divina Comédia* (1321), de Dante. No texto de Rimbaud, a estadia no inferno começa por meio de uma rememoração introduzida pelo advérbio "*Jadis*", indicador de um tempo mítico, em que as leis da cronologia já não valem mais, o que é intensificado na frase seguinte ("*si je me souviens bien*"), que aponta a incerteza do narrador quanto às próprias recordações. Segundo ele, sua vida era convidativa e alegre e regada a vinhos, bebida que, após ser mencionada, começa a embriagá-lo. De fato, além da segunda incerteza indicada pela expressão "*Un soir*", o sujeito alega ter achado a Beleza, alegoria do ideal estético clássico, bastante amarga, a ponto de condená-la e armar-se contra a justiça.

A partir desse momento, ele confessa, como um condenado ao inferno, ter investido todas as suas forças num momento em que ainda parecia esperançoso,

4 "“Outrora, se bem me lembro, minha vida era um festim – aberto a todos os corações, regado por todos os vinhos. Um dia, sentei a Beleza no meu colo. – Achei-a amarga. – E injuriei-a. Contra justiça armei-me. E fugi. Ó feiticeiras, ó miséria, ó ódio – o meu tesouro foi confiado a vós! Cheguei a dissipar de meu espírito o último traço de esperança humana. Num salto surto de animal feroz, pulei sobre cada alegria para estrangulá-la. Invoquei verdugos para, agonizando, morder-lhes a coroa dos fuzis. Invoquei flagelos, para me sufocar nos areais, no sangue. Fiz da desgraça um deus. E me espojei na lama. E me estendi a secar na aura do crime. E andei pregando peças à loucura. A primavera trouxe a mim o riso horrível do idiota. Mas, como estive ultimamente à beira de sofrer meu último engasgo! sonhei reencontrar a chave do festim antigo, onde talvez pudesse recuperar o apetite. A chave se chama caridade. – Essa inspiração é prova que sonhei! ‘Sempre hás de ser hiena, etc...’, reclama o demônio que me coroou de tão amáveis papoulas. ‘Alcança a morte com todos os teus apetites, teu egoísmo e todos os pecados capitais.’ Ah! que os provei demais: – Porém, caro Satan, eu vos conjuro, uma pupila menos carregada! e à espera de minhas pequenas covardias em atraso, para vós que apreciáis no escritor a ausência de faculdades descritivas ou instrutivas – arranco estas páginas de meu caderno de maldito”. (Rimbaud, 1998, p.133, grifo do autor)

o que é completado pelo desgosto por um tempo em que a primavera lhe trazia "*l'affreux rire de l'idiot*". Possivelmente, trata-se de uma ironia aos tempos em que ainda perseguia o ideal parnasiano, que, segundo a carta enviada a Banville três anos antes, era relacionado à estação da primavera. Ao mesmo tempo, no entanto, ele já especifica indícios de uma nova diretriz poética, ao empregar termos como "*bête feroce*", "*bourreaux*", "*en périssant*", "*fléaux*", "*m'étouffer*", "*sang*", "*malheur*", "*boue*", "*crime*", "*folie*". Essas palavras espelham, por semelhança, não apenas o método da vidência mas também a condição social do vidente: criminoso, maldito e enfermo.

Os requisitos para o desregramento e para a perda da consciência parecem, com isso, devidamente preenchidos, pois, além do vinho que inebriou o narrador, a agonia por que passa sugere a grande tortura que é o seu autoconhecimento. É o que indica sobremaneira a onomatopeia "*couac!*", de que se pressupõem três acepções: o processo bulímico de expelir, pela boca, as vivências do submundo; o mal-estar próprio de patologias físicas e/ou mentais; e a disforia provocada por algum fastio⁵. De fato, considerando-se o desregramento que parece acometê-lo, os três sentidos são aplicáveis, uma vez que reportam, respectivamente, ao iminente vômito poético ocasionado pela perda das faculdades fisiológicas, à queda no inferno e à condição de maldito e de doente assumida pelo vidente, que será reiterada ao longo da coletânea, como em "*Mauvais sang*", em que o poeta se coloca no lugar dos pobres e dos leprosos.

A ideia de um vômito é interessante, ainda, por lembrar o trecho dos ensaios de Michel de Montaigne (1533-1592), de 1580, que Rimbaud recitou com maestria a Izambard e que provavelmente foi descoberto nos livros da biblioteca das irmãs Gindre, tias de Izambard, quando Rimbaud foi passar alguns dias em Douai em setembro de 1870: "o poeta, diz Platão, sentado sobre o tripé das Musas, cospe furiosamente tudo o que lhe vem à boca, como a gárgula de uma fonte, sem ruminar nem pesar, e dele escapam coisas de diversas cores, de substâncias contrárias e de

⁵ A onomatopeia foi objeto de outras interpretações, igualmente pertinentes, por parte de pesquisadores de referência sobre a obra de Rimbaud, que avaliam uma possível alusão ao incidente de Bruxelas em que Paul Verlaine atirou em Rimbaud. Cf. RIMBAUD, Arthur. *Poésies, Vers nouveaux et chansons, Une saison en enfer, Illuminations*. Prefácio, notícias e notas de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Flammarion, 1989; e RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Edição estabelecida, apresentada e anotada por André Guyaux. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

um fluxo irregular”⁶ (Montaigne, 1967, p.401, tradução nossa). Como se percebe, Rimbaud encontrou em Montaigne não somente “a imagem do escritor como simples conduto para forças conflitantes e heterodoxas jorrando para fora dele” (White, 2010, p.41), unindo a tradição e a modernidade, como também o caráter excêntrico do “grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito”: a irregularidade.

No fim do poema, o sujeito maldito parece manter uma interlocução com Satã, que lhe parece próximo dado o pronome “tu” que utilizam, reservado apenas a íntimos na língua francesa. O demônio coroa o narrador com “*aimables pavots*”, planta de onde se extrai o ópio, um sonífero que, segundo a simbologia, significa perda de si e esquecimento, ambos necessários ao desregramento dos sentidos. O fato de Satã coroar o sujeito com papoulas é também significativo porque, na sequência, ele exige, segundo o próprio condenado, a ausência de “*facultés descriptives ou instructives*” no escritor, sinalizando a importância de uma linguagem adaptada à condição patológico-social do poeta.

De fato, como uma caderneta, tanto a escrita irregular dessa narrativa quanto a mistura entre o tempo mítico de “*Jadis*” e o tempo cronológico do presente performativo “*vous en conjure*” assinalam que a ausência de princípios comunicativos na escrita é uma garantia de sua anormalidade. Além disso, como nota Bandelier (1988, p.21, tradução nossa), o termo “*carnet*” que aparece no prólogo “cria a expectativa de um diário; mas, posteriormente, parece antes imitar esse gênero do que obedecer a seus critérios”⁷, de modo que, mesmo que aparente um contorno autobiográfico, a disposição textual mina a garantia de um discurso fidedigno à realidade e com aspectos de verossimilhança.

A inscrição não só do vinho e da papoula mas também de adjetivações ao condenado e referências ao processo agonizante pelo qual ele passa é sintomática da catábase, que, conforme a mitologia, constitui uma busca de conhecimento com os mortos por meio da queda no submundo. Nesse sentido, a eufemização da morte, em que narrador poético assimila o seu destino e com ele procura uma relação menos fatal, denota uma atitude de repouso, em que a escuridão, em vez de amedrontá-lo, oferece-lhe descanso e aprendizado. Essa resignificação por

6 No original: “le poète, dit Platon, assis sur le trépied des muses, verse de furie tout ce qui lui vient à la bouche, comme la gargouille d’une fontaine, sans le ruminer et peser, et lui échappent des choses de diverse couleur, de contraires substances, et d’un cours rompu”.

7 No original: “crée l’attente d’un journal intime; mais, par la suite, semble plutôt mimer ce genre qu’obéir à ses critères”.

parte do sujeito sugere, por outro lado, uma plena sagacidade do condenado, pois ele sabe que, se passar pela anábase (a subida e o término da estadia do submundo), não será condenado definitivamente. Além disso, ele sabe poder usufruir de outra vantagem: se por Satã foi contemplado com poderes demiúrgicos, a ele deve dedicar seu caderno, de modo a domesticar aquela que parecia uma figura ameaçadora ao, conforme Whitaker (1984), travar com ela um combate espiritual do qual apenas a sua alma sai vitoriosa.

O autoconhecimento proporcionado pela queda no submundo, a cuja vertigem o sujeito não está imune, parece ser exaurido com mais convicção no poema seguinte, "*Nuit de l'enfer*", em que o condenado, ao ser envenenado, sofre os sacrifícios dessa substância ao arder nas chamas do inferno, que, no entanto, promovem visões e poderes a um sujeito que não se encontra mais em um espaço e em um tempo reais:

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!

J'avais entrevu la conversion au bien et au bonheur, le salut. Puis-je décrire la vision, l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes! C'était des millions de créatures charmantes, un suave concert spirituel, la force et la paix, les nobles ambitions, que sais-je? Les nobles ambitions!

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. C'est l'exécution du catéchisme. Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre. Pauvre innocent! – L'enfer ne peut attaquer les païens. – C'est la vie encore! Plus tard, les délices de la damnation seront plus profondes. Un crime, vite, que je tombe au néant, de par la loi humaine.

[...] Les hallucinations sont innombrables. C'est bien ce que j'ai toujours eu: plus de foi en l'histoire, l'oubli des principes. Je m'en tairai: poètes et visionnaires seraient jaloux. Je suis mille fois le plus riche, soyons avare comme la mer.

Ah çà! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. Je ne suis plus au monde. – La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement en bas – et le ciel en haut. – Extase, cauchemar, sommeil dans un nid de flammes. [...]

Je vais dévoiler tous les mystères: mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories.

Écoutez!...

J'ai tous les talents! – Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un [...]

– Et pensons à moi. Ceci me fait peu regretter le monde. J'ai de la chance de ne pas souffrir plus. Ma vie ne fut que folies douces, c'est regrettable.

Bah! faisons toutes les grimaces imaginables.

Décidément, nous sommes hors du monde. Plus aucun son. Mon tact a disparu. Ah! mon château, ma Saxe, mon bois de saules. Les soirs, les matins, les nuits, les jours... Suis-je las!

[...] Ah! remonter à la vie! Jeter les yeux sur nos difformités. Et ce poison, ce baiser mille fois maudit! Ma faiblesse, la cruauté du monde! Mon Dieu, pitié, cachez-moi, je me tiens trop mal! – Je suis caché et je ne le suis pas.

C'est le feu qui se relève avec son damné.⁸ (Rimbaud, 1998, p.146-150, grifo do autor)

Assim como no prólogo, é por meio da ingestão de uma substância inebriante que o sujeito cai em si, sendo suas consequências, para ele, “benditas”, numa primeira ironia ao significado cristão de estar no inferno. Ele considera que o conselho que lhe veio é “*Trois fois béni*” porque, apesar de retorcê-lo, de deformá-lo e de derrubá-lo, esse veneno lhe proporcionou a entrada no submundo, arena em que suas visões proliferam e o conduzem ao desconhecido. Vale lembrar que, em “*Le Voyage*”, Baudelaire (1981, p.298, grifo do autor) também associa o veneno à descoberta do desconhecido: “Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta! / Tanto o cérebro nosso é de fogo incendiado, / No abismo mergulhar, Inferno ou Céu, que importa? / Para o novo

8 “Tomei uma talagada de veneno. – Bendito seja três vezes o conselho que me veio! Ardem-me as entranhas. A violência do veneno me retorce, me deforme, me derruba. Morro de sede, sufoco, não consigo gritar. É o inferno, a pena eterna! Vede como o fogo se aviva! Ardo de verdade. Vem, demônio! Havia vislumbrado a conversão ao bem e à felicidade, a salvação. Poderei descrever a visão, o ar do inferno não suporta hinos! Eram milhões de criaturas encantadoras, um suave concerto espiritual, a força e a paz, as nobres ambições, nem sei mais. As nobres ambições! E ainda é a vida! – Mas se a danação é eterna! Um homem que deseja mutilar-se é bem um condenado, não é mesmo? Eu me creio no inferno, logo estou nele. É a concretização do catecismo. Sou escravo de meu batismo. Pais, fizestes minha desgraça e bem assim a vossa. Pobre inocente! – O inferno não atinge os pagãos. – É a vida ainda! Mais tarde, serão mais profundas as delícias da condenação. Um crime, rápido, para que eu me precipite no nada, segundo a lei humana. [...] As alucinações são incontáveis. Exatamente o que sempre tive: nenhuma fé na história, descaso pelos princípios. Mas nada direi: poetas e visionários morreriam de inveja. Sou de longe o mais rico, sejamos avaro como o mar. Esta agora! o relógio da vida estancou de repente. Não estou mais no mundo. – A teologia sabe o que diz, o inferno certamente está em baixo – e o céu em cima. – Êxtase, pesadelo, sono em um ninho de chamas. [...] Vou desvendar todos os mistérios: mistérios religiosos ou naturais, morte, nascimento, futuro, passado, cosmogonia, nada. Sou mestre em fantasmagorias. Escutai!... Tenho todos os talentos! – Aqui não há ninguém e há alguém [...] – E pensemos em mim. Isso me faz sentir pouca falta do mundo. Tenho a sorte de não sofrer mais. Minha vida não passou de doces loucuras, é lastimável. Ora essa! façamos todas as caretas possíveis. Estamos, positivamente, fora do mundo. Nem mais um som. Meu tato desapareceu. Ah! meu castelo, minha Saxônia, meu bosque de salgueiros. As tardes, as manhãs, as noites, os dias... Cansado estou! [...] Ah! voltar à tona da vida! Contemplar nossas deformidades. E este veneno, este beijo mil vezes maldito! Minha fraqueza, a crueldade do mundo! Piedade, meu Deus, oculta-me, que não me aguento mais! Estou oculto e não estou. É o fogo que se aviva ardendo o condenado.” (Rimbaud, 1998, p.147-151, grifo do autor)

encontrar no mais desconhecido!". O fato de estar com sede e não conseguir gritar apenas reafirma que, estrangulada sua fala, encontra-se desregrado e sem o domínio de sua consciência, o qual, todavia, é o estágio mental procurado pelo vidente.

A segunda e a terceira ironias estão logo em seguida: a primeira, ao afirmar que está no inferno, lugar da "*l'éternelle peine*", o que contradiz, desde o título da coletânea, essa estadia de busca por autoconhecimento. Ele sabe que ela deve ser breve e apenas provisória, durante tempo suficiente para que ele esteja munido dos poderes do vidente, ao contrário da condenação cristã, eterna e irreversível. A segunda, ao clamar "*Va, demon!*", como quem quer avidamente se deliciar nas danações do inferno, veementemente censuradas pelo cristianismo.

Ainda consciente e apto a manifestar suas visões, o narrador expõe que o ar do inferno "*ne souffre pas les hymnes*" cristãos, garantindo que ali se encontram diversas criaturas encantadoras e que se ouve um "*suave concert spirituel*", que denota, a despeito da imagem perturbadora do inferno, "*la paix*". Isso antecipa a desejada deformidade da percepção sobre o que vê lá embaixo, de modo a, conforme observa Frémy (2008), rejeitar a ordem moral e os caminhos de sublimação e de canalização que a religião lhe oferece e se entregar, como no prólogo, à lama e à besta. No entanto, ele segue assegurando, duas vezes, que "*c'est la vie encore*", isto é, que ainda se encontra em uma situação onde regem as leis da realidade.

A segurança é interrompida pela quarta ironia desse sujeito condenado, que se pergunta por que os pagãos são condenados à pena eterna se, em sua crença, inferno e purgatório sequer existem. Mesmo assim, afirma crer-se e estar no inferno, expiando a predestinação que seus pais lhe impuseram ao batizá-lo e submetê-lo ao catecismo. Mais adiante, como "*Un crime, vite*", ele consente estar no inferno, ao se ver em meio às alucinações que o atormentam, que, em "*Délires II – Alchimie du verbe*", são a via de acesso à "*l'hallucinations des mots*": "*Je m'habituai à l'hallucination simples: 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 [...]*"⁹ (Rimbaud, 1998, p.164).

O caráter confuso dessa estadia é confirmado na mesma frase, em que o

9 "Habituei-me à alucinação simples: via honestamente uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma escola de tambores formada por anjos, diligências a rondar nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago [...]" (Rimbaud, 1998, p.165)

maldito diz que se abstém da história e dos princípios. No parágrafo posterior, ele enfatiza, novamente, que está fora do tempo, já que o relógio da vida estacou, de modo que, assim como o inferno está certamente embaixo, ele precisa cair em si. Esse processo de autoconsciência está inscrito nas palavras ligadas a estados ordinários da consciência, como “*Extase*”, “*cauchemar*”, “*sommeil*”, que pressupõem que a queda no submundo é desnorteante assim como a queda em si mesmo. Além disso, é possível perceber, conforme Ahearn (2023), que esse estado mental está relacionado a um paroxismo da alienação da realidade, pois a alucinação e a experiência do desregramento implicam uma dissociação do mundo e vislumbres místicos com o eu, com o corpo e com o exterior, o que é similar à própria perda da inteligibilidade da consciência durante o sono.

Dotado de capacidades visionárias, o narrador poético pode reconhecer que tem todos os talentos e que é mestre em fantasmagorias, já que possui poderes de simbolizar a vida e, por extensão, de ver o invisível e o possível. Assim como estão em fusão o eu e o outro e o tempo e o não tempo, há também um embate entre uma presença e uma não presença de si, pois, afoito, o sujeito não é mais uma subjetividade fechada em si mesma, assim como sabe ser mestre em mistérios: “*Il n’y a personne ici et il y a quelqu’un*”. Além dessas dicotomias, o sujeito também relativiza o próprio sofrimento, pois, apesar de estar tostado e de pagar pelos pecados, tem “*de la chance de ne pas souffrir plus*”, o que é razoável considerando que “*Ceci me fait peu regretter le monde*”.

Apesar de asseverar que não sofre mais, ele faz caretas, como quem, “*hors du monde*”, está em um estado vertiginoso da consciência, sofrendo pela ausência dos próprios sentidos. Esse desregramento, uma vez que atinge a própria noção de tempo e espaço, faz com que o sujeito veja uma série de imagens que lhe aparecem de forma diversa e desordenada, reconhecendo “*mon château, ma Saxe, mon bois de saules*” e também “*Les soirs, les matins, les nuits, les jours...*”. Após a tortura pela qual passa ao investigar a si mesmo, ouvindo e apalpando as próprias pulsões, ele lamenta voltar à vida, já que deve certamente contemplar as deformidades que criou, das quais, no entanto, orgulha-se, pois beija, “*ce baiser mille fois maudit!*”, o veneno que o desnorteou. Fraco e ainda ardendo em chamas, ele roga piedade, curiosamente, a Deus, pedindo-lhe que o oculte mesmo afirmando “*Je suis caché et je ne le suis pas*”,

de maneira a provar, mais uma vez, que religião e paganismo, consciência e desregramento e presença e não presença nunca se separam.

Em “*Matin*”, penúltimo poema da *Saison*, o narrador, acreditando ter terminado a sua temporada no inferno, crê ser necessário voltar à realidade, quando, com a chegada do dia, como indica o título, deverá terminar sua experiência desregrada e saudar novamente a vida, pois que são tempos de esperança que exigem um retorno ao real:

N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, – trop de chance! Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle? Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels Pater et Ave Maria. *Je ne sais plus parler!*

Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer. C'était bien l'enfer; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes.

Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit. Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers! – Noël sur la terre!

Le chant des cieux, la marche des peuples! Esclaves, ne maudissons pas la vie.¹⁰ (Rimbaud, 1998, p.186, grifo do autor)

Se, nessa estadia no inferno, o sujeito encontra-se em um tempo fora do tempo, como sugerido desde o prólogo, sua intenção, ao passar pela anábase, é de novo retornar ao real e à exterioridade. Não se deve esquecer que o retorno ao mundo corresponde, por consequência, ao tempo ordinário e cronológico, já que, ao direcionar-se à luz do dia, o maldito sai da introspecção, do tempo mítico e do adormecimento. Nesse caso, como o tempo linear é indissociável da fatalidade, o sujeito precisa lançar mão de estratégias que devem protegê-lo da morte, neutralizando o real com os poderes do vidente. Deixando as “*bêtes*”, os “*morts*”,

10 “Já não foi *uma* vez adorável, heroica, fabulosa a minha mocidade, dessas de se inscrever em páginas de ouro, – promissora demais! Qual o crime, que erro, me fez merecer a miséria de agora? Vós que admitis possam as bestas soluçar de dor, os doentes se desesperarem, terem os mortos sonhos maus, tentai descrever minha queda e meu sonho. Eu por mim, já não me explico melhor do que um mendigo com seus constantes padre-nossos e ave-marias. *Não sei mais falar!* Hoje creio haver, no entanto, terminado a relação de meu inferno. E era bem o inferno; o antigo, aquele cujas portas o filho do homem abriu. Neste mesmo deserto, nesta mesma noite, meus olhos cansados despertam sempre à luz da estrela cor de prata, sempre, sem que se comovam os Reis da vida, os três magos, o coração, a alma, o espírito. Quando iremos afinal, além das praias e dos montes, saudar o nascimento do trabalho novo, da nova sabedoria, a fuga dos tiranos e demônios, o fim da superstição, para adorar – os primeiros! – o Natal na terra! O cântico dos céus, a marcha dos povos! Escravos, não amaldiçoemos a vida.” (Rimbaud, 1998, p.187, grifo do autor)

os “malades”, a “chute” e o “sommeil”, além da introspecção no desconhecido (“*Je ne sais plus parler!*”), o condenado busca retornar à experiência sensível, mas deve driblá-la com seus poderes sobre-humanos.

Depois de ter afastado a simbologia da queda e da escuridão, o narrador poético acredita ter finalizado sua temporada no submundo e estar pronto para despertar com a chegada do dia. Trata-se de uma atitude heroica de uma pessoa condenada ao inferno, pois, se o vidente é alçado à posição de Prometeu, o fogo pode simbolizar tanto o intelecto, por meio da luz, quanto a purificação, representando a própria renovação do mundo e da língua. Munido da arma do conhecimento, o sujeito-maldito pode voltar ao tempo linear, temido por representar a escatologia irreduzível do tempo, já que, purificado, mostra-se capaz de “*saluer la naissance du travail nouveau*”.

No fim de “*Matin*”, o sujeito interroga-se quando, além do fim da superstição, será adorado o Natal na terra, data correspondente não só ao tempo que levaram os três reis magos para chegar a Belém, cidade natal de Jesus, mas também ao período em que, segundo a tradição pagã, os romanos celebravam a chegada do inverno (solstício de inverno), o que realmente corresponde à estação em que o eu lírico voltará à “*la réalité rugueuse à étendre!*”, como em “*Adieu*”. Além disso, como se sabe, os romanos cultuavam o Deus Sol e ainda realizavam dias de festividades com o intuito de renovação, o que representa, por associação, o retorno do sujeito ao solo e ao real, de modo que sua purificação pelo fogo garante a apocatástase que ele deve empreender como Prometeu.

Se, no prólogo da *Saison*, o sujeito encontra-se na primavera, em “*Adieu*”, poema que encerra a coletânea, ele se vê no outono, momento em que teme a chegada do inverno, por ser a hora de voltar-se a suas deformidades, enquanto que acredita ter alcançado a vitória de, desregrado, dominar a alucinação das palavras “inomináveis”, propósito da vidência. Além disso, ele pede que é preciso ser absolutamente moderno, de modo a ser mantida a conquista da poesia objetiva:

L'automne déjà! – Mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine, – loin des gens qui meurent sur les saisons.

L'automne. 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. Ah! les haillons pourris, le pain trempé de pluie, l'ivresse, les mille amours qui m'ont crucifié! Elle ne finira donc point cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts et *qui seront jugés!*

Je me revois la peau rongée par la boue et la peste, des vers plein les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers dans le cœur, étendu parmi les inconnus sans âge, sans sentiment... J'aurais pu y mourir... L'affreuse évocation! J'exècre la misère.

Et je redoute l'hiver parce que c'est la saison du confort!

– Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie. Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin. J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!

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 étreindre! Paysan!

Suis-je trompé? la charité serait-elle sœur de la mort, pour moi? Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons.

Mais pas une main amie! et où puiser le secours? Oui, l'heure nouvelle est au moins très-sévère.

Car je puis dire que la victoire m'est acquise: les grincements de dents, les sifflements de feu, les soupirs empestés se modèrent. Tous les souvenirs immondes s'effacent. Mes derniers regrets détalent, – des jalousies pour les mendiants, les brigands, les amis de la mort, les arriérés de toutes sortes. – Damnés, si je me vengeais!

Il faut être absolument moderne.

Point de cantiques: tenir le pas gagné. Dure nuit! [...] Cependant, c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes.

[...] – et il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps*.¹¹ (Rimbaud, 1998, p.188-190, grifo do autor)

11 "Outono já! – mas por que lamentar um sol eterno, se estamos empenhados em descobrir a claridade divina, – longe dos que morrem com as estações. O outono. Nossa barca arvorada sobre as brumas imóveis se volta para o porto da miséria, a cidade imensa cujo céu se mancha em labareda e logo. Ah! os farrapos já podres, o pão que a chuva empapa, a embriaguez, as mil paixões que me crucificaram! Não terá mesmo fim essa lâmia rainha de milhões de almas e corpos *que serão julgados*! Estou a ver-me, a pele carcomida pela lama e a peste, de vermes cheios os cabelos e axilas e um verme ainda maior no coração, estendido entre desconhecidos sem idade, nem sentimentos... Podia ter ali morrido... Horrenda evocação! Abomino a miséria. E temo o inverno por ser a estação do conforto! – Vejo às vezes no céu praias sem fim cobertas de brancas nações em júbilo. Grande nave dourado, acima de mim, agita pavilhões multicores à brisa da manhã. Criei todas as festas, todos os triunfos, todos os dramas. Tentei inventar novas flores, novos astros, novas carnes, novas línguas. Acreditei-me possuído de poderes sobrenaturais. Pois bem! devo enterrar minha imaginação e minhas lembranças! Bela glória de artista e prosador que lá se vai! 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! Aldeão! Estarei enganado? seria a caridade a irmã da morte, para mim? Afinal, pedirei perdão por ter-me alimentado de mentiras. E continuemos. Mas nem uma só mão amiga! e donde arrancar socorro? Sim, a hora é pelo menos severíssima. Porque posso afirmar ter alcançado a vitória: o ranger de dentes, o silvar do fogo, os suspiros pestilentos se moderam. Todas as lembranças imundas se esvanecem. Meus últimos pesares se retiram, – inveja dos mendigos, malfeitores, amigos da morte, retardados de todas as espécies. Danados, se eu me vingasse! Sejamos absolutamente modernos. Nada de cânticos: manter o terreno conquistado. Dura noite! [...] É a vigília, contudo. Acolhamos todos os influxos de vigor e de autêntica ternura. E à aurora, armados de ardentes paciência,

Anunciada a chegada do outono, ele se pergunta por que lamentar a presença do sol, já que, ironicamente, descobrindo a "*clarté divine*", será, como Deus, descobridor da verdade eterna. Além dessa claridade, ele se refere à conclusão da anábase, quando voltará a si, já munido de seus poderes, e também ao solo, após ter cumprido a torturante e complexa fase de autoconhecimento no submundo. Nessa estação, ele reconhece que tem o dom de perscrutar áreas desconhecidas, como uma cidade cujo céu está manchado de "*feu et de boue*". Essa é, apesar de degradante, uma moradia que lhe parece confortável, pois, cheia de pão empapado, de farrapos podres, de lama, de peste e de vermes, é semelhante àquela que sempre procurou, já que quer se juntar a todos os párias da civilização.

Símbolo de humanidade e como lugar da emoção humana, o coração do maldito possui um verme enorme, como que, desprezível pela sociedade, fosse justamente esse corrompimento o seu distintivo entre os homens. De fato, se teme o inverno por ser a estação do conforto, isso se deve ao fato de o narrador saber que é hora de assumir essa nova postura, agora autoconsciente e determinado. Vale notar, de acordo com Gabriel (2017), que o inverno costuma ser momento de recolhimento e de revisão do que se passou, marcando o fim de uma fase e a preparação para o renascimento na primavera, de maneira que o temor do narrador certamente se deve à necessidade de contemplar o que produziu – "de estúpido, de baixo, de mau, em palavras e ações", para o vidente – após deixar o submundo.

Na sequência, ele declara ver praias no céu cobertas de nações, naves douradas agitando pavilhões multicores, enquanto que relembra momentos em que havia criado "*nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues*". Acreditando-se possuído de poderes sobrenaturais, ele sabe que sua honra se deve exatamente à habilidade com a imaginação, só possível pelo desregramento de todos os sentidos. Tal habilidade é, segundo o narrador, garantia de glória, afinal, deve enterrá-la junto com suas lembranças assim que devolvido ao solo, ambiente de finalização, de censura e de obrigações: "*Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée! [...] je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher*".

entraremos nas cidades esplêndidas. [...] – e então me será lícito possuir a verdade em uma alma e um corpo." (Rimbaud, 1998, p.189-191, grifo do autor)

Se teme voltar ao solo e revelar sua nova e também verdadeira face, sem moral e sem humanidade, assente, por outro lado, que tem uma missão a cumprir: ao voltar à realidade opressiva do real, ele deve, como um vidente, conduzir o progresso da humanidade, para o qual é preciso transmitir o legado a seus contemporâneos, pois que não possui "*une main amie*". Essa fase é, segundo ele, "*au moins très sévère*", pois sabe que é necessário enfrentar sofrimentos, mas também orgulha-se do terreno conquistado: o ranger de dentes, o silvar do fogo, os suspiros pestilentos provam que ele obteve o autoconhecimento que lhe era indispensável.

Ao notar que "*les souvenirs immondes s'effacent*", ele descobre que a empreitada vertiginosa pelo submundo está no fim, de modo que não está mais sob o domínio do desregramento. Por isso, pede que é preciso ser absolutamente moderno, ou seja, que a poesia objetiva impere, sem cânticos, determinando a necessidade de uma língua em que a subjetividade não deixe de ser constituída permanentemente por uma alteridade que lhe escapa e respalda. Nesse momento, o narrador afirma que, embora esteja em uma dura noite, está em uma vigília ("*veille*"), que pode sugerir: a condição de estar em atenção máxima; o estado ordinário da consciência, complementar ao sono, em que há plena manifestação da atividade perceptivo-sensorial e motora voluntária; e a terceira vigília judaica, que corresponde ao período entre as duas horas da manhã e o nascer do sol.

Os dois primeiros sentidos ficam claros em função da postura autoconsciente e inconstante do visionário, alerta e tonto pelo desregramento, que, todavia, é também consciente tanto de suas visões – pois, no poema anterior, alertava sagazmente a fusão entre presença e não presença – quanto de suas ações, dada a talagada voluntária responsável por deformar sua alma. O terceiro é reiterado quando o narrador anuncia a chegada da aurora, em que serão avistadas "*splendides cités*", possível alusão às paisagens fantásticas que compõem as *Illuminations*.

Além disso, é possível perceber um temor pelo fim da noite, pois, de acordo com Löwy e Sayre (1995), os românticos já manifestavam certo fascínio pela noite por se referir a um espaço de sortilégios, mistério e magia, o oposto da luz, emblema clássico do racionalismo e do destino escatológico da história. Ao mesmo tempo, o poeta consegue, em certa medida, refrear seu temor pelo dia, na medida em que agora é

dotado de poderes demiúrgicos capazes de transfigurar a realidade e é possuidor da “*verité dans une âme et un corps*”, ambos corrompidos e necessariamente unidos pela vidência, como o eu e o outro.

As *Illuminations*: a chegada da aurora e o mundo dos sonhos

O poema que abre as *Illuminations* é, conforme consta em algumas edições, “*Après le Déluge*”¹². Como sugere o título, retrata-se a reordenação do mundo após o dilúvio, reconstruído especialmente pela intervenção da realidade onírica, linha de força central nessa coletânea. Vale destacar que, na *Saison*, o poeta inicia sua redação na primavera e contempla a si mesmo, já transformado pelo desregramento, no inverno, ao concluir a anábase, antecipando a visão de cidades esplêndidas com a chegada da aurora.

Outro poema de *Illuminations*, que parece se comunicar com o universo formal e temático de Rimbaud, é “*Génie*”, que se situa temporalmente na noite, de maneira que é possível aventar no mínimo duas conjecturas: ou as visões das cidades são reveladas após o sonho, reconstruindo a “áspera realidade” mediante o desregramento da imaginação onírica ao despertar munido dos poderes da vidência; ou as visões se dão justamente durante o período noturno, pois “*Génie*” sinaliza a “noite do inverno”, momento por excelência do sonho e da efabulação, estado da consciência sugestionado pelo título e assumido na estadia infernal. O inverno é, a propósito, a estação em que o narrador da *Saison* afirmava temer por representar o conforto e o momento de voltar à “áspera realidade”.

12 A datação e a ordem dos poemas de Arthur Rimbaud são prejudicadas em razão de três hábitos do poeta: a falta de publicação em vida, com exceção de *Une saison en enfer*; a reescrita de poemas, inclusive por parte de conhecidos; e a anexação dos escritos em outras coletâneas e cartas. No caso de *Illuminations*, Félix Fénéon foi responsável por reorganizar os poemas da tiragem publicada pela *La Vogue* (1886) segundo uma “ordem lógica”. Na verdade, a maior parte da obra do poeta, publicada anos depois de sua morte, encontrava-se na forma de manuscritos mais ou menos dispersos, que foram submetidos a diversos editores que procederam com a seleção, a transcrição e a organização desses impressos conforme critérios editoriais particulares, muitas vezes filológicos ou biográficos e obedecendo a uma “genética dos textos” (Toudoire-Surlapierre, 2006, p.12). Cf. Lacoste, Henry de Bouillane de. *Rimbaud et le problème des Illuminations*. Paris: Mercure de France, 1949; e Guyaux, André. *Poétique du fragment: essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*. Neuchâtel: À la Balconnière, 1984. Segundo esses analistas, essa obra pode ser situada na peregrinação de Rimbaud pela Europa, especificamente entre 1872, quando o poeta estava em Londres na companhia de Verlaine e, aparentemente, escreveu “*Marine*” e “*Mouvement*”, os dois únicos poemas em versos da coletânea, e 1875, quando Rimbaud entrega os escritos a seu companheiro para que ele os destinasse a Germain Nouveau, a quem incumbira de publicá-los. Mesmo a autoria dessa obra merece juízo particular, já que ela pode ter recebido grande interferência por parte de Nouveau, o que se reflete na própria recorrência do adjetivo “*nouveau*” ao longo da coletânea. Cf. Collot, Michel. *L'Horizon fabuleux*. Paris: Corti, 1988.

Curiosamente, “Aurora” é o título de um dos poemas dessa coletânea, em que se intensifica a relação entre o sono e a realidade. Essa composição apresenta a gradação do despertar da cidade no instante do sono do eu lírico, horário de especial importância para Rimbaud por representar, conforme Jean-Pierre Richard (1955), a hora do começo absoluto:

é entre a noite e o dia, a primeira está acabando, mas o segundo ainda não apareceu definitivamente. E, nesse vazio temporal, nesse hiato sensível chamado aurora, ocorre de repente uma explosão de força e pensamento, uma explosão repentina de existência. (Richard, 1955, p.189, tradução nossa)¹³

Vale lembrar, ainda, que o início do dia é associado por Rimbaud, em correspondência a Ernest Delahaye de junho de 1872, à embriaguez e ao despertar da vida do trabalho, quando descreve: “Às cinco horas, descia para comprar pão; era a hora. Os operários se movimentavam por toda a parte. Hora de se embriagar nos vendedores de vinho, para mim” (Rimbaud, 2009, p.72). Veja-se o poema “Aube”:

J'ai embrassé l'aube d'été.
Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.
La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.
Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins: à la cime argentée je reconnus la déesse.
Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. À la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.
En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.
Au réveil il était midi.¹⁴ (Rimbaud, 1998, p.258)

13 No original: “c'est entre nuit et jour, la première s'achève, mais le second n'a pas encore vraiment paru. Et dans ce creux temporel, cet hiatus sensible nommé aube, se produisent soudain une explosion de force et de pensée, une brusque giclée d'existence”.

14 “Beijei a aurora do verão. Ainda nada se passava na esplanada dos palácios. A água estava morta. Campos de sombra não desertam da entrada da floresta. Eu seguia, despertando hálitos vivos e vapores, e as pedrarias me fitavam, asas se erguiam sem ruído. A primeira empreitada, na trilha já cheia de novos e pálidos clarões, uma flor que me diz seu nome. Sorrio à loura ‘wasserfall’ que se desgrenha através dos pinheiros: no cimo prateado reconheço a deusa. Então tirei um após um seus véus. Pela aléia, em agitando os braços. Na planície, onde a denunciei ao galo. Na cidade ela fugia em meio aos campanários e cúpulas, e correndo como um mendigo sobre o cais de mármore, persegui-a. No alto da estrada, perto do bosque de loureiros, envolvi-a com seus véus amarfanhados, sentindo um pouco seu imenso corpo. A aurora e o menino tombaram na

Essa é uma cena em que a cidade e sua dinâmica vão ganhando vida à medida que a fabulação do eu lírico/personagem, que sonha, aumenta. Como se trata de um discurso repleto de pretérito imperfeito e de passado simples, “o poema de Rimbaud não é um sonho, mas o relato de um sonho, quer dizer, um sonho já interpretado, cujas imagens foram decodificadas de acordo com um desejo de significado muito específico”¹⁵ (Canovas, 2006, p.172, tradução nossa). Acontece que, novamente, a relação entre o sonho e a realidade e entre o contar e o acontecer se mostra absolutamente tensionada no construto da composição, na medida em que a relação entre os dois não é totalmente deslindada pelo leitor em virtude da incerteza em torno dos pares aurora/noite e sono/despertar.

Na sua própria voz, o eu lírico confessa ter abraçado a aurora do verão, como se, conjugando-se com a alvorada, anunciasse, como ela o faz a cada amanhecer, a chegada do dia. Nesse momento, segundo ele, a esplanada dos palácios está vazia, a água está parada e a sombra impera na entrada da floresta, de modo que não há nenhum indício de movimento e claridade nesse espaço. Apenas a partir da andança do eu lírico pela cidade é que ela é despertada, indicando que o sono, estado de intensa recriação simbólica, é paradoxalmente o que desperta a vida. Em contato com o eu lírico, a natureza passa a ganhar “*les haleines vives et tièdes*” e a fitá-lo, saindo de sua passividade e com ele amalgamando-se, como o fim da noite e o início do dia, o sujeito e o mundo e a realidade e a imaginação. Note-se que as pedras se escondem (“*les pierres précieuses qui se cachaient*”) e as flores avistam (“*les fleurs qui regardaient déjà*”), de sorte que é preciso perceber, segundo Suzanne Bernard (2018), que Rimbaud confere a esses elementos um animismo.

Em absoluta comunhão com o ambiente, que passa a dominar assim como é por ele dominado, o sujeito lírico diz que sua primeira ação foi ouvir uma flor que dizia seu nome, numa trilha que adquiriu “*frais et blêmes éclats*”, vindos tanto da aurora como do poder do poeta-criança, que, como o albor, ilumina o que está invisível. Através de pinheiros, ele aparentemente reconhece uma deusa, como quem, sagaz, descobre o desconhecido. Essa aparenta ser a Deusa

orla do bosque. Fui despertar ao meio-dia”. (Rimbaud, 1998, p.259)

15 No original: “le poème de Rimbaud n'est pas un rêve mais bien le récit d'un rêve, c'est-à-dire un rêve déjà interprété, dont les images ont été décodées suivant un désir de signification bien précis”.

Aurora, que, conforme a mitologia romana, é a personificação do amanhecer e traz a luz do dia após a escuridão da noite.

Após despi-la, o eu poético corre atrás da deusa, que, agora com seus véus amarranhados, foge através da cidade, chegando ao alto da estrada e sendo envolvida em seus braços. Ele alega ter sentido seu "*immense corps*" e, após sua singular aventura, desperta ao meio-dia. Nesse momento, o discurso desloca-se da primeira para a terceira pessoa, que visualiza a aurora e a criança dormindo juntos. Ao que parece, a deusa se esvaiu assim que a criança acordou, quando a aurora passa a dar lugar ao dia assim como o sonho dá lugar à realidade, agora refeita pela fabulação e pelos albores. Essa passagem relembra a mitologia, segundo a qual Aurora se renova todas as manhãs e voa pelo céu, anunciando a chegada do Sol.

Assim, uma vez que a criança surge no momento de transição da voz da poema, a composição não deixa clara efetivamente nenhuma conclusão. Não se sabe se a criança é a enunciadora ou a própria personagem sobre quem se enuncia, afinal, por um lado, no início, o eu lírico abraça a aurora e, no fim, a criança e a aurora tombam juntos próximos a um bosque; por outro lado, o sono, a aurora e a própria cena desaparecem no fim, o que institui dúvidas a respeito da relação entre a verdade e a ficção do relato. Nesse sentido, a criança parece figurar, igual à Aurora, como símile direto do dia, na medida em que o fim do poema revela tanto o seu despertar como a demarcação exata do horário: "*il était midi*". Desse modo, assim como o composto entre a primeira e a terceira vozes do discurso, que obscurece a ambiguidade sonho/relato, o eu lírico e a personagem, o sonho e a realidade e a criança e a aurora se encontram totalmente indistintos no texto.

Como que tensionados sono e despertar, real e imaginário, subjetivo e objetivo e eu e outro, esses polos não deixam nunca de se interpenetrar e de se pressuporem. Desse modo, assim como o poema inicia-se e conclui-se com "versos" de oito sílabas, o clipe da vida pela aurora recomeça na mesma medida com que recomeça a reanimação da realidade pelo sonho, a ser repetida toda vez que a poesia renasce, de modo que, como nota Borer (1991, p.80), Rimbaud se torna o regente de seu próprio poema. É o que parece enunciar também "*Génie*", que retrata uma espécie de entidade que, experimentada por todos, purifica-os e os edifica:

Il est l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à
l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été, lui qui a purifié les boissons et
les aliments, lui qui est le charme des lieux fuyant et le délice

surhumain des stations. Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase.

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité: machine aimée des qualités fatales. Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre: ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie...

Et nous nous le rappelons et il voyage... Et si l'Adoration s'en va, sonne, sa promesse sonne: "Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges. C'est cette époque-ci qui a sombré!"

Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères de femmes et des gaîtés des hommes et de tout ce péché: car c'est fait, lui étant, et étant aimé.

Ô ses souffles, ses têtes, ses courses; la terrible célérité de la perfection des formes et de l'action.

Ô fécondité de l'esprit et immensité de l'univers!

Son corps! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle!

Sa vue, sa vue! tous les agenouillages anciens et les peines relevés à sa suite.

Son jour! l'abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense.

Son pas! les migrations plus énormes que les anciennes invasions.

Ô Lui et nous! l'orgueil plus bienveillant que les charités perdues.

Ô monde! et le chant clair des malheurs nouveaux!

Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le héler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.¹⁶(Rimbaud, 1998, p.300-302, grifo do autor)

16 "Ele é afeição e o presente pois fez a casa liberta ao inverno espumoso e ao rumor do verão, ele que purificou as bebidas e os alimentos, ele que é o encanto dos lugares fugazes e a delícia sobreumana das estações. Ele é o afeto e o futuro, a força e o amor que nós, tesos nas iras e nos tédios, vemos passar no céu de tempestade e as bandeiras de êxtase. Ele é o amor, medida perfeita e reinventada, razão maravilhosa e imprevista, e a eternidade: querida máxima de qualidades fatais. Todos nós experimentamos o pavor de sua concessão e da nossa: oh! desfrute de nossa saúde, exaltação de nossas faculdades, afeição egoísta e paixão por ele, ele que nos ama por sua vida infinita... E nós o reevocamos e ele viaja... E se a Adoração se vai, soa, sua promessa soa: 'Afastas estas superstições, esses antigos corpos, as idades e comodidades. Foi esta época que soçobrou!' Ele não se irá embora, ele não descerá de novo de um céu, ele não concretizará a redenção das cóleras de mulheres e das alegrias dos homens e de todo esse pecado: pois está feito, ele sendo, e sendo amado. Ó suas respirações, suas cabeças, suas corridas, a terrível celeridade da perfeição das formas e da ação! Ó fecundidade do espírito e imensidade do universo! Seu corpo! O desprendimento sonhado, o estilhaçar da graça cruzada de violência nova! Sua vista, sua vista! todas as ajoelhagens antigas e as penas reveladas depois dele. Seu dia! a abolição de todos os sofrimentos sonoros e moventes na música mais intensa. Seu passo! as migrações mais numerosas que as antigas invasões. Ó ele e nós! o orgulho mais benevolente que as caridades perdidas. Ó mundo! e o canto claro de outros males novos! Ele a todos nos conheceu e nos amou a todos. Saibamos, nesta noite de inverno, de cabo a cabo, do pólo tumultuoso ao castelo, da multidão à praia, de olhares em olhares, forças e sentimentos lassos, convocá-lo e vê-lo, e o mandar de volta, e sob as marés e no alto dos desertos de neve, seguir suas vistas, seus sopros, seu corpo, seu dia." (Rimbaud, 1998, p.302-303, grifo do autor)

Evocado no começo de quase todos os parágrafos do poema, o Gênio começa alçado à condição de uma afeição que possibilita a entrada do “*hiver écumeux*” e do “*rumeur de l’été*”. Embora alterada a ordem natural das estações, fica clara a alusão, respectivamente, ao ponto que, antes temido, revelou definitivamente ao vidente sua nova face e ao período em que, para buscar uma nova língua, ele precisou passar um longo e vertiginoso processo de queda em si mesmo, responsável por lhe exibir visões confusas como esse “*rumeur*”. O verão é, precisamente, o estágio em que o maldito viveu no inferno, pois, se ele se preparou para a catábase durante a primavera, temeu seu retorno à vida no outono e voltou ao mundo já no inverno, a estação em que as vivências no submundo se processaram corresponde, por lógica, ao verão, como lembra Marcella Gabriel (2017), propondo uma estrutura cíclica do inferno.

Além de ensejar o autoconhecimento e a transformação do sujeito, o Gênio purifica “*les boissons et les aliments*”, ou seja, faz do vinho e do veneno, substâncias ofensivas por excelência, propriedades purificadas, invertendo o seu significado e dotando-o, estrategicamente, de uma nova funcionalidade, agora conveniente a ele. Trata-se, mais uma vez, de uma ressignificação da morte, pois a descida dessas substâncias é, assim como a descida ao inferno (morte → aprendizagem), benéfica e nutritiva, como a introspecção ao mais íntimo da subjetividade. A valorização do poder digestivo das substâncias é ratificada na sequência, quando o narrador afirma que o Gênio é capaz de encantar “*lieux fuyants*”, referindo-se à habilidade que a imaginação possui de revelar o possível e o infinito da realidade, que não deixam de ser, evidentemente, fugazes, na medida em que são, como iluminações, breves *insights* da consciência humana. Se, na primeira linha, afirmava ser o presente, ele é também o “*futur*”, dada sua força onipresente, como Deus é.

A semelhança com Deus é dúbia porque, comparado com a perfeição e a eternidade, o Gênio assume diversas formas (afeição, amor, razão), é constantemente evocado como uma divindade, mas possui características antropomórficas, como corpo, cabeça, respiração, vista, fecundidade. Onipresente como Deus, faz sentido que ele também não o seja, porque, como o narrador afirma que ele “*ne redescendra pas d’un ciel*” haja vista que “*c’est fait*”, isso se deve ao fato de que o Gênio, fecundado no espírito e na imensidade do universo,

está presente em todas as coisas, mas invisível. É o que sugere o primeiro parágrafo, ao garantir que o Gênio é o que “*nous voyons passer dans le ciel de tempête*”: além de ser a entidade que, possuindo o sujeito, fá-lo ver a realidade de modo transfigurado, ele é, acima de tudo, o próprio céu de tempestade, não havendo distinção, numa tonalidade afetiva, entre realidade e imaginação e entre sujeito e objeto, feitos todos da mesma carne como uma “*raison merveilleuse et imprévue*”.

Dada a ausência de Deus, rejeitado pelo narrador poético ao afastar a possibilidade de corporificação desse Gênio, ele evoca a fala do próprio Gênio, que recomenda o fim de “*ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges*”, reportando não somente às falsas crenças mas também, respectivamente, a um corpo individual fechado em si mesmo (detentor da “falsa significação do Eu”), ao tempo da civilização (condenado às leis da realidade) e ao comodismo das convenções sociais. Após dedicar várias introduções ao Gênio, o antepenúltimo parágrafo inicia-se com a interjeição “*Ô lui et nous*”, como que fundindo definitivamente o Gênio e a humanidade, que dele não escapa como não se separam, na tonalidade afetiva, a visão e o objeto visto.

No último parágrafo, novamente alocado no lugar de Deus, que “*a nous connus tous et nous a tous aimés*”, o Gênio deve ser, na opinião do narrador, convocado por todos e em todos os lugares e, na mesma medida, mandado de volta a seu lugar de origem, condenando a imaginação à região oculta de onde ela veio. O recado do narrador, por um lado, subentende que, ocultada a imaginação, a realidade é também valiosa, mas, por outro lado, sagazmente reconhece que, não podendo ser totalmente limitada, como o inconsciente nunca o é, ela domina a consciência humana no mesmo nível da realidade, afinal, subjetividade e alteridade não existem isoladamente. É o que ele reconhece, ao final, asseverando que todos devem “*suivre ses vues*”, reivindicando, novamente, o lugar do Gênio na condução da experimentação da realidade.

Considerações finais

Observar o conjunto da obra de Arthur Rimbaud de modo sistematizado possibilita rastrear nele a consecução de um projeto estético fundamental não somente à sua escrita mas também à tradição lírica da modernidade. Um olhar atento ao rol de escritores modernos e contemporâneos prova a repercussão da

lírca rimbaudiana sobre os poetas dos séculos XX e XXI. Vale lembrar que no poeta francês se encontram linhas de força que estimulam sobremaneira a poesia lírica da Europa e também da América, com especial atenção para a renovação da língua, para a reconfiguração da subjetividade e para a reinvenção do gênero poético.

Essa observação cuidadosa da obra do autor é pertinente, ainda, por respeitar a integridade de sua produção, sem isolar suas composições poéticas e sem separá-las de seu contexto de elaboração. Os princípios da teoria da vidência não se restringem apenas às epístolas do poeta: elas elucidam escolhas e procedimentos na composição de suas coletâneas, a exemplo do gênero, da estrutura, do tom e das técnicas de estilo. Por isso, é preciso atentar para o elo entre os escritos de Rimbaud, o que é indispensável para a interpretação de sua lírica e para leitura da poesia da modernidade.

REFERÊNCIAS

- AHEARN, Edward. *Rimbaud: visions and habitations*. Berkeley: University of California Press, 2023.
- BANDELIER, Danielle. *Se dire et se taire: L'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*. Neuchâtel: À la Baconnière, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1981.
- BERNARD, Suzanne. Notes. In: RIMBAUD, Arthur. *Œuvres de Rimbaud*. Paris: Garnier, 2018. p.355-555.
- BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994.
- BORER, Alain. *Rimbaud ou l'heure de la fuite*. Paris: Gallimard, 1991.
- CANOVAS, Frédéric. « Au réveil il était midi » : imagerie et dynamique oniriques dans le poème "Aube". *Parade sauvage*, n. 21, p. 167-180, 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44780583>. Acesso em: 16 de abri. 2024.
- COELHO, Alain. *Arthur Rimbaud fin de la littérature – lecture d'Une Saison en Enfer*. Paris: Joseph K., 1995.
- COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux*. Paris: Corti, 1988.
- FRÉMY, Yann. Une poétique de la force contrariée: analyse textuelle de la quatrième section de Mauvais sang. In: FRÉMY, Yann; WHIDDEN, Seth (org.). *Parade Sauvage: Hommage à Steve Murphy*. Paris: Classiques Garnier, 2024. p.558-570.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GABRIEL, Marcella de Oliveira. *Une saison en enfer: Modernidade e Satanismo na obra de Arthur Rimbaud*. 2017. 131 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2017.
- GUYAUX, André. *Poétique du fragment: essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*. Neuchâtel: À la Balconnière, 1984.
- JOUBERT, Jean-Louis. *La poésie*. Paris: Armand Colin, 1999.
- LACOSTE, Henry de Bouillane de. *Rimbaud et le problème des Illuminations*. Paris: Mercure de France, 1949.
- LEFRÈRE, Jean-Jaques. *Arthur Rimbaud*. Paris: Fayard, 2001.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- MONTAIGNE. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

- PETITFILS, Pierre. *L'œuvre et le Visage d'Arthur Rimbaud*. Paris: Nizet Éditeur, 1949.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. Paris: Seuil, 1955.
- RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno seguido de Correspondência*. Trad. Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies, Vers nouveaux et chansons, Une saison en enfer, Illuminations*. Prefácio, notícias e notas de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Flammarion, 1989.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Edição estabelecida, apresentada e anotada por André Guyaux. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p.15-36.
- SANDRAS, Michel. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995.
- STALLONI, Yves. A poesia e o gênero lírico. In: STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2001. p.129-171.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le Récit poétique*. Paris: PUF, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch, São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. Les adieux de Rimbaud. *Parade sauvage*, n.21, p.217-230, 2006. Acesso em: 22 de jan. 2022. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/44780586>. Acesso em: 13 abr. 2026
- WATTEYNE, Nathalie. Les fictions du sujet poétique dans *Une saison en enfer* de Rimbaud. In: HUGOTTE, Valéry; BRAUD, Michel (org.). *L'irressemblance: poésie et autobiographie*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007. p.129-137.
- WHITE, Edmund. *Rimbaud: a vida dupla de um rebelde*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Rimbaud: From Hell to Illuminations: Catabasis, Self-Knowledge, and the Unknown

ABSTRACT

In his 1871 work *Lettres du voyant*, Arthur Rimbaud elaborates a manifesto for the future of poetry, relating it to a broad experience of self-analysis, sensory disorder, and discovery of the unknown. The writer's project develops in *Une saison en enfer*, from 1873, a narrative collection of poems in which the descent into the underworld is accompanied by profound self-knowledge and a renewal of language and writing. This collection seems to be accompanied, formally and thematically, by *Illuminations*, from 1872-1875, in which the unknown manifests itself through access to the world of dreams and genius. This is a didactic hypothesis regarding the correlation between the aesthetic project of clairvoyance and the French poet's subsequent literary production. In addition to the two correspondences, the prologue and the poems "Nuit de l'enfer," "Matin," and "Adieu" from the first collection were analyzed; from the second, "Aube" and "Génie." This study was supported by authors such as Jean-Pierre Richard (1955), Edmund White (2010), Suzanne Bernard (2018), among others.

KEY WORDS:

Rimbaud
A Season in Hell
Illuminations
Modern poetry
French literature
Theory of clairvoyance

SUBMETIDO: 5 de fevereiro de 2026 | **ACEITO:** 22 de abril de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© *fólio – revista de letras* 2026. **Licença/Licence:** [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
