

Bernardo Nascimento de Amorim

A mímica e o excesso:

Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud e o complexo de Ícaro

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Bernardo Nascimento de Amorim

A minguagem e o excesso:

Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud e o complexo de Ícaro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação da professora Silvana Maria Pessoa de Oliveira, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Literatura Comparada.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Os meus agradecimentos

À professora Silvana Pessôa, orientadora, incentivadora, parceira;

Ao professor Fernando Cabral Martins, pela acolhida e pelas conversas em Portugal;

Aos colegas do Grupo de Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, em especial, ao Wagner Moreira e ao Rogério Barbosa;

À CAPES, que, além de me assegurar uma bolsa de estudos, durante os anos de trabalho no Brasil, sustentou-me em Lisboa, dando-me a oportunidade de conhecer de perto a cultura e a vida literária portuguesas.

À Flávia Memória, mulher solar

Resumo

A tese se propõe como um estudo comparativo das obras do escritor português Mário de Sá-Carneiro e do francês Arthur Rimbaud. A partir do que se apresenta como o complexo de Ícaro, cuja referência inicial se busca na mitologia grega, procuro colocar em diálogo as duas poéticas, na tentativa de fazer com que elas se iluminem reciprocamente. Tendo como eixo estrutural do trabalho os movimentos fundamentais da figura mitológica, procedo à exposição, à discussão e à análise de alguns dos traços comuns entre as duas obras, assim como de algumas das singularidades que diferenciam cada uma delas.

Abstract

The thesis proposes itself as a comparative study of the works by Portuguese writer Mario de Sá-Carneiro and French Arthur Rimbaud. From what is presented as the complex of Icarus, which refers to Greek mythology, I try to put in dialogue the two poetics, aiming to make them light up each other. Having as structural axis of the work the mythology figure's essential movements, I go on the exposition and the analysis of some similarities between the two poetics, as well as of some peculiarities that distinguish each of them.

Sumário

Prólogo.	9
Capítulo I – O labirinto.	28
Capítulo II – A ascensão.	90
Capítulo III – A queda.	181
Epílogo.	247
Bibliografia.	256

Un souffle disperse les limites du foyer

Prólogo

1. Julio Cortázar, em um pequeno artigo sobre Rimbaud, escrito em torno de 1941, aponta, neste autor, o que chama de “*icarismo*”¹. Segundo o escritor argentino, no caso do poeta, este icarismo representaria o desejo de romper com os limites de uma realidade tida como inaceitável, a que se associaria a vontade de se criar outro mundo, em que o sujeito, em um movimento de fuga, que é, igualmente, de ascensão, pudesse se descobrir de forma integral, absoluta.

Cortázar imagina o escritor francês como alguém que faz da poesia o uso para o qual ela teria sido destinada, como instrumento para uma conquista da liberdade, como espaço de fuga dos condicionamentos, em particular daqueles relacionados aos limites lógicos, que a sociedade, especialmente a burguesa, impõe ao sujeito, e, ao mesmo tempo, como meio de apreensão do incognoscível. De acordo com o autor, o “terrível caminho” de Rimbaud seria um constante e “reiterado para além”, através do qual se poderia, “mediante a apreensão poética”, alcançar um “degrau supremo”, em que, ao sujeito, “confrontando-se com o divino de igual para igual”, seria dada “a contemplação de si mesmo”².

O mesmo icarismo seria percebido por David Mourão-Ferreira, poeta e crítico português, na poesia de Sá-Carneiro. Em um artigo publicado na revista *Colóquio-Letras*, em edição de 1990, em uma forma adaptada de outro texto anterior, de 1964,

¹ CORTÁZAR, 1999, p. 16. (Grifo do autor).

² CORTÁZAR, 1999, p. 18. Cabe aqui uma observação concernente às notas de rodapé do trabalho. É que, para diminuir um pouco a quantidade delas, talvez já excessiva, como se verá, quando se trata de uma frase ou de todo um parágrafo com uma série de citações, do mesmo autor, de trechos localizados, no original, na mesma página ou em páginas em sequência, apresento apenas uma nota. Assim, aparecerão, no interior de uma mesma frase, trechos seguidos com uma só nota, o que significa que se encontram, no original, na mesma página. Os parágrafos com uma nota apenas na última citação seguem a mesma lógica. Isto, entretanto, será válido apenas para as obras editadas em português, uma vez que as notas dos originais em francês trazem, além da referência, a sua tradução. Casos excepcionais serão indicados.

Mourão-Ferreira discorre sobre a existência do que chama de um “complexo de Ícaro”³, imaginando, a partir de Gaston Bachelard, uma espécie de “psicologia da verticalidade”⁴. Nos termos do crítico, a figura de Ícaro seria uma presença inconsciente na poética de Sá-Carneiro, uma “figura arquetípica”⁵, a partir de cujo mito pulsaria tanto a aspiração de altura, o desejo de ascensão a um espaço ilimitado, quanto a consciência de um desenrolar trágico para o fatal movimento, destinado à queda.

Se, no artigo da década de 1960, Mourão-Ferreira, apontando a “ânsia da altura”, presente na obra do autor português, falava já na repercussão do mito de Ícaro como a manifestação de um “voo de frustração”⁶, em que se associaria a fuga à iminência de uma catástrofe, na versão mais recente chamava a atenção para o que diria respeito aos “motivos de fuga ‘na vertical’, de incessante aspiração de Altura, de consciência (ou presciência) do trágico desenlace”⁷.

O mito de Ícaro, a partir das leituras de Cortázar e David Mourão-Ferreira, como se verá, será apresentado, neste trabalho, como um eixo primordial. As peripécias da personagem da mitologia grega adquirem a sua importância quando se relacionam as obras dos dois poetas tendo em vista a ideia de complexo, como um “conteúdo de representações”⁸, constituindo um todo mais ou menos organizado, cuja efetividade se assenta na carga de afeto e na carga pulsional que o informa. Tal complexo, aqui, seria a base para a configuração de forças centrais, no seio do sistema poético de cada escritor, a partir de uma compreensão de sistema como um conjunto de elementos organizado, um conjunto de ideias solidárias, consideradas em suas relações.

³ MOURÃO-FERREIRA, 1990, p. 204.

⁴ BACHELARD apud MOURÃO-FERREIRA, 1990, p. 207. (“psychologie de la verticalité”).

⁵ MOURÃO-FERREIRA, 1990, p. 205.

⁶ MOURÃO-FERREIRA, 1966, p. 184.

⁷ MOURÃO-FERREIRA, 1990, p. 205. (Grifo do autor).

⁸ FREUD apud MIJOLLA, 2005, p. 368.

De acordo com a lenda, Ícaro seria o filho de Dédalo, o qual teria construído, por ordem do rei Minos, o labirinto onde se encerrara o Minotauro. Depois de um desentendimento com o rei, pai e filho são presos no labirinto. Dédalo, artífice de extraordinária habilidade, planejando a fuga, constrói asas, que o filho prende com cera sobre os ombros. Antes de Ícaro alçar voo, a outra personagem previne-lhe que fixe o seu curso “numa altura média”⁹. Ele, entretanto, extasiado com a inusitada possibilidade de voar, despreza os conselhos de prudência, elevando-se cada vez mais alto, cada vez mais perto do sol, que acaba por derreter a cera das asas, precipitando-o no mar.

No mito, como se vê, apresenta-se um movimento vertical, em que se tem, por um lado, a ascensão, que é também uma fuga, e por outro, a queda, provocada por um desmedido anseio de se ir mais além. Manifesta-se, em um arranjo como esse, o que se pode pensar como a “imagem das ambições desmesuradas do espírito”¹⁰, sendo Ícaro uma sorte de símbolo “do intelecto que se tornou insensato”¹¹, ou, em outros termos, o símbolo “do excesso e da temeridade”¹². A tentativa da personagem mítica estaria ligada, em um sentido que, entretanto, não deixa de ser moralizante, a uma “forma de aberração do espírito: a mania das grandezas, a megalomania”¹³.

2. Ao longo do trabalho, alguns autores serão convocados a acrescentar algo a respeito dos movimentos que, constituindo o mito de Ícaro, refletem-se nas poéticas de Sá-Carneiro e de Rimbaud. Entre eles, embora não se mencione o termo icarismo, apontam-se elementos que podem ser associados ao mito. Fala-se no desejo de evasão, advindo da insatisfação com o mundo real; na procura de uma experiência extraordinária, tanto do ponto de vista estético como do vital; na identificação entre a descoberta de novas vivências, sensoriais, estéticas, e a multiplicação, a ampliação dos

⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 498.

¹⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 499.

¹¹ DIES apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 499.

¹² CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 499.

¹³ DIES apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 499.

sentidos; na tensão entre uma força que impulsiona o movimento de ascensão e outra a exercer pressão em sentido contrário.

No que diz respeito à obra de Sá-Carneiro, em um estudo de 1960, Maria da Graça Carpinteiro chamava a atenção para a “ânsia de impossível”¹⁴, ou para a “obsessão dum infinito irrealizável”¹⁵, que perpassariam toda a escrita do autor. A “necessidade de vencer limites, de alargar (...) possibilidades demasiado estreitas” remeteria ao desejo de viver uma forma de “aventura ultra-humana”¹⁶. Nas narrativas do escritor, surgiriam personagens cuja condição anormal os deixaria mais próximos de um “contato com o enigma da existência”¹⁷. Envolvidas em um “halo de loucura”, “procurando caminhos de evasão”¹⁸, seriam estas as figuras a quem seria dada a oportunidade de vislumbrar “uma porta sobre o Além”¹⁹.

A autora não deixa de mencionar, no sentido de certa dinâmica que envolveria os movimentos da ascensão e da queda, o que seriam duas faces da arte de Sá-Carneiro, uma delas, ascendente, a que se ligariam “a libertação, a fuga, a desintegração dos dados dos sentidos”, a outra, descendente, em que se “faz baixar ao concreto aquilo que pertence ao domínio da alma, do abstrato”²⁰. Para Carpinteiro, no “salto atrevido”, que configura o desejado objetivo do poeta, reflete-se “o delírio de atingir uma essência entrevista numa nesga de céu libertador”, uma essência, entretanto, só “parcialmente atingida por tentativas [sempre] incompletas”²¹.

Em um ensaio de 1963, Maria Aliete Galhoz aponta para certa “potência de grandiosidade”, manifesta na obra de Sá-Carneiro, o qual, segundo a autora, aproxima-

¹⁴ CARPINTEIRO, 1960, p. 10.

¹⁵ CARPINTEIRO, 1960, p. 51.

¹⁶ CARPINTEIRO, 1960, p. 10.

¹⁷ CARPINTEIRO, 1960, p. 23.

¹⁸ CARPINTEIRO, 1960, p. 12.

¹⁹ CARPINTEIRO, 1960, p. 14.

²⁰ CARPINTEIRO, 1960, p. 71.

²¹ CARPINTEIRO, 1960, p. 92.

se “dos exploradores dos infernos e dos êxtases”²², atraído por “um vórtice cuja rotação espiralada tem o sinal do infinito”, mas que é “abissal e marcado da queda”²³. Destacando a sua palavra “megalômana”²⁴, uma “sensibilidade egocêntrica”, embora “dilatada”²⁵, Galhoz indica a necessidade do poeta de afastar “toda a banalidade que se assegura mediana e feliz”²⁶. Nos termos da autora, Sá-Carneiro teria feito, em meio à busca de um “gigantismo” sem “enquadramento exato”, a tradução poética de uma “iluminação pressentida”, mas “inexoravelmente travada de inviabilidade”²⁷.

É o crítico alemão Dieter Woll quem publica, em 1968, um dos mais citados trabalhos sobre a obra do autor português. Em *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*, indica-se a postura do poeta diante do mundo real como marcada por uma forte negatividade, que informaria o desdém pela vida cotidiana, “posta em confronto com uma forma de existência artística sublimada”²⁸. A obra do escritor, a partir desta insatisfação com o real, seria guiada pela “procura de uma ‘idealidade’ própria”, tomando-se, por idealidade, neste caso, conforme uma terminologia retirada de Hugo Friedrich, “o conjunto daquilo que está na mente do poeta como ideal”²⁹. Diante de uma realidade exterior à qual não se atribuiria qualquer valor, o artista buscaria, como “única forma de existência digna de ser vivida”, a “evasão para o mundo ideal da arte”³⁰, onde se encontraria o “substituto para uma vivência perfeita que é negada ao homem (...), porque o homem está preso aos limites da realidade”³¹.

No confronto entre o real e o ideal, surgiria o impulso para uma espécie de salto, em direção a uma esfera totalmente diferente do universo que se conhece, diferente e

²² GALHOZ, 1963, p. 101.

²³ GALHOZ, 1963, p. 102.

²⁴ GALHOZ, 1963, p. 111.

²⁵ GALHOZ, 1963, p. 122.

²⁶ GALHOZ, 1963, p. 111.

²⁷ GALHOZ, 1963, p. 122.

²⁸ WOLL, 1968, p. 54.

²⁹ WOLL, 1968, p. 12. (Grifo do autor).

³⁰ WOLL, 1968, p. 24-25.

³¹ WOLL, 1968, p. 196.

que estaria para além do espaço e do tempo. A este movimento se associaria o que o crítico alemão chama de um motivo central da poética de Sá-Carneiro, “o motivo do voo de grandes alturas”, o qual teria lugar quando o poeta se imagina, como “uma ave soberba”, a se elevar “nas alturas do céu”³².

Woll fala em certa “ânsia de subir”³³, que caracterizaria alguns dos poemas do autor, nos quais se veria o desejo de “transpor os limites da experiência humana normal e de atingir um estado psíquico que torne possível uma experiência supra-real”³⁴. A esta se associaria a loucura, uma espécie de “sintoma do estado de espírito supra-real”³⁵, o qual se identifica, por sua vez, à própria dispersão, uma “vivência de embriaguez”³⁶, em que “o ‘eu’ do poeta espalha-se para além de todos os limites”³⁷.

Como traço inerente à obra de Sá-Carneiro, marcava-se, ainda, no estudo do crítico alemão, a oposição entre “um ideal artístico excessivamente elevado” e certas “insuficiências”, certo “desânimo”³⁸, em um arranjo no qual, “à ânsia entusiástica de atingir o ideal”³⁹, à “ânsia de absoluto”⁴⁰, seria oposta “a insuficiência do homem e do poeta”⁴¹. Apontava-se, aqui, a existência de dois extremos. Por um lado, tem-se “a esperança arrebatadora de atingir um mundo ideal”, por outro, “a rápida desilusão desoladora”⁴². A esta se ligaria, segundo Woll, o único sentimento sincero presente na obra do autor português, a autocompaixão, que surgiria “sempre que fracassa o esforço ideal do poeta”⁴³.

³² WOLL, 1968, p. 137.

³³ WOLL, 1968, p. 88.

³⁴ WOLL, 1968, p. 100.

³⁵ WOLL, 1968, p. 102.

³⁶ WOLL, 1968, p. 203.

³⁷ WOLL, 1968, p. 105.

³⁸ WOLL, 1968, p. 25.

³⁹ WOLL, 1968, p. 50.

⁴⁰ WOLL, 1968, p. 196.

⁴¹ WOLL, 1968, p. 50.

⁴² WOLL, 1968, p. 140-141.

⁴³ WOLL, 1968, p. 123.

Já na década de 1990, Fernando Cabral Martins destacaria o papel da ampliação, na obra do poeta português, caracterizando-a como “ampliação das sensações da realidade”, o que se daria através “da imaginação, do delírio ou da ultra-sensação”⁴⁴, em uma articulação entre “desejo, sonho e impossibilidade”⁴⁵. José Carlos Seabra Pereira, por sua vez, em um artigo publicado na revista *Colóquio-Letras*, no último ano do decênio anterior, falaria em como a obra de Sá-Carneiro seria tocada por uma “inquietação espiritual”⁴⁶, que faria o poeta se voltar para a exploração “do universo psíquico” e para a busca de certa “transcendência espiritual”⁴⁷. Na perspectiva de Seabra Pereira, o poeta seria o sujeito “convicto de uma grandeza singular”, de uma “vocação” e de “potencialidades extraordinárias”, que se ligariam à ideia de uma “sagração para a atividade artística”⁴⁸. Tais convicções, entretanto, teriam, como contrapartida, na dinâmica das tensões próprias à obra do poeta, a constatação de um “malogro”, o “reconhecimento raso do fracasso”⁴⁹.

No que concerne à poética de Rimbaud, começo por lembrar um texto de Henry Miller, escrito por volta da primeira metade da década de 1950, em que o autor associa a figura do escritor francês às de outros poetas do século dezenove, que ele chama de “figuras demoníacas”⁵⁰, “os espíritos livres, que são os atormentados”⁵¹, individualidades “imbuídas de uma paixão que as ultrapassa”⁵², assim como das preocupações com “a expansão da consciência” e com a “criação de novos valores morais”⁵³. Rimbaud, visto como “o sonhador, o louco inspirado”⁵⁴, sempre insatisfeito,

⁴⁴ MARTINS, 1994, p. 171.

⁴⁵ MARTINS, 1994, p. 170.

⁴⁶ PEREIRA, 1990, p. 171.

⁴⁷ PEREIRA, 1990, p. 172.

⁴⁸ PEREIRA, 1990, p. 173.

⁴⁹ PEREIRA, 1990, p. 174.

⁵⁰ MILLER, 1983, p. 78.

⁵¹ MILLER, 1983, p. 79.

⁵² MILLER, 1983, p. 80.

⁵³ MILLER, 1983, p. 78.

⁵⁴ MILLER, 1983, p. 7.

andando “atrás do impossível”⁵⁵, seria pensado como um sujeito marcado por uma sorte de “fome insaciável”, que o faria impor a si mesmo “tarefas sobre-humanas”, aquelas em que “o alvo está sempre mais além”⁵⁶.

Na linguagem metafórica que caracteriza muitos dos passos de seu texto, Miller associa o poeta, ser “condicionado ao êxtase”⁵⁷, desejoso de “ultrapassar a si mesmo, e com asas de ouro”⁵⁸, a “um deslumbrante pássaro desconhecido”, o qual se libertaria, apenas, “para fazer um vôo de imolação até o sol”⁵⁹. A partir de sua ânsia por “se realizar integralmente”⁶⁰, a que se conjugaria um “orgulho (...) desmedido”⁶¹, Rimbaud seria marcado por um destino que lhe teria dado asas, mas para que ele ficasse “acorrentado ao solo”, como o pássaro que, “quanto mais bate as asas, mais se sente aprisionado à terra”, ou como aquele que “se retesa como se quisesse alcançar as estrelas mais distantes, só para se ver chafurdando na lama”⁶². O genial poeta teria pedido “mais que qualquer humano já ousou”, mas recebido, por contraste, “infinitamente menos do que merecia”⁶³.

Jean-Pierre Richard, por sua vez, fala em uma sorte de “ascese liberadora”⁶⁴, assim como em um “saltar no *desconhecido*”⁶⁵, especificamente, no capítulo de *Poésie et profondeur* que dedica ao poeta francês, em 1955. Como um dos principais objetivos do escritor, aponta-se o desejo de vivenciar um “pleno desprendimento”⁶⁶, estado que se estabelece como condição para que o sujeito possa se transformar continuamente,

⁵⁵ MILLER, 1983, p. 53.

⁵⁶ MILLER, 1983, p. 23.

⁵⁷ MILLER, 1983, p. 54.

⁵⁸ MILLER, 1983, p. 55.

⁵⁹ MILLER, 1983, p. 54.

⁶⁰ MILLER, 1983, p. 61.

⁶¹ MILLER, 1983, p. 77.

⁶² MILLER, 1983, p. 92.

⁶³ MILLER, 1983, p. 105.

⁶⁴ RICHARD, 1955, p. 195. (“ascèse délivrante”).

⁶⁵ RICHARD, 1955, p. 223. (“bondir dans l’inconnu”). (Grifo do autor).

⁶⁶ O autor identifica este desprendimento a uma “inquietante liberdade”: “le plein dégagement, c’est-à-dire l’inquiétant liberté” (RICHARD, 1955, p. 197).

amplificando-se, como se tornado uma espécie de “universo em expansão”⁶⁷. Tal deslocamento, o qual se relaciona à insurreição contra toda a ordem preexistente, em nome de uma renovação que se quer total, é apontado como o que situaria “a existência no movimento de uma ascensão vertical”⁶⁸, capaz de levar o poeta a alcançar outro mundo. Identificada à transfiguração, seria esta forma de ascensão o que conduziria o sujeito, em meio a um processo que implicaria a sua fusão com os objetos, a uma nova harmonia, a um novo sentido “da globalidade das coisas”⁶⁹.

Em seu estudo, Richard não deixa de apontar, entretanto, a direção da queda, que seria um dos movimentos fundamentais, na poesia de Rimbaud. Após o êxtase da ascensão ao desconhecido, que revestiria “a forma de uma expansão ascensional”, na “linha de uma verticalidade”, em direção a um “estado de culminação gloriosa”, a uma “elevação do ser”⁷⁰, sobreviria, inevitável, “a catástrofe”⁷¹, vivenciada no contato com uma força que, “vinda do alto, dirigida para baixo”⁷², desempenharia a função “de humilhar o salto do homem”⁷³. Tal força, segundo Richard, seria associada ao próprio céu, configurado como o que aniquilaria “todas as tentativas humanas de edificar o novo mundo”⁷⁴.

Outro autor importante, Hugo Friedrich, cujo livro *Estrutura da lírica moderna* data de 1956, encontra, na poesia de Rimbaud, “forças análogas ao êxtase religioso”⁷⁵, a que se associa a impulsão do sujeito a uma espécie de “beatitude supraterrena”⁷⁶. Como

⁶⁷ RICHARD, 1955, p. 195. (“univers en extension”).

⁶⁸ RICHARD, 1955, p. 197, p. 210. (“l’existence dans le mouvement d’une ascension verticale”).

⁶⁹ RICHARD, 1955, p. 218. (“de la globalité des choses”).

⁷⁰ Eis o trecho de Richard: “Initialement, (...) la création rimbaldienne revêt la forme d’un jet ascensionnel; elle se propose de vivifier la ligne d’une verticalité, et d’atteindre à un certain état de culmination glorieuse. Tout y commence par un soulèvement d’être” (RICHARD, 1955, p. 226).

⁷¹ RICHARD, 1955, p. 227. (“la catastrophe”).

⁷² RICHARD, 1955, p. 227. (“venue du haut, dirigée vers le bas”).

⁷³ RICHARD, 1955, p. 227. (“d’humilier le bondissement humain”).

⁷⁴ RICHARD, 1955, p. 229. (“toutes les tentatives humaines pour édifier ce nouveau monde”).

⁷⁵ FRIEDRICH, 1991, p. 61.

⁷⁶ FRIEDRICH, 1991, p. 61.

objetivo do poeta, aponta-se o desejo de “*chegar ao desconhecido*”⁷⁷, uma vontade que se traduz como “uma excitação que impele a amplidões imaginárias”⁷⁸. Tal amplidão, entretanto, seria, ao mesmo tempo, altura, revestida “de uma exuberância impalpável”, e “abismo da derrota”⁷⁹. Nas palavras de Friedrich, quando, no movimento de ascensão, descortina-se a “inacessibilidade do *desconhecido*”⁸⁰, “a amplidão não mais eleva e sim destrói”⁸¹.

O autor alemão chega a distinguir, com clareza, os três atos que constituiriam “a tessitura da ação (...) de toda a poesia de Rimbaud”⁸². O primeiro deles seria o que se orienta pela “repulsa” e pela “revolta”⁸³, que se observam no ataque “contra a tradição em geral, contra a beleza”, e em uma “tendência à deformação”⁸⁴, a qual faria com que as estruturas convencionais do mundo fossem demolidas. O segundo se manifestaria como uma “evasão das ordens reais”⁸⁵, como uma “fuga para o superdimensional”⁸⁶, através do que se vislumbrariam os “espaços dilatados, turbulentos”⁸⁷, em que se dissolvem limites, “mediante a irrupção de amplidões borrascosas”⁸⁸. O terceiro, por fim, seria identificado como um “mergulho na tranquilidade do aniquilamento”⁸⁹, o qual encerraria uma “dinâmica destrutiva”⁹⁰, como em um “naufrágio no infinito”⁹¹. No seio de uma relação “tanto com a realidade como com a transcendência”⁹², os três

⁷⁷ FRIEDRICH, 1991, p. 62. (Grifo do autor).

⁷⁸ FRIEDRICH, 1991, p. 71.

⁷⁹ FRIEDRICH, 1991, p. 71.

⁸⁰ FRIEDRICH, 1991, p. 76. (Grifo do autor).

⁸¹ FRIEDRICH, 1991, p. 72.

⁸² FRIEDRICH, 1991, p. 75.

⁸³ FRIEDRICH, 1991, p. 75.

⁸⁴ FRIEDRICH, 1991, p. 65.

⁸⁵ FRIEDRICH, 1991, p. 87.

⁸⁶ FRIEDRICH, 1991, p. 75.

⁸⁷ FRIEDRICH, 1991, p. 73.

⁸⁸ FRIEDRICH, 1991, p. 72.

⁸⁹ FRIEDRICH, 1991, p. 75.

⁹⁰ FRIEDRICH, 1991, p. 80.

⁹¹ Nas palavras do autor, comentando o final de “*Le bateau ivre*”, trata-se da “tranquilidade do não poder mais, do naufrágio no infinito, como também da inaptidão para o que é limitado” (FRIEDRICH, 1991, p. 74).

⁹² FRIEDRICH, 1991, p. 75.

movimentos poderiam ser resumidos, de outro modo, ainda segundo Friedrich, como “deformação da realidade, ímpeto à amplidão” e “final na ruína”⁹³.

Suzanne Bernard, mais concentrada em um movimento ascensional do que em seu contrário, afirmava, em um ensaio de 1959, a relação entre a busca por uma “nova fórmula poética”⁹⁴ e a “procura do desconhecido”⁹⁵, a qual faria, da poesia do escritor francês, em particular, e da lírica moderna, como um todo, “mais do que uma forma artística, uma experiência metafísica”⁹⁶. Salienta-se, neste caso, a função vital que a criação poética teria para Rimbaud, o qual tomaria a invenção literária como um novo caminho para o conhecimento, através do que se tornaria possível a abertura a “estados que transgridem as leis humanas”⁹⁷.

O método do vidente, segundo Bernard, configurado como ato mágico e criador, permitiria ao poeta “se elevar ao desconhecido”⁹⁸, abrindo as portas que dariam acesso a “um mundo misterioso e inefável”⁹⁹. Na estrutura de cada poema, recusando o fechamento, “não só as leis artísticas comumente aceitas”¹⁰⁰, mas a “simples coerência”¹⁰¹, o escritor daria forma a uma tendência para o ilimitado. Esta, ecoando tanto no plano técnico quanto no existencial, implicaria “a abolição dos grandes princípios de identidade e de não contradição”¹⁰², que acabaria por livrar o espírito, assim como a arte, das limitações que o real impõe.

Georges Poulet, em texto mais recente, do início da década de 1980, fala em Rimbaud como um “*especialista da evasão*”¹⁰³, um sujeito que não teria procurado

⁹³ FRIEDRICH, 1991, p. 73.

⁹⁴ BERNARD, 1959, p. 151. (“nouvelle formule poétique”).

⁹⁵ BERNARD, 1959, p. 151. (“recherche d’inconnu”).

⁹⁶ BERNARD, 1959, p. 151. (“plus qu’une forme artistique, une tentative métaphysique”).

⁹⁷ BERNARD, 1959, p. 156. (“états qui transgressent les lois humaines”).

⁹⁸ BERNARD, 1959, p. 157. (“s’élever à l’inconnu”).

⁹⁹ BERNARD, 1959, p. 181. (“un monde mystérieux et ineffable”).

¹⁰⁰ BERNARD, 1959, p. 177. (“non seulement des lois artistiques communément admises”).

¹⁰¹ BERNARD, 1959, p. 177. (“simple cohérence”).

¹⁰² BERNARD, 1959, p. 181. (“l’abolition des grandes principes d’identité et de non-contradiction”).

¹⁰³ POULET, 1980, p. 144. (“spécialiste de l’évasion”).

outra coisa senão se evadir da realidade, de acordo com “um desejo infinito de liberdade”¹⁰⁴. Em sentido amplo, o poeta buscaria a libertação do ser, a qual só poderia ser conquistada através do uso de uma “violência extrema”¹⁰⁵, que implicaria uma ação criadora de caráter destrutivo, origem possível de um “estado de liberdade positiva, de *liberdade livre*”¹⁰⁶.

Poulet salienta a recorrência, na obra de Rimbaud, da ideia do despertar, que se identificaria a uma forma de “surgimento do ser”¹⁰⁷, em que o sujeito como que se liberta “de um fundo tenebroso, de um tipo de morte anterior, a partir do qual se eleva bruscamente”¹⁰⁸. Ressaltando a importância do sentido da transformação, nesta poética, o autor fala em uma poesia marcada pelo “sobressalto”¹⁰⁹, o qual se relacionaria à procura do poeta por experimentar, continuamente, a destruição e a renovação das estruturas tanto do sujeito quanto do mundo conhecido. Neste caso, destaca-se, também, a relevância do salto, como figura emblemática do “despertar do ser”¹¹⁰, do “livre impulso de um pensamento criador que transforma o mundo e que transforma a si mesmo”¹¹¹.

Já no início do novo século, mais precisamente, em 2004, o ensaio de Matthieu Letourneux, intitulado “L’ouvrier dévorant”, reforça o caráter de uma poesia que se recusa a ser estática, ressaltando o valor da errância, como elemento essencial de “uma obra em movimento”¹¹², assim como a importância do “trabalho de destruição [que]

¹⁰⁴ POULET, 1980, p. 144. (“désir infini de liberté”).

¹⁰⁵ POULET, 1980, p. 140. (“extrême violence”).

¹⁰⁶ POULET, 1980, p. 141. Com o grifo se marca, segundo Poulet, uma expressão do próprio Rimbaud, em uma de suas cartas. (“état de liberté positive, de *liberté libre*”).

¹⁰⁷ POULET, 1980, p. 89. (“surgissement de l’être”).

¹⁰⁸ POULET, 1980, p. 90. (“d’un fond ténébreux, d’une sorte de mort antérieure, à partir de laquelle il s’élève brusquement”).

¹⁰⁹ Poulet associa a destruição e o sobressalto: “Le propre de la destruction est de produire un trou, un arrêt et, à l’instant de cet arrêt, un sursaut, une reprise de vie” (POULET, 1980, p. 139).

¹¹⁰ POULET, 1980, p. 165. (“l’éveil de l’être”).

¹¹¹ POULET, 1980, p. 165. (“le libre élan d’une pensée créatrice qui transforme le monde et qui se transforme elle-même”).

¹¹² LETOURNEUX, 2004, p. 69. (“oeuvre en mouvement”).

acompanha a ideia de criação poética”¹¹³, e o sentido do desregramento, como “recusa da medida”¹¹⁴. Ao mesmo tempo, o autor chama a atenção para o movimento do aniquilamento, entendido como “dinâmica que faz com que a visão vertiginosa não possa terminar senão no desaparecimento ou na dissipação”¹¹⁵, do mesmo modo como o sujeito, “sob a pressão das imagens”¹¹⁶, desmembra-se ou se despedaça.

Seria interessante mencionar, ainda, antes de passar ao próximo ponto deste breve prólogo, um último autor, o qual, não se dedicando, em particular, às obras de Sá-Carneiro ou de Rimbaud, fornece conceitos que dizem respeito aos movimentos focalizados no trabalho. Em *O arco e a lira*, Octavio Paz afirma que “poesia e religião brotam da mesma fonte”, não sendo “possível dissociar o poema de sua pretensão de transformar o homem, sem o perigo de convertê-lo numa forma inofensiva de literatura”¹¹⁷.

A partir de uma concepção como esta, o autor descreve o que chama de um “salto brusco”¹¹⁸, em termos como os que alguns dos estudiosos acima mencionados também utilizaram. Trata-se, aqui, do processo através do qual, impelidos por uma “insuficiência original”¹¹⁹ e tocados por uma fascinação “de vertigem”¹²⁰, os homens “afundam-se ou se elevam verticalmente, sem que nada os detenha”¹²¹, em direção “do desconhecido e do incomensurável”¹²². Imaginando a condição original do homem como “a possibilidade de uma conquista”¹²³, Paz acabaria por definir o ser humano, não

¹¹³ LETOURNEUX, 2004, p. 98. (“travail de destruction [qui] va de pair avec l’idée de création poétique”).

¹¹⁴ O autor afirma: “Le dérèglement des sens est en effet un refus de la mesure” (LETOURNEUX, 2004, p. 76).

¹¹⁵ LETOURNEUX, 2004, p. 85. (“dynamique qui veut que la vision vertigineuse ne puisse que s’achever dans l’engloutissement ou l’évanouissement”).

¹¹⁶ LETOURNEUX, 2004, p. 78. (“sous la pression des images”).

¹¹⁷ PAZ, 1982, p. 142.

¹¹⁸ PAZ, 1982, p. 146.

¹¹⁹ PAZ, 1982, p. 177.

¹²⁰ PAZ, 1982, p. 157.

¹²¹ PAZ, 1982, p. 151.

¹²² PAZ, 1982, p. 171.

¹²³ PAZ, 1982, p. 188.

por acaso, tal como muitas vezes se apresenta o sujeito, nas obras de Sá-Carneiro e de Rimbaud, como “uma perpétua possibilidade de queda ou salvação”¹²⁴.

3. O trabalho que se lerá a seguir foi organizado em três capítulos, que correspondem aos três diferentes momentos que poderiam ligar o mito de Ícaro às poéticas de Sá-Carneiro e de Rimbaud. No primeiro capítulo, intitulado “O labirinto”, trata-se do momento em que a figura mítica estaria presa à espécie de prisão em cujos contornos ela se situa. A esta situação diria respeito a visão de mundo dos autores, ao modo como eles concebem a sua relação com a realidade, em que, como se verá, sentem-se, frequentemente, limitados, como se a este espaço não pertencessem.

Os momentos seguintes dizem respeito aos dois movimentos do mito. No segundo capítulo, trata-se da ascensão, do modo como, nas obras dos dois autores, imagina-se ou figura-se o movimento ascensional, correspondente, no mito, ao voo de Ícaro. No terceiro, o foco recai sobre o movimento em sentido contrário, aquele em que a personagem mítica encontra o seu destino trágico, a queda, a qual, nas obras poéticas, como se observará, assume diferentes formas.

Em cada capítulo, haverá uma divisão sistematizada, numerada, a estabelecer cinco repartições: em um primeiro momento, introduz-se, brevemente, o problema de que se irá tratar; no segundo, abordo o mesmo problema, especificamente, na obra de Sá-Carneiro; no terceiro, o foco passa a ser a obra de Rimbaud; no quatro, determinam-se as semelhanças entre as duas poéticas, no que diz respeito ao tema do capítulo; por fim, no quinto, são as diferenças o principal objeto de interesse.

Será possível notar, em cada capítulo, uma falta de simetria entre as partes dedicadas, exclusivamente, às obras de um e de outro autor. No primeiro, em que se fala do labirinto, a sessão em que se trata da poética de Rimbaud é consideravelmente mais

¹²⁴ PAZ, 1982, p. 178.

extensa do que a destinada à de Sá-Carneiro. No segundo capítulo, a proporção se mantém mais ou menos equilibrada. No terceiro, é a obra do escritor português que ocupa mais espaço. Isso, como se verá, não acontece sem razão. O caso é que, mais voltada para o mundo exterior, mais interessada em seus movimentos concretos, a obra de Rimbaud fornece mais elementos para uma tomada de posição do poeta diante da realidade, enquanto a do outro autor se expande em um ambiente marcadamente introspectivo. Em contrapartida, é na obra deste último que, com mais clareza e recorrência, figuram-se os movimentos que se podem associar à queda.

Ao longo dos capítulos dedicados a cada autor, a análise dos textos procura obedecer à ordem cronológica de sua composição. No que diz respeito à obra de Sá-Carneiro, o ponto de partida costumam ser os poemas que o escritor redigiu ainda bem jovem, entre 1903 e 1911. Trata-se de textos publicados, pela primeira vez, em 1986, a partir de um caderno manuscrito do autor, e de outros editados, inicialmente, em jornais e revistas, como *Azulejos* e *Acto I*, entre 1908 e 1911. Na sequência, o mais comum é que eu comente os textos de *Princípio*, lançado em 1912, antes de passar às análises das composições de *Dispersão*, de 1913, das narrativas de *Céu em fogo*, publicadas em 1915, dos poemas de *Indícios de ouro*, escritos entre 1913 e 1915, e daqueles que entraram para a história da literatura portuguesa, pelas mãos de Fernando Pessoa, como os *Últimos poemas*¹²⁵, todos de 1916.

Aqui e ali, entretanto, como se perceberá, o esquema esboçado acaba por não ser cumprido rigorosamente. É o que acontece, por exemplo, quando deixo de abordar os primeiros poemas, no segundo capítulo do trabalho, em que também não aparecem os

¹²⁵ É Fernando Cabral Martins quem informa sobre a organização dos textos: “Esta série de poemas é publicada por Pessoa na *Athena 2* em Novembro de 1924, (...) sob o título completo de *Os Últimos Poemas de Mário de Sá-Carneiro*. Uma introdução, que começa com a frase ‘Morre jovem o que os Deuses amam’, cria um efeito de personagem que sustenta um acto dramático. A série de quatro sonetos, numa gradação de estranheza e de violência, culminando com as quadras a que dá o título de *Fim*, é um dos procedimentos editoriais que Pessoa usa com maior eficácia” (In: SÁ-CARNEIRO, 2005, p. 259).

últimos. No primeiro capítulo, extrapolando este conjunto inicial de textos, julgo pertinente fazer um comentário sobre *Amizade*, composição dramaturgica escrita em colaboração com Tomás Cabreira Júnior, entre 1909 e 1910. A outra peça, *Alma*, de 1913, composta em parceria com Antônio Ponce de Leão, contudo, não faz parte do trabalho. Quanto à narrativa *A confissão de Lúcio*, igualmente de 1913, o comentário apenas se estende no segundo capítulo, em que abordo uma cena, em específico. Na mesma parte aparece, também, pela primeira e última vez, o poema “Manucure”, de 1915. Já as cartas, sobretudo aquelas que o poeta dirigiu a Fernando Pessoa, perpassam todo o trabalho, nos momentos em que acredito acrescentarem elementos relevantes para o seu desenvolvimento.

Em se tratando da obra de Rimbaud, o esquema cronológico permanece como diretriz principal. A tendência é que os comentários e análises sejam iniciados com os textos do que se convencionou chamar “Les cahiers de Douai”, entre os quais se encontram “Sensation”, “Ophélie”, “Le Forgeron” e “Ma bohème”, além de outros, escritos até 1870. Em seguida, o que se apresenta costumam ser as cartas ditas do vidente, as quais procuro aproximar de poemas como “Les poètes de sept ans”, “Voyelles” e “Le bateau ivre”, incluídos entre os textos compostos no intervalo de 1870 a 1871. Em uma linha de continuidade, o que vem depois são os poemas de 1872, algumas vezes editados como “Derniers vers”, “Vers nouveaux” ou “Vers nouveaux et chansons”.

Às últimas composições em verso do escritor francês, seguem-se os textos escritos em prosa, os de *Une saison en enfer*, único livro publicado em vida pelo autor, em 1873, e os de *Illuminations*, os quais, apesar de terem sido, durante algum tempo, considerados anteriores aos do livro editado, têm sido associados, presentemente, aos anos de 1873 até 1875. O conjunto dos textos abordados inclui o que mais comumente

figura nas obras completas do autor, ficando de fora algumas composições anteriores às reunidas em “Les cahiers de Douai”, outras que permaneceram incompletas, como “Les déserts de l’amour” e “Proses en marge de l’Evangélie”, e os poemas do *Album zutique*, de caráter, sobretudo, paródico, redigidos quando o poeta frequentava uma roda literária parisiense, em companhia de Paul Verlaine.

Quanto ao trabalho com a obra de Rimbaud, é preciso acrescentar uma nota sobre as traduções. Para as composições em prosa, optei por utilizar, na maior parte das vezes, as versões de Lêdo Ivo, de uma edição de 1982, que contém *Uma temporada no inferno e Iluminações*. Trata-se da versão mais literal, recusada por Mário Cesariny, que considerava este, com Novalis, um estilo menor de tradução, por exigir “muito saber”, mas “um talento puramente descritivo”¹²⁶.

Em alguns momentos, é, justamente, a tradução portuguesa de Cesariny a que prefiro, uma reedição de 2007 de uma primeira versão de 1989. Na edição do poeta, *Illuminations* continua sendo *Iluminações*, mas *Une saison en enfer* adquire o curioso título de *Uma cerveja no inferno*, o qual se entende, apenas, a partir de uma nota do autor à tradução de um poema contido na segunda parte de “Alchimie du verbe”, em que se diz ser “saison” a “cerveja à moda de Charleville”¹²⁷.

Em algumas poucas passagens, recorro, em se tratando, ainda, dos textos em prosa, às versões de Maria Gabriela Llansol, publicadas em 1988, e às de Ivo Barroso, cuja primeira edição é do mesmo ano. É este último, por outro lado, quem se apresenta como o tradutor mais utilizado quando se trata dos poemas em verso, encontrados em sua edição definitiva da *Poesia completa*, de 1995. Quanto às cartas, encontrei tradução apenas para aquela que Rimbaud remeteu a George Izambard, seu professor no colégio, em Charleville. O texto é de Alexandre Ribondi, e aparece em *A correspondência de*

¹²⁶ NOVALIS apud CESARINY, 2007, p. 194.

¹²⁷ In: RIMBAUD, 2007, p. 191.

Arthur Rimbaud, edição de 1983, de uma coleção sugestivamente intitulada “Rebeldes e malditos”.

Ficam restando, além da outra das cartas ditas do vidente, alguns pequenos trechos, sobretudo de poemas, que eu mesmo me encarrego de traduzir, sempre que possível, consultando as versões disponíveis. Dos poemas, o que justifica a minha tradução, em muitos casos, é o interesse em manter o sentido literal do verso, o qual, muitas vezes, os tradutores, em especial, Ivo Barroso, sacrificam em nome das rimas e tendo em vista o sentido geral das estrofes. Quanto aos ensaios dos comentaristas franceses, os quais não possuem tradução para o português, eu mesmo fico responsável pela versão, que aparece, como se viu acima, no corpo do texto, e não no pé da página, ao contrário do que acontecerá com os trechos das obras literárias.

Capítulo I

O labirinto

*

1. Em Sá-Carneiro e Rimbaud, as relações entre o mundo, com seus habitantes e costumes, que caracterizam uma sociedade, e o poeta, manifestam-se em vários momentos, de distintas formas. O autor português faz da figura do artista o sujeito mais recorrente nas suas narrativas, em que o mundo real é, frequentemente, rejeitado em nome de um universo de fantasia. Do mesmo modo, é um artista o sujeito que fala em grande parte dos poemas, nos quais se vê a tensão entre o poeta e o mundo exterior. O francês, em muitos dos textos em versos, é contundente nos ataques à sociedade de sua época, engajando-se, inclusive, de certo modo, politicamente. Nos poemas em prosa, é a vivência do conflito com os condicionamentos do mundo o que torna inevitável a transformação do sujeito.

Para falar de como se constitui uma determinada visão de mundo, nas obras dos dois autores, é interessante observar como ali se estabelecem as relações entre o poeta, como um sujeito mais ou menos bem caracterizado, e o espaço que lhe é externo, o mundo ou a sociedade. Em um conjunto de representações que se implicam mutuamente, é destes elementos que surge a sustentação, em uma relação dialética, para o impulso de ascensão que tem lugar central em ambas as poéticas.

2. Em Sá-Carneiro, há diferentes momentos no tocante ao modo como se estabelecem as tensões entre o sujeito e o mundo exterior, os quais acompanham o que se pode imaginar como fases da obra. De modo geral, entretanto, é possível afirmar que, na maior parte das composições do autor, o mundo se apresenta como um terreno de cinzenta realidade. Trata-se de um lugar onde se experimenta grande insatisfação, onde o sujeito se sente como um exilado, um estranho, vindo de outro espaço, ou indo para outro espaço. Não raro, o mundo se constitui como um objeto de náuseas. O termo se

reveste de um sinal negativo, muitas vezes, a partir das ressonâncias de uma separação entre mundano e espiritual, entre o baixo e o alto, entre o corpo e a alma.

Em parte significativa da obra do autor, manifesta-se a ideia do homem como constituído por uma dualidade, concepção que, entre outros, Victor Hugo, em seu prefácio ao *Cromwell*, atribuía ao cristianismo. Para o poeta francês, a este caberia a conformação do homem como um ser, ao mesmo tempo, perecível e imortal, carnal e etéreo, por um lado, “curvado para a terra”, “prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões”, por outro, lançado para o céu, “levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia”¹²⁸.

Entre os primeiros poemas de Sá-Carneiro, os versos escritos entre 1903 e 1913, muitas composições têm como tema o sentimento amoroso. Embora haja textos que parodiam as convenções, a maioria se enquadra dentro da mais tradicional lírica amorosa. Nela, o sujeito, rejeitado pela formosa amada, deseja a morte, por não ver mais sentido na vida, ou, diante da morte da amada, deseja a sua também, para encontrá-la em algum outro plano. O amor é apresentado como a única possibilidade de realização do homem, para quem o mundo, sem ele, é lugar de plena insatisfação.

Em uma glosa ao mote “Quem me dera meu amor / Essa boca pequenina”, de 1908, a relação entre o mundo e o sujeito do enunciado chega ao ponto de este último imaginar a beleza de morrer junto com a amada, para que ambos deixem um “mundo malvado”, de esperanças perdidas, de sofrimento constante: “*Quem me dera meu amor, / Contigo deixar a vida, / Que é tanta esperança perdida, / Que é tanta miséria e dor!*”¹²⁹. Em outra composição, de 1906, intitulada “Recordações de um moribundo”, o sujeito, abandonado pela inconstante amante, depois de três meses de relações, deseja a morte,

¹²⁸ HUGO, 2004, p. 46.

¹²⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 218.

“o descanso eterno”¹³⁰, com o intuito de acabar com seu martírio. Em meio ao seu lamento, afirma ser a infância a única época feliz da vida, em que se vivia “alegres dias risonhos”, quando eram “belos os sonhos”, e ele ainda não conhecia “o que tinha que sofrer / no mundo sem compaixão”¹³¹.

Neste conjunto de textos que cobre dez anos de exercícios do aspirante a poeta, há alguns versos, os únicos da obra de Sá-Carneiro, em que se atribui a Deus certa culpa por fazer sofrer os homens, e mesmo por não recompensar os amores inocentes, que são aniquilados pelos infames. A uma perspectiva segundo a qual o mundo é cruel, acrescenta-se a percepção de uma força perversa a dirigi-lo. Em “A morte de W...”, tem-se um soneto em que Deus não é clemente com a mãe que perde o filho, sem nada poder fazer: “Meu Deus, meu Deus; dizia ela a chorar / Por que matas tu este inocente? / Se tão lindo mo quiseste dar / Para que mo tiras novamente?”¹³². Em “Duas existências”, um poema narrativo, uma jovem pobre morre depois do abandono de seu inescrupuloso amante, que continua a viver, “rico, alegre e feliz”, com as graças da providência, dotada de um “cinismo profundo”:

(...)

É bem certo que mui zomba
A providência no mundo
Com um cinismo profundo
Pois enquanto Maria
Donzela tão desgraçada
Vendo-se ludibriada
Viver mais tempo não queria
E coa vida terminava;
Ele, o infame João,
Continuava a viver
Rico, alegre e feliz
Numa vida de prazer!...¹³³

¹³⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 185.

¹³¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 182.

¹³² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 164.

¹³³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 176.

Embora esses primeiros poemas não sejam de expressivo valor literário, é interessante notar como, neles, já se manifestam alguns dos germes da visão de mundo de Sá-Carneiro, em particular no que diz respeito à identificação do amor e da morte como formas de transcendência, ou da infância como espaço privilegiado de felicidade. Desde cedo, quando não é irônico ou parodista, o poeta apresenta uma visão negativa da existência, para a qual se procura uma solução.

Na primeira peça escrita pelo autor, entre 1909 e 1910, em parceria com o amigo Tomás Cabreira Júnior, intitulada “Amizade”, o mundo se reduz à figura da sociedade, caracterizada por uma “moral tola de convenções e de parvoeiras”¹³⁴. Invejoso da felicidade alheia, o corpo social, através de cartas anônimas, opõe-se ao enlace das personagens centrais, colocando obstáculos à sua realização. O núcleo dramático é bastante comum. Tem-se a estrutura das narrativas oitocentistas, em que se destaca o conflito entre as leis sociais, os costumes, de um lado, e os sentimentos das personagens, de outro.

Na trama, o amor, novamente foco das preocupações do autor, é identificado à inteira compreensão entre duas almas, as quais, com o casamento, propiciador de uma “eterna ventura”¹³⁵, formariam uma só pessoa. Uma quinta personagem, entretanto, acrescenta à compreensão que tem da afeição algumas nuances. O artista Cesário, um amigo da família, solteiro, vindo de Paris, entende que o amor seja uma necessidade que implica a intimidade dos corpos, “porque os homens... são animais...”¹³⁶. O boêmio, que brinca com a ideia de que deve “ficar solteiro até à eternidade”¹³⁷, incentiva a concretização do enlace dos casais, acreditando na ideia de ser natural as amizades entre

¹³⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 677.

¹³⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 658.

¹³⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 677.

¹³⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 641.

homens e mulheres se transformarem em uma relação amorosa. Nas palavras do artista, a sociedade seria um espaço onde vigora uma “consciência-padrão miudinha e falsa, que permite tudo menos a franqueza, que transforma evangelhos em secretas vergonhas”¹³⁸. De acordo com ele, não haveria nada mais natural do que seguir o conselho de Deus: ““Crescei e multiplicai-vos””¹³⁹.

Em *Princípio*, o primeiro livro publicado por Sá-Carneiro, em 1912, o mundo não é apresentado de modo muito diferente do que se vê na peça de estreia. Acentua-se o sentido de que se trata de um espaço de limitações, associado, agora, com mais frequência, à futilidade e a uma incompreensão generalizada. A sociedade é o lugar de estúpidas convenções, que entorpecem o homem, condenando as mais brilhantes inteligências ao isolamento.

É neste volume, recheado de personagens inadaptadas ao mundo, entre as quais um número considerável de suicidas, que se encontra o conto “O incesto”. Nele, o narrador, em meio a uma série de reflexões sobre a vida, a arte e a glória, discorre sobre a educação das moças portuguesas. Na perspectiva do jovem escritor, esta educação sufocaria todos os ímpetos, indo ao encontro dos princípios de uma sociedade hipócrita. Ao falar sobre o plano educativo do pai para Leonor, filha do protagonista da trama, um dramaturgo de sucesso, o narrador afirma:

Segundo o critério da *maioria* a educação-modelo duma “menina bem-educada” resume-se numa ignorância completa das coisas da vida, no sufocamento de todos os ímpetos, de todas as expansões naturais. Encobrem-lhe a natureza como uma infâmia. (...)

Pobres raparigas da minha idade!... Caladinhas são um encanto, mas falam e tudo está perdido! Através das suas palavras, nitidamente surge a cada passo a miséria desoladora duma educação toda errada, contrária à vida, contrária à natureza. (...)

Pobres raparigas da minha idade, criaturas de graça, cheias de vida, sadias, robustas, de lábios frescos e rosados, de seios erguidos, de corpos flexíveis;

¹³⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 677.

¹³⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 667.

em nome dos *bons princípios*, esvaziaram-vos os cérebros, trocaram-vos as almas!...¹⁴⁰

Com sarcasmo, ataca-se uma das bases de um sistema social cujos ditames morais são tidos como nocivos, uma vez que afastam o ser humano de sua própria natureza, dando força à hipocrisia, à mentira, à simulação¹⁴¹. Na fala do narrador, observa-se uma concepção semelhante a que se via no discurso de Cesário, em “Amizade”. Ao mesmo tempo em que se estabelece uma relação entre a contenção dos ímpetos naturais da mulher e o seu empobrecimento, tanto intelectual quanto afetivo, condena-se a sociedade por promover uma educação contrária a dois elementos que se identificam, quais sejam, a vida e a natureza. Estes se opõem aos artifícios de um corpo social que necessita sufocá-los para se conservar.

Ainda de *Princípio*, outro texto que merece um comentário é “Loucura...”. Aqui, focaliza-se a vida e a tragédia de um artista, uma “singularíssima psicologia”¹⁴², que acaba por se suicidar. Na trama, o antes refratário ao casamento Raul Vilar, brilhante escultor, vive uma intensa relação amorosa com a esposa, Marcela. Entre os dois, o amor, sendo um amor de alma, em que, acredita Raul, os amantes penetram os pensamentos um do outro, não deixa de ser, também, um amor de corpo, segundo a lógica de que “a intimidade das almas exige a dos corpos”¹⁴³. Como “jovens pagãos, bêbados de beijos”¹⁴⁴, os esposos fogem ao padrão que consente ao casamento apenas um amor “sério e circunspecto”¹⁴⁵, um “amor burocrata”¹⁴⁶, regrado e insosso.

¹⁴⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 310-311. (Grifos do autor).

¹⁴¹ Esta forma de condenação, nesta altura da obra de Sá-Carneiro, só é possível a partir de uma separação entre ética e estética, e no seio de uma postura de elogio da natureza, que mais tarde será abandonada, como se verá.

¹⁴² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 264.

¹⁴³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 273.

¹⁴⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 276.

¹⁴⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 275.

¹⁴⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 275.

Raul e Marcela, ao se amarem “*não se envergonhando de ser animais*”¹⁴⁷, como diz o narrador, aproximam-se da própria natureza, afastando-se das dissimulações de uma sociedade que, na perspectiva da narrativa, embota os sentidos do homem, restringindo a sua liberdade, a sua experiência. Eis como o narrador, o qual se identifica como o único amigo do protagonista, fala sobre a sociedade e as suas imposições na vida íntima dos casais:

Com efeito, para a *sociedade*, existe uma grande diferença entre marido e mulher e amante e amante. No primeiro caso, é o amor consentido, o amor burocrata, membro da Academia; (...) Os esposos dignos (...) devem ser comedidos no prazer, reservados na loucura: devem refrear os sentidos, abafar os suspiros...

O amor dos amantes é, pelo contrário, livre; livre de todas as peias, de toda a hipocrisia. (...) É a liberdade da paixão e, como é liberdade, granjeou o ódio da “gente honesta”...¹⁴⁸

O enredo de “Loucura...”, entretanto, reserva algumas surpresas, que trazem novos elementos à obra de Sá-Carneiro. O escultor, a partir de determinado momento, marcado pela aparição, no texto, de um poema de Cesário Verde chamado “Ironias do desgosto”, começa a ficar obcecado com a ideia de ter que provar que o seu amor não é somente um sentimento dos sentidos, mas, pelo contrário, “um sentimento todo da alma”¹⁴⁹. Angustiado com a passagem do tempo, imaginando a consumação de seu próprio organismo, bem como da beleza da amada, o protagonista passa a repudiar a existência, assim como a própria vida, considerando-as como um “suplício eterno”¹⁵⁰, ou como uma “obra infame”¹⁵¹.

A partir daí, dá-se, na trama, uma espécie de peripécia, a qual poderia ser atribuída ao estranho caráter do artista, um sujeito que, desde muito novo, “tinha idéias

¹⁴⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 276. (Grifos do autor).

¹⁴⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 275. (Grifo do autor).

¹⁴⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 295.

¹⁵⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 293.

¹⁵¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 294.

esquisitas, duma esquisitice sinistra”¹⁵². As notas do diário do escultor mostram ideias em que a recusa da vida é manifesta: “Procriar é uma malvadez: é fazer desgraçados”¹⁵³. As passagens apontam para desdobramentos importantes, quando o repúdio à humanidade se mostra abertamente: “Se a humanidade fosse inteligente, se porfiasse, acabaria com os homens. Ventura suprema! Suprema superioridade!”¹⁵⁴. Raul, que outrora encontrava nos seus impulsos naturais motivo de regozijo, agora nega a própria natureza. Segue-se o desfecho trágico, com a tentativa do protagonista de desfigurar a sua esposa, para provar o seu amor, e, por fim, o seu suicídio.

Como em outros textos de Sá-Carneiro, confirma-se, em “Loucura...”, a condição de inadaptado própria do artista, muito comum, aliás, entre os poetas do fim do século dezenove. Caracteriza-o a figura do sujeito que repudia a sociedade, daquele que não aceita “a vida tal como ela é, tal como se convencionou que ela fosse”¹⁵⁵. Na obra do autor, o parentesco entre Raul, Cesário, de “Amizade”, ou Luís de Monforte, de “O incesto”, textos a que já fiz alguma referência, é certo. Tem-se, entretanto, aqui, uma diferença essencial, que deve ser ressaltada. Quando, no desenvolvimento da trama em que é protagonista, Raul deixa o exercício do que seja natural se contaminar por certo idealismo, emerge uma nova perspectiva, que faz da matéria uma forma de manifestação ilusória de uma verdade espiritual mais essencial. O gozo da vida do corpo, que outrora era forma de desprezo aos limites impostos pela sociedade, passa a ser associado ao mundo que se quer negar, em nome de uma vivência de outra ordem.

Revela-se, então, ao mesmo tempo, uma “desvalorização do universo físico”¹⁵⁶, do que pode ser chamado, com José Carlos Seabra Pereira, de universo da “imanência

¹⁵² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 265.

¹⁵³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 293.

¹⁵⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 294.

¹⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 297.

¹⁵⁶ PEREIRA, 1990, p. 172.

fenomênica”¹⁵⁷, e uma valorização negativa do humano, em um processo que será orientado por certa “cultura do artificial”¹⁵⁸. Sá-Carneiro, agora, parece adotar uma postura como a da personagem de Oscar Wilde, em *O declínio da mentira*, em sua defesa da arte como um “protesto sanguíneo”¹⁵⁹ contra a natureza, ou a dos simbolistas e decadentistas, de modo geral. A vida, por um lado, passa a ser subordinada à arte, que se torna, conforme as palavras de Dieter Woll, a possibilidade de “realização de um grau de existência superior”¹⁶⁰. A natureza, por outro, antes vista como uma mãe¹⁶¹, passa a ser repudiada. Quando se manifestam mais fortes as separações entre a realidade e a fantasia, entre o material e o espiritual, solidifica-se a absoluta necessidade de transcendência do espaço do mundo.

Na obra de Sá-Carneiro, observa-se uma recorrência da ideia de que a alma é uma manifestação do que há de mais elevado no homem, do que pode fazer dele um ser superior. A alma é associada a uma ânsia de elevação. Nela, têm origem os anseios de uma ascensão que deve levar o sujeito para fora do mundo comum, do mundo concreto, onde vivem os outros seres. Não por acaso, é como “gente de Alma”¹⁶², criaturas *com psicologia*¹⁶³, que se definem os artistas, marcando a sua diferença em relação ao resto das pessoas, a sua distinção em relação à gente comum. Concebe-se aquelas figuras

¹⁵⁷ PEREIRA, 1990, p. 172.

¹⁵⁸ PEREIRA, 1990, p. 171.

¹⁵⁹ WILDE, 1992, p. 15. A referência a Oscar Wilde não é sem interesse. A mentira, a simulação, antes condenadas, de um ponto de vista moral, na obra de Sá-Carneiro, agora devem ser reabilitadas, ao menos no campo do estético, o qual, entretanto, amplia-se, consideravelmente. No texto de Wilde, a arte, cujo elemento essencial é a fantasia, configura-se como “o mais alto desenvolvimento” do “*mentir por mentir*” (WILDE, 1992, p. 49). (Grifos do autor).

¹⁶⁰ WOLL, 1968, p. 79.

¹⁶¹ Eis mais um trecho do discurso de Raul, antes do que considere como a peripécia da trama: “Ah!, meu caro, como são imbecis todas estas hipocrisias; frutos dos eternos preconceitos, da educação totalmente errada duma espécie que se envergonha da sua mãe: a Natureza...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 275).

¹⁶² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 569.

¹⁶³ A expressão aparece mais de uma vez. Veja-se como Sá-Carneiro a usa em uma passagem de “Ressurreição”, de *Céu em fogo*: “Com efeito entre tantos provincianos do nosso meio literário, entre tantos broeiros de alma, Vitorino Bragança era uma criatura *com psicologia*: uma criatura de requinte, civilizada, aristocrática – intensamente européia” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 569). (Grifos do autor).

como seres de uma raça que não é a mesma dos demais homens, a raça daqueles que são tocados, como a personagem de “Ressurreição”, por um “destino de Auréola”¹⁶⁴.

Vivendo sob o postulado do que Seabra Pereira chama de “sagração saturnina do poeta”¹⁶⁵, ou sob o que Hugo Friedrich diz ser o “pathos da grandeza incompreendida”¹⁶⁶, os artistas se elevam sobre os outros homens, desejosos de se lançar ao encontro de realidades que se ocultam aos olhos da gente média. Em “Asas”, de *Céu em fogo*, tem-se um dos modelos de poeta que Sá-Carneiro gosta de imaginar como sendo da mesma linhagem que a sua. Petrus Ivanovitch Zagoriensky, cuja obra estaria “destinada por força a fazer uma revolução em todas as artes”¹⁶⁷, é caracterizado como “um grande desequilibrado”¹⁶⁸, na mesma passagem em que se lhe atribui um gênio robusto. Em “Mistério”, o artista de gênio sente torpores e náuseas, sofre com um cérebro sempre a trabalhar, imerso em fantasias. A personagem, em que se conjugam um “orgulho de auréola” e uma “angústia invencível”¹⁶⁹, configura-se como quem tem o dom e a necessidade de descortinar novos horizontes, de encontrar outros mundos, mais raros, mais brilhantes, e como quem sofre com a própria lucidez, com a própria diferença, que o impedem de viver satisfeito, embora ignorante, como os demais.

O sofrimento dos artistas, incompatíveis com a vida, é inevitável. Por vezes, entretanto, a constatação deste sofrimento dará origem a posições contraditórias. Como diz Dieter Woll, “em vez da ânsia de sair da sociedade humana”, surge “o desejo oposto de também ser plenamente reconhecido”, de “conseguir ter uma relação humana com ela”¹⁷⁰. Se, por um lado, o artista vê apenas na arte o meio para banir um tédio desolador, relacionado a uma vida banal, que se organiza segundo os padrões da gente

¹⁶⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 539.

¹⁶⁵ PEREIRA, 1990, p. 170.

¹⁶⁶ FRIEDRICH, 1991, p. 24.

¹⁶⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 493.

¹⁶⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 489.

¹⁶⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 468.

¹⁷⁰ WOLL, 1968, p. 70.

sensata, por outro, entende-se que é a aceitação deste mesmo espaço, supostamente limitado, o que permitiria ao sujeito viver feliz.

Em “Mistério”, embora sob uma perspectiva crítica, identificam-se as pessoas comuns, “a gente-média”¹⁷¹, a gente que vive “a vida de todos e de todos os dias”¹⁷², à “gente feliz”¹⁷³, aquela que se contenta com o que o real lhe apresenta. Em *A confissão de Lúcio*, vai-se um pouco mais além, quando se reflete sobre a literatura ser, ao mesmo tempo, uma dádiva e uma maldição. Afirmando sentir certa inveja da vida comum, inveja da “suavidade da vida normal”¹⁷⁴, das pessoas que são felizes, Ricardo, o poeta em quem Lúcio imagina encontrar uma alma semelhante à sua, relaciona o exercício da literatura a uma condição, a de que o artista não seja feliz.

Em “Ressurreição”, última narrativa de *Céu em fogo*, a distância entre o artista e a pessoa comum atinge os mais altos níveis. É aí que o protagonista se considera um ser de outra raça, pertencente a outro mundo, diante de quem as pessoas comuns não passam de “pobres criaturas”¹⁷⁵, uma imensa “multidão inferior”¹⁷⁶. O próprio sofrimento do artista é visto como algo belo, marcado pelo orgulho, pela grandeza. A comparação entre a vida do artista e a das pessoas comuns é explícita, na fala do narrador:

Podia não haver muitas coisas suaves na sua vida – mas o que importava se existiam em troca tantas opulências?... Não haveria mãos enastradas nem lábios para morder, nem afetos ou amores – uma multidão de insignificâncias violetas, rissonhas, carinhosas. Mas, a compensá-las, havia grandes maços de jornais, os volumes sagrados da sua biblioteca, e, sobretudo, as suas Obras – ah! as suas obras esquivas, roçagando miragens, extáticas de ouro, unguidas de Incerto, tigradas de orgulho, leoninas na ânsia...¹⁷⁷

¹⁷¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 469.

¹⁷² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 466.

¹⁷³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 469.

¹⁷⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 372.

¹⁷⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 542.

¹⁷⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545.

¹⁷⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 541-542.

Inácio de Gouveia, o protagonista da trama, só admite o convívio com a gente comum para, no que chama de “banhos de banalidade”, fazer “repousar o seu espírito de Gênio”¹⁷⁸. Embora de modo passageiro, entretanto, também aqui a personagem sente a tentação de estar em contato com uma “criaturinha normal”¹⁷⁹, uma jovem atriz, que atende pelo nome de Paulette. Em um breve momento de “saudades da planície”¹⁸⁰, é por causa da jovem que Inácio se sente tentado a “descer um pouco do pedestal de soberba onde se guindara”¹⁸¹, para, segundo as palavras do narrador, aderido à perspectiva da personagem, “viver um pouco”¹⁸².

Entre os poemas, veem-se formulações semelhantes às da prosa. Em “Dispersão”, composição que dá título ao livro a que pertence, o terreno da felicidade não está aberto ao poeta, como se lê nos versos: “Porque um domingo é família, / É bem estar, é singeleza, / E os que olham a beleza / Não têm bem-estar nem família”¹⁸³. Em “Álcool”, do mesmo livro, manifesta-se a interrogação da dor que cabe ao sujeito quando imerso na experiência poética: “Que droga foi a que me inoculei? / Ópio de inferno em vez de paraíso? / Que sortilégio a mim próprio lancei? Como é que em dor genial eu me eterizo?”¹⁸⁴. Em “Quase”, emblemático poema do mesmo conjunto, retoma-se a noção de que a dor maior não é a da pessoa comum, que sequer sonha com a elevação, mas a daquele que, iniciando um movimento de ascensão, não chega a atingir a sua meta, restando, metaforicamente, conforme o texto, como “Asa que se elançou mas não voou”¹⁸⁵.

¹⁷⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 553.

¹⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 558.

¹⁸⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 566.

¹⁸¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 559.

¹⁸² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 559. (Grifo do autor).

¹⁸³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 61.

¹⁸⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 59.

¹⁸⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 65. Em carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro fala sobre si mesmo, associando o que sente ao que procurou dizer em “Quase”: “Muitas vezes sinto que para atingir uma coisa que anseio

Uma das mais claras colocações de Sá-Carneiro sobre a tensão que existe entre permanecer na posição de artista, com todo o sofrimento que a rejeição à vida comum implica, e se abandonar à força da gravidade, para gozar de alguns dos benefícios que essa vida proporciona, pode ser vista em uma das cartas a Fernando Pessoa, quando o escritor comenta o poema “Simplesmente”. Aqui, significativamente, é a cumplicidade da relação amorosa, o velho tema dos primeiros textos do autor, o que parece mais fazer falta ao sujeito que se desprende da vida:

A minha vida “desprendida”, livre, orgulhosa, *farouche*, diferente muito da normal, apraz-me e envaidece-me. No entanto, em face dos que têm família e amor banalmente, simplesmente, diariamente, em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil e cavalgam os carrosséis, eu sinto muita vez uma saudade. Mas olho para mim. Acho-me mais belo. E a minha vida continua. Pois bem, *esses* são a arte da vida, da natureza. Não cultivar a arte diária é fulvamente radioso e grande e belo; mas custa uma coisa semelhante ao que custa não viver a vida diária: “A tristeza de nunca sermos dois”.¹⁸⁶

Até agora, eu nada disse sobre *Indícios de ouro*, o livro que Sá-Carneiro autorizou Fernando Pessoa a editar postumamente. Quanto à concepção do que seja o mundo, no volume, a separação entre mundano e espiritual, segundo a qual a alma é o lugar onde têm origem as ânsias que diferenciam o artista, pode ser vista com clareza em um poema como “O pajem”, um quarteto, datado de 1915, em que se diz: “Sozinho de brancura, eu vago – Asa / De rendas que entre cardos só flutua... / – Triste de mim, que vim de Alma pra rua, / E nunca a poderei deixar em casa...”¹⁸⁷. Aqui, o sujeito é, novamente, o ser solitário, o que poderia experimentar o voo, a ascensão, mas se encontra em um meio restrito, pouco propício à elevação. A tristeza, como em outros textos, relaciona-se à impossibilidade de adaptação, que remete à diferença constituinte

(isto em todos os campos) falta-me só um pequeno esforço. Entanto não o faço. E sinto bem a agonia de *ser-quase*. Mais valia não ser nada. É a perda, vendo-se a vitória; a morte, prestes a encontrar a vida, já ao longe avistando-a.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 791). (Grifos do autor).

¹⁸⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 748-749. (Grifos do autor).

¹⁸⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 117.

do artista, aquele que vive como que fora do mundo, alheio à sociedade. Na rua, espaço do prosaico, não haveria lugar para as ânsias de elevação que caracterizam o sujeito, ao qual não restaria outra coisa senão resignar-se a um destino de incompreensão e de solidão.

Para além das semelhanças com as perspectivas dos textos anteriores, entretanto, em *Indícios de ouro* começa a aflorar, perto do fim da vida de Sá-Carneiro, um modo diferente de se conceber a vida em sociedade e um modo distinto de o sujeito se colocar no mundo, que não se pode deixar escapar. Como diz Seabra Pereira, o autor mergulha em um “tempo de suspeita”, em que uma “contraluz duvidosa” se abate “sobre a projeção mítica do criador estético”¹⁸⁸. Em “Campainhada”, o poema que se segue a “O pajem”, a sociedade, aquela que se representa no “salão onde está gente”¹⁸⁹, não aparece como o que hostiliza o poeta. Ao se apresentá-la como receptiva e mesmo sorridente, sugere-se que, talvez, a percepção limitada seja a do próprio poeta, não existindo aquela grande oposição que ele gosta de imaginar para pensar a sua distinção em relação às pessoas comuns.

De um posicionamento como esse para a autoironia que passa a tomar conta de alguns dos versos do autor, em um processo de autodepreciação, que gera “a denúncia da megalomania egocêntrica e da alienação fantasista”¹⁹⁰, o passo não será muito grande. Em “Serradura”, escrito em 1915, a alma, assim como a vida do sujeito, é apresentada, em um registro muito mais coloquial do que o dos poemas anteriores, como coisa desprezível, que, como diz o texto, “espapaçou-se de calma, / e hoje sonha só pelúcias”. Preguiçosa e decadente, esta alma, outrora sonhadora, contenta-se com a vida de todos os dias, a vida comum e cotidiana da leitura dos jornais e do passeio nos cafés, onde ela não se incomoda de estar a fumar “o seu cigarrinho / em plena

¹⁸⁸ PEREIRA, 1990, p. 173-174.

¹⁸⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 118.

¹⁹⁰ PEREIRA, 1990, p. 174.

burocracia!...”¹⁹¹. Com base na ideia de que a tentativa de elevação seria um tanto inútil, e de que certas aspirações seriam risíveis, abandonam-se anseios, a arrogância, o desejo da glória e tudo o mais que levava o sujeito a se imaginar superior aos homens comuns.

Em “Desquite”, o penúltimo poema de *Indícios de ouro*, observa-se a consciência da grande distância entre os planos e ideais de um sujeito orgulhoso, metaforizados como uma “grande festa anunciada / a galas e elmos principescos”, e a pobre execução desses mesmos projetos, realizados “a guinchos e esgares simiescos...”¹⁹². A contradição entre o sublime e o grotesco, as duas partes do homem duplo, para lembrar Victor Hugo, mostra-se evidente.

Em “Caranguejola”, em um registro também bastante prosaico, desprovido do ornamento das imagens, das alegorias, o sujeito manifesta a sua desistência da vida, de seus ideais e até mesmo dos livros, reconhecendo o caráter ilusório do seu orgulho e relacionando a sua incapacidade de adaptação não mais com uma diferença de valor, mas com uma falta de jeito pessoal, uma delicadeza excessiva, em uma postura que o quinto e o sexto quartetos resumem bem:

Se me doem os pés e não sei andar direito,
Pra que hei-de teimar em ir para as salas, de Lord?
– Vamos, que a minha vida por uma vez se acorde
Com o meu corpo – e se resigne a não ter jeito...

De que me vale sair, se me constipo logo?
E quem posso eu esperar, com a minha delicadeza?...
Deixa-te de ilusões, Mário! Bom *édredon*, bom fogo –
E não penses no resto. É já bastante, com franqueza...¹⁹³

A resignação, o abandono das ilusões, não serão definitivos, é certo, pois retornam, nos *Últimos poemas*, o elogio da diferença e a sensação da grandeza, como

¹⁹¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 111.

¹⁹² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 120.

¹⁹³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 125.

em “O fantasma”, em que o poeta ainda é “o Emigrado Astral”¹⁹⁴, ou em “El-rei”, em que o sujeito é marcado por um “excesso de Oiro”¹⁹⁵, o qual faz dele um intruso no mundo, mesmo quando convidado à casa de alguém. O autodesprezo, entretanto, nesse último conjunto de textos, permanece, e de modo contundente, a indicar uma postura diferente do sujeito em relação a si mesmo, a qual não pode deixar de transformar a tensão em relação ao mundo.

Em “Aquele outro”, em uma série de qualificações, todas pejorativas, apresenta-se um verdadeiro farsante, “o mentiroso”, “o falso atônito”, o “bobo presunçoso”, “o raimoso, o corrido, o desleal”¹⁹⁶. É o caráter de farsa, que indica a falsa verdade dos anseios daquele que se dizia destinado a experiências extraordinárias, de transfiguração, de ascensão, o que se confirma, também, no poema postumamente intitulado “Fim”:

Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos saltos e aos pinotes –
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços a acrobatas.

Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajaezado à andaluza:
A um morto nada se recusa,
E eu quero por força ir de burro...¹⁹⁷

Agora, a despedida do poeta, o seu enterro, é apresentado como uma sorte de espetáculo de circo, como se fosse o coroamento de uma trajetória, não trágica, associada a um sujeito rejeitado pelo mundo, incompreendido, mas farsesca, referente a alguém que teria vivido sempre o artifício da encenação de sua própria vida, induzindo ao logro não apenas os outros, mas, sobretudo, a si próprio.

¹⁹⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 128.

¹⁹⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 129.

¹⁹⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 130.

¹⁹⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 131.

3. Em Arthur Rimbaud, de cuja obra passo a falar agora, mais ou menos como em Sá-Carneiro, não se pode identificar uma visão de mundo plana, imutável, sempre constante. As tensões entre o sujeito e o mundo exterior atravessam diferentes momentos. Em meio às idas e vindas de uma obra continuamente em transformação, destaca-se, entretanto, uma perspectiva, segundo a qual, a um universo limitado e restritivo, seria oposto outro, desconhecido, localizado para além da realidade visível. Este seria o lugar de expansão de uma harmonia própria, a qual guardaria mistérios ainda a serem descobertos, sobretudo, através de uma ação de caráter revolucionário.

Em muitos dos poemas do autor, o mundo é apresentado como o lugar de poderes que mitigam o que haveria de maior no homem, retirando-lhe a liberdade. A esta se relaciona a vitalidade, uma espécie muito particular de energia, encontrada, por exemplo, entre os jovens, cujas pulsões não se controlam. Uma civilização específica, assentada em princípios como os da filosofia racionalista e os da religião católica, que implicam a dominação de certos estratos, como o clero e a burguesia, sobre o conjunto restante dos homens, corresponderia a um mundo opressor. Contra este, deve-se insurgir o sujeito que por natureza não se adapta, aquele que se torna um maldito, não podendo escolher senão a revolta como forma de ação.

Em algumas das composições com que Rimbaud inicia a sua produção poética, por volta de 1870, atacam-se as injustiças de que é vítima uma massa da população oprimida, subjugada pelo domínio de forças contrárias. Faz-se, abertamente, um elogio da revolução, cujo paradigma não pode deixar de ser a Revolução Francesa. Ressalta, então, uma forma de crítica social contundente, com a qual se manifesta um alinhamento do poeta ao povo humilde, aos menos favorecidos, em luta contra as classes que podem gozar do luxo e do conforto, e que desejam, a todo custo, preservar os seus privilégios.

Em várias composições dessa época, como no soneto sem título iniciado com o verso “Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize”¹⁹⁸, escrito em um contexto de retorno da dominação das forças monárquicas, na França, sob o governo de Napoleão III, fica evidente o pendor revolucionário do autor. No poema, em que se observa o repúdio ao controle político dos bonapartistas, procura-se relembrar o esforço da gente comum, dos anônimos trabalhadores, que teriam se sacrificado, como “Christes aux yeux sombres et doux”¹⁹⁹, em nome da liberdade. Nesse caso, os revolucionários mortos, que em vida teriam sido animados pelo amor, uma espécie a mais intensa de energia vital (“Vous dont les coeurs sautaient d’amour sous les haillons”²⁰⁰), são considerados os verdadeiros heróis de uma conquista válida em um plano universal. Eles teriam sido capazes, em sua luta contra a opressão, de quebrar um jugo que pesava “sur l’âme et sur le front de toute humanité”²⁰¹.

Em “Le forgeron”, que retrata o encontro entre o povo e o rei Luís XVI, no Palácio das Tulherias, em 1792, é, mais uma vez, a gente comum a protagonista da ação revolucionária. O ferreiro, cuja voz se ouve em muitos dos versos, é o representante dos pobres trabalhadores, da ralé (*crapule*²⁰²), historicamente explorada e oprimida. As pessoas do povo, em contraste com nobres, clérigos e burgueses, são vistas como os verdadeiros homens. São os operários orgulhosos de seu trabalho os sujeitos capazes de transformar a sociedade, de construir, no futuro, uma nova ordem, com o fim da exploração e com a perspectiva de uma abertura para o conhecimento dos mistérios do mundo. Na interlocução com o rei, são expressivas as palavras vindas da boca do ferreiro, que fala em nome da coletividade de cidadãos a qual pertence:

¹⁹⁸ RIMBAUD, 2002, p. 48. (Mortos de Noventa e dois e de Noventa e três).

¹⁹⁹ RIMBAUD, 2002, p. 48. (Cristos de olhos escuros e doces).

²⁰⁰ RIMBAUD, 2002, p. 48. (Vós cujos corações saltavam de amor sob os andrajos).

²⁰¹ RIMBAUD, 2002, p. 48. (sobre a alma e sobre a frente de toda a humanidade).

²⁰² Cito um trecho em que a palavra aparece: “C’est la Crapule, / Sire. Ça bave aux murs, ça monte, ça pullule” (RIMBAUD, 2002, p. 63). (É a Ralé, senhor. Ela mancha os muros, ela cresce, ela pulula).

Nous sommes Ouvriers, Sire! Ouvriers! Nous sommes
Pour les grands temps nouveaux où l'on voudra savoir,
Où l'Homme forgera du matin jusqu'au soir,
Chasseur des grands effets, chasseur des grandes causes,
Où, lentement vainqueur, il domptera les choses
Et montera sur Tout, comme sur un cheval!²⁰³

Na poesia de Rimbaud, ao elogio da luta dos trabalhadores contra a injustiça, em nome da fundação de um novo mundo, vem se juntar o repúdio à Igreja, que se reveste de um tom blasfematório. Procura-se jogar por terra um deus que não pode viver senão da submissão e do servilismo. No soneto “Le mal”, à crítica da crueldade do rei para com seus soldados se acrescenta a imagem de um deus reservado apenas aos anódinos rituais da Igreja. A figuração é a de um deus sonolento, que só se interessa pelo dinheiro, conforme se vê nos tercetos da composição:

– Il est un Dieu, qui rit aux nappes damassées
Des autels, à l'encens, aux grands calices d'or;
Qui dans le bercement des hosannah s'endort,

Et se réveille, quand des mères, ramassées
Dans l'angoisse, et pleurant sous leur vieux bonnet noir,
Lui donnent un gros sou lié dans leur mouchoir!²⁰⁴

Semelhante repúdio à instituição católica se observa em “Soleil et chair”²⁰⁵, poema em quatro partes, no qual, enquanto se canta o esplendor da natureza, da vida, da terra, do sol, dos deuses pagãos, sugere-se o cristianismo como o que teria retirado do

²⁰³ RIMBAUD, 2002, p. 64. A tradução é de Ivo Barroso: “Somos Obreiros, sim, Obreiros! Fomos feitos / Para os tempos a vir em que haverá saber, / Em que o Homem forjará do amanhecer à noite / Querendo o grande efeito, ansiando as grandes causas, / E, aos poucos, vencedor, há de domar as coisas, / Em Tudo há de montar qual montasse um corcel!” (RIMBAUD, 1995, p. 71).

²⁰⁴ RIMBAUD, 2002, p. 56. Eis a versão de Ivo Barroso: “– Existe um Deus, que ri nas toalhas dos altares / Num cálice dourado, entre incensos, e nesse / Tranquilo acalantar de hossanas adormece; // E acorda quando as mães, morrendo de pesares, / Choram de angústia, sob o negro xale imenso, / E Lhe dão uma moeda, amarrada no lenço!” (RIMBAUD, 1995, p. 103).

²⁰⁵ Para a transcrição de trechos deste poema, utilizo uma edição brasileira, com os poemas traduzidos e comentados por Ivo Barroso. Trata-se da versão mais longa do texto, que se encontra em uma carta de Rimbaud endereçada a Théodore de Banville. São trinta e seis os versos suplementares.

homem a sua castidade e a sua doçura, tornando-o triste e feio, incapaz de sondar o universo e de desvendar os seus mistérios. Saudoso dos “temps de l’antique jeunesse”²⁰⁶, o sujeito do enunciado manifesta a sua crença em uma nova aurora, quando o homem, libertando-se do jugo do deus que o atara à cruz (“– Oh! la route est amère / Depuis que l’autre Dieu nous attelle à sa croix”²⁰⁷), ergueria “sa tête libre et fière”²⁰⁸, experimentando, como no passado, o “splendeur de la chair”²⁰⁹.

O espírito revolucionário que anima estas primeiras composições, nas quais se repudia a monarquia, a Igreja, a burguesia, reflete-se também em um reiterado ódio à passividade e ao conformismo, que atinge os indolentes e os sedentários. Rimbaud investe tanto contra os que desejam a preservação da ordem quanto contra os que simplesmente se mantêm alheios à necessidade de transformação. Não é por acaso que, nesse conjunto de poemas, veem-se muito próximos certo elogio do andarilho, daquele que traça livremente seu caminho, e o sarcasmo com que se trata os frequentadores de uma biblioteca provinciana, como em “Les assis”. Aqui, o espírito satírico se manifesta como forma de desconstrução dos valores de um mundo que se pretende superar, ou de uma sociedade que se pretende extinguir. Transcrevo as duas primeiras estrofes do texto, nas quais se destaca, em um registro grotesco, a falta de vigor que o poeta relaciona às personagens:

Noirs de loupes, grêlés, les yeux cerclés de bagues
Vertes, leurs doigts boullus crispés à leurs fémurs,
Le sinciput plaqué de hargnosités vagues
Comme les floraisons lépreuses des vieux murs;

Ils ont greffé dans des amours épileptiques
Leur fantasque ossature aux grands squelettes noirs
De leurs chaises; leurs pieds aux barreaux rachitiques

²⁰⁶ RIMBAUD, 1995, p. 42. (tempos da antiga juventude).

²⁰⁷ RIMBAUD, 1995, p. 45. (– Oh! o caminho é amargo / Depois que o outro Deus nos atou à sua cruz).

²⁰⁸ RIMBAUD, 1995, p. 46. (sua cabeça livre e altiva).

²⁰⁹ RIMBAUD, 1995, p. 48. (esplendor da carne).

S'entrelacent pour les matins et pour les soirs!²¹⁰

Em “Ma bohème”, em contraste com “Les assis” e outros nos quais se ridicularizam os costumes da província, observa-se o elogio do contato livre e franco com o vigor da natureza. No texto, tem-se uma imagem do poeta muito própria de Rimbaud, que não esconde sua afinidade com todos os que se encontram à margem dos poderes instituídos e de suas convenções. O sujeito do enunciado se apresenta como aquele que vive na liberdade da errância, associando a lira às botinas que lhe permitem caminhar longas distâncias. Despojado de toda riqueza material e do conforto burguês, sozinho, “au milieu des ombres fantastiques”²¹¹, afastado da vida comum, da sociedade, da civilização que repudia, o poeta experimenta outras formas de vida, expandindo os sentidos a tal ponto de se tornar capaz de ouvir o som dos astros, quando se encontra em uma espécie de comunhão com a natureza, de que faz o seu espaço: “Mon auberge était à la Grande-Ourse”²¹².

Em “Sensation”, um dos mais breves poemas do autor, composto por apenas duas quadras, manifesta-se o desejo do sujeito de deambular livremente, longe de quaisquer constrangimentos, em contato com o vento, com o chão da terra, com o calor do verão:

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté 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:

²¹⁰ RIMBAUD, 2002, p. 80. Eis a versão de Ivo Barroso: “Negras verrugas, bexigosos, as olheiras / Verdes, dedos com nós nos fêmures seguros, / Cocuruto a escamar imprecisas piolheiras / Como essas florações leprosas que há nos muros; // Enxertaram, nos seus amores epiléticos, / A hílare ossatura aos negros esqueletos / Das cadeiras; os pés entre os varais caquéticos / Se entrançam todo o tempo em lúgubres duetos!” (RIMBAUD, 1995, p. 122).

²¹¹ RIMBAUD, 2002, p. 75. (em meio a sombras fantásticas).

²¹² RIMBAUD, 2002, p. 75. (Meu albergue era na Ursa Maior).

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.²¹³

Como o boêmio, o tipo que se recusa a fazer parte de um sistema de dominação, dá-se vazão, no poema, a um espírito sonhador, com a alma cheia do mesmo amor que animaria os revolucionários. O sujeito do enunciado faz da errância um modo de experimentar os sentidos abertos a um universo que não se identifica à sociedade, opondo-se a ela na mesma proporção em que se dá a aproximação com a natureza. Com o corpo livre de condicionamentos, com a mente vazia, como se alheia a toda a influência do racionalismo, solitário, mas sentindo-se completo, o sujeito se abre a uma forma de experiência individual cujo caráter é essencialmente transformador, e, portanto, também, profundamente revolucionário.

O contraste entre “Les assis”, de um lado, e “Ma bohème” e “Sensation”, de outro, indica, como salienta Louis Forestier, em suas notas sobre o primeiro destes poemas, o desenvolvimento de “une poétique implicite du départ”²¹⁴. Esta se manifestaria ainda no conjunto dos primeiros poemas do autor, assim como em suas cartas do mesmo período, particularmente nas famosas ditas do vidente.

Na primeira delas, endereçada ao seu antigo professor, Rimbaud, reconhecendo ter nascido poeta, expressa a sua intenção de trabalhar para se tornar um vidente. Através de um método muito particular, que consiste no “dérèglement de *tout les sens*”²¹⁵, o sujeito se tornaria capaz de conhecer o desconhecido, bem como de ver o passado e profetizar o futuro. As visões se apresentam, ao mesmo tempo, conforme

²¹³ RIMBAUD, 2002, p. 50. A tradução é de Ivo Barroso: “Nas tardes de verão, irei pelos vergéis, / Picado pelo trigo, a pisar a erva miúda: / Sonhador, sentirei um frescor sob os 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.” (RIMBAUD, 1995, p. 41).

²¹⁴ In: RIMBAUD, 2002, p. 282. (uma poética implícita da partida).

²¹⁵ RIMBAUD, 2002, p. 84. (Grifos do autor). (desregramento de *todos os sentidos*).

indica Suzanne Bernard, como “um método de invenção literária”²¹⁶ e como “um novo modo de conhecimento”²¹⁷, configurando-se, ainda que na condição de “alucinações voluntárias”²¹⁸, como o que pode alçar o homem para além de um mundo limitado. Na mesma carta, vê-se a primeira manifestação explícita da imagem do maldito, daquele que se engaja no afastamento das convenções de uma sociedade que despreza, e cuja decência e pudor deseja chocar. Fazendo disso parte de seu projeto poético, Rimbaud afirma, ecoando a associação entre os heróis de “Le forgeron” e “la crapule”: “je m’encrapule le plus possible”²¹⁹.

Em “Les poètes de sept ans”, escrito na mesma época da redação das cartas, vê-se como os pressupostos destas se expressam em poesia. Destaca-se, no poema, a imagem de uma criança que, desde cedo, tem a alma “livrée aux répugnances”²²⁰, como é próprio daquele que escapa à moral e à ordem estabelecidas. Por outro lado, observa-se o gosto do jovem pelas visões, pelos sonhos, que “l’oppressaient chaque nuit dans l’alcôve”²²¹. Sozinho, no quarto, com seus livros, ele já tem a mente “plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées, / de fleurs de chair aux bois sidéraux déployées”²²². Em seu espírito, conjuga-se o amor à liberdade (“À sept ans, il faisait des romans, sur la vie / Du grand désert, où luit la Liberté ravie”²²³) ao amor aos homens pobres, trabalhadores, o qual se sobrepõe ao amor a Deus. Os sonhos e as visões são já o que permite ao jovem escapar às ordens da mãe, correspondentes aos deveres que um mundo caduco lhe impõe:

²¹⁶ BERNARD, 1959, p. 157. (“une méthode d’invention littéraire”).

²¹⁷ RENÉVILLE apud BERNARD, 1959, p. 157. (“un nouveau mode de connaissance”).

²¹⁸ BERNARD, 1959, p. 159. (“hallucinations volontaires”).

²¹⁹ RIMBAUD, 2002, p. 84 (eu me torno indecente o máximo possível).

²²⁰ RIMBAUD, 2002, p. 101. (entregue às repugnâncias).

²²¹ RIMBAUD, 2002, p. 102. (oprimiam-no a cada noite na alcova).

²²² RIMBAUD, 2002, p. 102. (cheia de pesados céus pardacentos e de florestas inundadas, / de flores de carne aos bosques siderais estiradas).

²²³ RIMBAUD, 2002, p. 102. (Aos sete anos, fazia romances sobre a vida / do grande deserto, onde brilha a Liberdade roubada).

Il n'aimait pas Dieu; mais les hommes, qu'au soir fauve,
Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg (...)
– Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or,
Font leur remuement calme et prennent leur essor!²²⁴

Formando-se no conflito com os poderes de um mundo que não deseja, o precoce poeta permanece atento aos ruídos que vêm de fora, aos movimentos da rua, quando tem a premonição das viagens que o levarão a vislumbrar outros espaços, em um universo infinitamente mais vasto do que aquele que ele conhece: “– Tandis que se faisait la rumeur du quartier, / En bas, – seul, et couché sur des pièces de toile / Écrue, et pressentant violemment la voile!”²²⁵.

A segunda das cartas vai um pouco mais longe do que a primeira. O combate à literatura convencional, sobretudo a francesa, é alargado, ao mesmo tempo em que o autor se estende sobre o caráter da poesia que há de ser feita, no futuro. Lembrando certa função social do poeta, o qual não poderia deixar de ser considerado um cidadão, cujos poemas devem ser feitos para durar, como os dos gregos, no passado, Rimbaud imagina ser, como criador, “*un multiplicateur de progrès*”²²⁶. Como Prometeu, o poeta seria “vraiment voleur de feu”²²⁷, um homem “chargé de l’humanité, des *animaux* même”²²⁸, responsável por definir “la quantité d’inconnu s’éveillant en son temps dans l’âme universelle”²²⁹.

²²⁴ RIMBAUD, 2002, p. 102. A tradução é de Ivo Barroso: “Já não amava Deus; mas os homens, que à tarde, / Via, sujos, chegando em suas casas baixas (...) – Sonhava as vastidões de prados onde as vagas / De luz, perfumes bons, douradas lactescências / Se movem calmamente e evoluem como essências!” (RIMBAUD, 1995, p. 147).

²²⁵ RIMBAUD, 2002, p. 102-103. Eis a versão de Ivo Barroso: “– Enquanto progredia a agitação das ruas / Embaixo, – só, deitado entre peças de tela / De lona, a pressentir intensamente a vela!” (RIMBAUD, 1995, p. 147).

²²⁶ RIMBAUD, 2002, p. 92. (Grifos do autor). (*um multiplicador de progresso*).

²²⁷ RIMBAUD, 2002, p. 91. (verdadeiramente ladrão de fogo).

²²⁸ RIMBAUD, 2002, p. 91. (Grifo do autor). (encarregado da humanidade, dos *animais* mesmo).

²²⁹ RIMBAUD, 2002, p. 91. (a quantidade de desconhecido a se revelar em seu tempo na alma universal).

Em uma postura notadamente modernista, reivindica-se a liberdade aos novos “d’exécer les ancêtres”²³⁰, recusando-se a “intelligence borgnesse”²³¹ dos literatos do passado. A mesma postura revolucionária, contrária a todo servilismo, ou modernista, libertária, observa-se quando o autor fala sobre a mulher, assumindo um ponto de vista que vai ao encontro da forte crítica à educação cristã desenvolvida em “Les premières communions”, composição um pouco posterior à redação das cartas. No poema, em que, conforme Ivo Barroso, “a atmosfera de misticismo erótico” é responsabilizada por fazer da mulher “objeto de vergonha e pecado”²³², uma “petite fille inconnue, aux yeux tristes”²³³ é vítima de um Cristo “éternel voleur des énergies”²³⁴. Na carta, quando o autor prevê um futuro para a mulher, reivindica-se a sua autonomia: “Quand sera brisé l’infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle”²³⁵.

As palavras de Rimbaud, na segunda das cartas, apontam para a necessidade de uma atividade em que o sujeito se faz criador, digno de exercer a poesia como uma função vital, a qual deve implicar o afastamento do espaço da familiaridade. O poeta, cuja primeira tarefa é procurar conhecer a si mesmo (“La première étude de l’homme qui veut être poète est sa propre connaissance, enitère; il cherche son âme, il l’inspecte, il la tente, l’apprend”²³⁶), deve buscar, no contato com o mundo externo, formas absolutamente novas e mais intensas de vida. Devem-se experimentar, conforme diz o texto, “toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie”²³⁷.

²³⁰ RIMBAUD, 2002, p. 87. (de execrar os antepassados).

²³¹ RIMBAUD, 2002, p.88. (inteligência caolha).

²³² In: RIMBAUD, 1995, p. 345.

²³³ RIMBAUD, 2002, p. 118. (uma menina desconhecida, de olhos tristes).

²³⁴ RIMBAUD, 2002, p. 122. (eterno ladrão de energias).

²³⁵ RIMBAUD, 2002, p. 92. (Quando será rompida a infinita servidão da mulher, quando ela viverá por ela e para ela). A posição de Rimbaud, em relação às mulheres, pode variar, conforme o ponto de vista assumido em cada texto. Em alguns dos primeiros poemas, os retratos são depreciativos, em outros, como em “Les mains de Jeanne-Marie”, vislumbra-se a força da mulher esclarecida.

²³⁶ RIMBAUD, 2002, p. 88. (O primeiro estudo do homem que deseja ser poeta é conhecer a si mesmo, por inteiro; ele procura sua alma, ele a inspeciona, ele a experimenta, ele a apreende).

²³⁷ RIMBAUD, 2002, p. 88. (todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura).

Valendo-se de uma fé e de uma força extraordinárias, (“il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine”²³⁸), o autor afirma desejar se tornar mais do que o que se conhece por humano, transformando-se no que o texto designa como “le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant!”²³⁹. Cultivando sua alma, no sentido de torná-la monstruosa (“il s’agit de faire l’âme monstrueuse: (...) Imaginez un homme s’implantant et se cultivant des verrues sur le visage”²⁴⁰), isolado dos homens comuns, da boa sociedade, de seus costumes e normas, o poeta, entretanto, não estaria sozinho. A sua tarefa seria coletiva, ainda que não desempenhada com sincronicidade: “viendront d’autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l’autre s’est affaissé!”²⁴¹

No conjunto de poemas que Louis Forestier, entre outros editores de Rimbaud, denomina “Poésies 1872”, abre-se um novo ciclo da obra do autor, após o fechamento do anterior pelo emblemático “Le bateau ivre”. Em alguns momentos, entre os versos desta época, destaca-se a energia da revolta, que já informava parte dos textos anteriores, com a violência contra os poderes instituídos, aqueles que tornariam o homem submisso e dependente. No sentido desta permanência, o poema que se inicia com o verso “Qu’est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang”²⁴², é um dos mais representativos. Nele, a potência da revolta se mostra envolta em uma fúria vingadora, direcionada, em parte, contra grupos específicos, como os industriais, os príncipes, os senadores, os imperadores, os colonos, em parte, contra todo o mundo, tal

²³⁸ RIMBAUD, 2002, p. 88-89. (tem-se necessidade de toda a fé, de toda a força sobre-humana).

²³⁹ RIMBAUD, 2002, p. 89. (o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio!).

²⁴⁰ RIMBAUD, 2002, p. 88. (trata-se de tornar a alma monstruosa: (...) Imagine um homem implantando e cultivando verrugas no próprio rosto). Henry Miller, falando sobre as figuras mitológicas monstruosas como aquelas que “perturbaram a norma, o equilíbrio”, amedrontando o homem comum, cujo maior pavor seria “o da expansão da consciência”, chama a atenção para um sentido de monstruoso que remonta ao título deste trabalho. O autor, recorrendo a um dicionário, define o termo como se referindo a “qualquer forma organizada de vida extremamente anômala, seja por falta, excesso, deslocamento ou distorção de partes ou órgãos” (MILLER, 1983, p. 29).

²⁴¹ RIMBAUD, 2002, p. 89. (virão outros horríveis trabalhadores; eles começarão dos horizontes onde o outro se aniquilou).

²⁴² RIMBAUD, 2002, p. 145. (O que são para nós, meu coração, as toalhas de sangue).

como existe, em sua ordem contemporânea, com sua justiça, sua história, e mesmo seus continentes: “Europe, Asie, Amérique, disparaissez”²⁴³.

O sujeito do enunciado parece assumir a postura do que Georges Poulet chama de um “anjo nietzscheano”²⁴⁴, dotado de uma “pureza ativa, mas terrivelmente agressiva”²⁴⁵, cuja tarefa é derrubar todas as instituições, todas as ordens²⁴⁶. Dirigindo-se ao seu coração, ele clama pela guerra, pela vingança (“Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur”²⁴⁷), a serem vividas em meio ao que é denominado “les tourbillons de feu furieux”²⁴⁸. Sugere-se a associação entre a vontade de transformação e a possibilidade de ser necessário sacrificar a vida. Após a menção ao que pretende conquistar o revoltoso, manifesta-se, na quinta estrofe, a percepção de que a luta, dado o caráter utópico de sua aspiração, não pode ser vencida: “Notre marche vengeresse a tout occupé, / Cités et campagnes! – Nous serons écrasés!”²⁴⁹.

Ao final do poema, referindo-se a amigos, irmãos na luta (“Oh!, mes amis! – mon coeur, c’est sûr, ils sont des frères”²⁵⁰), o sujeito se reconhece, explicitamente, como parte de um grupo, nomeadamente marginal, identificado como composto por “noirs inconnus”²⁵¹. Vindo de um espaço excêntrico, estas serão as figuras que, em um ponto máximo de expansão de uma energia transformadora, farão fundir a terra, com o calor de sua vingança, uma velha terra que há de se transfigurar, sob uma nova ordem: “Ô malheur! je me sens frémir, la vieille terre, / Sur moi de plus en plus à vous! la terre

²⁴³ RIMBAUD, 2002, p. 145. (Europa, Ásia, América, desaparecei).

²⁴⁴ POULET, 1980, p. 136. (“ange nietzschéen”).

²⁴⁵ POULET, 1980, p. 136. (“pureté active, mais terriblement agressive”).

²⁴⁶ Poulet completa o raciocínio dizendo que o anjo, como a figura do mago, em Rimbaud, tem o privilégio de se situar fora ou além de toda moral: “L’ange ou le mage a pour privilège, selon Rimbaud, de se situer en dehors ou au-delà de tout morale”. (POULET, 1980, p. 136).

²⁴⁷ RIMBAUD, 2002, p. 145. (Tudo à guerra, à vingança, ao terror).

²⁴⁸ RIMBAUD, 2002p. 145. (os turbilhões de fogo furiosos).

²⁴⁹ RIMBAUD, 2002p. 145. (Nossa marcha vingadora tudo ocupou, / Cidades e campos! – Nós seremos esmagados).

²⁵⁰ RIMBAUD, 2002, p. 146. (Oh! meus amigos! – meu coração, é certo, eles são irmãos).

²⁵¹ RIMBAUD, 2002, p. 146. (negros desconhecidos).

fond”²⁵². Segundo a lógica do poema, esta guerra, mesmo não podendo ser vencida, jamais se extinguiria, como o próprio poeta não pode deixar de existir: “Ce n’est rien! j’y suis! j’y suis toujours.”²⁵³

Em muitos momentos, nos poemas de 1872, entretanto, a tônica deixa de estar na possibilidade de um movimento revolucionário de caráter coletivo, passando a recair no drama do sujeito em relação à ordem que vem de fora de si mesmo, a qual é vista como alheia a uma fome e a uma sede pessoais. A vontade de atuação na história, no destino do mundo, que se observava na poesia mais social do autor, cede espaço para a recorrência do desejo de fusão entre o sujeito e a natureza, que implica, por um lado, uma sorte de dilaceramento íntimo, e, por outro, de certo modo, uma recusa do mundo como lugar social. Mais do que a insurreição contra os poderes instituídos, o que importa, agora, é o encontro com o único elemento capaz de suprir a fome e a sede características de um destino pessoal.

Em “Chanson de la plus haute tour”, a segunda parte de “Fêtes de la patience”, composto por quatro poemas, manifesta-se uma aspiração pelo isolamento (“Que rien ne t’arrête / Auguste retraite”²⁵⁴), ao mesmo tempo em que se reforça certo desprezo pelas relações cotidianas, no seu aspecto mais convencional, rotineiro: “Je me suis dit: laisse, / Et qu’on ne te voie”²⁵⁵. Estas, à medida que se tornam absolutas na vida do sujeito, são vistas como opressoras de toda a energia jovem, que se extingue quando se torna dependente ou quando simplesmente se conforma, tornando-se ociosa: “Oisive jeunesse / À tout asservie, / Par délicatesse / J’ai perdu ma vie”²⁵⁶.

²⁵² RIMBAUD, 2002, p. 146. (Ó desgraça! eu me sinto tremer, a velha terra, / Sobre mim, mais e mais vosso! a terra funde).

²⁵³ RIMBAUD, 2002, p. 146. (Não é nada! Eu estou aqui! Estou sempre aqui!).

²⁵⁴ RIMBAUD, 2002, p. 155. (Que nada te detenha / Augusto retiro).

²⁵⁵ RIMBAUD, 2002, p. 155. (Eu disse a mim mesmo: abandona, / E que não te vejam).

²⁵⁶ RIMBAUD, 2002, p. 155. (Ociosa juventude / A tudo submetida. / Por delicadeza / Perdi minha vida).

Tais relações, como se vê na parte seguinte do conjunto, denominada “L’*éternité*”, e como já se via em textos do período anterior, seriam o que impede a libertação do indivíduo. Neste último poema, recusando a esperança comum e toda orientação de sistemas pré-estabelecidos, como aqueles que dizem respeito à religião católica, com suas promessas de salvação (“Là pas d’*espérance*, / Nul *orientur*”²⁵⁷), o sujeito do enunciado diz a si mesmo: “Des humains *suffrages*, / Des communs *élans* / Là tu te *dégages* / Et voles *selon*.”²⁵⁸ Na quarta estrofe, por outro lado, afirma-se que há um dever a ser cumprido, o qual se relaciona a certas “*braises de satin*”²⁵⁹ (“Puisque de vous seules, / *Braises de satin*, / Le *Devoir* s’*exhale* / Sans qu’on dise: enfin”²⁶⁰), em uma possível referência aos influxos do sol. Este seria o que alimenta o objeto com quem dialoga o sujeito do enunciado, isto é, a sua própria alma, uma “*âme sentinelle*”²⁶¹: “*Âme sentinelle*, / Murmurons l’*aveu* / De la nuit si nulle / Et du jour en feu”²⁶².

Em “L’*éternité*”, explicita-se outra ideia importante da poética de Rimbaud. A eternidade parece ser concebida como algo que só tem existência no instante, na concentração do momento, que logo passa: “Elle est retrouvée. / Quoi? – L’*Éternité*. / C’est la mer allée / Avec le soleil”²⁶³. Trata-se de uma espécie de eternidade instantânea, que não pode existir de maneira durável, e que confirma, para usar as

²⁵⁷ RIMBAUD, 2002, p. 156. (Lá, nenhum *orientur*). Segundo Ivo Barroso, o uso do latinismo *orientur*, nessa passagem do texto, indica a recusa da espera pela vinda de um salvador. De acordo com o mesmo autor, no Antigo Testamento, *orientur* (Ele virá; ele nascerá) diz respeito à promessa de Deus de que enviará o Messias (Cf. In: RIMBAUD, 1995, p. 357-358).

²⁵⁸ RIMBAUD, 2002, p. 156. (Dos humanos *suffrages*, / Dos comuns *ardores* / Lá tu te *libertas* / E voas como queres).

²⁵⁹ RIMBAUD, 2002, p. 156. (*brasas de cetim*).

²⁶⁰ RIMBAUD, 2002, p. 156. (Pois de vós apenas, / *Brasas de cetim*, / O *Dever* se exala / Sem que se diga: *enfin*).

²⁶¹ RIMBAUD, 2002, p. 156. (*alma sentinela*).

²⁶² RIMBAUD, 2002, p. 156. (*Alma sentinela*, / Murmuremos a *confissão* / Da noite tão nula / E do dia em *fogo*).

²⁶³ RIMBAUD, 2002, p. 156. (Ela foi redescoberta. Quem? – A *Eternidade*. / É o mar que se vai / com o sol).

palavras de Georges Poulet, “a virgindade de cada momento da existência”²⁶⁴, a qual faria com que o sujeito fosse sempre “um ser novo em um novo universo”²⁶⁵.

Não por acaso, “Âge d’or”, a última parte de “Fêtes de la patience”, é sensivelmente menos grave do que as demais. Agora, como se a ação do tempo e a própria experiência fizessem sentir os seus efeitos, dando origem a uma nova eternidade, possivelmente tão fugaz como as anteriores, o sujeito parece aceitar o conselho de outras vozes para o abandono de seu sofrimento. A luta pessoal seria deixada de lado, em uma capitulação diante da realidade, tal como se apresenta: “Vis et laisse au feu / L’obscur infortune”²⁶⁶. Em contradição com o que havia dito antes, o sujeito se mostra disposto a esquecer o próprio infortúnio, outrora visto como parte essencial de seu ser, manifestação de sua sede mais íntima.

Isto a que chamei instabilidade, que pode ser visto na oscilação das posições do sujeito, em “Fêtes de la patience”, pode ser notado, ainda, em elementos que aparecem no último texto de 1872 ao qual quero fazer uma referência, o poema que se inicia com o verso “Ô saisons, ô châteaux!”. Aqui, chama a atenção, desde logo, por um lado, a referência às próprias estações, as quais estariam relacionadas à possibilidade de uma transformação incessante, tanto da vida quanto do sujeito, que deixam de ser coisas estanques, sempre iguais a si mesmas, e, por outro, a sugestão de certo desprendimento, de uma intencional desvalorização da intensidade das aspirações, que outrora, em outros poemas, estavam ligadas ao ímpeto revolucionário, à inadequação do sujeito ao mundo.

Na composição, o sujeito, que não deixa de se apresentar como poeta, cuja palavra deve fugir e voar (“Il fait qu’elle fuie et vole!”²⁶⁷), assume uma postura bem pouco grave, como aquela de “Âge d’or”, recusando antigas preocupações, dispondo-se

²⁶⁴ POULET, 1980, p. 122. (“la virginité de chaque moment d’existence”).

²⁶⁵ POULET, 1980, p. 122. (“un être neuf dans un univers neuf”).

²⁶⁶ RIMBAUD, 2002, p. 158. (Vive e abandona ao fogo / O obscuro infortúnio).

²⁶⁷ Acrescento mais um verso à citação: “Que comprendre à ma parole? / Il fait qu’elle fuie et vole!” (RIMBAUD, 2002, p. 165). (O que comporta a minha palavra? É preciso que ela fuja e voe).

a viver sem esforço, aberto a uma espécie de encanto que lhe deve tomar corpo e alma: “Mais! je n’aurai plus d’envie: / Il s’est chargé de ma vie. // Ce Charme! il prit âme et corps, / Et dispersa tous efforts”²⁶⁸. Abandonando-se o esforço, o empenho, recusa-se o engajamento do poeta maldito, do sujeito comprometido com a revolução, seja pessoal, seja coletiva. Aquele que, em um momento passado, teria sido açoitado por um forte anseio, que lhe obrigava a uma ação muitas vezes torturante, relacionada ao seu infortúnio, agora se mostra complacente consigo mesmo, segundo a lógica de que toda alma tem os seus defeitos, as suas fraquezas, as quais devem ser relevadas: “Ô saisons, ô châteaux! / Quelle âme est sans défauts?”²⁶⁹.

Com a referência às estações, a esta forma de transformação cíclica, de alteração da natureza, que implica a mudança de estado, constituinte da dinâmica da vida, posso passar a comentar as obras de Rimbaud escritas em prosa, entre as quais a primeira tem, justamente, o sugestivo título de *Une saison en enfer*. Impregnado da simbologia católica, da ideia do inferno, esta série de poemas se apresenta como uma forma de relato reflexivo, em que a diferença entre o que se viveu no passado e o que se vive no presente ganha bastante relevo.

No conjunto de textos, tem-se um sujeito que se coloca como um danado, uma figura de caráter extraordinário, que poderia representar, para o mundo, um sério perigo, mas que se encontra em um movimento pendular, em que, à força para a revolta, opõe-se a desconfiança cética no seu próprio poder de reação. Uma espécie bem particular de oscilação, já antevista, em outras composições, toma uma forma mais consistente, embora contra a própria ideia de consistência: ora o sujeito se curva sob o peso da condenação, do afastamento dos valores que a sua educação lhe havia incutido, sendo tentado a abandonar o projeto que criara para a sua poesia, ora é este mesmo projeto o

²⁶⁸ RIMBAUD, 2002, p. 165. (Mas! eu não terei mais desejo: / Ele tomou conta da minha vida. // Este Encanto! ele tomou alma e corpo, / E dispersou todos os esforços).

²⁶⁹ RIMBAUD, 2002, p. 165. (Ó estações, ó castelos! / Que alma é sem defeitos?).

que se expressa com força poética, no seio de uma prosa em que já se vê muito da dissolução, da incoerência e da fragmentação da lírica moderna²⁷⁰.

No plano de um drama interior, que acomete um sujeito em luta consigo mesmo, o qual é, segundo Jean-Pierre Richard, como um “animal perseguido”²⁷¹, debatendo-se “com as imagens abstratas de seu passado”²⁷², vigora a contradição. Em muitas passagens do livro, entretanto, verifica-se a continuidade de posições assumidas nos poemas anteriores, em especial, no que diz respeito ao mundo com o qual se choca o poeta. Manifesta-se o desprezo generalizado pela civilização, que era já uma das bases do ímpeto revolucionário dos versos de Rimbaud.

Logo no primeiro texto, fala-se sobre o início da experiência que teria condenado o poeta ao inferno. Destaca-se, então, a recusa a dois valores fundamentais da cultura ocidental, quais sejam, o bem e o belo, que não podem deixar de remeter às normas sociais dos campos da ética e da estética: “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”. Seria no afastamento de princípios como os da beleza e da justiça que o poeta se tornaria um maldito, um sujeito intratável, disposto a usar a sua energia em uma revolta violenta contra a própria humanidade: “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”.

Em “Mauvais sang”, o sujeito do enunciado fala de seu desejo de deixar de pertencer à raça a qual imagina pertencer, uma raça inferior, cujos atributos são

²⁷⁰ Os traços apontados fazem parte do que Hugo Friedrich caracteriza como a anormalidade da lírica moderna (Cf. FRIEDRICH, 1991, p. 22-23), a qual, em Rimbaud, cuja poesia tem função vital, é, também, a anormalidade da própria experiência existencial.

²⁷¹ RICHARD, 1955, p. 211 (“un animal harcelé”).

²⁷² Richard, no trecho em que fala destas imagens abstratas, também se refere à história, à moral e à teologia, objetos com que tem que se haver o poeta, em *Une saison en enfer*: “Rimbaud s’y retrouve seul avec lui-même et avec les images abstraites de son passé. Il s’y livre sans défense à l’histoire, à la morale ou à la théologie” (RICHARD, 1955, p. 211).

elementos como “la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte”²⁷³. O anseio é o de escapar do mundo em que nasceu e se informou, de uma França “fille aînée de l’Église”²⁷⁴, parte de uma Europa que observa fielmente “la déclaration des Droits de l’Homme”²⁷⁵. Em certo trecho, o enunciado é dirigido a alguns dos representantes de grupos que, ali, deteriam algum tipo de autoridade:

‘Prêtres, 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...’²⁷⁶

Diante de um espaço cuja moral, cujas leis se associam a elementos como “le culte de Marie, l’attendrissement sur le crucifié”²⁷⁷, é que o sujeito se coloca como um danado, em luta contra uma civilização perversamente domesticadora. Em outro momento de “Mauvais sang”, imagina-se uma saída da Europa, em direção a lugares nos quais o homem poderia viver em maior contato com a natureza:

Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s’allument dans le soir. Ma journée est faite; je quitte l’Europe. L’air marin brûlera mes poumons; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l’herbe, chasser, fumer surtout; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant – comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux.²⁷⁸

²⁷³ RIMBAUD, 2002, p. 178. (O cérebro acanhado e a inabilidade na luta).

²⁷⁴ RIMBAUD, 2002, p. 179. (Filha mais velha da Igreja).

²⁷⁵ RIMBAUD, 2002, p. 179. (Declaração dos Direitos do Homem).

²⁷⁶ RIMBAUD, 2002, p. 182. A tradução é de Mário Cesariny: ““Padres, mestres, doutores, enganais-vos entregando-me à justiça. Eu nunca fui esta gente; eu nunca fui cristão; eu sou da raça que cantava no suplício; eu não conheço as leis; não tenho senso moral; sou uma besta: enganais-vos...”” (RIMBAUD, 2007, p. 124).

²⁷⁷ RIMBAUD, 2002, p. 179. (o culto de Maria, a compaixão ante o crucificado).

²⁷⁸ RIMBAUD, 2002, p. 180. A tradução é de Mário Cesariny: “Eis-me na praia armoricana. Que as cidades cintilem ao anoitecer. A minha jornada está feita: deixo a Europa. O ar do oceano queimará meus pulmões; ignotos climas me bronzearão. Nadar, trincar erva, caçar, fumar, fumar muito; beber licores abrasivos como metal fundente – como faziam os nossos queridos antepassados em volta das fogueiras” (RIMBAUD, 2007, p. 123).

Em uma praia que se associa a uma antiga região da Gália, seria possível ao sujeito se fortalecer, recuperar algo de uma energia primitiva, perdida em um mundo que dissipa todo o vigor. Ali, teria lugar o desenvolvimento uma forma de vida mais intensa e livre, alheia aos subterfúgios e servilismos que a civilização ocidental impõe, em particular, no presente, quando é impulsionada pelo progresso e pela ciência, esta “nouvelle noblesse”²⁷⁹. Na praia armoricana, o poeta recuperaria algo de uma saúde essencial, reaprendendo a não esperar por deus, passivo como os contemporâneos de sua raça. Na volta, como um enfermo feroz, “avec des membres de fer, la peau sombre, l’oeil furieux”²⁸⁰, seria retomado o ímpeto revolucionário, no seio de um novo engajamento, inclusive, com o envolvimento “aux affaires politiques”²⁸¹.

Em “Délires”, texto composto de duas partes, a experiência passada aparece contada a partir de duas vozes distintas, a do próprio sujeito dos demais poemas e a de uma figura designada como um seu companheiro de inferno, a “vierge folle”²⁸². Em conjunto, apresenta-se o perfil do danado, o objetivo de seu projeto poético e o caráter de sua experiência, essencialmente transgressora, como o delírio.

Na primeira parte, ao falar de seu amado, a figura que assume o discurso afirma se tratar de um demônio encolerizado (“C’est un Démon, vous savez, *ce n’est pas un homme*”²⁸³), que deseja subverter a ordem do mundo, os seus valores, com uma nova lógica, que faria “de l’infamie une gloire, de la cruauté un charme”²⁸⁴. Em determinado trecho, revela-se o olhar do poeta acerca das mulheres e do casamento, quando ele se manifesta sobre a necessidade de se reinventar o amor: “L’amour est à réinventer, on le

²⁷⁹ RIMBAUD, 2002, p. 180. (nova nobreza).

²⁸⁰ RIMBAUD, 2002, p. 180. (com membros de ferro, a pele escura, o olhar furioso).

²⁸¹ RIMBAUD, 2002, p. 180. (nos negócios políticos).

²⁸² RIMBAUD, 2002, p. 187. (virgem louca).

²⁸³ RIMBAUD, 2002, p. 188. (Grifos do autor). (É um Demônio, sabeis, *não é um homem*).

²⁸⁴ RIMBAUD, 2002, p. 188. (da infâmia, uma glória, da crueldade, um encanto).

sait”²⁸⁵. Afirmando que não ama as mulheres (“Je n’aime pas les femmes”²⁸⁶), o danado critica aquelas que, segundo ele, “ne peuvent plus que vouloir une position assurée”²⁸⁷, lamenta-se por outras em que se vê “les signes du bonheur”²⁸⁸, mas que são “dévorées tout d’abord par des brutes sensibles comme des bûchers”²⁸⁹, e diz ser um “froid dédain”²⁹⁰ o que alimenta o casamento. Em outra passagem, em que o companheiro segue transcrevendo a voz do poeta, vê-se a vontade do sujeito de escapar das limitações do mundo, transformando-se em uma espécie de bárbaro:

Je me ferai des entailles par tout les corps, je me tatoueraï, je veux devenir hideux comme un Mongol: tu verras, je hurlerai dans les rues. Je veux devenir bien fou de rage. (...) Ma richesse, je la voudrais tachée de sang partout.²⁹¹

Ao mesmo tempo, entretanto, a figura destaca a bondade do amado, a sua piedade, que se relaciona a uma forma de caridade enfeitiçada: “Enfin, sa charité est ensorcelée”²⁹². Mencionam-se os momentos em que ele socorria os bêbados, outros em que andava com o ar gentil, como o de uma jovem indo ao catecismo (“Il s’en allait avec des gentilles de petite fille au catéchisme”²⁹³), outros, ainda, em que assumia “manières de jeune mère, de soeur aimée”²⁹⁴. Dono de “délicatesses mystérieuses”²⁹⁵, de um “pouvoir magique”²⁹⁶, o “divin Époux”²⁹⁷ aspiraria a cumprir uma missão, a qual implicaria percorrer um longo caminho. Em um momento relevante, no texto, é ele

²⁸⁵ RIMBAUD, 2002, p. 188. (O amor está para ser reinventado, sabe-se).

²⁸⁶ RIMBAUD, 2002, p. 188. (Não amo as mulheres).

²⁸⁷ RIMBAUD, 2002, p. 188. (Elas não podem mais do que desejar uma posição segura).

²⁸⁸ RIMBAUD, 2002, p. 188. (os sinais da felicidade).

²⁸⁹ RIMBAUD, 2002, p. 188. (devoradas desde o primeiro instante por brutos sensíveis como fogueiras).

²⁹⁰ RIMBAUD, 2002, p. 188. (frio desdém).

²⁹¹ RIMBAUD, 2002, p. 189. Eis a versão de Mário Cesariny: “Eu, quero tornar-me horrendo como um mongol, hei-de retalhar o corpo todo, cobri-lo de tatuagens. Verás como urrarei em plena rua. Quero atingir a loucura raivosa. (...) Quem dera que a minha riqueza espirrasse sangue por todos os lados!” (RIMBAUD, 2007, p. 141).

²⁹² RIMBAUD, 2002, p. 190. (Enfim, sua caridade é enfeitiçada).

²⁹³ RIMBAUD, 2002, p. 189. (Ele seguia com as gentilezas de uma menina indo ao catecismo).

²⁹⁴ RIMBAUD, 2002, p. 191. (maneiras de jovem mãe, de irmã amada).

²⁹⁵ RIMBAUD, 2002, p. 188. (delicadezas misteriosas).

²⁹⁶ RIMBAUD, 2002, p. 191. (poder mágico).

²⁹⁷ RIMBAUD, 2002, p. 187. (divino Esposo).

quem fala: “Parce qu’il faudra que je m’en aille, très-loin, un jour. Puis il faut que j’en aide d’autres: c’est mon devoir”²⁹⁸. Mistura de anjo e demônio, a entidade teria como projeto, na perspectiva de seu companheiro, mudar os costumes e as leis, ou, em sentido mais amplo, simplesmente, “*changer la vie*”²⁹⁹.

Na segunda parte, intitulada “Alchimie du verbe”, tem-se o próprio maldito como a primeira pessoa do enunciado, a se manifestar em relação ao que o teria condenado ao inferno. Neste ponto, identificado a um poeta, o sujeito se propõe a contar a história de uma de suas loucuras, as quais se confundem com a criação poética. Mencionando a sua afinidade com a alucinação (“Je m’habituai à l’hallucination simple”³⁰⁰), assim como a propositada sacralização da desordem de seu espírito (“Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit”³⁰¹), o poeta lembra a sua condição de marginal, de quem precisa se arrastar na imundície das ruas, distante dos bons costumes, dos bons caminhos, para voltar a ser como um filho do sol: “Je me traînais dans les ruelles puantes et, les yeux fermés, je m’offrais au soleil, dieu de feu”³⁰². É no afastamento da civilização, vivendo o que Jean-Pierre Richard chama de “pleno desprendimento”³⁰³, ou “inquietante liberdade”³⁰⁴, que o sujeito encontraria a desejada fusão com a natureza, tornando-se como uma “étincelle d’or de la lumière *nature*”³⁰⁵.

Entre os restantes poemas do conjunto, ainda se destacam algumas passagens, em que se observam concepções acerca dos homens e dos valores ocidentais. Em “L’impossible”, o Ocidente se associa a uma espécie de pântano (“Les marais

²⁹⁸ RIMBAUD, 2002, p. 190. A tradução é de Mário Cesariny: “Porque é preciso que eu me vá, um dia, para bem longe. Tenho de ajudar outros: é a minha obrigação” (RIMBAUD, 2007, p. 145).

²⁹⁹ RIMBAUD, 2002, p. 189. (Grifos do autor). (*mudar a vida*).

³⁰⁰ RIMBAUD, 2002, p. 194. (Eu me acostumei com a simples alucinação).

³⁰¹ RIMBAUD, 2002, p. 194. (Eu acabei por considerar sagrada a desordem do meu espírito).

³⁰² RIMBAUD, 2002, p. 195. (Eu me arrastava nas ruelas fétidas e, os olhos fechados, oferecia-me ao sol, deus de fogo).

³⁰³ RICHARD, 1955, p. 197. (“plein dégagement”).

³⁰⁴ RICHARD, 1955, p. 197. (“inquiétante liberté”).

³⁰⁵ RIMBAUD, 2002, p. 196. (Grifo do autor). (centelha de ouro da luz *natureza*).

occidentaux”³⁰⁶), lugar de águas paradas, onde os homens são negociantes ou ingênuos (“Le monde! les marchands, les naïfs!”)³⁰⁷, seres que se adaptam a tudo, mantendo a polidez e as conveniências: “Mais nous sommes polis; nos relations avec le monde sont très-convenables”³⁰⁸. Ao mesmo tempo, ressalta uma concepção do que seja o espírito. Como sede de certos princípios morais, ou de certa forma de inteligência, cujo cultivo se associa à religião, à arte, à ciência, define-se o que impede ao sujeito se alçar para fora do mundo conhecido. Tem-se uma substância limitadora, de caráter autoritário: “– L’esprit est autorité, il veut que je sois en Occident. Il faudrait le faire taire pour conclure comme je voulais”³⁰⁹. No poema, contra tudo o que representa o Ocidente, o poeta lança aquilo que Suzanne Bernard chama de uma “vociferação violenta”³¹⁰: “J’envoyais au diable les palmes des martyrs, les rayons de l’art, l’orgueil des inventeurs, l’ardeur des pillards”³¹¹.

Em “L’éclair”, por fim, faz-se referência à crença de “*Tout le monde*”³¹², contemporaneamente, na ciência, como forma moderna de marcha para a conquista do universo. A essa confiança, naturalmente, opõe-se o sujeito do enunciado, que afirma não acreditar nem no trabalho, cuja força parece pouca para a ambição de seus anseios (“Le travail paraît trop léger à mon orgueil”³¹³), nem na ciência: “et la science est trop lente”³¹⁴. Como se vê em “Matin”, e de acordo com o projeto poético de Rimbaud, o poeta só poderia acreditar mesmo em uma forma nova de trabalho, ligada a uma

³⁰⁶ RIMBAUD, 2002, p. 199. (Os pântanos ocidentais).

³⁰⁷ RIMBAUD, 2002, p. 199. (O mundo! os comerciantes, os ingênuos!).

³⁰⁸ RIMBAUD, 2002, p. 199. (Mas nós somos educados; nossas relações com o mundo são bastante decentes).

³⁰⁹ RIMBAUD, 2002, p. 200. (– O espírito é autoridade, ele quer que eu esteja no Ocidente. Seria preciso fazê-lo calar para concluir como eu gostaria).

³¹⁰ A autora chama a atenção para a curiosa mistura de que seria feito *Une saison en enfer*: “Quel curieux mélange, en effet, d’analyse lucide et de vocifération violente!” (BERNARD, 1959, p. 166).

³¹¹ RIMBAUD, 2002, p. 200. (Eu mando ao diabo as palmas dos mártires, os brilhos da arte, o orgulho dos inventores, o ardor dos que pilham).

³¹² RIMBAUD, 2002, p. 201. (Grifos do autor). (*Todo mundo*).

³¹³ RIMBAUD, 2002, p. 202. (O trabalho parece muito fraco para o meu orgulho).

³¹⁴ RIMBAUD, 2002, p. 201. (e a ciência é muito lenta).

sabedoria nova, que dependeria de uma conquista futura, a dar cabo tanto das superstições quanto dos servilismos, tendo em vista a constituição de um novo mundo: “Quand irons-nous, par delà les grèves et le monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition (...)”³¹⁵. Tal conquista, aliás, é o que aparece no último poema do livro, intitulado “Adieu”, quando chega a ser vista com esperança: “Et à l’aurore, armés d’une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes”³¹⁶.

A perspectiva utópica, que se vê em alguns textos de Rimbaud, como em certas passagens de *Une saison en enfer*, retorna, e com nova força, em *Illuminations*, no qual, como afirma Bouillane de Lacoste, não haverá “o menor traço de inquietação religiosa”³¹⁷. Quanto à concepção do que seja o mundo, a civilização aparece, novamente, como aquilo que mitiga as energias selvagens do homem, submetendo-o ao domínio da rotina, da ausência de movimento, que impedem o avanço da humanidade a novas formas de existência. Uma vez mais, o Ocidente é configurado como espaço em que se não pode viver em liberdade, em que não se pode manter o vigor, a que se associam, agora, elementos como a dança, o riso, a juventude, o excesso, o amor, a fantasia e mesmo a crueldade, coisas que não se podem controlar.

Em muitos poemas, em especial naqueles em que se mantém um sujeito como centro do discurso, destaca-se a luta deste contra o mundo. Apresenta-se um ser dotado de uma sabedoria especial, caótica e inaudita (“Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos”³¹⁸), que se coloca contra a passividade e o contentamento dos homens comuns, vistos como seres servis, débeis, indiferentes à própria impotência. Sugere-se a

³¹⁵ RIMBAUD, 2002, p. 202. (Quando iremos, para além das praias e dos montes, saudar o nascimento do trabalho novo, a sabedoria nova, a fuga dos tiranos e dos demônios, o fim da superstição).

³¹⁶ RIMBAUD, 2002, p. 204. (E ao amanhecer, armados de uma ardente paciência, nós entraremos nas esplêndidas cidades).

³¹⁷ O trecho é de um artigo publicado no *Mercure de France*, em 1948: “les *Illuminations* ne portent plus trace de la moindre inquiétude religieuse”. (LACOSTE apud BERNARD, 1959, p. 165).

³¹⁸ RIMBAUD, 2002, p. 215. (Minha sabedoria é tão desdenhada quanto o caos).

superação das limitações do mundo por meio da destruição da ordem existente, a qual daria lugar a uma nova harmonia, de caráter selvagem em relação à civilização que se conhece.

Em “*Matinée d’ivresse*”, os valores do bem e do belo são relativizados, em um modo de negação de seu suposto caráter absoluto, relacionado a uma justiça e a uma beleza imutáveis. A frase inicial lembra o primeiro texto de *Une saison en enfer*: “*Ô mon Bien! Ô mon Beau! Fanfarre atroce où je ne trébuche point!*”³¹⁹. A fanfarra, que remete ao toque de instrumentos de metal, seria a expressão de uma harmonia que se abandona (“*l’ancienne inharmonie*”³²⁰), como se abandonam as convenções da sociedade, em especial, aqueles pilares éticos e estéticos que estabelecem o que são o bem e o belo. Seria a partir do afastamento destes valores que o sujeito se poria a trilhar o caminho do que afirma procurar: “*Hourra pour l’oeuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois!*”³²¹.

Mais a frente, no texto, fala-se em um sofrimento, o qual, lembrando o martírio, relaciona-se a uma extraordinária promessa: “*Ô maintenant nous si digne de ces tortures! rassemblons fervemment cette promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés*”³²². Em seguida, sustenta-se a verdade de um método, quando se afirma, igualmente, a fé em um veneno: “*Nous t’affirmons, méthode! Nous n’oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison*”³²³. Tem-se, então, a imposição da retomada da crença no desregramento. Através dele seria possível ir ao encontro de um poder que, associado à demência (“*cette promesse, cette*

³¹⁹ RIMBAUD, 2002, p. 217. (Grifos do autor). A tradução é de Ivo Barroso: “Oh *meu* Bem, oh *meu* Belo! Fanfarra atroz em que não mais tropeço!” (RIMBAUD, 2007, p. 231).

³²⁰ RIMBAUD, 2002, p. 218. (a antiga desarmonia).

³²¹ RIMBAUD, 2002, p. 217. A tradução é de Mário Cesariny : “Hurrá pela obra inaudita e pelo corpo maravilhoso, pela primeira vez!” (RIMBAUD, 2007, p. 37).

³²² RIMBAUD, 2002, p. 218. Eis a tradução de Lêdo Ivo: “Ó agora nós tão dignos dessas torturas! ponhamos em ordem, ardentemente, esta promessa sobrehumana feita ao nosso corpo e à nossa alma criados: esta promessa, esta demência!” (RIMBAUD, 1982, p. 96).

³²³ RIMBAUD, 2002, p. 218. (Nós te afirmamos, método! Não esquecemos que tu glorificaste, ontem, cada uma de nossas idades. Temos fé no veneno).

démence!”), levaria a novas formas de pensamento e de julgamento. Com o exercício do método, que não parece ser outro senão aquele que se concebera nas cartas ditas do vidente, seria possível a abertura de um novo tempo, o qual, ao final do texto, aparece como “le temps des *Assassins*”³²⁴.

O fechamento de “*Matinée d’ivresse*”, mesmo que se evidencie, de acordo com o que indicam alguns intérpretes, tratar-se de uma referência a uma seita de usuários de haxixe, os *Haschischins*, sugere o problema da moral, uma vez que se identificam como assassinos aqueles que dariam forma a um novo tempo. Aqui, entretanto, seria interessante ter em mente o fato de a associação entre a grandeza e a imoralidade não ser, propriamente, uma novidade. Segundo Hugo Friedrich, entre os franceses, Denis Diderot já cogitava, por volta de 1760, a “coincidência da imoralidade com a genialidade, da inaptidão social com a grandeza espiritual”³²⁵.

Em “*Conte*”, é o sentido desta associação o que se verifica. A personagem principal é um príncipe, cujas aspirações se relacionam a uma verdade, a um desejo e a uma satisfação essenciais (“Il voulait voir la vérité, l’heure du désir et de la satisfaction essentiels”³²⁶), que seriam mais do que apenas “des générosités vulgaires”³²⁷. Afastando-se de toda ética, a personagem se mostra cruel, e mesmo sanguinária, pois mata as mulheres com quem tem relações (“Toutes les femmes qui l’avaient connu furent assassinées”³²⁸), assim como todos aqueles que o seguem (“Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations”³²⁹), divertindo-se a estrangular animais (“Il

³²⁴ RIMBAUD, 2002, p. 218. (Grifo do autor). (O tempo dos *Assassinos*).

³²⁵ FRIEDRICH, 1991, p. 25. As palavras de Friedrich remetem à discussão sobre o gênio, de Diderot, em *Le neveu de Rameau*.

³²⁶ RIMBAUD, 2002, p. 212. (Ele queria ver a verdade, a hora do desejo e da satisfação essenciais).

³²⁷ RIMBAUD, 2002, p. 211. (generosidades vulgares).

³²⁸ RIMBAUD, 2002, p. 212. A tradução é de Mário Cesariny: “Todas as mulheres que possuía foram assassinadas” (RIMBAUD, 2007, p. 19).

³²⁹ RIMBAUD, 2002, p. 212. (Matou todos aqueles que o seguiam, depois da caça ou das libações).

s’amusa à égorger les bêtes de luxe”³³⁰) e a esquartejar pessoas: “Il se ruait sur les gens et les taillait en pièces”³³¹.

Em determinado momento, o narrador relaciona a energia da destruição com a força da juventude e com a crueldade: “Peut-on s’extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté!”³³². Vai-se ao encontro do que Henri Peyre chama de “ambição desmesurada de ultrapassar o homem”, a que se relaciona o desejo de “ultrapassar as noções de bem e de mal”³³³. É ao assassino, cujas pulsões não se controlam, que é aberta a possibilidade de se experimentar uma “santé essentielle”³³⁴, justamente quando, ao final do texto, a personagem se encontra com um gênio, ser “d’une beauté ineffable”³³⁵, de cuja fisionomia emana a promessa “d’un bonheur indicible”³³⁶.

Entre os textos de *Illuminations*, sob outro aspecto, será proveitoso destacar aqueles que tratam do tema da cidade, espaço de aglomeração humana que não pode deixar de remeter à sociedade e ao mundo modernos. Embora, em alguns deles, o que se vê seja a destruição do universo conhecido, através da expansão de uma fantasia criadora sem muitos limites, em outros se observa uma postura mais de acordo com a que tenho tentado salientar, neste capítulo. Revela-se uma posição crítica do sujeito, a perspectiva negativa sobre um mundo do qual se deseja escapar.

Em “Ouvriers”, a aglomeração citadina é apresentada como o lugar da miséria dos operários (“indigents absurdes”³³⁷), uma terra avara, mesquinha (“cet avare pays où nous ne serons jamais que des orphelins fiancés”³³⁸), onde mesmo os jardins exalam mau cheiro. Em um espaço como esse, seria difícil escapar a um destino coibitivo, que

³³⁰ RIMBAUD, 2002, p. 212. (Divertiu-se estrangulando os animais de luxo).

³³¹ RIMBAUD, 2002, p. 212. (Jogava-se sobre as pessoas e as talhava em pedaços).

³³² RIMBAUD, 2002, p. 212. (Podemos nos extasiar na destruição, rejuvenescermos pela crueldade).

³³³ PEYRE, 1983, p. 28.

³³⁴ RIMBAUD, 2002, p. 18 (saúde essencial).

³³⁵ RIMBAUD, 2002, p. 212. (beleza inefável).

³³⁶ RIMBAUD, 2002, p. 212. (felicidade indizível).

³³⁷ RIMBAUD, 2002, p. 220. (indigentes absurdos).

³³⁸ RIMBAUD, 2002, p. 221. (esta terra avara onde nós não seremos nunca senão noivos órfãos).

mina o exercício da força e do conhecimento: “l’horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi”³³⁹. Mais para o final do poema, à referência à fumaça e aos barulhos da produção industrial, sinais da marcha para o progresso (“La ville, avec sa fumée et ses bruits de métiers”³⁴⁰), vem se juntar o desejo do encontro de outro lugar, que seja algo como “l’autre monde, l’habitation bénie par le ciel et les ombrages”³⁴¹.

Em “Ville”, o sujeito se coloca como um cidadão comum, efêmero (“éphémère et point trop mécontent citoyen d’une métropole crue moderne”³⁴²), mas que não deixa de ser observador e crítico. Como quem conhece de perto o assunto, ele fala do isolamento das pessoas, em meio à multidão (“Ces millions de gens qui n’ont pas besoin de se connaître,”³⁴³), e da simplicidade a que teriam sido reduzidos bens humanos, como a língua e a moral: “La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression”³⁴⁴. Lembra-se, igualmente, a condição de fantasmas dos habitantes de um espaço marcado pela sujeira, a que se associa a queima do combustível da primeira revolução industrial: “je vois des spectres nouveaux roulant à travers l’épaisse et éternelle fumée de charbon”³⁴⁵.

Em certa passagem, quando o sujeito do enunciado se remete a determinadas estatísticas, destaca-se uma medida do tempo de vida das pessoas. Através da menção a um método que lida com massas de dados numéricos, a que seriam reduzidos os indivíduos, sugere-se a experiência, no ambiente da cidade, de uma vida vazia, desprovida de energia vital, uma vida de que se encontrariam ausentes a sede e a fome

³³⁹ RIMBAUD, 2002, p. 221. (a horrível quantidade de força e de ciência que a sorte sempre afastou de mim).

³⁴⁰ RIMBAUD, 2002, p. 220. (A cidade, com sua fumaça e os barulhos dos trabalhos).

³⁴¹ RIMBAUD, 2002, p. 220. (o outro mundo, a habitação abençoada pelo céu e pelas sombras das árvores).

³⁴² RIMBAUD, 2002, p. 221. (efêmero e não descontente demais cidadão de uma metrópole que crêem moderna).

³⁴³ RIMBAUD, 2002, p. 222. (Estes milhões de pessoas que não têm necessidade de se conhecer).

³⁴⁴ RIMBAUD, 2002, p. 222. (A moral e a língua se reduziram a sua mais simples expressão).

³⁴⁵ RIMBAUD, 2002, p. 222. (vejo novos fantasmas, rolando através da espessa e eterna fumaça do carvão).

características do desejo, conforme outros poemas do autor: “ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu’une statistique folle trouve pour les peuples du continent”³⁴⁶. De modo significativo, no mesmo poema em que se faz referência ao “plan de la ville”³⁴⁷, associado à pretensa modernidade da cidade (“métropole crue moderne”³⁴⁸), afirma-se o descabimento (“statistique folle”) de uma medida quantitativa, racional, matemática, impessoal, para medir o que seria qualitativo, como a duração da vida de um sujeito.

Para além da abordagem mais ou menos crítica sobre a cidade, observa-se, ainda, ao longo de *Illuminations*, como se via entre os primeiros poemas de Rimbaud, um ataque disseminado à burguesia. A investida se insere no contexto da pretendida ruptura com a sociedade, de um repúdio que alcançaria tanto o progresso material, a civilização tecnológica, quanto o homem tido como positivo, admirador da ciência e do dinheiro.

Em “Soir historique”, fala-se sobre uma experiência que seria vivida por uma figura como um turista ingênuo. Embora possuidor de uma “vision esclave”³⁴⁹, característica de uma condição servil, a personagem, desde que afastada dos “horreurs économiques”³⁵⁰ de seu tempo, poderia se deparar com as inusitadas manifestações de uma dimensão excêntrica do mundo, a ser descortinada em meio à passagem de bandos nômades e desordeiros: “des chasses et des hordes”³⁵¹. É no quarto parágrafo da composição, em que, de certo modo, o narrador esquece a sua personagem, que se faz menção à burguesia:

³⁴⁶ RIMBAUD, 2002, p. 222. (a duração da vida deve ser muitas vezes menos longa do que aquela que uma estatística louca encontra para os povos do continente).

³⁴⁷ RIMBAUD, 2002, p. 221. (plano da cidade).

³⁴⁸ RIMBAUD, 2002, p. 221. (metrópole que acreditam moderna).

³⁴⁹ RIMBAUD, 2002, p. 239. (visão escrava).

³⁵⁰ RIMBAUD, 2002, p. 239. (horrores econômicos).

³⁵¹ RIMBAUD, 2002, p. 239. (Ele treme com a passagem dos caçadores e das hordas).

La même magie bourgeoise à tous les points où la malle nous déposera! Le plus élémentaire physicien sent qu'il n'est plus possible de se soumettre à cette atmosphère personnelle, brume de remords physiques, dont la constatation est déjà une affliction.³⁵²

A magia burguesa, como se vê, é apresentada como um poder que alcança todos os lugares de um mundo limitado, o qual não pode ser outro senão aquele que o autor associa a uma restritiva civilização ocidental. Aqui, uma atmosfera perniciosa atingiria a todos, que viveriam subjugados, com a percepção constantemente abatida. Segundo a lógica do poema, ter consciência sobre a constituição desse mundo, tomar conhecimento da verdadeira qualidade de sua atmosfera, seria já causa de um grande tormento.

Talvez ainda mais expressivo, como crítica de uma cultura controlada pelo pensamento e pela prática burgueses, seja o poema de nome “Solde”, com o qual imagino ser pertinente encerrar esta parte do capítulo dedicada ao poeta francês. No texto, enumera-se uma série de substâncias, todas elas tornadas objetos de consumo, postos à venda. No segundo parágrafo, mencionam-se elementos que poderiam ser associados ao que há de mais prezado em muitos outros poemas de Rimbaud: “Les Voix reconstituées; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leurs applications instantanées; l'occasion, unique, de dégager nos sens”³⁵³. Destaca-se a referência às vozes, organizadas novamente, reconstituídas, ao despertar fraterno e à energia da música, uma potência vital, em *Illuminations*. Juntas, estas seriam as substâncias capazes de impulsionar um movimento súbito, repentino, como a ação revolucionária, a qual se liga a possibilidade de se distender os sentidos.

³⁵² RIMBAUD, 2002, p. 239. A tradução é de Mário Cesariny: “A mesma magia burguesa em qualquer lado onde a mala-posta nos deixe! O físico mais elementar sente que já não é possível submeter-nos a esta atmosfera pessoal, a esta bruma de remorsos físicos cuja constatação é já uma aflição” (RIMBAUD, 2007, p. 97).

³⁵³ RIMBAUD, 2002, p. 233. (As Vozes reconstituídas; o despertar fraterno de todas as energias corais e orquestrais e suas aplicações instantâneas; a ocasião, única, de libertar nossos sentidos).

Em “Solde”, entretanto, todos estes elementos estariam à venda, anunciados como se fosse possível obtê-los facilmente, sem maiores esforços, apenas com certa quantia de capital. Entre tantas outras coisas, estariam à venda a anarquia para as massas (“À vendre l’anarchie pour les masses”³⁵⁴), esplendores invisíveis (“Élan insensé et infini aux splendeurs invisibles”³⁵⁵), o próprio movimento e o futuro (“le bruit, le mouvement et l’avenir qu’ils font”³⁵⁶), assim como “les Corps sans prix”³⁵⁷ e “les sauts d’harmonie inouïs”³⁵⁸. Tem-se, então, uma completa liquidação, com que a sociedade se desembaraçaria de tudo o que poderia lhe parecer estranho, absorvendo-o, dando-lhe um preço. Na perspectiva do poema, em um mundo tomado pelo pensamento burguês, o essencial seria apenas o poder de compra e o apetite pelos produtos que se desejem pôr à venda.

4. Desde o início do capítulo, tenho procurado focalizar minha observação no modo como se configuram as relações, nos textos de Rimbaud e de Sá-Carneiro, entre o sujeito, ou os sujeitos dos enunciados, e o mundo. No que diz respeito à representação dessas duas instâncias, o mundo, com seus poderes, suas convenções, seus hábitos, suas instituições, e o sujeito, muitas vezes poeta, é possível notar uma significativa afinidade entre os universos poéticos dos dois autores.

Em primeiro lugar, uma afinidade se evidencia porque, em ambos os poetas, o mundo é um espaço de extremas limitações, estruturadas por uma ordem que formata mentalidades desprovidas da capacidade de questionar e de imaginar, uma ordem que fomenta o conformismo e a passividade diante das convenções, favorecendo a mediocridade e glorificando a banalidade. Em segundo lugar, a afinidade existe porque, em ambas as obras, configura-se uma espécie particular de sujeito, o qual se caracteriza,

³⁵⁴ RIMBAUD, 2002, p. 233. (À venda a anarquia para as massas).

³⁵⁵ RIMBAUD, 2002, p. 234. (Impulso insensato e infinito de esplendores invisíveis).

³⁵⁶ RIMBAUD, 2002, p. 234. (o ruído, o movimento e o futuro que eles fazem).

³⁵⁷ RIMBAUD, 2002, p. 233. (os Corpos sem preço).

³⁵⁸ RIMBAUD, 2002, p. 234. (os saltos de harmonia inauditos).

muitas vezes, pelo desejo de partir do mundo limitado e hostil, em direção a regiões que não podem ser definidas precisamente, mas que se imagina existir, de algum modo, em algum outro lugar, ou em algum outro tempo.

Tanto em Rimbaud quanto em Sá-Carneiro, destaca-se o fato de a burguesia ser considerada como a classe responsável, em grande medida, pela situação de depauperamento em que se encontraria a sociedade deles contemporânea, tornando-se um objeto privilegiado da crítica. A essa classe, que o escritor português associa a seres desprovidos de complicações psicológicas, o francês dedica o seu desprezo e a sua violência, seja nas sátiras, entre os seus primeiros poemas, seja nos textos em prosa, em que se vislumbra a distância entre o vigor dos malditos e a lassidão dos que dariam tudo por uma vida apenas confortável. Tanto para um quanto para o outro autor, o termo burguês assume o seu significado mais pejorativo. Trata-se daquele sujeito que não tem nenhuma grandeza ou abertura de espírito, cujos horizontes estreitos estão a par com um apego exclusivo à segurança, ao êxito material e ao bem-estar.

A hipocrisia dessa mesma sociedade, a sua moral falsa e mesquinha, são, igualmente, alvos privilegiados de ambos os poetas. Quando Sá-Carneiro aponta, no texto de “Loucura...”, a diferença entre o amor dos amantes e o amor dos esposos, um em que se é “livre de todas as peias”, o outro “burocrata, membro da Academia”³⁵⁹, o que se observa é a mesma dissimulação daqueles que, educados na igreja católica, a qual prega o amor ao próximo, permanecem indiferentes aos que caem, pisoteados na marcha da civilização, como se vê em “L’éclair”: “à la science, et en avant!” crie l’Ecclésiaste modern, c’est-à-dire *Tout le monde*. Et pourtant les cadavres des méchants et des fainéants tombent sur le coeur des autres...”³⁶⁰.

³⁵⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 275.

³⁶⁰ RIMBAUD, 2002, p. 201. (Grifos do autor). A tradução é de Lêdo Ivo: “rumo à ciência, e para a frente!” clama o moderno Ecclésiastes, isto é, *Todo mundo*. E contudo os cadáveres dos maus e ociosos caem sobre o coração dos outros...” (RIMBAUD, 1982, p. 73).

A boa sociedade, os bons costumes, a que se relacionam uma educação padronizada, a entediante vida dos salões e a vida provinciana, em Sá-Carneiro, ou a submissão servil dos crentes e o apego ao conforto, em Rimbaud, são ligados a uma moral tola ou perversa, assim como a uma beleza conservadora, sem consistência. Tem-se uma sociedade que se dedica sistemática e regularmente a conter os ímpetos originais, aqueles que diferenciam o indivíduo. Em Rimbaud, os caracteres bárbaros ou selvagens, em Sá-Carneiro, os simplesmente bizarros, configuram-se como o que não serve à perpetuação da ordem estabelecida.

Como tentei demonstrar, mais acima, os dois poetas evidenciam, em seus textos, uma simpatia por sujeitos à margem da sociedade, como os assassinos, os loucos, os suicidas. Nas narrativas do autor português, o crime não é, de modo algum, incomum entre as personagens, sendo, inclusive, cercado de certa beleza e de alguma elevação. Em um trecho de “Loucura...”, uma das reflexões do narrador procura, de certo modo, justificar tanto o desejo criminoso do protagonista de desfigurar a sua mulher como o seu suicídio:

A maior parte dos homens adotou um sistema determinado de convenções: É a *gente de juízo*... Pelo contrário, um número reduzido de indivíduos vê os objetos com outros olhos, chama-lhes outros nomes, pensa de maneira diferente, encara a vida de modo diverso. Como estão em minoria... são doidos...³⁶¹

A gente de juízo, na perspectiva da obra de Sá-Carneiro, não seria outra coisa senão a generalidade das pessoas, os chamados “lepidópteros”³⁶², seres inferiores, que não conseguem deixar de se submeter às convenções. Em outras palavras, seria “a gente

³⁶¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 278. (Grifos do autor).

³⁶² É nas cartas a Pessoa que mais aparece este termo, como em correspondência enviada de Paris a Lisboa, de junho de 1914: “Estive toda a tarde com o Pacheco, que lhe manda muitas recomendações – insultando os lepidópteros daí e daqui. (Iniciei o Pacheco neste nosso termo paúlco – é claro)” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 805). Sá-Carneiro também fala em “lepidopteria”, como quando se refere, criticamente, à ideia de que “o artista deve falar ao maior número possível” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 841).

média, a gente tranqüila”, a qual, conforme se lê em “Ressurreição”, “mal chegou à existência, se domou aos usos e costumes, aos preconceitos”³⁶³. Neste conto, o narrador deixa clara a admiração do protagonista, também um artista, um dramaturgo, por figuras como os assassinos, os ladrões, os incendiários, sujeitos “que nunca se domaram, que sempre estrebucharam”³⁶⁴. Na mesma passagem, menciona-se, por contraste, aqueles a quem o artista dedicaria o seu desprezo, quais sejam, “os castrados: a gente digna e sensata, os que nunca tiveram um gesto de cólera, que nunca ousaram ofender ninguém”³⁶⁵.

Em Rimbaud, de modo semelhante, é a recusa do sujeito em ser mais um entre os que se domam “aos usos e costumes”³⁶⁶, associada à potência contra o poder instituído, ao ímpeto revoltoso, o que leva à identificação entre o poeta e o maldito. Entre as composições do francês, “Mauvais sang”, de *Une saison en enfer*, é bastante expressiva no que diz respeito à posição do sujeito quanto ao modo como vê o criminoso condenado, em uma demonstração da mesma simpatia que se nota no poeta português:

Encore tout enfant, j’admirais le forçat intraitable sur qui se referme toujours le baigne; 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 bon sens qu’un voyageur – et lui, lui seul! pour témoin de sa gloire et de sa raison.³⁶⁷

Ao mencionar o caráter intratável desse condenado, Rimbaud estabelece uma espécie de modelo de sujeito que não só se encontra à margem da sociedade, mas que,

³⁶³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545.

³⁶⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545.

³⁶⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545.

³⁶⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545.

³⁶⁷ RIMBAUD, 2002, p. 181. (Grifos do autor). A tradução é de Mário Cesariny: “Ainda menino, eu admirava o forçado intratável ante o qual se abre sempre a porta da cadeia; percorria os lugares que ele santificara com o seu trabalho; via, *com olhos seus*, o céu azul e a florida laboração da terra; procurava, nas cidades, a sua fatalidade. Ele era mais forte que um santo, mostrava mais bom-senso que um viandante – e era ele, só ele, o único testemunho da sua glória e da sua razão” (RIMBAUD, 2007, p. 124).

por sua força, resistência e integridade, pode ser associado a um santo, servindo a uma causa sagrada, com sua razão superior. Também neste ponto, verifica-se a aproximação entre o poeta francês e Sá-Carneiro, o qual estabelece a diferenciação de muitos dos sujeitos de seus enunciados como algo que deve ser objeto de veneração, ainda que em meio ao maior estranhamento. No já citado “Ressurreição”, a loucura, por ser atributo daquele que se diferencia da gente normal, é considerada, pelo protagonista, “uma sagração”, quando ele afirma: ““Ser louco (...) é ter um pouco de Deus na alma””³⁶⁸.

É aos seres à margem de uma sociedade hipócrita, fútil e mesquinha, isto é, aos loucos, aos desequilibrados e desajustados, que pertence a potência para a descoberta do novo, para uma ação de descortinar os mistérios, que tanto Sá-Carneiro quanto Rimbaud associam a um modo particular de alargamento dos sentidos, de ampliação do universo e do próprio ser. À margem é onde se coloca o poeta, que deve estar disposto a lutar para alcançar o desconhecido.

Aliás, também aqui se apresenta uma afinidade entre os dois autores, que diz respeito, justamente, à figuração da luta que trava o poeta para se afastar da realidade, superando-a. Em comentário a um poema de Fernando Pessoa, Sá-Carneiro mostra o seu gosto pela figura do poeta como aquele que “esgrime, brande o *gládio* contra o desconhecido, o infinito, que quer abraçar, compreender, sintetizar”³⁶⁹. Em “Escavação”, poema do primeiro volume do autor, vê-se a íntima associação entre a luta e a arte: “Nada tendo, decido-me a criar: / Brando a espada: sou luz harmoniosa / E chama genial que tudo ousa / Unicamente à força de sonhar...”³⁷⁰. Em “Escala”, de *Indícios de ouro*, o desejo é o de retomar a luta, para a conquista das possibilidades da fantasia: “Eia! Que empunhe como outrora a lança / E a espada de Astros – ilusória e

³⁶⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545.

³⁶⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 733. (Grifo do autor).

³⁷⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 57.

nua!”³⁷¹. Em Rimbaud, por sua vez, em um poema como “Adieu”, de *Une saison en enfer*, é após a menção à qualidade do combate espiritual (“Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d’hommes”³⁷²), que se tem a imagem da futura conquista da cidade.

Tanto em um quanto no outro autor, o poeta se apresenta como um ser que se encontra em um espaço limite entre o mundo e outra dimensão, a que só se pode ter acesso por meio de uma experiência em que o gênio, categoria importante nas obras de ambos, seja atuante. Mais acima, mencionei a aparição desta figura, em “Conte”, do poeta francês. Agora, lembro, também, que o último poema de *Illuminations* se chama “Génie”. Aqui, há uma sorte de espírito inspirador, uma potência que parece poder levar o homem a ultrapassar os seus limites, sobrepujando quaisquer condicionamentos. A entidade se liga à fecundidade do espírito, ao alargamento do universo (“Ô fécondité de l’esprit et immensité de l’univers!”³⁷³), constituindo-se como algo que está dentro e fora do homem, e que pode ser encontrado, ou reencontrado, e experimentado por ele: “ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés”³⁷⁴.

Em Sá-Carneiro, a ideia do gênio também aparece, relacionando-se a uma forma de saber específica, que é atributo da diferenciação do sujeito. Em “Ressurreição”, texto no qual se faz o elogio de todos os que “tiveram o gênio de arder, de dar o grande salto, de mergulhar o abismo”³⁷⁵, caracteriza-se o protagonista como o genial escritor, cujas “mãos sagradas”³⁷⁶ são capazes de eternizar as “ânsias maravilhosas”³⁷⁷ da imaginação. Algumas vezes, como em “Asas”, a “intensidade excessiva”³⁷⁸ do gênio corresponde a um excesso de desequilíbrio, que marca a condição de inadaptado do artista. Em outras,

³⁷¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 98.

³⁷² RIMBAUD, 2002, p. 204. (O combate espiritual é tão brutal como a batalha dos homens).

³⁷³ RIMBAUD, 2002, p. 243. (Ó fecundidade do espírito e imensidão do universo!).

³⁷⁴ RIMBAUD, 2002, p. 243. (ó fruição de nossa saúde, impulso de nossas faculdades).

³⁷⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545.

³⁷⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 539.

³⁷⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 539.

³⁷⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 486.

como em uma passagem de “Eu-próprio o outro”, ressalta a concepção da infinita distância que existiria entre o gênio e os homens comuns, aqueles que “se contentam consigo próprios”³⁷⁹:

É inacreditável!

Quase todos se contentam consigo próprios – *bastam-se*. E vivem, e progridem. Fundam lares. Há quem os beije.

Que náusea! Que náusea! *Não se ter ao menos o gênio de se querer ter gênio!...*
Miseráveis!³⁸⁰

5. No que diz respeito à discriminação de um sujeito capaz de alguma revolta, diante do mundo e de suas limitações, à configuração do sujeito que não se adapta, que não se enquadra e se dispõe à luta, começam a aparecer, entretanto, algumas importantes diferenças entre as poéticas dos dois autores. Quando se tem em vista a obra do escritor português, não se pode deixar de observar como não se fala na diferenciação de pessoas cujas atividades não têm algum caráter estético, ou imaginativo, em sentido mais amplo. Em Sá-Carneiro, a maioria das pessoas é a “subgente”³⁸¹, seres inferiores, que se contentam com a vida e que nunca tiveram algum desejo de evasão, como aquele que é próprio do poeta.

Muitas das personagens principais das narrativas do autor português são artistas, parte de um grupo de “pessoas enigmáticas, incompreensíveis”³⁸², que não se curvam às convenções, como o escultor de “Loucura...”, Raul Vilar. As mulheres por quem as bizarras personagens do escritor se apaixonam são atrizes, como a Júlia Gama, de “O incesto”, dona de uma “beleza misteriosa”, com sua “cabeleira de fogo” e seus “olhos de infinito”³⁸³, ou dançarinas, como a lúbrica figura do poema “Salomé”. Quando um

³⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 503.

³⁸⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 503-504. (Grifos do autor).

³⁸¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 839.

³⁸² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 278.

³⁸³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 303.

cientista é escolhido como protagonista da trama de um dos contos de *Céu em fogo*, em “A estranha morte do professor Antena”, é a aproximação entre a ciência e a arte o que vem justificar a escolha, marcando a diferença do protagonista em relação à “multidão inferior das esquinas”³⁸⁴:

Com efeito um grande sábio cria – *imagina* tanto ou mais do que o Artista. A Ciência é talvez a maior das artes – erguendo-se a mais sobrenatural, a mais irreal, a mais longe em Além. O artista adivinha. Fazer arte é Prever. Eis pelo que Newton e Shakespeare, se se não excedem, se igualam.³⁸⁵

Em Sá-Carneiro, a arte assume um papel tão importante, no sentido da segregação do sujeito em relação aos seus pares, no sentido da separação entre seres inferiores, que se contentam com a vida do dia a dia, e seres superiores, sempre desejosos de ultrapassar as limitações do real, do tempo e do espaço conhecidos, que tudo o que está fora de sua esfera, incluindo a própria vida real, tudo o que não diz respeito a um fenômeno artístico, como manifestação da imaginação, passa a ser desprezível. A única coisa que interessa, de acordo com um ponto de vista como esse, seria uma arte que fosse como que extra-humana, que tratasse apenas de coisas infinitas, fantásticas ou extraordinárias.

Observa-se, então, a mais grave consequência da perspectiva que vê apenas na arte a possibilidade de o sujeito experimentar alguma elevação, distanciando-se do mundo e alcançando alguma diferenciação. Sá-Carneiro, neste ponto, aproxima-se de alguns dos princípios do simbolismo e do decadentismo, fazendo corresponder, a uma espécie de “deificação do ato poético”³⁸⁶, o que Massaud Moisés identifica, em “Langueur”, de Paul Verlaine, como o “desgosto da ação e a certeza de que a vida não

³⁸⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 513.

³⁸⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 513. (Grifo do autor).

³⁸⁶ MOISÉS, 2003, p. 221. Massaud Moisés, ao falar sobre a poesia de António Nobre, observa-a como um “prenúncio da deificação do ato poético, preconizada e realizada pelo grupo de *Orpheu*, especialmente por Mário de Sá-Carneiro, tão emotivo e hipersensível quanto o autor de *Só*”.

vale a pena ser vivida”³⁸⁷. Ao contrário do que acontece em Rimbaud, não é apenas o mundo o que se nega, no autor português, mas a própria vida, que seria como que diluída em literatura³⁸⁸.

A postura de Raul Vilar, em “Loucura...”, quando, disposto a provar a “grandeza sobre-humana”³⁸⁹ do seu amor, afirma desprezar a existência, não é muito diferente do que se vê nas cartas de Sá-Carneiro, em alguns dos poemas ou em outras narrativas suas. Em correspondência dirigida a Ricardo Teixeira Duarte, o escritor fala sobre o trabalho literário como a única coisa que “pode ornamentar a existência”³⁹⁰. Em outra carta, dessa vez endereçada a Luís de Montalvor, identifica-se uma raça que “não foi feita para viver a vida”, uma raça marcada por aquela divisão entre corpo e alma a que me referi ao longo do capítulo, segundo a qual se teria, nas almas, uma chama imortal, “sempre heróica em face do temporal, bêbada de céu, sonhando estrelas”, enquanto os corpos seriam “arrastados na poeira, cheios de lodo”³⁹¹.

Em “O incesto”, as reflexões do narrador estabelecem a arte como um refúgio, sem o qual não poderia existir o verdadeiro artista, conforme o próprio enunciado do texto: “se não fossem os belos livros da minha estante e as páginas de má prosa que escrevo de quando em quando, há muito que eu teria dado talvez um tiro nos miolos”³⁹². O sujeito, nesse caso, é o típico inadaptado, que não sabe “estar numa sala” ou “falar com senhoras”³⁹³. Dono de uma visão negativa do homem e do mundo, a qual faz com que se considere a vida como um “sofrimento eterno”³⁹⁴, para ele, no “fundo da alma

³⁸⁷ MOISÉS, 2003, p. 208.

³⁸⁸ É Giorgio de Marchis quem, em *O silêncio do dândi e a morte da esfinge*, chamando a atenção para a impossibilidade de se separar os planos da biografia e da ficção, em Sá-Carneiro, indica o processo do autor como o de “diluir a sua vida em literatura” (MARCHIS, 2007, p. 30).

³⁸⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 295.

³⁹⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 1027.

³⁹¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 1015.

³⁹² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 307.

³⁹³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 311.

³⁹⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 328.

humana”³⁹⁵, estariam apenas o egoísmo e a covardia. “Bocejante, lazeiro”³⁹⁶, a figura se mostra invejosa dos suicidas, os quais teriam a coragem que lhe falta, a de acabar com a “doença física”³⁹⁷ que lhe parece ser a vida. Curiosamente, nesse mesmo momento, ultrapassando o campo da ficção, Sá-Carneiro, em carta a Luís de Montalvor, está a pensar que “uma bala seria o remédio”³⁹⁸ para o sofrimento a que associa a vida.

Com a perspectiva do autor português, aproximada da escolha que Edmund Wilson associa ao conjunto de simbolistas cujo paradigma é Axel, o sujeito que, permanecendo no mundo moderno, “recusa-se a participar de suas atividades”³⁹⁹, levando a efeito, quando muito, uma crítica desinteressada, não orientada por uma “imaginação criativa para as possibilidades da vida humana”⁴⁰⁰, tem-se uma oposição à ação que não seja predominantemente estética. Giorgio de Marchis aponta a rejeição do poeta a qualquer “estética militante e socialmente empenhada”⁴⁰¹. Em 1915, era o próprio Sá-Carneiro quem vinha a público manifestar a sua posição quanto ao caráter de *Orpheu* como revista que se propunha a “uma ação exclusivamente artística”, afastada da ideia de ter “qualquer opinião política e social – definitiva e coletiva”⁴⁰².

De um projeto assim exposto, não pode deixar de se afastar uma articulação que oponha a burguesia e o proletariado, ou a nobreza e os camponeses, em uma espécie de luta de classes, o que se vê em alguns dos poemas de Rimbaud. No poeta francês, ressalta o desejo de transformar não só o campo restrito da arte, mas a própria vida, a

³⁹⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 321.

³⁹⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 328.

³⁹⁷ Nesse ponto, vale a pena estender a citação: “Para a doença física em que a vida se me tornou, só existe um remédio: o aniquilamento. No entanto, nunca terei a força de vontade necessária para absorver esse temível elixir” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 328).

³⁹⁸ Com as palavras da carta, fica evidente como parte da ficção de Sá-Carneiro tem origem nos sentimentos que ele próprio experimenta: “A doença física em que a vida se me transformara – como escrevi no ‘Incesto’ – agrava-se hora a hora mesmo aqui neste meio anestésico. Uma bala seria o remédio. Mas decididamente não tenho força para tomar essa droga. E o tempo vai passando” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 1014).

³⁹⁹ WILSON, 1967, p. 201.

⁴⁰⁰ WILSON, 1967, p. 202.

⁴⁰¹ MARCHIS, 2007, p. 74.

⁴⁰² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 1037.

moral, o desejo. Aqui, nota-se o anseio por uma experiência de liberdade, o gosto por uma vida experimentada com a máxima intensidade, na errância, o que se opõe à persistente recusa da vida, conjugada ao repúdio a um movimento relativamente amplo de renovação, visíveis em Sá-Carneiro.

Este último, com efeito, como bem evidencia Giorgio de Marchis, em sua aproximação do autor com o Fradique Mendes, de Eça de Queirós, ambas figuras representantes do dandismo, não poderia ser considerado um revolucionário, devendo, antes, ser pensando, nos termos de Isabel Pires de Lima, como uma espécie de “rebelde na passividade”⁴⁰³. Trata-se, aqui, de um sujeito que, em alguma medida, provoca, mas não transgride e se revolta explicitamente, daquele que “zomba das regras ao mesmo tempo em que ainda as respeita”⁴⁰⁴, ou que experimenta uma “rejeição sem distanciamento da sociedade que despreza”⁴⁰⁵. Segundo o autor italiano, está-se, neste âmbito, diante de sujeitos que, “aparentemente isolados, permanecem sempre no interior do grupo que pensam dominar, mas do qual na realidade dependem”⁴⁰⁶.

Em alguns casos, a expressão do escritor português é tocada pela mesma agressividade que se vê em poemas de Rimbaud, como quando ele fala sem reservas sobre o que percebe como falsos artistas, no caso, provincianos portugueses, que encontra em Paris: “Lepidópteros! Lepidópteros! Mereciam que os ungissem de bosta de boi!... E não haver uma lei que proíba a exportação de semelhantes mariolas!... Sujam, encham Paris de escarros verdes!”⁴⁰⁷. Note-se, entretanto, que tal agressividade não deixa de ter um caráter profundamente aristocrático e elitista⁴⁰⁸.

⁴⁰³ LIMA apud MARCHI, 2007, p. 46.

⁴⁰⁴ D’AUREVILLY apud MARCHI, 2007, p. 47.

⁴⁰⁵ MARCHI, 2007, p. 46.

⁴⁰⁶ MARCHI, 2007, p. 94.

⁴⁰⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 805.

⁴⁰⁸ É interessante notar como Sá-Carneiro gosta de associar a riqueza do espírito à nobreza, à imagem do fausto dos grandes palácios, ainda que arruinados, como se vê em alguns dos poemas de *Indícios de ouro*. “Taciturno”, desse livro, em que o sujeito começa por falar do ouro que existe em si, da joia profunda que é a sua alma, termina assim: “Há roxos fins de Império em meu renunciar – / Caprichos de cetim do meu

Sob outro aspecto, é preciso notar que a negatividade de Sá-Carneiro em relação à vida levará, necessariamente, a um repúdio à natureza, o qual também vai ao encontro de perspectivas simbolistas e decadentistas, como a que entende que “o natural é detestável e só o artificial é fonte de beleza”⁴⁰⁹. Nesta questão, entretanto, acontece algo interessante, quando se comparam os desdobramentos das obras de Rimbaud e do poeta português.

Em um primeiro momento, ambos os autores estão em acordo, no que diz respeito a certo elogio do que seria natural, quando partem de um pressuposto comum, o de que a sociedade, com suas convenções e costumes, considerados estúpidos, mitigam o crescimento do sujeito. A figura do artista Cesário, em “Amizade”, é emblemática de uma posição com a qual são repudiadas as limitações que a sociedade impõe ao livre exercício dos impulsos animais do homem, como ao desejo sexual, que é sufocado por uma moral tola. O que se vê em “O incesto”, onde o narrador fala que “a natureza ainda é uma das raras coisas que não vale a pena aperfeiçoar”⁴¹⁰, e em boa parte de “Loucura...”, ambos de *Princípio*, não é muito diferente.

Ao se observar o desenvolvimento da obra de Sá-Carneiro, nota-se, contudo, como procurei evidenciar, ao longo do capítulo, que a perspectiva inicialmente um tanto naturalista dos primeiros textos vai sendo abandonada, à medida que ganha consistência a exaltação do mundo da fantasia, emanação de um mundo interior alargado, que permitiria ao sujeito ultrapassar os limites do real. Em “O homem dos sonhos”, a negação da natureza alcança pontos extremos. A personagem principal só encontra a felicidade no afastamento do mundo real, a que se identifica o mergulho no mundo dos

desdém Astral... / Há exéquias de heróis na minha dor feudal – / E os meus remorsos são terraços sobre o Mar...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 88).

⁴⁰⁹ PEYRE, 1983, p. 67.

⁴¹⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 322.

sonhos. No discurso a seguir, supostamente transcrito pelo narrador da história, vê-se a posição do protagonista:

A vida, no fundo, contém tão poucas coisas, e é tão pouco variada... Olhe, em todos os campos. Diga-me: ainda se não enjoou das comidas que lhe servem desde que nasceu? Enjoou-se, é fatal; mas nunca se recusou porque é um homem, e não pode nem sabe dominar a vida. Chame os mais belos cozinheiros. Todos lhe darão legumes e carnes – meia dúzia de espécies vegetais, meia dúzia de espécies animais. Mesmo, na Terra, o que não for animal ou vegetal é sem dúvida mineral... Eis o que demonstra bem a penúria inconcebível da Natureza!⁴¹¹

A figura que considera “a vida humana (...) uma coisa impossível”⁴¹², aquele que afirma que “o maior vexame que existe é viver a vida”⁴¹³, em suas viagens ao exótico universo dos sonhos, chega a imaginar um “mundo perfeito onde os sexos não são dois só”⁴¹⁴, assim como uma forma de relação sexual em que seria possível experimentar “outros espasmos que residem noutros órgãos”⁴¹⁵, como nos olhos, através dos quais se viveria uma relação, ao mesmo tempo, física e imaterial. Mais ou menos da mesma linhagem seria o Inácio de Gouveia, de “Ressurreição”, que imagina a distinção entre artistas e pessoas comuns, nestes termos: “A ‘natureza’ é para a *gente-sadia*, a subgente normal...”⁴¹⁶.

Ainda sobre este aspecto, é preciso observar como o ponto de vista que daria origem a poemas como “Le bateau ivre” (“Les Fleuves m’ont laissé descendre où je voulais”⁴¹⁷), ou “Bannières de mai” (“À toi, Nature, je me rends”⁴¹⁸), onde é sugerida a associação entre o contato íntimo do sujeito com a natureza e a fuga das limitações do mundo conhecido, não poderia se adequar a um espírito cosmopolita, como o de Sá-

⁴¹¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 476.

⁴¹² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 477.

⁴¹³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 477.

⁴¹⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 478.

⁴¹⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 480.

⁴¹⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 569. (Grifos do autor).

⁴¹⁷ RIMBAUD, 2002, p. 122. (Os Rios me deixaram baixar onde eu queria).

⁴¹⁸ RIMBAUD, 2002, p. 154. (A ti, Natureza, eu me entrego).

Carneiro. Este, um entusiasmado pela Europa e por Paris, lugar onde se teria alcançado, positivamente, o apogeu da civilização ocidental, distancia-se bastante de uma perspectiva predominante, em Rimbaud, o qual veria, no retorno a uma espécie de natureza selvagem, um caminho para a superação das limitações do mundo contemporâneo.

Neste sentido, não se pode imaginar o escritor francês a ratificar palavras como as de Ricardo de Loureiro, de *A confissão de Lúcio*, quando faz a exaltação da grande cidade: “Só posso viver nos grandes meios. Quero tanto ao progresso, à civilização, ao movimento citadino, à atividade febril contemporânea!...”⁴¹⁹. O poeta francês se sentiria pouco confortável na presença de uma “criatura européia e vibrante, *civilizada* na sua conversa, na sua arte e na sua vida”⁴²⁰, como é descrito o protagonista de “Ressurreição”, exaltado com as parisienses “vibrações de Progresso”⁴²¹.

Quando se pensa na separação entre mundano e espiritual, a qual, muitas vezes, faz com que, nos textos de Sá-Carneiro, o corpo seja visto como algo infame, igualmente, os dois autores se afastam. Na obra do escritor português, não são poucos os momentos em que o corpo é repellido, em nome de algo mais etéreo, como a fantasia, de preferência aquela que é vaga, imprecisa, impalpável. “Ressurreição” talvez seja o momento em que esta repugnância atinge um ponto máximo.

No conto, o protagonista manifesta uma desilusão com o contato físico, infinitamente inferior às fantasias que o antecederam, quando ele ainda não conhecia o que chama de “o horror dos sexos”⁴²². A separação entre o corpo e a alma, indício de um homem duplo, observa-se, entre muitos outros momentos, quando Inácio de

⁴¹⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 371.

⁴²⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 573. (Grifo do autor).

⁴²¹ Em um trecho elaborado com uma sucessão de imagens justapostas, vislumbra-se o que há de Futurismo em Sá-Carneiro: “Longes de torres de aço, altas chaminés das oficinas – pontes, andaimes, guindastes, cremalheiras – fábricas titânicas, silvos de locomotiva – vibrações de Progresso, murmúrios de Amanhã...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 544).

⁴²² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 546.

Gouveia é qualificado como uma “alma sensível”, que despreza as “coisas peganhentas e úmidas, malcheirosas, repugnantes”⁴²³, as quais associa à relação sexual. A negação do contato entre os corpos chega a fazer do onanismo uma prática privilegiada, com a qual se experimentariam “carícias solitárias, limpas e agudas”⁴²⁴. Tentando evitar a “lembrança do mundo real, sexualizado e infame”⁴²⁵, o protagonista procura atingir um “êxtase fantástico, de vibrações infinitas”⁴²⁶, produto de uma imaginação que não pode se deixar corromper, de uma alma que não deve se deixar afetar pelo mundo.

O escritor português, como se viu mais acima, localiza, frequentemente, na alma, os anseios que levam o artista ao desejo de elevação. Haveria, aqui, o que Maria Aliete Galhoz identifica como uma “luta pela afirmação da superioridade do espírito”, projetando-se a alma como “o mito fundamental” de uma “integridade não dispersa”⁴²⁷. Em Rimbaud, de modo significativo, acontece algo diferente. A postura crítica do poeta francês não deixa de atingir a própria noção de alma, sobretudo, quando esta se identifica ao espírito, à inteligência ou a certo refinamento. Lembre-se, neste sentido, o comentário que fiz a “L’impossible”, de *Une saison en enfer*, quando destaquei a formulação com a qual se concebe o espírito como fruto de um conjunto de dogmas, criação de uma civilização, o Ocidente, de onde o sujeito sente ser impossível escapar, apesar da consciência de que é preciso fazê-lo para que se realize o seu desejo.

Na obra do autor de “Ressurreição”, é verdade que há momentos nos quais se valoriza a experiência sensível, como forma de ampliação da consciência e de transformação do próprio sujeito, de modo semelhante ao que acontece em Rimbaud, em poemas como “Sensation”. Basta reparar os muitos momentos em que o escritor português faz uso da sinestesia, em seus textos, para identificar como aí tem lugar uma

⁴²³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 546.

⁴²⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 549.

⁴²⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 549.

⁴²⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 550.

⁴²⁷ GALHOZ, 1963, p. 105.

exploração das possibilidades dos sentidos físicos, através dos quais, afinal, torna-se concretizável qualquer reconhecimento sensível, qualquer “provação sensitiva”⁴²⁸, para usar os termos de Galhoz. Em *A confissão de Lúcio*, tem-se um bom exemplo desse uso. A festa na casa de uma “americana bizarra”⁴²⁹, ainda na primeira parte da narrativa, propicia ao narrador uma série de sensações inusitadas, como a de sentir o cheiro de “uma brisa cinzenta com laivos amarelos”⁴³⁰, ou a de sentir a luz, mais do que vê-la, uma luz que não impressiona a vista, mas sim o tato.

Em termos comparativos, entretanto, enquanto a experiência dos poemas de Rimbaud tendem a ser vivenciadas no contato do sujeito, como corpo e alma, com o mundo, em Sá-Carneiro predomina uma tendência a esfumar toda concretude, segundo a lógica de que o caráter misterioso do impalpável tem um valor sempre superior. Em *A confissão de Lúcio*, mesmo o episódio da festa, cheia de voluptuosidades extraordinárias, refere-se a uma “orgia de carne espiritualizada em ouro”⁴³¹, em que os sujeitos não se “excitavam fisicamente em desejos lúbricos e bestiais”⁴³², por se tratar de uma “ânsia de alma”⁴³³. O narrador, o próprio Lúcio, explica-se: “Sim, todos esses elementos se fundiam num conjunto admirável que, ampliando-a, nos penetrava a alma, e que só a nossa alma sentia em febre de longe, em vibrações de abismos. Éramos todos alma”⁴³⁴. Não se pode deixar de reparar a distância disso em relação à formulação que encerra *Une saison en enfer*, quando o sujeito se exalta com a vitória sobre o sofrimento

⁴²⁸ GALHOZ, 1963, p. 117. Considerando o autor como “um poeta místico”, pelo apego ao mistério, ao que não se dá segundo as leis naturais ou físicas, Maria Aliete Galhoz explora, mais do que eu o faria, a fixação de Sá-Carneiro no “mito de ‘eros’, na provação sensitiva”.

⁴²⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 356.

⁴³⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 361. (Grifos do autor).

⁴³¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 361.

⁴³² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 363.

⁴³³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 363.

⁴³⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 363.

do inferno, prevendo que lhe será possível, após o término da cruel estadia, “*posséder la vérité dans une âme et un corps*”⁴³⁵.

⁴³⁵ RIMBAUD, 2002, p. 204. (Grifos do autor). (*possuir a verdade em uma alma e um corpo*).

Capítulo II

A ascensão

1. Sá-Carneiro e Rimbaud têm, ambos, um poema intitulado “Partida”, em francês, “Départ”. A composição do escritor português abre o seu primeiro volume de poemas, *Dispersão*, como uma espécie de pórtico para o conjunto de que faz parte. O autor, em carta a Fernando Pessoa, que acompanha o processo de surgimento dos poemas do livro, à distância, através da correspondência do amigo em Paris, afirma que o texto “será como que um prefácio, uma *razão* de ser do que se segue”. São quatorze estrofes, todas com quatro versos decassílabos, que dão ao poema o “talhe clássico” a que o autor se refere na mesma carta, adotando a ideia de que “a toada certa facilita o trabalho”⁴³⁶. Como se verá, a composição tem lugar central no que diz respeito à apresentação da ascensão, na obra do escritor português, cujos limites são constantemente marcados pela possibilidade da queda, da estagnação, do afrouxamento dos anseios que impulsionam o poeta para o alto.

O poema “Départ”, de Rimbaud, incluído entre os textos de *Illuminations*, não tem, no contexto da obra do autor, a mesma centralidade que “Partida” tem na obra do outro. A composição, entretanto, pode ser afiliada ao que Louis Forestier, como se disse no capítulo anterior, chama de uma “poétique (...) du départ”⁴³⁷, da qual se veriam sinais muito antes de o poeta ter escrito os textos do que seria o seu último livro.

Em “Départ”, composição de apenas quatro linhas, em um único parágrafo, que está bem distante da “toada certa” de que fala Sá-Carneiro, destaca-se o impulso para que não se abandone o caminho da busca por novas descobertas, novos afetos, novos sons. Aqui, é com “l’affection et le bruit neufs”⁴³⁸ que se constitui a partida, a qual se relaciona a uma vontade de superação do que já se conhece, no seio de um constante

⁴³⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 779. (Grifo do autor).

⁴³⁷ In: RIMBAUD, 2002, p. 282. (poética (...) da partida).

⁴³⁸ RIMBAUD, 2002, p. 216. (a afeição e o ruído novos).

processo de aprendizagem, necessário para fazer frente ao labirinto das limitações cuja imagem tentei fornecer no capítulo anterior.

2. A fim de se observar como se trata o problema da ascensão, em primeiro lugar, na obra de Sá-Carneiro, será interessante recuar um pouco no tempo, para antes da publicação de *Dispersão*, em que se encontra o poema “Partida”. Valerá a pena fazer um breve comentário sobre algumas narrativas de *Princípio*, as quais, não sendo ainda parte da obra mais sólida do autor, revelam algumas de suas concepções iniciais. Nos contos mais curtos, há momentos em que se menciona algum tipo de evasão do mundo real, relacionada a uma insatisfação subjetiva. Embora tocados por certa ironia, com que o autor pretende se afastar dos lugares comuns do romantismo, os textos já trazem as personagens que de algum modo se sentem desconfortáveis ou limitadas pelas circunstâncias da vida concreta.⁴³⁹

Na narrativa que abre o livro, “Em pleno romantismo”, o protagonista se apaixonou por uma mulher de saúde extremamente frágil, destinada a uma vida curta. O sujeito tem em mente que está a “amar a morte”⁴⁴⁰, sentindo-se atraído pela figura de uma “formosura etérea, que já não é deste mundo”⁴⁴¹. Após o falecimento da amada, o jovem apaixonado acredita poder voltar a vê-la, imaginando a morte não como um fim absoluto, mas como um espaço aberto para além da vida. As últimas anotações de seu diário fazem explícita menção ao desejo de evasão do mundo concreto. Em um trecho específico, utiliza-se o verbo partir: “Faz hoje um mês... Quero vê-la... quero vê-la!... Quero beijar-lhe a boca... quero estreitar o seu corpo contra o meu... quero confundir a sua alma com a minha... Quero-a! Quero-a! Vou partir...”⁴⁴².

⁴³⁹ Sá-Carneiro dizia que, neste livro, “apesar do erro das digressões e da *realidade* da forma”, explorava-se “loucura – que é um outro infinito” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 752). (Grifo do autor).

⁴⁴⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 253.

⁴⁴¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 252.

⁴⁴² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 254.

Em outro dos contos mais curtos do volume, “Página dum suicida”, da mesma sessão do primeiro, intitulada “Diários”, observa-se a exposição do desejo de “desvendar o misterioso véu”⁴⁴³ da morte. Na narrativa, em que, segundo o autor, embora sendo uma das “menos valorosas do livro”, haveria já uma “ampliação completa”⁴⁴⁴, destaca-se o perfil de um sujeito que se define como um “arrojado descobridor de mundos”, um “espírito aventureiro e investigador por excelência”⁴⁴⁵. Levado por uma simples curiosidade (“Não posso resistir à ‘curiosidade’! Vou partir portanto!...”⁴⁴⁶), de quem parece se enfastiar com as limitações da vida terrena, o protagonista está decidido a se transportar para outra dimensão, onde se daria o encontro com o desconhecido.

No discurso de despedida da personagem, ressalta, mais uma vez, a presença do verbo partir: “Parto apenas para uma exploração arrojada, cheia de perigos e donde não poderei voltar, é certo...”⁴⁴⁷. A figura que se orienta pelo impulso de desvendar mistérios, de se abrir a outras formas de experiência, aquele que, segundo seu criador, deseja “à força (...) partir para o desconhecido”⁴⁴⁸, aproxima-se do tipo mais comum do artista, em Sá-Carneiro. Note-se, entretanto, que, não sendo um artista, a personagem não vê outra forma de evasão que não seja a morte.

Dentre os contos de *Princípio*, será em “Loucura...”, mais timidamente, e em “O incesto”, de modo um pouco mais consistente, que se verá apontar, na obra do autor, a fundamental articulação que falta nos textos anteriores, aquela entre o desejo de evasão do mundo real e as faculdades criativas. Tem-se, aqui, um momento central, na trajetória desta obra, quando se define a associação entre a arte e a elevação. O novo

⁴⁴³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 262.

⁴⁴⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 752.

⁴⁴⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 262-263.

⁴⁴⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 262. (Grifo do autor)

⁴⁴⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 263.

⁴⁴⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 752.

arranjo permitirá ao sujeito que deseja deixar a vida, espaço da limitação ou do tédio, não ver apenas na morte o lugar para o qual partir.

No primeiro dos textos, a novidade se mostra de modo apenas tangencial, uma vez que o protagonista da trama, o escultor Raul Vilar, embora alçado a um “pedestal de bizzarria”⁴⁴⁹, não chega a fazer de sua arte um instrumento para alcançar outros mundos, do mesmo modo que não o faz o narrador. É em “O incesto”, não por acaso a composição mais recente e a mais extensa do livro, que as coisas vão mais longe.

Na narrativa que tem como protagonista o dramaturgo Luís de Monforte, enfatiza-se a glória almejada pelo artista, a qual o narrador chama, em uma primeira passagem, de “quimera de ouro, astro radiante, divindade temível”, e mais a frente, de “a deusa luminosa imersa no azul, a grande encantadora”⁴⁵⁰. Apresenta-se o processo da criação artística como o que deixa o sujeito em um estado de alheamento, “como se andasse constantemente bêbedo”, “numa grande tensão de espírito”⁴⁵¹. Nas reflexões do narrador, cujo vocabulário e imagens são já os dos livros posteriores, associa-se o prazer de criar a uma “alegria inefável”⁴⁵², assim como a loucura a um arroubo da alma, que deseja alçar voo, “bater asas pelo azul”, “perder-se no infinito”⁴⁵³. Ao final do texto, em um trecho singularmente estranho, aparentemente desligado do restante da narrativa, o qual parece ser uma espécie de alegoria, apresenta-se a figura do artista como um “arquiteto sublime”, construtor de torres destinadas a sua subida “às cumeadas”⁴⁵⁴, onde se encontraria a glória:

⁴⁴⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 274.

⁴⁵⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 308.

⁴⁵¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 302. É do mergulho neste estado que, em um determinado momento, no percurso do protagonista da narrativa, terá origem uma “obra-prima singular e perturbadora” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 339), de nome “Céu em fogo”.

⁴⁵² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 306.

⁴⁵³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 339.

⁴⁵⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 348.

O arquiteto sublime, o grande construtor das torres, acumulara andares sobre andares, e a torre maravilhosa tocava quase o céu. Quisera subir às cumeadas... E fora escalando sempre triunfante a ladeira da vida. Do alto da sua torre, do alto da cúpula de aço refulgente, debruçava-se para ver o seu triunfo. E via a Glória.⁴⁵⁵

Ao se ler a passagem, não se pode deixar de lembrar a figura de Dédalo, o mitológico arquiteto, construtor do labirinto e das asas que permitiriam dele escapar. Como no mito de Ícaro, é um desejo de ascensão o que aqui se manifesta. O arquiteto, figura que toma o lugar do dramaturgo da trama do conto, constrói torres, em especial, uma “torre maravilhosa”⁴⁵⁶, que parece poder tocar o céu. Deseja-se subir ao ponto mais alto, numa escalada constante, ao longo da vida. Do alto de sua torre, o arquiteto atingiria o grau mais elevado de um percurso vertical que se inicia no chão, de onde ele se desloca até o extremo superior, o vértice.

Tendo sequência o texto, entretanto, oblitera-se a conquista. Ecoa a espécie de loucura que teria atingido o protagonista do enredo: “Mas de súbito houvera um bater de asas negras. Ao mesmo tempo, as nuvens áureas, turbilhando, cegaram-lhe a vista: se olhava para a terra, o solitário do azul não via a terra, se olhava para o céu, não via o céu...”. Novamente lembrando o mito de Ícaro, tem-se a menção às asas, mas se trata de asas negras, que apontam para um lado sombrio da experiência artística, em que o sujeito sente perder a sua lucidez ou a sua integridade: “Em vez de luz, as trevas impenetráveis; em vez das alturas, a profundidade”⁴⁵⁷. Aos momentos de ascensão, os quais se experimentam por intermédio da criação artística, segue-se uma inevitável queda, quando o sujeito parece se dissipar, cedendo à loucura ou à morte.

A associação entre a arte e a ascensão, vislumbrada em “O incesto”, aparecerá com mais clareza em *Dispersão*, livro em que, desde o início, já se reconhece, na

⁴⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 348.

⁴⁵⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 348.

⁴⁵⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 348.

fantasia, na criação, a forma por excelência de elevação do artista. Na emblemática composição que abre o volume, nota-se de maneira clara quais são os anseios do poeta e o que ele acredita ser o seu destino. Não posso deixar de transcrever todo o poema:

Ao ver escoar-se a vida humanamente
Em suas águas certas, eu hesito,
E detenho-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito.

Afronta-me um desejo de fugir
Ao mistério que é meu e me seduz.
Mas logo me triunfo. A sua luz
Não há muitos que a saibam refletir.

A minha alma nostálgica de além,
Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto,
Aos meus olhos ungidos sobe um pranto
Que tenho a força de sumir também.

Porque eu reajo. A vida, a natureza,
Que são para o artista? Coisa alguma.
O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza.

É subir, é subir além dos céus
Que as nossas almas só acumularam,
E prostrados rezar, em sonho, ao Deus
Que as nossas mãos de auréola lá douraram.

É partir sem temor contra a montanha
Cingidos de quimera e de irreal;
Brandir a espada fulva e medieval,
A cada hora acastelando em Espanha.

É suscitar cores endoidecidas,
Ser garra imperial enclavinhada,
E numa extrema-unção de alma ampliada,
Viajar outros sentidos, outras vidas.

Ser coluna de fumo, astro perdido,
Forçar os turbilhões aladamente,
Ser ramo de palmeira, água nascente
E arco de ouro e chama distendido...

Asa longínqua a sacudir loucura,
Nuvem precoce de sutil vapor,
Ânsia revolta de mistério e olor,

Sombra, vertigem, ascensão – Altura!

E eu dou-me todo neste fim de tarde
À espira aérea que me eleva aos cumes.
Doido de esfinges o horizonte arde,
Mas fico ileso entre clarões e gumes!...

Miragem roxa de nimbado encanto –
Sinto os meus olhos a volver-se em espaço!
Alastro, venço, chego e ultrapasso;
Sou labirinto, sou licorne e acanto.

Sei a Distância, compreendo o Ar;
Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz;
Sou taça de cristal lançada ao mar,
Diadema e timbre, elmo real e cruz...

.....
.....

O bando das quimeras longe assoma...
Que apoteose imensa pelos céus!
A cor já não é cor – é som e aroma!
Vêm-me saudades de ter sido Deus...

*
* *
*

Ao triunfo maior, avante pois!
O meu destino é outro – é alto e é raro.
Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois...⁴⁵⁸

Após as três primeiras estrofes, em que se mostra certa tensão entre a aceitação da vida comum, com suas “águas certas”, e a escolha de uma vivência extraordinária, identificada a uma espécie de salto na bruma, destaca-se a menção a um movimento em sentido vertical, através do qual se poderia alcançar uma região inexplorada, um lugar fora do tempo e do espaço comuns. Atingir esse lugar, naturalmente, só poderia acontecer por meio da criação poética, a qual implicaria uma transformação do sujeito, com a quebra dos limites que o prendiam a si mesmo. Com a alma ampliada, a se expandir, como se diz em dois dos versos mais expressivos do autor (“E numa extrema-

⁴⁵⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 55-56.

unção de alma ampliada, / Viajar outros sentidos, outras vidas”), o poeta se abre à experimentação de algo supostamente mais intenso, mais vasto do que aquilo que se conhece.

Na oitava e na nona estrofes, versos justapostos remetem a uma sucessão de formas assumidas pelo sujeito, por aquele que se lança ao salto poético. Evidencia-se, na pluralidade dos elementos nomeados, a dispersão do que antes seria uma unidade subjetiva, inteira em si mesma. Quando se apontam as formas de disseminação do sujeito, faz-se referência ao voo, à ascensão: “Asa longínqua a sacudir loucura, / Nuvem precoce de sutil vapor, / Ânsia revolta de mistério e olor, / Sombra, vertigem, ascensão – Altura!”. É com o movimento da asa, a figurar, metonimicamente, o voo, impulsionado por uma ânsia fora do comum, que se atinge a altura, à qual se entrega o poeta: “E eu dou-me todo neste fim de tarde / À espira aérea que me eleva aos cumes”.

Na décima primeira estrofe, conjuga-se, mais uma vez, a extraordinária vivência, de caráter poético, e a expansão. O sujeito se alarga, estende-se, propaga-se, triunfante, para além de todos os limites: “Alastro, venço, chego e ultrapasso”. A transformação dá lugar, do mesmo modo que antes, a elementos diversos: “Sou labirinto, sou licorne e acanto”. A experiência é associada, ainda, a uma forma única de conhecimento, a qual, por sua vez, reforça a transfiguração.

A décima segunda estrofe se inicia com o verbo saber, conjugado na primeira pessoa do singular, no presente, no verso que traz, igualmente, o verbo compreender, pertencente ao mesmo campo semântico. Cria-se uma relação entre o conhecimento e o salto poético: “Sei a Distância, compreendo o Ar”. A estrofe, que fecha uma primeira parte do poema, termina com a repetição do verbo ser, na mesma pessoa e no mesmo tempo dos verbos anteriores, em uma identificação entre o saber e a expansão

transformadora do ser: “Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz; / Sou taça de cristal lançada ao mar, / Diadema e timbre, elmo real e cruz...”.

Após as duas linhas contínuas de pontos finais, é ainda o triunfo do artista o que se vê, a sua apoteose, que se acompanha da mudança de seu estado, da expansão de seus sentidos, que se abrem a novas percepções, a novas formas: “Que apoteose imensa pelos céus! / A cor já não é cor – é som e aroma!”. Em seguida, surge um verso de que o autor diria gostar, especialmente, por apresentar o que chama de certo “orgulho desmedido”, o de julgar ter sido Deus, “em face do turbilhão de maravilhas”⁴⁵⁹ em que sente o seu espírito se lançar, no auge da criação poética. Ultrapassando todas as medidas, seria possível ultrapassar o próprio homem, no sentido da conquista de um poder excepcional, de caráter sublime, etéreo.

Nos dois primeiros versos da última estrofe, o sujeito do enunciado volta a afirmar o que é o seu destino, a sua missão de artista: “Ao triunfo maior, avante pois! / O meu destino é outro – é alto e é raro”. Na sequência, entretanto, surge a nota de desencanto. O poeta reconhece o preço que deve pagar por estar destinado a não ser como os outros, como as pessoas comuns, em dois versos que já foram alguma vez mal interpretados: “Unicamente custa muito caro: / A tristeza de nunca sermos dois...”. Ao final do poema, confirma-se, em tensão com a exaltação anterior, a solidão a que estaria destinado o poeta, e o sofrimento que isto lhe causa.

Poderia ser de se esperar, com um pórtico como “Partida”, que, nos demais poemas de *Dispersão*, houvesse uma recorrência da conjugação entre a vivência estética e a ascensão, no sentido da abertura de espaço a uma forma de descoberta do que ainda não se conhece. Embora essa associação esteja sempre presente, entretanto, o que se verifica é que o sucesso da experiência costuma ser frágil demais. Na quase totalidade

⁴⁵⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 749.

dos poemas do livro, ressaltam breves referências a momentos passageiros em que alguma elevação teria sido possível, em meio ao predomínio da sensação de fracasso, do tédio, do vazio ou de uma forte desolação.

Em um poema como “Além-tédio”, faz-se menção à partida, inclusive com uma referência à ascensão, a que se relacionam, em específico, duas forças, uma mais prospectiva, a ambição, e outra retrospectiva, a nostalgia. Destaca-se o entusiasmo para a conquista do novo, do desconhecido, que parece levar a uma espécie de sublimação, como aquela que se via em “Partida”: “Outrora imaginei escalar os céus / À força de ambição e nostalgia, / E doente-de-Novo, fui-me Deus / No grande rastro fulvo que me ardia”⁴⁶⁰. A experiência, entretanto, além de ser associada ao passado, teria durado muito pouco, restando a melancolia que dá o tom geral da composição: “Parti. Mas logo regressei à dor. / Pois tudo me ruiu... Tudo era igual”⁴⁶¹. Em outro poema, “Escavação”, associa-se a potência do sonho à geração de uma luz harmoniosa, mas, novamente, o que se tem é um triunfo bastante efêmero: “Mas a vitória fulva esvai-se logo... / E cinzas, cinzas só, em vez de fogo...”⁴⁶².

Além de “Partida”, o fato é que apenas mais dois textos de *Dispersão* figuram com certo alcance a ascensão. “Álcool”, a quarta composição do conjunto, é um deles. Na segunda estrofe do poema, são mais uma vez as asas, agora de auréola, que servem de metonímia para o voo, com o qual se vivencia um alargamento sinestésico dos sentidos: “Batem asas de auréola aos meus ouvidos, / Grifam-me sons de cor e de perfumes”. Figura-se uma intensa agitação, geradora de um impulso que, ao provocar certa expansão, força os limites do sujeito, não podendo deixar de implicar a sua

⁴⁶⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 69.

⁴⁶¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 69.

⁴⁶² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 57.

dispersão: “Ferem-me os olhos turbilhões de gumes, / Desce-me a alma, sangram-me os sentidos”⁴⁶³.

Na sequência do poema, menciona-se a ação do sujeito do enunciado sobre si mesmo (“Respiro-me no ar que ao longe vem”), a qual é carregada de uma espécie muito particular de luz: “Da luz que me ilumina participo”. Esta, agora, entretanto, aparece revestida de algo ameaçador, uma vez que, no verso seguinte, o que se expressa é o desejo de se conter a dissipação: “Quero reunir-me, e todo me dissipo”. Nesse momento, o poeta se mostra temeroso, desejoso de resistir ao que sente como uma perda. A vivência se torna infernal (“Que droga foi a que me inoculei? Ópio de inferno em vez de paraíso?...”), quando o sujeito não suporta abandonar a própria estabilidade, o reconhecimento de si mesmo como unidade: “Corro em volta de mim sem me encontrar... / Tudo oscila e se abate como espuma...”. Diante da possibilidade da ascensão, que se vislumbra em um horizonte próximo, tem-se um recuo. O poeta, como que antecipando o momento da queda, deseja afastar os riscos que deve enfrentar: “Um disco de ouro surge a voar... / Fecho os meus olhos com pavor da bruma...”⁴⁶⁴.

Algo um pouco diferente acontece em “Rodopio”, o penúltimo texto do livro, em que é também uma forma de agitação vertiginosa o que se experimenta, uma espécie de delírio, o qual configura “o equilíbrio do desequilíbrio artístico da composição”⁴⁶⁵, conforme o autor o define, em carta a Fernando Pessoa. Os versos do poema são um exemplo único, na obra de Sá-Carneiro. Dessa vez, não se manifesta a tensão entre a permanência da identidade e a sua desintegração, que se vê em “Álcool”, assim como não se observa a nota melancólica do final de “Partida”. Falta, agora, a expressão de algo que seja exterior à vertigem em que se encontra o sujeito, uma vez que tudo o que

⁴⁶³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 59.

⁴⁶⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 59.

⁴⁶⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 781.

existe se movimenta no interior de seu universo mais íntimo, positivamente múltiplo e convulso.

Na composição, volteia, dentro do sujeito do enunciado (“Volteiam dentro de mim, / Em rodopio, em novelos”), uma série de elementos díspares, algumas vezes opostos uns aos outros (“Há missas e bacanais”), mas todos compondo um conjunto do que o texto denomina “maravilhas”. O rodopiar de substâncias tão variadas como “uivos”, “castelos”, “faróis”, “madeixas ondeantes” e “cartas rasgadas”⁴⁶⁶, as quais não se alinham em nenhuma unidade, equivale à dispersão, tanto dos objetos como do sujeito, naquilo que o autor designa, como se viu mais acima, ao comentar um verso de “Partida”, como um “turbilhão de maravilhas”⁴⁶⁷.

Em todo o poema, destaca-se a quantidade de verbos a indicarem movimentos mais ou menos dispersivos. Ainda na segunda estrofe, diz-se que “ondeiam lanças e mastros”, como se estes se espalhassem em ondas, propagando-se, através do mesmo espaço em que há “estátuas de heróis” e “promontórios”, esta última uma palavra que sugere o alto, a elevação⁴⁶⁸. Na sequência, são “cortejos de luz” que “singram”, “estilhaços” que se “precipitam”, “luas de oiro” que “se embebedam”, “círios” que se “contorcionam”, “neblinas” que “rangem”⁴⁶⁹. Tem-se uma diversidade de movimentos que não convergem para nenhum ponto, configurando, sobretudo, a deslocação vertiginosa, a dispersão das variadas substâncias.

⁴⁶⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 70-71.

⁴⁶⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 749. Na verdade, o comentário é feito quando “Partida” ainda se encontrava em sua versão inicial, com o nome de “Simplesmente”. O verso comentado, entretanto, permanece inalterado, como muitos outros, quando se estabelece a versão definitiva.

⁴⁶⁸ A palavra promontório, segundo a primeira definição do dicionário *Houaiss*, significa: parte mais alta; saliência, proeminência, elevação. Outra referência à ascensão, ainda que de modo apenas sugestivo, aparece na segunda estrofe, quando se diz que “Ascendem hélices, rastros...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 70). O trecho não deixa de ser significativo, tendo em vista a relação entre as hélices e objetos propulsores, cuja forma evoca um movimento em espiral, como aquele que, em “Partida”, conformava a “espira aérea” que levava o poeta aos cumes.

⁴⁶⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 70-71.

Com o procedimento da justaposição, identificado, pelo autor, em uma de suas cartas, como “a junção bizarra de coisas que não têm relação alguma”⁴⁷⁰, deixa-se em suspensão, como em um equilíbrio instável, ao mesmo tempo, os objetos e o sujeito, que se mostra indefinível, dissipado, na multiplicidade de elementos que entram em sua composição. A vertigem, que lembra os turbilhões, um desvario em que tudo oscila, é mencionada mais de uma vez, como se não bastasse a sua presença no movimento do poema. Na quarta estrofe, tem-se a referência mais cheia de sentido, por dizer respeito a uma alteração do ambiente, a uma intersecção dos planos de uma estrutura geométrica: “Planos, quebras e espaços / Vertiginam em segredo”⁴⁷¹.

Outro dado importante, também se observa, no poema, a referência às cores, aos sons e aos perfumes, substâncias recorrentes, na poesia de Sá-Carneiro: em um momento se diz que “Zebram-se armadas de cor”; em outro, fala-se que “Listas de som enveredam...”; em outro, ainda, mencionam-se os “Perfumes de longes ilhas”⁴⁷². Com a expansão desordenada dos sentidos, das sensações, tem-se, pela primeira vez, na obra do autor, a expressão do que Fernando Cabral Martins aponta como sendo uma das facetas da poética interseccionista, caracterizada por uma “multiplicação de estratos de sentido”, pela “sobreimpressão” e “síntese de imagens”⁴⁷³. No plano da dispersão subjetiva, apresenta-se como que o desdobramento de um mundo interior alargado, de contornos indefinidos, em que a integridade do sujeito parece prestes a se perder, dessa vez, desfazendo-se, antes positiva do que negativamente, conforme as palavras do texto, em “vislumbres de não-ser”⁴⁷⁴.

De *Dispersão*, são os versos de “Rodopio”, certamente, os que melhor manifestam a sensação de desbaratamento, de incoerência, de uma vertigem que poderia

⁴⁷⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 780.

⁴⁷¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 70.

⁴⁷² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 70-71.

⁴⁷³ MARTINS, 1994, p. 151.

⁴⁷⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 71.

ameaçar o equilíbrio em um centro estável, em uma identidade fixa, concentrada em si mesma. Hegel, segundo Emil Staiger, diria que “o eu não é apenas duração permanente, ou subsistência indefinida”, mas algo que se conquista, como individualidade, “quando se concentra e se volta para si mesmo”⁴⁷⁵. No poema, entretanto, tendo em vista esta definição, não se pode deixar de notar que acontece algo curioso. Ao mesmo tempo em que, para usar as palavras de Staiger, concernentes a uma caracterização do fenômeno lírico, “os contornos do eu (...) não são firmemente delineados”⁴⁷⁶, tudo acontece, desde o início, “dentro” do universo interior do sujeito, como se esse ainda permanecesse como o eixo da rotação.

Na mesma época em que Sá-Carneiro publica o seu primeiro livro de poemas, edita-se, também, *A confissão de Lúcio*. No texto, em uma passagem específica, brevemente mencionada, no capítulo anterior, destaca-se a descrição de uma forma de ascensão cuja perspectiva é um pouco diferente do que se viu até aqui. A experiência, tão extraordinária como as demais, é vista por dois ângulos diferentes. Por um lado, tem-se a vivência do artista como produtor, por outro, a representação de algo vivenciado por um sujeito como receptor, como uma espécie de espectador privilegiado.

O espetáculo, que acontece na festa da jovem excêntrica americana, em Paris, provoca, nos que a ele assistem, uma ampliação dos sentidos, quando se misturam “luzes, corpos, aromas, o fogo e a água”⁴⁷⁷. Para descrever o excepcional fenômeno, o narrador utiliza o mesmo vocabulário de que Sá-Carneiro lança mão para se referir aos momentos de elevação, em seus poemas da época, quando se fala em uma espécie de apoteose, experimentada em meio à vertigem dos turbilhões. Na descrição do contato com a iluminação da festa, a referência à ascensão é explícita:

⁴⁷⁵ STAIGER, 1972, p. 31.

⁴⁷⁶ STAIGER, 1972, p. 66.

⁴⁷⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 361.

(...) sorvíamos essa luz que, num êxtase iriado, numa vertigem de ascensão, se nos engolfava pelos pulmões, nos invadia o sangue, nos volvia todo o corpo sonoro. Sim, essa luz mágica ressoava em nós, ampliando-nos os sentidos, alastrando-nos em vibratibilidade, dimanando-nos, aturdindo-nos... Debaixo dela, toda a nossa carne era sensível aos espasmos, aos aromas, às melodias!...⁴⁷⁸

No ambiente transfigurado, os convidados da americana estão a experimentar uma espécie de êxtase, uma forma de transporte mágico para outra realidade, em que se tornam mais agudos os sentidos, abertos a percepções antes impensadas. A atmosfera, tocada por uma luz sobrenatural, embora produzida pelo artifício humano, faz com que se ampliem as sensações. Em meio ao assombro, os presentes se sentem como que espalhados no espaço e no tempo, dispersados, ascendendo, em uma vibração absolutamente fora do comum.

A apoteose final do espetáculo, entretanto, tem lugar quando entra na sala, dançando, em um “misticismo escarlata”, a própria anfitriã. Em um primeiro momento, ela dança se aproximando das chamas que se tinham ateado atrás dela, como que a “querer-se dar ao fogo”. Em seguida, é como se ela possuísse o fogo, ao invés de ele a possuir: “esbraseada e feroz, saltava agora por entre labaredas, rasgando-as: emaranhando, *possuindo*, todo o fogo bêbado que a cingia”. Por fim, a dançarina, “vermelha de brasas”, mergulha na água, “numa ânsia de se extinguir, possessa”, para ali morrer: “num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas – tranqüilas, mortas também...”. A personagem que mergulha na experiência artística, como produtora, encontra aquilo por que ansiava, a extinção. Da parte dos espectadores, por sua vez, quando regressa a luz normal, resta a vertigem: “Mulheres debatiam-se em ataques de histerismo; homens, de rostos congestionados, tinham gestos incoerentes”⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 362.

⁴⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 364. (Grifo do autor).

Em *Indícios de ouro*, haveria também uma composição em que se sugere um modo de expansão dos sentidos relacionado à recepção de uma manifestação artística alheia, ao menos, supostamente, alheia. No poema, de nome “Salomé”, a lúbrica dança da figura feminina, misto de emanação sublime e destruidora, atrai o sujeito do enunciado: “Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me”. Envolvendo-o, em uma sorte de encantamento, que apresenta algo de macabro, a dançarina provoca um desejo, o qual leva o sujeito a querer se perder no contato com o seu corpo. Os limites entre as duas figuras, então, mostram-se borrados: “Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto... / Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me”⁴⁸⁰.

Associa-se a dança a uma substância etérea, a uma “Luz morta de luar, mais Alma do que a lua”, a qual provoca o frio e o medo, ao mesmo tempo em que altera o ambiente, misturando sentidos: “O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou... / Tenho frio... Alabastro!... A minha Alma parou...”. Ao final do poema, o sujeito é levado a uma ação, em direção ao contato com o corpo da dançarina, que implicaria a aceitação de uma espécie de iluminação profana. Na última estrofe, ressalta a utilização do verbo partir: “Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me / Na boca imperial que humanizou um Santo...”⁴⁸¹. O antigo espectador, confundido com o objeto de seu desejo, consome-se no encontro com um corpo extraordinário, na qual se misturam a fantasia, o prazer dos sentidos e a perturbação do mundo concreto, através do que, segundo a lógica do poema, seria possível alcançar alguma sorte de êxtase.

No mesmo livro, curiosamente, há, ainda, mais duas composições que fazem menção à figura da dançarina, como uma segunda ou terceira pessoa do enunciado. Agora, entretanto, não é mais como espectador que o sujeito se coloca, mas como aquele que se utiliza da figura feminina, apenas vagamente recordada, ou toda absorvida

⁴⁸⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 77.

⁴⁸¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 77.

pela fantasia, para se desdobrar em uma experiência de caráter excepcional. Traz-se para o mundo interior o objeto do mundo exterior, que deixa de existir como tal, mesmo que apenas no campo da representação, como acontecia em “Salomé” ou no episódio da festa, em *A confissão de Lúcio*. Ao absorver os objetos do mundo real, potencializando uma vaga lembrança, transformando-a, a imaginação assume o lugar do que daria ensejo às diferentes formas de expansão dos sentidos.

Em “Certa voz na noite, ruivamente...”, a mulher é como que diluída, tornando-se apenas um vestígio. O sujeito do enunciado afirma se recordar não de uma figura humana definida, de um objeto concreto, de uma imagem com contornos mais ou menos precisos, mas de uma voz, que é como se viesse de outro estrato da realidade, de um lugar indeterminado: “Esquivo sortilégio o dessa voz, opiada / Em sons cor de amaranto, às noites de incerteza, / Que eu lembro não sei de Onde – a voz duma Princesa / Bailando meia nua entre clarões de espada”. O corpo, inexistente, entretanto, ganha atributos formais, de modo a atuar sobre a sensibilidade do poeta. Do mesmo modo que em “Salomé”, o texto se tingem de uma componente erótica: “Leonina, ela arremessa a carne arroxeadas; / E bêbada de Si, arfante de Beleza, / Acera os seios nus, descobre o sexo... Reza / O espasmo que a estrebucha em Alma copulada...”⁴⁸².

O objeto do desejo, quanto mais vago, quanto mais impreciso (“Não lhe desejo a carne – a carne inexistente...”), mais parece poder se submeter ao domínio da fantasia, a qual, ao expandir os seus limites, ampliaria, igualmente, os limites do sujeito. Com a ausência, a dançarina, uma figura etérea, uma “bailadeira astral”, adquire uma dimensão insustentável, como uma “voz-total”, um corpo indefinido, em que o sujeito afirma poder se dispersar. O verbo do último verso não é outro senão esvaír, cujo primeiro

⁴⁸² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 81.

sentido é desvanecer, dissipar, evaporar: “E nessa voz-Estátua, ah! nessa voz total, / É que eu sonho esvair-me em vícios de marfim...”⁴⁸³.

Com o fechamento do poema, apresentam-se duas leituras possíveis. Segundo a primeira, mais de acordo com os anseios de elevação que se observam na obra de Sá-Carneiro, o sujeito se dissiparia, materialmente, perdendo a sua integridade física, o seu peso, a sua consistência. Segundo a outra, mais terrenamente, o sujeito apenas ejaculária, despejando-se, como em uma prática onanista, a qual, entretanto, não deixaria de ser, conforme as palavras do protagonista de outro texto, uma voluptuosidade da alma, mais precisamente, a “voluptuosidade máxima da Alma”⁴⁸⁴.

Em “Bárbaro”, tudo começa como se a distinção entre uma primeira pessoa e uma segunda fosse nítida. Tem-se o contato entre o sujeito do enunciado, que é como um “César”, situado em seu palácio, onde é dono de um “trono de esfinges”, e uma figura feminina. Destaca-se uma forma de interlocução rara nos poemas de Sá-Carneiro, como quando se diz: “O ar apodreceu da tua perversão... / Tenho medo de ti num calafrio de espadas”. A mulher nua, uma “Salomé asiática”, torpe e debochada (“Como bailas o vício, ó torpe, ó debochada”), dança em meio a “virgens supliciadas”, “carne a arder” e “dentes rangendo”⁴⁸⁵.

Lascivo e macabro, o bailado, como o da outra dançarina, em “Salomé”, ou mesmo o da americana, em *A confissão de Lúcio*, à medida que se desenvolve, provoca a modificação do estado do sujeito, no sentido de uma difusão. Diminui-se a distância entre as duas figuras: “Os teus coleios vis, nas infâmias que finges, / Alastram-se-me em febre e em garras de leão”. Em um crescendo, mais para o final do texto, a primeira pessoa se mostra transtornada, com os sentidos todos alterados. A difusão faz com que

⁴⁸³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 81.

⁴⁸⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 570. Não se esqueça como, em “Ressurreição”, o protagonista não se cansa de elogiar a masturbação.

⁴⁸⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 91.

sejam como que interseccionados os planos do interior, subjetivo, e do exterior, objetivo: “Arqueia-me o delírio – e sufoco, esbracejo... / A luz enrijeceu zebra em planos de aço... / A sangue, se virgula e se desdobra o espaço... / Tudo é loucura já quanto em redor alvejo!...”. Em seguida, como se não conseguisse mais suportar a existência daquela outra figura, assim como a própria experiência, o sujeito pratica o assassinato: “Caio sobre a maldita... Apunhalo-a em estertor...”⁴⁸⁶.

Seguem-se, então, duas linhas contínuas de pontos finais, após o que se apresentam, como que em uma explicação do sentido alegórico do poema, em uma espécie de “decifração da simbologia”⁴⁸⁷, os últimos dois versos, a exprimirem uma dúvida. Com eles, paradoxalmente, deixa-se clara a associação entre a dançarina e a alma do poeta. Tudo o que há de delirante na composição se descortina como um produto do espírito do sujeito do enunciado: “– Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta, / Ou a minha Alma só, que me explodiu de cor...”⁴⁸⁸.

A esta altura, na obra de Sá-Carneiro, encontrava-se definida a figura do artista como aquele que se fecha em seu mundo, o qual deseja sempre alargado, segundo o critério da ampliação, solidificado como um norte estético. Em “Bárbaro”, aconteceria o que Maria da Graça Carpinteiro chama de uma “síntese exterior-interior”, em que o primeiro elemento, desintegrado, seria “plenamente assimilado ao segundo, não vivendo senão para ele e em função dele”⁴⁸⁹. A fantasia se reafirma, neste momento, como a forma de ampliação por excelência, seja da alma, seja dos sentidos.

Entre as narrativas reunidas em *Céu em fogo*, o elogio da imaginação será recorrente, assim como será recorrente a sua associação com a possibilidade de elevação. O próprio título do volume parece remeter a uma concepção teológico-cristã,

⁴⁸⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 91.

⁴⁸⁷ PEREIRA, 1990, p. 188.

⁴⁸⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 92.

⁴⁸⁹ CARPINTEIRO, 1960, p. 54.

segundo a qual o céu de fogo seria a verdadeira transcendência, necessariamente, transformadora do espírito que ascende. Ao comentar um poema de Baudelaire, de nome “Élévation”, Hugo Friedrich se reporta ao esquema “do que em termos cristãos se chama a *ascensio* ou *elevatio*”, na mesma passagem em que afirma: “Segundo a doutrina teológico-cristã, o céu superior é a transcendência verdadeira, o céu de fogo, o empíreo”⁴⁹⁰. Nos textos de Sá-Carneiro, revelam-se centrais, por um lado, as imagens e as ideias da elevação, da transcendência e da transfiguração, como objetivos a serem alcançados, e, por outro, a noção de fantasia, como um instrumento para sua consecução.

Em “O homem dos sonhos”, opõe-se, à penúria e às limitações do mundo real, a capacidade demiúrgica de se criar outros mundos, relacionada ao fim de se “conhecer outras cores, outras paisagens, além das que existem”⁴⁹¹. A personagem principal lembra o protagonista de “Página dum suicida”, de *Princípio*, abordado mais acima. Ambos se aproximam, em sua ânsia de infinito. As diferenças, entretanto, são mais importantes. Enquanto, no primeiro conto, não se via senão na morte a “região misteriosa”⁴⁹² que se pode desejar descobrir, no segundo, revela-se a fantasia como o caminho para tornar o mundo, nas palavras do texto, um “universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga”⁴⁹³. Nas últimas linhas da narrativa, fica clara a associação entre o sonho e a transcendência, quando se usa o vocabulário que, em Sá-Carneiro, figura a ascensão: “Ele derrubara a realidade, condenando-a ao sonho. E vivia o irreal. Poeira a ascender quimerizada... Asas d’ouro! Asas d’ouro!...”⁴⁹⁴.

Em *Céu em fogo*, vê-se também a presença de um “Bailado”, que, juntamente com “Além”, teria sido composto pelo poeta russo Petrus Ivanowitch Zagoriansky,

⁴⁹⁰ FRIEDRICH, 1991, p. 48. (Grifos do autor).

⁴⁹¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 477.

⁴⁹² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 263.

⁴⁹³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 479.

⁴⁹⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 482.

protagonista de “Asas”. Ambos os textos, escritos em um estilo fragmentário, que seriam, como diz Dieter Woll, “verdadeiras obras líricas”, “com reduzido elemento narrativo”⁴⁹⁵, procuram sugerir momentos em que se teria acesso a outra dimensão, para além do limitado mundo físico e concreto. Em ambos, articula-se a ascensão a uma sorte de sacração. O termo, recorrente, na obra de Sá-Carneiro, remeteria ao que Octavio Paz chama de uma “deliberada vontade de criar um novo *sagrado*”⁴⁹⁶, a qual acabaria por provocar uma sorte de deificação do processo de criação poética.

Em “Além”, como se via em “Rodopio”, quando se falava em “vislumbres de não-ser”, observa-se o desejo do encontro de uma forma de insubstância, que seria como o avanço, ou o regresso, a um “diverso tipo de realidade, descarnado da condição humana”⁴⁹⁷, a que não deixa de se associar a dispersão. As primeiras duas partes do texto são aquelas em que se vê a ascensão. Na primeira, faz-se menção a uma “tarde loira”, em que erravam “eflúvios roxos d’Alma e ânsias de não-ser”⁴⁹⁸. Na segunda, quando o sujeito antevê a sacração, sua alma está a se dispersar, tornando-se como “um disco d’ouro”⁴⁹⁹. Na terceira parte, ainda se faz referência à sacração, ao instante mesmo que a antecederia, mas o que sobrevem é o desencanto: “... E foi então quando eu já me sentia entrelaçado d’Ouro, sagrado d’além-Cor, quando era todo encanto em laivos de infinito – que o instante abateu e me desencantei...”⁵⁰⁰.

O outro texto, “Bailado”, traz lampejos de algo que não pode ser definido com precisão, embora se possa dizer que se trata de uma experiência subjetiva. Na primeira parte, faz-se referência a uma “Apoteose”, ao “Oriente”, a espiras que ascendem, a hélices que vertiginam (“Ascendem espiras... vertiginam hélices”), a uma luz que emana

⁴⁹⁵ WOLL, 1968, p. 7.

⁴⁹⁶ PAZ, 1982, p. 142. (Grifo do autor).

⁴⁹⁷ MOISÉS, 2003, p. 223. As palavras de Massaud Moisés, aqui deslocadas, referem-se à poética de Camilo Pessanha. Este, não por acaso, seria um dos autores, com António Nobre, por cuja poesia Sá-Carneiro mais nutriria admiração.

⁴⁹⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 497.

⁴⁹⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 498.

⁵⁰⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 498.

do sujeito e que o faz divergir de si mesmo, lembrando os elementos da ascensão que se viam em “Partida” ou em “Rodopio”, inclusive com a dispersão subjetiva: “(Luz singular! / É luz que eu espasmo!) // Divirjo em lira, iriadamente”. Na segunda parte, iniciada com imagens que remetem a um movimento vertiginoso (“Em volta da esfinge tudo é inconstância... (...) De súbito, esvai-se num meteoro a silvar...”⁵⁰¹) volta-se a sugerir, como em “Além”, a própria sagração, que é uma espécie de clímax do movimento. O trecho a seguir é como que uma subdivisão da segunda parte do texto:

Em jorros de asas a crescer, alteia-se o órgão santo...
O altar-mor vibra de lindo...
O turíbulo inunda o Som...
– Nossa Senhora da Cor!

A nave sagra-se em ânsia...
Ergue-se o cálice-Auréola...
E a hóstia da comunhão comunga nos seios doirados...

.....
O Imperador foi sagrado!

(Festivais da coroação.)⁵⁰²

A sagração do poeta, no altar da arte, com suas cores e seus sons fantásticos, confirma-se na quinta e última parte do texto, na qual, em meio a muitas imagens que permanecem obscuras, ressalta uma curiosa descida. Esta, ao contrário do que se poderia esperar, ao invés de representar o fim da ascensão, representa o seu contrário, sendo elevação, a qual se liga a difusão do sujeito: “E agora desço a escadaria, toda a ascender em além-Sombra... / Mas a descida só me exalça: / Sou eu, um Só – e difusão!”⁵⁰³.

Entre as narrativas de *Céu em fogo*, há, ainda, outro modo de se tratar a possibilidade de transformação do sujeito. Em “A grande sombra” e em “Eu-próprio o

⁵⁰¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 499-500. Em alguns momentos, o tamanho e a disposição das linhas da composição me faz tratá-la como um poema.

⁵⁰² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 500.

⁵⁰³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 501.

outro”, apresenta-se o encontro com uma espécie de “identidade sublime”⁵⁰⁴, que se pode associar à ideia de uma “vida em potência”⁵⁰⁵. Maria da Graça Carpinteiro identifica as personagens principais, dos dois contos, como aqueles que melhor refletem “a agitação movediça própria”⁵⁰⁶ do mundo de Sá-Carneiro. Tem-se, aqui, algo semelhante ao que Octavio Paz chamaria de a “experiência do Outro”⁵⁰⁷, em que os homens “afundam-se ou se elevam verticalmente”⁵⁰⁸, em uma “mudança fulminante da natureza”⁵⁰⁹. Os contos, entretanto, revelam perspectivas diferentes, acerca de uma vivência que parece ser a mesma, a de uma sorte de metamorfose.

A última das narrativas, sobre a qual farei um comentário mais sucinto, apresenta-se como uma espécie de viagem de transfiguração, iniciada em Lisboa e encerrada em São Petersburgo. O protagonista se mostra descontente consigo próprio, tendo a impressão de ser um sujeito embotado, que é como se fosse mais, em potência, do que realmente é, na prática. Nele, continente e conteúdo não se adéquam: “Não me posso preencher. Sobejo-me. Chocalho dentro de mim”⁵¹⁰. A personagem tem consciência de sua grandeza, mas se sente impotente para realizá-la: “Ah! se eu fosse quem sou... Que triunfo!...”⁵¹¹. No desenvolvimento da narrativa, surge, então, a figura de um russo, uma misteriosa personagem, que “é todo intensidade, é todo fogo”⁵¹². Seria este quem o protagonista imagina ser, de fato, o que ele gostaria de ser: “Aquele, sim, aquele é que me saberia ser”⁵¹³.

⁵⁰⁴ RUBIM, 2003, p. 86.

⁵⁰⁵ MONTEIRO apud CARPINTEIRO, 1960, p. 101. A expressão é retirada de um comentário de Adolfo Casais Monteiro a *Jogo da cabra-cega*, romance de José Régio, que, segundo Carpinteiro, faz vir à tona alguns dos “temas trazidos à literatura portuguesa por Mário de Sá-Carneiro” (CARPINTEIRO, 1960, p. 101).

⁵⁰⁶ CARPINTEIRO, 1960, p. 43.

⁵⁰⁷ PAZ, 1982, p. 155.

⁵⁰⁸ PAZ, 1982, p. 151.

⁵⁰⁹ PAZ, 1982, p. 146.

⁵¹⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 505.

⁵¹¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 504.

⁵¹² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 507.

⁵¹³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 505.

Ao final do conto, o processo de fusão entre as duas personagens se mostrará inevitável, em que pese ao desejo daquele que assume a autoria da narrativa, composta das anotações de um diário: “Quero fugir, quero fugir!... Haverá tortura maior? Existo, e não sou eu!...”. A transformação eminente provocaria, por parte deste último, uma resistência. Ele chega a considerá-la como uma maldição, destinada a levá-lo ao encontro de um abismo: “Em meu redor tudo são destroços de mim. Fios d’oiro me puxam para um abismo”⁵¹⁴.

Prevalecendo o horror, diante do que Octavio Paz, com Rudolf Otto, chamaria de um “mistério *tremendum*”⁵¹⁵, a experiência do desaparecimento (“Já não existo. Desapareci da vida”⁵¹⁶) que é, também, a de um transbordamento, levando o sujeito a sair de si, excedendo os seus próprios limites, seria absorvida, dessa vez, como algo negativo: “A verdade, a verdade temível, é esta: Hora a hora resvalo de mim-próprio. Transbordo”⁵¹⁷. As últimas anotações do diário são, justamente, as que dão conta da decisão do narrador de assassinar o outro: “Enfim – o triunfo! Decidi-me! Matá-lo-ei esta noite... quando *Ele* dormir...”⁵¹⁸.

Em “A grande sombra”, as imagens da ascensão são, novamente, relacionadas à fantasia, cuja vivência se faz acompanhar de uma série de sensações vertiginosas, as quais acarretam a transfiguração do sujeito, dotado de sentidos predispostos, segundo ele próprio, “a fremir em destrambelho”⁵¹⁹. No conto, destaca-se a fascinação pelo desconhecido, por aquilo que escapa à “certeza tosca, material”⁵²⁰. Agora, ao contrário

⁵¹⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 510.

⁵¹⁵ OTTO apud PAZ, 1982, p. 156. (Grifo do autor).

⁵¹⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 511.

⁵¹⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 510.

⁵¹⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 512. (Grifos do autor).

⁵¹⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 430.

⁵²⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 420.

do que acontece na narrativa anterior, tem-se o elogio do mistério, de sua “suntuosidade inigualável”⁵²¹, a par da condenação da lucidez.

É na nona parte do texto que se alcança o que é nomeado como um triunfo: “Enfim! Enfim! O triunfo – a Ouro o triunfo! Como fazia mal em desesperar! Vibro hoje apoteoses”⁵²². A experiência tem início em uma festa de carnaval, em Nice, em um cassino, ambiente propício para os sentidos vibrarem “em confusa dispersão”⁵²³. Após o encontro com uma mulher misteriosa, que diz ser “talvez a Princesa velada...”⁵²⁴, o protagonista se observa em uma “difusão entorpecedora”⁵²⁵, que o leva, em determinado momento, a se sentir enlevado, em um mundo de sonhos: “A partir daí, com efeito, transmigrei-me a um mundo de sonhos. Volveu-se-me relativa a realidade – todos os meus pensamentos e os meus gestos foram meras projeções de movimentos sutis executados noutros planos”⁵²⁶.

Em um estágio mais avançado da experiência, na mesma noite, o sujeito tem uma relação sexual com a mulher misteriosa, a qual acaba por assassinar, em seguida a desfigurando, a fim de não deixar escapar o momento daquele encontro. Para o assassino, nada mais tem valor senão a obra que imagina criar:

Mas que vale tudo mais em frente da obra a Diamantes-mármore que ascendi?...
Sutilizei-me em Astro... vibro de Sortilégios... Finquei-me em Saudade e Beleza...
Eu próprio sou o Mistério. Tremo de pavor, esvaecidamente. Translucidez afilada!
É tudo sombra – Sombra, enfim, à minha volta!
O triunfo maior: o Triunfo!...⁵²⁷

⁵²¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 420.

⁵²² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 435.

⁵²³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 436.

⁵²⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 436.

⁵²⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 438.

⁵²⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 438.

⁵²⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 441-442.

Passados dois anos da grande conquista, que é como uma vitória na “luta impossível contra a realidade”⁵²⁸, o narrador vem a falar em como se sente transformado. São várias as frases em que se manifesta uma nova consciência: “Como hoje vivo Outro – indeciso, longínquo; insensível a tudo quanto me contempla”; “Deixei de ser Eu-mesmo em relação ao que me envolve”; “Não oiço os meus passos; mal vejo os meus gestos”⁵²⁹. A distância de si mesmo, a sua transfiguração, teria aberto ao sujeito a porta para outras dimensões, em que se manifesta o que está para além da realidade: “É que, verdadeiramente, a partir da Hora-imperial, a minha existência tornou-se sensível a outras dimensões”⁵³⁰. Passado mais algum tempo, entretanto, parte da lucidez que havia sido abandonada retorna, em que pese ao desejo e aos esforços da personagem para que isso não aconteça: “A minha vida parece regressar às antigas dimensões. Oh, mas é necessário ter força, não deixar diluir o quebranto!”⁵³¹.

Enquanto, na narrativa, vai aumentando a sensação de claridade, que dissipa as sombras alcançadas pelo narrador, dá-se um segundo encontro importante, dessa vez com uma “interessante e bizarra”⁵³² figura, a de um lorde inglês, chamado Ronald Neville. Desenvolvendo-se, a relação entre as duas personagens faz com que o protagonista comece a experimentar uma “tortura incessante”⁵³³, quando o primeiro triunfo, aquele alcançado com o assassinato da mulher misteriosa, dá lugar a um segundo, agora “maldito”⁵³⁴.

O narrador sente ser absorvido, de uma estranha forma, pela figura do lorde, vendo o seu mundo interior se dissipar: “De resto, já sem mundo-interior, deportado

⁵²⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 432.

⁵²⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 442.

⁵³⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 444.

⁵³¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 447.

⁵³² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 446.

⁵³³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 453.

⁵³⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 454.

dele para sempre, só de muito longe (e a muito vago) sentia”⁵³⁵. Manifesta-se, então, a fusão entre as personagens, que não deixa de ser, naturalmente, uma forma de transfiguração. A partir de determinado momento, na narrativa, não será possível distinguir quem é o narrador e quem é o lorde, quem era a mulher assassinada (“– O LORDE É A MORTE DA RAPARIGA MASCARADA”⁵³⁶), quais são os espaços por que circulam as personagens, o que é a suposta realidade e o que é fantasia.

Em meio à confusa articulação das imagens e dos acontecimentos, ao final do conto, em que se tem uma atmosfera toda tomada pelo enigma, o narrador faz referência ao seu diário, instrumento para a captação do que ele chama de “Maravilha”. O protagonista afirma estarem as suas anotações “confiadas à Altura”, sugerindo a associação entre a estranha experiência, em que toda concretude se dissolve, assim como acontece com o próprio sujeito, e a ascensão. Nas últimas frases do texto, que o distanciam bastante de “Eu-próprio o outro”, mais uma vez, recorre-se ao vocabulário que Sá-Carneiro elegeu como aquele que apresenta a partida para outros mundos, ao encontro de dimensões que não podem ser abarcadas entre os limites do real: “O grande salto!... ao Segredo... na Sombra... para sempre... e a Ouro!... a Ouro!... a Ouro!...”⁵³⁷.

Ainda no seio de *Céu em fogo*, será interessante mencionar uma última forma de ascensão, dessa vez ligada ao amor, a qual será observada em “Mistério”, o segundo conto do livro. Em carta a Fernando Pessoa, o autor já havia falado sobre a ideia que, alguns meses depois, daria origem à narrativa. Nas palavras do trecho, ressalta a continuidade da presença de uma concepção sobre o amor que já se via, anos antes, em alguns dos primeiros poemas do escritor, assim como em “Amizade” e em “Loucura...”, de *Princípio*:

⁵³⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 458.

⁵³⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 456. (Grifo do autor).

⁵³⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 460-461.

Duas almas que se compreendam inteiramente, que se *conheçam*, que saibam mutuamente tudo quanto nelas vive – não existem. Nem poderiam existir. No dia em que se compreendessem totalmente – ó ideal dos amorosos! –, eu tenho a certeza que se fundiriam numa só. E os corpos morreriam.⁵³⁸

O foco da narrativa recai sobre a figura de um artista, do qual o narrador não chega a se distanciar, com o uso predominante do discurso indireto livre. O protagonista, de início, aparece como quem vive em constante sofrimento, com um “espírito sempre redemoinhante”, que se acompanha de um desejo de descansar, um “desejo insaciável de viver de olhos cerrados”⁵³⁹. Curiosamente, a personagem, para expressar seu sofrimento, em determinada passagem, lança mão de uma imagem que lembra algo de “Le bateau ivre”, de Rimbaud. Figura-se “um barco sem amarras que vai bêbado ao sabor das correntes”⁵⁴⁰. Mais a frente, a imagem reaparece, quando o artista fala de si como quem vai “vogando ao sabor da corrente, barco sem amarras, ébrio de ouro sobre a água profunda, lodacenta, amarga”⁵⁴¹. Como ao espírito que redemoinha se opõe o desejo de descansar, à sensação de embriaguez do barco será oposto o desejo de aportar, de conseguir, nos termos do texto, “lançar âncoras”⁵⁴².

Na terceira parte da narrativa, justamente quando a necessidade de aportar do artista vai alcançando um limite, dá-se um acontecimento central. O protagonista encontra, em um “estrangeiro distante”⁵⁴³, uma alma que sente ser como a sua, cheia dos mesmos grandes ideais e torpores. Na sequência, não muito depois, tem lugar um segundo encontro, quando o estrangeiro apresenta ao amigo a sua irmã mais velha. Para sua surpresa, o protagonista vê, na jovem de “corpinho lindo e fútil”, “a velada sutil”⁵⁴⁴,

⁵³⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 737. (Grifo do autor).

⁵³⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 463.

⁵⁴⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 465.

⁵⁴¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 470.

⁵⁴² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 465.

⁵⁴³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 469.

⁵⁴⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 471.

“alguém que lhe *sentia* toda a alma como *se sente* uma obra genial”⁵⁴⁵. Refutada a crença de que os homens são “perpétuos isolados”⁵⁴⁶, a ideia de que seria impossível duas almas se conhecerem inteiramente, o artista sente não mais estar só, pois teria lançado “pontes sobre o abismo insuperável”, encontrando um “ponto de referência”⁵⁴⁷, onde lançar as suas amarras. Neste momento, que aparece como uma vitória do protagonista, um triunfo, destaca-se uma passagem, em que Sá-Carneiro descreve o que parece vislumbrar como o amor, cuja falta, aliás, sempre retorna, em sua obra:

Hoje, porém, vencera. Irrealidade! – tinha o que sonhara! Tinha uma doce companheira a cujos braços débeis se podia confiar silencioso e que, em silêncio, adivinhava os segredos da sua alma – as pequeninas coisas veladas que se não sabem dizer (...).⁵⁴⁸

Nas últimas páginas do texto, menciona-se a *villa* em que o artista e a esposa teriam ido habitar, “moradia encantada”, isolada e tranquila. É ali que, certa noite, rompe-se, enfim, a “tênue rede áurea” que ainda se interpunha entre os noivos, quando se consuma a comunhão definitiva, em um “último triunfo”⁵⁴⁹. Fantasticamente, nesse momento, as almas dos amantes deixam os corpos, escapando para outra dimensão, em um arranjo que faz da morte, nessas condições, um salto para o além.

Como último indício da ascensão, apresenta-se, ainda, a figura de um poeta louco, que testemunha o extraordinário acontecimento. Supostamente em sintonia com outra dimensão, a personagem afirma ter visto sair pela janela do quarto dos amantes “uma grande e estranha chama”, “uma forma luminosa que galgara o parapeito e que, num espasmo arqueado, numa ondulação difusa, ascendera, voara perdida...”⁵⁵⁰. Na clara imagem da ascensão, vê-se a fusão entre as almas, propiciada pelo que se imagina,

⁵⁴⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 473. (Grifos do autor).

⁵⁴⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 466.

⁵⁴⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 472-473.

⁵⁴⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 472-473.

⁵⁴⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 472-474.

⁵⁵⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 474.

então, como o verdadeiro amor, nada mais nada menos do que uma completa comunhão.⁵⁵¹

O comentário mais acima feito a respeito dos poemas que envolvem as figuras das dançarinas, em *Indícios de ouro*, certamente, não seria suficiente para esgotar as tensões que envolvem a ascensão, neste livro. Do mesmo modo que em *Dispersão*, nota-se, aqui, uma constante sensação de fracasso, de impotência, a qual corresponde, agora, a certo ceticismo, que tende a identificar a própria fantasia a uma forma de ilusão. De modo geral, nos textos do livro, o presente representa um espaço de diluição negativa do sujeito, de perda do impulso para a ascensão, enquanto, no passado, estariam as formas da elevação, da riqueza, do brilho. As composições realizadas a partir de agosto de 1915, por sua vez, são já aquelas em que se manifesta mais nitidamente a prática da autodepreciação.

Os poemas “Apoteose” e “Distante melodia” ilustram bem o caráter pretérito da experiência de ascensão. No primeiro deles, cuja matéria contradiz o título, veem-se certas ânsias, cobertas por concreto armado (“Lajearam-se-me as ânsias brancamente”), sem que possam vir à tona, sem que tenham potência para impulsionar um movimento, como em um “jardim estagnado”⁵⁵². No último, fala-se nas “lembranças doutro Tempo azul”, “um tempo esguio e leve, um tempo-Asa”⁵⁵³. A segunda estrofe da composição dialoga com o final de “Apoteose”: “Então os meus sentidos eram cores, / Nasciam num

⁵⁵¹ A concepção do amor como uma completa comunhão, observa-se, de certa maneira, também em “Ressurreição”, a última narrativa de *Céu em fogo*. Aqui, identifica-se o amor a uma mútua compreensão, à “comunhão de sensações” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 578). O encontro, no caso, é entre dois homens (“sem saberem como, seus corpos nus, masculinos, se entrelaçaram”) (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 581), Inácio, o protagonista, e Etienne, um ator, que experimentam um pelo outro, ex-amantes da mesma mulher, uma grande ternura, “singular e capitosa, sutil de crispada” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 577), nas palavras do texto. Ao final da narrativa, os termos usados lembram, senão a transcendência alcançada em “Mistério”, pelo menos o descortinar de uma dimensão insuspeitada, em que é possível o contato com a amante morta, em uma sorte de intersecção entre o real e o além: “E então foi a Vitória, nesse abraço limpo, unissexuado (...). Além-Ressurreição! Ultra-Realidade só a Alma! Fora – em *Milagre sentiu o artista* – como se no mútuo desdobramento psíquico da Saudade comum, a força sexual de ambos, astralmente, lograsse, conjugada, ressuscitar entre os seus corpos – para A esvaír – Paulette, ela-própria, toda nua e sutil, arfando luar...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 581) (Grifos do autor).

⁵⁵² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 84.

⁵⁵³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 85.

jardim as minhas ânsias, / Havia na minha alma Outras distâncias – / Distâncias que o segui-las era flores...”. Na quinta, sublinha-se o reconhecimento da perda definitiva: “Balaústres de som, arcos de Amar, / Pontes de brilho, ogivas de perfume... / Domínio inexprimível de Ópio e lume / Que nunca mais, em cor, hei-de habitar...”⁵⁵⁴.

Sendo a regra geral, no livro, entretanto, os sentimentos de desilusão, de impotência ou de irrisão não predominam em um texto, em específico, cujas circunstâncias de redação são bastante relevantes. Trata-se de “Escala”, escrito quando Sá-Carneiro retorna a Paris, pela última vez, em julho de 1915. Em uma espécie de parada temporária, deixa-se de lado o pessimismo dos outros textos, para se imaginar, novamente, a possibilidade de ascensão. Recupera-se, então, uma sorte de esperança, que se acompanha do desejo de lutar e de vencer os desafios que o poeta apresenta a si mesmo.

Desde o início do poema, o que faz o sujeito do enunciado é se incitar a vivenciar a criação, que se configura como uma espécie de delírio, pessoal e intransferível: “Oh! regressar a mim mesmo profundamente / E ser o que já fui no meu delírio”. Na segunda estrofe, manifesta-se o desejo de luta e de conquista: “Cinja-me de novo a grande esperança, / E de novo me timbre a grande Lua! / Eia! que empunhe como outrora a lança / E a espada de astros – ilusória e nua!”. Na sexta, fala-se da atitude que o poeta deve assumir para voltar a se elevar acima do mundo e das pessoas comuns: “Me erga imperial, em pasmo e arrogância”. Na oitava, a luta se relaciona ao desejo de renovação: “Vamos! por terra os reposteiros velhos – / Novos brocados para o novo ataque”⁵⁵⁵. As três últimas estrofes fecham o poema, no mesmo tom, com o qual se recupera um entusiasmo perdido:

⁵⁵⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 85.

⁵⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 98-99.

Eh-lá! mistura os sons com os perfumes,
Disparata de cor, guincha de luz!
Amontoa no palco os corpos nus,
Tudo alvoroça em malabares de lumes!

Recama-te de Anil e destempero,
Tem Coragem – em mira o grande salto!
Ascende! Tomba! Que te importa! Falto
Eu, acaso?... Ânimo! Lá te espero.

Que nada mais te importe! Ah! segue em frente
Ó meu Rei-lua o teu destino dúbio:
E sê o timbre, sê o oiro, o eflúvio,
O arco, a zona – o Sinal de Oriente!⁵⁵⁶

A alteração do modo como se organiza o discurso, o qual se torna uma interlocução, com o uso dos verbos no imperativo, não modifica a direção do texto. Enumera-se uma série de ações, as quais seriam necessárias para se atingir a ascensão, o objetivo do artista. No trecho, a primeira coisa que se nota é a menção à mistura dos sentidos, um procedimento estético que se refletiria na vivência mais imediata, em que se associam a cor ao disparate, os sons de um guincho à luz. Trata-se de uma experiência de descomedimento, de desvario, que implica a transformação do sujeito. Seria por força de um arrebatamento excessivo que se daria o grande salto, rumo a uma transcendência que é a única coisa que deve importar.

Ao final do poema, sugere-se a multiplicação da identidade, quando os limites entre sujeito e objeto deixariam de ter contornos definidos. Multiplicado, o artista encontraria um destino não propriamente ambíguo, como se poderia cogitar pelo uso do termo “dúbio”, mas vago, impreciso, quando assume formas distintas, que contradizem a ideia de unidade. Com os dois últimos versos, em que se tem a enumeração de elementos variados, não se pode deixar de lembrar textos como “Partida” e “Rodopio”, momentos maiores da apresentação da ascensão, assim como da multiplicação do sujeito, entre os poemas de Sá-Carneiro.

⁵⁵⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 99.

Após “Escala”, “Sete canções do declínio” é um poema que ainda merece um comentário, entre os de *Indícios de ouro*. Trata-se de uma composição que alguns autores consideram marcar o início de uma segunda fase, na obra do poeta, na qual a figura idealizada do artista passaria a ser desmistificada, “com amargo acinte”⁵⁵⁷. O texto traz momentos em que se coloca em questão a real intensidade do processo artístico vivido, em um registro mais prosaico do que o de outros poemas (“– Num programa de teatro / Suceda-se a minha vida: / Escada de Ouro descida / Aos pinotes, quatro a quatro!...”⁵⁵⁸), com um final tocado por uma expressão entre autoirônica e melancólica: “– Caiu-me a Alma ao meio da rua, / E não a posso ir apanhar!”⁵⁵⁹.

A composição, entretanto, em que pese às notas depressivas, ainda chega a manifestar algo em relação à possibilidade de ascensão, o que é preciso, neste momento, ressaltar. O poema faz sentir a presença da morte, ou, ao menos, a de uma perda da energia vital. Mesmo assim, o sujeito afirma a sua vontade de fazer subsistir a potência da criação, identificando a arte e a vida: “– Embora num funeral / Desfraldemos as bandeiras: / Só as Cores são verdadeiras – / Siga sempre o festival!”⁵⁶⁰. Em um trecho específico, no qual se sugere o problema da tensão entre o sujeito e aquela espécie de “identidade sublime” a que me referi mais acima, manifesta-se o anseio pela recuperação de certa intensidade do desejo: “Quero ser Eu plenamente: / Eu, o possesso do Pasmó. / – Todo o meu entusiasmo, / Ah! que seja o meu Oriente!”⁵⁶¹.

Vislumbra-se, então, ainda uma vez, o encontro daquele destino “alto” e “raro” que se abriria ao artista por força do exercício das faculdades criativas, que distinguem o gênio. Na quarta parte do texto, em que o poeta recusa a “vilania” de ser como os “inferiores”, indica-se a vontade de se recuperar a grandeza e a força para a ascensão:

⁵⁵⁷ LOPES, 1971, p. 24.

⁵⁵⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 101.

⁵⁵⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 106.

⁵⁶⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 101.

⁵⁶¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 100.

“Os Grandes, partam – dominem / Sua sorte em suas mãos: / – Toldados, inúteis, vãos, /
Que o seu Destino imaginem! // Nada nos pode deter: / O nosso caminho é de Astro! /
Luto – embora! – o nosso rastro, / Se pra nós Ouro há-de ser!...⁵⁶² .

Em seguida a esta incitação, em toda a quinta parte do poema, significativamente, a maior das sete, tem-se um acúmulo de imagens, sem uma conexão clara entre si, segundo o procedimento da justaposição, de que o autor lançara mão em outros textos importantes, como em “Rodopio”. Misturam-se elementos distintos, dispersos, a partir de uma imaginação liberta de maiores constrangimentos. Tem-se desde um intenso “baile russo a mil cores” ou uma vaga “porta de cristal aberta / sobre sonhos que esqueceram”, até referências a um ambiente cosmopolita, com a “confusão de *music-hall*” e a “manchete de sensação / transmitida a todo mundo”. Ao final desta parte, afirma-se o gosto do sujeito em viver a vida de artista, mesmo em meio aos sofrimentos que a ela acompanham: “Seja enfim a minha vida / Tarada de ócios e Lua: / Vida de Café e rua, / Dolorosa, suspendida – // Ah, mas de enlevo tão grande / Que outra nem sonho ou prevejo...”⁵⁶³ .

Na sexta parte do texto, o sujeito se apresenta como “um barco de vela que parou / em súbita baía adormecida”. A ideia da estagnação, entretanto, dessa vez, não parece ser negativa. É neste espaço, no qual o poeta se figura, também, como “a estátua ‘que nunca tombará’”, que se esboça uma cidade de sonho, “enlanguescida e preciosa”, “instável, dúbia, pressentida, alada”, com suas fantásticas “cúpulas de sombra cor-de-rosa”, “avenidas de sedas deslizando”, e “torres de platina e de saudade”. Aqui, a fantasia, que não se distancia do delírio (“Um frenesi hialino arrepiou / Pra sempre a minha carne e a minha vida”⁵⁶⁴), reconfigurando o sujeito e dando novas formas ao

⁵⁶² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 102.

⁵⁶³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 103-104. (Grifos do autor).

⁵⁶⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 105. (Grifo do autor).

mundo exterior, afirma-se, mais uma vez, como a força para a ampliação, instrumento para a dispersão, para a elevação que se quer possível.

Para além de *Indícios de ouro*, mas ainda no campo da poesia, o último texto de Sá-Carneiro que abordarei, no contexto deste capítulo, será “Manucure”, a sua composição futurista, escrita um pouco antes das “Sete canções de declínio”, em maio de 1915. Ao falar do poema, Dieter Woll reconhecia o seu caráter de exceção, no conjunto da obra do autor. No que diz respeito a aspectos formais, destaca-se, na composição, mais do que o uso dos versos livres, raros no poeta português, uma inusitada exploração dos arranjos tipográficos. No que tange ao fundo, observa-se a apresentação de “uma abundante matéria tirada da realidade”⁵⁶⁵. Para o crítico germânico, neste último sentido, o poeta teria buscado, no poema, dar uma ideia da civilização técnica, com sua “mágica contemporânea”⁵⁶⁶, ao mesmo tempo em que sugeria a sua “predisposição psíquica para gozar plenamente os encantos múltiplos”⁵⁶⁷ daquela civilização.

Na composição, o sujeito do enunciado se situa em um café, sozinho, em meio a uma vida cotidiana (“Entanto eis-me sozinho no Café: / De manhã, como sempre, em bocejos amarelos”), em um entediante dia de maio, “brutal, provinciano e democrático”⁵⁶⁸. Mesmo os seus supostos amigos, escritores, como ele, encontram-se distantes de sua personalidade. A uma realidade enfadonha, a figura dedica o seu desprezo, mostrando-se nauseada.

(...) Toda a minha sensibilidade
Se ofende com este dia que há-de ter cantores
Entre os amigos com quem ando às vezes –
Trigueiros, naturais, de bigodes fartos –

⁵⁶⁵ WOLL, 1968, p. 83.

⁵⁶⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 140.

⁵⁶⁷ WOLL, 1968, p. 85.

⁵⁶⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 135.

Que escrevem, mas têm partido político
E assistem a congressos republicanos,
Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,
De pêros ou de sardinhas fritas...⁵⁶⁹

A experiência poética tem início, no texto, quando o sujeito mergulha em si mesmo, onde se encontram os elementos para uma sorte de alucinação. As sensações se tornam mais sutis, ampliando-se, ao mesmo tempo em que se amplia o mundo circundante. Curiosamente, neste caso, é uma ternura, que vai se intensificando, o que parece fazer a figura voltar sobre si. Desde o início do poema, já se esboça este movimento de introversão: “Na sensação de estar polindo as minhas unhas, / Súbita sensação inexplicável de ternura, / Todo me incluo em Mim – piedosamente”. É na segunda estrofe, entretanto, quando aumenta o enternecimento (“Vou-me mais e mais enternecendo / Até chorar por Mim”⁵⁷⁰), que se marca o início da vivência do delírio. Em oposição ao lugar comum da vida cotidiana, experimentam-se, então, a vibração, a expansão, o movimento, que não deixam de lembrar o mudo moderno, cosmopolita: “Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes, / Brumosos planos desviados, / Abatendo flechas, listas volúveis, discos flexíveis”⁵⁷¹. Com a velocidade e o deslocamento, “interseccionistamente”⁵⁷², como diria Dieter Woll, cruzam-se superfícies, a serem experimentadas a partir de uma percepção claramente alterada: “Inatingível deslocamento... / Veloz faúlha atmosférica... // E tudo, tudo assim me é conduzido no espaço / Por inúmeras intersecções de planos / Múltiplos, livres, resvalantes”⁵⁷³.

Na composição, fica evidente como a ideia da alteração da percepção se associa às noções de ampliação e de expansão, as quais, por sua vez, implicam a transfiguração

⁵⁶⁹ SÁ-CARNEIRO, 2005, p. 51. Por causa da diferença de um acento, em *pêros*, escolho, para a transcrição, a edição portuguesa organizada por Fernando Cabral Martins, ao invés da outra, da editora Nova Aguilar, que uso nas demais citações.

⁵⁷⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 135.

⁵⁷¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 135.

⁵⁷² WOLL, 1968, p. 84.

⁵⁷³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 136.

da realidade. Ao longo do poema, por força de um processo perceptivo ampliado, uma simples chávena de porcelana “ascende num vértice de espirais / que o seu rebordo frisado a ouro emite...”⁵⁷⁴, enquanto o som da queda de uma bandeja dá origem a “um novo turbilhão de ondas prateadas [que] / se alarga em ecos circulares, rútilos, farfalhantes”⁵⁷⁵. Concomitantemente, o sujeito vivencia a própria transformação, aderido ao movimento vertiginoso do que vê e ouve, fantasticamente, ao seu redor: “Eia! Eia! / Singra o tropel das vibrações / Como nunca a esgotar-se em ritmos iriados! / Eu próprio sinto-me ir transmitido pelo ar, aos novelos! Eia! Eia! Eia!...”⁵⁷⁶.

A experiência da alteração dos sentidos, que corresponde ao anseio de ultrapassar uma realidade limitada, à vontade do sujeito de ultrapassar a si mesmo, relaciona-se, por outro lado, à busca de uma nova beleza. Posicionando-se como poeta, o sujeito do enunciado associa o seu delírio ao desejo de, com ele, fazer uma poesia nova, habilitada a abarcar novas sensações: “E solto meus olhos a enlouquecerem de Ar! / Oh! poder exaurir tudo quanto nele se incrusta, / Varar a sua Beleza – sem suporte, enfim! – / Cantar o que ele revolve, e amolda, impregna / Alastra e expande em vibrações”⁵⁷⁷. Da nova beleza, podem-se já ver alguns lampejos, os quais a mostrariam “desconjuntada, emersa, variável sempre / e livre – em mutações contínuas, / em insondáveis divergências...”⁵⁷⁸. A ela teria acesso, apenas, aquele que possuiria os sentidos predispostos para o delírio, aquele que tem os “olhos ungidos de Novo”, ou ainda, em referências mais explícitas à estética contemporânea, “olhos futuristas”, “olhos cubistas”, “olhos interseccionistas”⁵⁷⁹.

⁵⁷⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 138.

⁵⁷⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 139.

⁵⁷⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 140.

⁵⁷⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 136.

⁵⁷⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 138.

⁵⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 138.

Antes do término do poema, ressalta um lamento. O sujeito do enunciado se acredita derrotado, por crer não poder cantar, em seus versos, aquilo que teria experimentado no café, aquela “Beleza inatingível”, uma “Beleza pura”: “– Ó sonho desprendido, ó luar errado, / Nunca em meus versos poderei cantar, / Como ansiara, até ao espasmo e ao Oiro, / Toda essa Beleza inatingível, / Essa Beleza pura!”. A sequência, entretanto, de certo modo, oblitera esta sensação de impotência. A extraordinária vivência, desdobrada ao longo da maior parte do poema, tendo provocado uma espécie de transfiguração irreversível, impediria que o poeta voltasse a ser o que era. Ao final da composição, é com “os dentes a ranger, os olhos desviados, / sem chapéu, como um possesso”, que o sujeito sai do café, “aos pinotes e aos gritos”⁵⁸⁰, já incapaz de articular palavras, como que alheio à realidade, às convenções, aos limites da identidade, do mundo e da linguagem.

3. No início do capítulo, foi com a ideia da partida que eu imaginei poder dar entrada ao problema da ascensão, nas obras de Sá-Carneiro e de Rimbaud. Para começar a discuti-lo, agora, no âmbito da poética deste último, será interessante voltar à composição referida naquele momento. “Départ” é um poema curto, mas bem significativo:

Assez vu. La vision s’est rencontrée à tous les airs.
Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.
Assez connu. Les arrêts de la vie. – Ô Rumeurs et Visions!
Départ dans l’affection et le bruit neufs!⁵⁸¹

Como se vê, no texto, destacam-se alguns elementos, com o uso das maiúsculas iniciais. Os rumores e as visões se mostram, no terceiro verso, como aquilo que o

⁵⁸⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 143.

⁵⁸¹ RIMBAUD, 2002, p. 216. A tradução é de Lêdo Ivo: “Visto demais. A visão foi reencontrada em todos os ares. Possuído demais. Rumores das cidades, à noite, e ao sol, e sempre. Conhecido demais. As paradas da vida. – Ó Rumores e Visões! Partida na afeição e no ruído novos!” (RIMBAUD, 1982, p. 93).

sujeito parece desejar, aquilo pelo que ele gostaria de ser tocado. Apresenta-se uma sorte de convocação, a qual corresponderia ao anseio de se superar um tipo de vida que teria esgotado as suas possibilidades de renovação. Os rumores retornam no último verso, como “bruit”, a que se acrescenta a afeição, o afeto, elementos que o sujeito deseja novos, desconhecidos. Rumores, visões e afetos, ou, para pensar em caracteres poéticos, sons, imagens e sentimentos, revelam-se, ao mesmo tempo, como o que impulsiona a partida e como o que se deseja encontrar, quando se parte dos lugares conhecidos, onde as possibilidades da experiência, sobretudo de uma experiência que se quer poética, seriam esvaziadas.

Recuando um pouco no tempo, pode-se notar que alguns dos elementos de “Départ” se encontram, senão plenamente desenvolvidos, de algum modo, esboçados, entre os primeiros poemas do autor. Convivendo com textos de cunho mais social, ou com aqueles em que se explora a sátira e o grotesco, quando a ação do poeta se volta para o mundo conhecido, do qual ele se faz crítico, poemas como “Ophélie” antecipam uma poética que fará da busca pelo contato com outras esferas da existência um de seus caracteres essenciais. Na composição, em que se retoma a personagem de Shakespeare, destaca-se uma referência aos sons que, como no texto anterior, seriam, ainda, desconhecidos, portadores de uma estranha harmonia: “C’est qu’un souffle, tordant ta grande chevelure, / À ton esprit rêveur portait d’étranges bruits”⁵⁸².

Em “Ophélie”, é através do contato com uma região oculta da existência, o qual acontece apenas com a figura que traz em si algum traço de loucura, que é uma sonhadora (“Quel rêve, ô pauvre Folle”⁵⁸³), e que, no mundo, não pode ter outro destino senão a morte, ainda na juventude, que se tem acesso ao que escapa ao discurso, pois seria da ordem do que não se sabe dizer com palavras. Certas visões, no caso, associam-

⁵⁸² RIMBAUD, 2002, p. 57. Eis a versão de Ivo Barroso: “É que um sopro, envolvendo os teus cabelos longos, / À tu’alma sonhadora estranhos sons levou” (RIMBAUD, 1995, p. 53).

⁵⁸³ RIMBAUD, 2002, p. 57. (Que sonho, ó pobre Louca).

se a uma ampliação do espaço, que se torna um ameaçador infinito: “Tes grandes visions étranglaient ta parole / – Et l’Infini terrible effara ton oeil bleu!”⁵⁸⁴.

Na obra de Rimbaud, entretanto, seriam as duas cartas ditas do vidente que estabeleceriam os princípios do que pode ser imaginado como o desejo de ascensão do poeta, ainda que o autor francês não faça uso desta palavra. Jean-Pierre Richard relaciona o que chama de “ascese rimbaudiana”⁵⁸⁵ a uma ideia que se expressa em ambas as cartas, e que eu mesmo já mencionei, no capítulo anterior. Trata-se da noção de que o poeta se faria vidente “par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*”⁵⁸⁶. Para Richard, a desordem dos sentidos seria um exercício, que visaria “sacudir o ser”⁵⁸⁷, dando-lhe a “ocasião de se desprender”⁵⁸⁸, com um objetivo último, o de revelar “um tipo de nova regra”⁵⁸⁹, uma espécie de nova harmonia.

Na segunda das cartas, vincula-se a vontade de descobrir o novo, em termos artísticos, que dizem respeito à invenção de novas ideias e de novas formas (“demandons aux *poètes du nouveau*, – idées et formes”⁵⁹⁰), à descoberta do que os homens ainda não teriam sido capazes de ver, por estarem limitados a viverem sob uma ordem e sob uma lógica muito restritas. Em uma passagem central, fala-se na necessidade de o sujeito cultivar a sua alma, para conhecer a si mesmo de uma forma absoluta, a fim de se tornar algo como “le suprême Savant”⁵⁹¹, chegando “à

⁵⁸⁴ RIMBAUD, 2002, p. 57. A tradução é de Ivo Barroso: “Tuas grandes visões sufocaram-te a fala / – E o Infinito aterrou os teus olhos azuis!” (RIMBAUD, 1995, p. 55).

⁵⁸⁵ RICHARD, 1955, p. 190. (“ascèse rimbaudienne”).

⁵⁸⁶ RIMBAUD, 2002, p. 88. (Grifos do autor). (por um longo, imenso e raciocinado *desregramento de todos os sentidos*).

⁵⁸⁷ RICHARD, 1955, p. 190. (“secouer l’être”).

⁵⁸⁸ RICHARD, 1955, p. 190. (“l’occasion de se dégager”).

⁵⁸⁹ RICHARD, 1955, p. 191. (“une sorte de règle nouvelle”).

⁵⁹⁰ RIMBAUD, 2002, p. 92. (Grifos do autor). (exijamos dos *poetas o novo* – ideias e formas).

⁵⁹¹ RIMBAUD, 2002, p. 89. (o supremo Sábio).

l'inconnu"⁵⁹². Logo em seguida, fala-se, ainda, em um salto, um "bondissement par les choses inouïes et innommables"⁵⁹³.

As expressivas imagens das cartas revelam grande analogia com as que Octavio Paz utiliza para falar da experiência religiosa, de acordo com ele, semelhante à poética. Para o poeta mexicano, seria através de um "salto brusco"⁵⁹⁴, em que se superam as "leis de gravidade, naturais e morais"⁵⁹⁵, que se chegaria a algo como a "grande sabedoria"⁵⁹⁶. Está-se, aqui, na esfera da "experiência do sobrenatural", ou da "experiência do Outro"⁵⁹⁷, que se mencionou, mais acima, em que se romperia "a cadeia das causas e efeitos", abrindo-se, ao homem, um mundo "que é efetivamente outro mundo"⁵⁹⁸. A ideia de uma experiência do outro, por sinal, também se encontra em Rimbaud, em especial, nas formulações das cartas.

Em ambas as missivas, lê-se a conhecida expressão do poeta, de acordo com a qual "Je est un autre"⁵⁹⁹. Na segunda, o autor desenvolve mais o seu raciocínio, afirmando: "Cela m'est evident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, 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"⁶⁰⁰. De acordo com Manuel Gusmão, Rimbaud estaria, neste momento, assim como no desenvolvimento de sua obra, de modo geral, dando forma a um tipo de "poética da alterização", a qual corresponderia à crise do sujeito cartesiano, "entendido quer como um sujeito psicológico, quer como um

⁵⁹² RIMBAUD, 2002, p. 89. (ao desconhecido).

⁵⁹³ RIMBAUD, 2002, p. 89. (um salto para as coisas inauditas e indizíveis).

⁵⁹⁴ PAZ, 1982, p. 146.

⁵⁹⁵ PAZ, 1982, p. 151.

⁵⁹⁶ Octavio Paz se refere a antigos ensinamentos chineses, segundo os quais a experiência central do budismo seria a de se chegar a "Mahaprajnaparamita", um termo que significaria "grande-sabedoria-outra-margem-alcançada" (PAZ, 1982, p. 147).

⁵⁹⁷ PAZ, 1982, p. 155.

⁵⁹⁸ PAZ, 1982, p. 151.

⁵⁹⁹ RIMBAUD, 2002, p. 88. (Eu é um outro).

⁶⁰⁰ RIMBAUD, 2002, p. 88. (Isto me é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento: eu o olho, eu o escuto: eu lanço um golpe do arco: a sinfonia faz seu deslocamento nas profundezas, ou vem de um salto sobre a cena).

ego transcendental, garantido ontologicamente pela propriedade do seu pensamento, sujeito idêntico a si mesmo, fonte do saber”⁶⁰¹. Nas formulações do poeta, evidencia-se uma compreensão acerca da falta de unidade do sujeito, não constituído como uma substância, mas como o que se transforma a cada momento, como diria Jean-Pierre Richard, na sua possível “metamorfose em uma multiplicidade”⁶⁰².

São da mesma época da redação das cartas duas das mais comentadas composições do poeta francês, as quais incorporam algo das concepções acima descritas. A mais antiga delas é a famosa “Voyelles”, o soneto das vogais, que não poderia estar ausente dessa discussão. Nela, supostamente, através da criação de um novo verbo poético, com ritmos instintivos (“avec des rythmes instinctifs”⁶⁰³), com os quais se regraria a forma e o movimento de cada consoante (“Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne”⁶⁰⁴), teria sido possível, segundo o que se verá, mais tarde, em “Alchimie du verbe”, captar o inexprimível. Eis o texto:

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,
Lance 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;

⁶⁰¹ GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 4. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_18.html>. Acesso em 27 nov. 2006.

⁶⁰² Richard, quando utiliza a expressão transcrita, está a falar sobre a manifestação do outro, destacando como Rimbaud o concebe, saltando sobre a cena: “Un autre, on ne sait comment issu du JE, mais qui ‘bondit’ d’un seul coup de la profondeur intérieure sur ‘le devant de la scène’ et l’emplit de sa frénésie. L’ancienne, la morose unité du moi élcate soudain et se métamorphose en une multiplicité véhémence” (RICHARD, 1955, p. 190).

⁶⁰³ RIMBAUD, 2002, p. 192. (com ritmos instintivos).

⁶⁰⁴ RIMBAUD, 2002, p. 192. (Regulei a forma e o movimento de cada consoante).

Ô, Suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
– O l’Oméga, rayon violet des Ses Yeux! –⁶⁰⁵

No poema, um primeiro ponto a se notar é a intenção do sujeito, expressa no segundo verso, de dizer algo que não se encontra manifesto, mas apenas latente, como o que está presente, mas invisível. O poeta, cuja figuração lembra a associação com o vidente, como um intermediário entre mundos distintos, propõe-se a buscar o contato com uma esfera oculta da realidade, que só seria possível acessar, certamente, em condições muito especiais. Sugere-se algo como um modelo da poética que alguns anos depois daria origem ao simbolismo, no qual se concebe como missão da arte, segundo Henri Peyre, “tecer vínculos entre o visível e o invisível”⁶⁰⁶, captando, “para além de um espetáculo concreto, o segredo das coisas”⁶⁰⁷. Neste caso, o poeta se tornaria, através da imersão no que Baudelaire identificava como “estados quase sobrenaturais da alma”⁶⁰⁸, uma sorte de “decifrador de hieróglifos”, ou o tradutor de uma “analogia universal”⁶⁰⁹.

Ainda na primeira estrofe da composição, começa a enumeração das vogais e de suas cores, as quais se acompanham das imagens que lhes forneceriam seus atributos. No primeiro quarteto, cuja unidade semântica se conclui apenas no segundo, apresenta-se o negro. Associando-o a moscas (“corset velu des mouches”), a um odor desagradável (“puanteurs cruelles”), às sombras (“Golfes d’ombre”), sugere-se um momento de ausência de vida humana, que remete à própria ausência de cores. Ao

⁶⁰⁵ RIMBAUD, 2002, p. 114. A tradução é de Ivo Barroso: “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 buscar alquímicos refohos; // O, supremo Clarim de estridores profundos, / Silêncios a esperar pelos Anjos e os Mondos: / – O, o Ômega, clarão violáceo de Seus Olhos!” (RIMBAUD, 1995, p. 171).

⁶⁰⁶ PEYRE, 1983, p. 14.

⁶⁰⁷ PEYRE, 1983, p. 22.

⁶⁰⁸ BAUDELAIRE apud PEYRE, 1983, p. 22.

⁶⁰⁹ PEYRE, 1983, p. 15.

contrário do que se poderia esperar, entretanto, o negro não se configura como a cor em que se manifesta uma falta absoluta de luz. No terceiro verso, com a adjetivação das moscas (“mouches éclatantes”), indica-se a possibilidade de alguma existência não apenas ruidosa, mas, também, luminosa, ainda que em meio às sombras.

No quarteto seguinte, explora-se o contraste, associando-se o branco, reunião de todos os tipos de luz, emitidos conjuntamente, a imagens relativamente opostas às anteriores, com as quais se vinculam ideias como as de candura e de leveza: “E, candeurs des vapeurs et des tentes”. A referência a certos objetos, como às tendas e às umbelas, parece remeter à presença do homem, o qual, entretanto, estaria presente como algo vaporoso, translúcido, como a imagem que se tem da alma. Fala-se, na mesma passagem, em reis brancos, como que em uma referência a um poder terreno, o qual, aproximado do que se qualifica como orgulhoso, altivo ou elevado, parece se espalhar, revestindo os objetos e a natureza de algumas das esferas do mundo: “Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombelles”.

Fechando os quartetos, após a referência ao branco, menciona-se não o vermelho, mas a púrpura, uma cor mais intensa, que se relaciona ao corpo humano, ao sangue e aos lábios, assim como à beleza: “I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles”. Ao mesmo tempo, faz-se referência a uma disposição violenta, à cólera (“la colère”), e a uma espécie de embriaguez, a qual, relacionada à penitência (“les ivresses pénitentes”), uma palavra do vocabulário religioso, parece poder ter algo de sagrado. Chega ao termo o que se poderia pensar como uma primeira sessão do poema. Com a referência à púrpura, sugere-se a intensidade que a vida alcançaria, a partir de uma conjugação entre o que seriam as potências humanas, físicas e afetivas, tornadas indistintas, em um movimento que aponta para o ultrapassar de certas limitações, as de uma ordem alheia a todo êxtase.

Seguem-se os dois tercetos da composição. O primeiro, em que se fala da cor verde, e da letra U, começa com uma referência a um movimento circular (“U, cycles”), após o que surge uma imagem sugestiva de uma forma de alargamento dos horizontes, de uma ampliação, quando se mencionam as vibrações divinas dos mares: “vibremens divins des mers virides”. Fala-se, no mesmo momento, em uma sorte de paz, que parece ser como que uma superação de antinomias, a qual se associa aos animais no pasto (“Paix des pâtis semés d’animaux”) e à sabedoria depuradora de um velho alquimista: “paix des rides / Que l’alchimie imprime aux grands fronts studieux”.

O segundo terceto, por fim, traria o auge do desenvolvimento do poema. Quando se fala na letra ligada ao azul, uma cor que, com frequência, associa-se ao céu, descortina-se um espaço de transcendência. Confundem-se o som (“strideurs étranges”) e o silêncio, no momento em que se revela uma ordem estranha à compreensão humana, realizada no âmbito de uma abertura a outros mundos, habitados por outros seres, como os anjos: “Silences traversés des Mondes et des Anges”. O verso final faz referência à última letra do alfabeto grego, que representaria o fim de todas as coisas. No contexto da composição, é aí que se manifesta o clarão fantástico e incompreensível dos olhos de uma figura divina, os quais se tingem de uma última cor, a violeta, resultado da união entre o vermelho e o azul, entre a cor das formas humanas e aquela que se pode associar a um plano transcendental: “O l’Omega, rayon violet des Ses Yeux!”.

No seio de um percurso ascensional, segundo o qual, como diz Álvaro Cardoso Gomes, “as vogais e as cores indicariam uma ordem”, que culminaria com “um clímax”, em uma “linha progressiva”⁶¹⁰, vai-se, no poema, das moscas à divindade, do baixo ao alto, do pequeno à imensidão, sem que se desconsidere a importância da passagem por todas essas dimensões, necessária ao homem e ao poeta que desejem ultrapassar os seus

⁶¹⁰ GOMES, 1989, p. 46-47.

próprios limites. O sujeito, aqui, posiciona-se como aquele que tem um contato íntimo com diferentes esferas da existência, absorvendo as emanções de todas elas. Quando chega ao estágio que almeja, elevando-se, restaria o conhecimento e a tradução de uma estranha harmonia, como se diria em “Alchemie du verbe” (“Je réservais la traduction”⁶¹¹), para além da lógica, da qual se pode fornecer a imagem, mas a que não se poderia, jamais, explicar. Ultrapassando as limitações do homem, o poeta se tornaria capaz, em “Voyelles”, de dar forma a um anseio específico, o de expressar, como diz Henri Peyre, “alguma grande força cósmica”, a qual ele “teria sentido em si mais intimamente do que o comum dos mortais”⁶¹².

Com “Le bateau ivre”, considerada uma das obras-primas do autor, encerra-se uma primeira fase da poesia de Rimbaud, antes de sua primeira estada mais prolongada em Paris, a convite de Paul Verlaine. No texto, veem-se tomar forma, mais uma vez, alguns dos pressupostos das cartas. O desprendimento assume um lugar central, assim como o desregramento, que antecede a ascensão. Esta se figura como o momento em que se abre a possibilidade de se experimentar o encontro com o que permanece oculto aos homens, o encontro com um mistério, quando se descortinam formas insuspeitadas do mundo, antes nunca vistas.

A composição tem como sujeito o próprio barco. Desde a primeira estrofe, é ele quem se vê entregue à experiência da evasão, quando se encontra livre dos elementos externos que o dominavam, regendo o seu caminho. A embarcação, que servia a propósitos comerciais, de nações da Europa, pois transportava trigo flamengo ou algodão inglês, é atacada por índios, selvagens que fazem da tripulação prisioneira, exterminando-a, em seguida. É o que se vê nas duas primeiras estrofes do poema:

⁶¹¹ RIMBAUD, 2002, p. 192. (Eu reservava a tradução).

⁶¹² PEYRE, 1983, p. 26-27.

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.⁶¹³

A evasão se relaciona ao encontro do sujeito com o seu desejo, como se nota, no último verso citado. A partir daí, quando o barco se vê solto, em um movimento agitado, em contato com as águas do rio, primeiro, e com as águas do mar, em seguida, teria lugar uma transformação. Desprendendo-se das formas de orientação conhecidas, afastando-se de seu domínio, a embarcação sente alterado o seu estado. Antes desprovido de uma maior abertura perceptiva, limitado em seu desenvolvimento, o sujeito se torna ágil, vigoroso, capaz de dançar sobre as ondas, desafiando todo o risco. A experiência, associada a uma expansão dos sentidos, a uma grande convulsão, corresponderia a uma fusão com a força da natureza, que adquire um caráter claramente purificador. Vejam-se as estrofes terceira, quarta e quinta do poema:

Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'oeil niais des falots!

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres,
L'eau verte pénètre ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures

⁶¹³ RIMBAUD, 2002, p. 122. Eis a versão de Ivo Barroso: “Como descesse ao léu nos Rios impassíveis, / Não me sentia mais atado aos sirgadores; / Tomaram-nos por alvo os índios irascíveis, / Depois de atá-los nus em postes multicores. // Estava indiferente às minhas equipagens, / Fossem trigo flamengo ou algodão inglês. / Quando morreu com a gente a grita dos selvagens, / Pelos Rios segui, liberto desta vez.” (RIMBAUD, 1995, p. 203).

Me lava, dispersant gouvernail et grappin.⁶¹⁴

Na sequência, após se achar banhado no que o texto designa como o “Poème de la Mer”⁶¹⁵, o barco tem acesso a visões do que jamais alguém teria visto. A um primeiro momento, em que se apresenta a evasão do sujeito, segue-se, então, a apresentação da experiência do conhecimento, que é a ascensão, embora não representada nestes termos, ao desconhecido. Abre-se ao sujeito a possibilidade de ultrapassar limites: “Et j’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir”⁶¹⁶. Da oitava estrofe à décima terceira, o que mais se repete é a expressão “J’ai vu”, que se faz acompanhar de outras, como “J’ai rêvé” (“J’ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies, / Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs, / La circulation des sèves inouïes, / Et l’éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!”⁶¹⁷), e “Je sais”: “Je sais les cieus crevant en éclairs; et les trombes / Et les ressacs et les courants: je sais le soir, / L’Aube exaltée ainsi qu’un peuple de colombes”⁶¹⁸.

Até a vigésima estrofe da composição, ainda se observam as imagens da aventura do barco, algumas, inclusive, em que se nota um nítido sentido de elevação, como na décima quinta, em que se fala em ventos inefáveis que dão asas ao sujeito, por instantes (“– Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades / Et d’ineffables vents m’ont

⁶¹⁴ RIMBAUD, 2002, p. 123. A tradução é de Ivo Barroso: “No iroso marulhar dessa maré revolta, / Eu, que mais lardo fui que o cérebro de infantes, / Corria agora! e nem Penínsulas à solta / Sofreram convulsões que fossem mais triunfantes. // A borrasca abençoou minhas manhãs marítimas. / Como uma rolha andei das vagas nos lençóis / Que dizem transportar eternamente as vítimas, / Dez noites sem lembrar o olho mau dos faróis! // Mais doce que ao menino os frutos não maduros, / A água verde entranhou-se em meu madeiro, e então / De azuis manchas de vinho e vômitos escuros / Lavou-me, dispersando a fateixa e o timão.” (RIMBAUD, 1995, p. 203).

⁶¹⁵ RIMBAUD, 2002, p. 123. (Poema do Mar).

⁶¹⁶ RIMBAUD, 2002, p. 123. (E vi alguma vez o que o homem pensou ver).

⁶¹⁷ RIMBAUD, 2002, p. 123-124. A tradução é de Ivo Barroso: “Sonhei com a noite verde em neves infinitas, / Beijo a subir do mar aos olhos com langores. / Toda a circulação das seivas inauditas / E a explosão auriazul dos fósforos cantores!” (RIMBAUD, 1995, p. 205).

⁶¹⁸ RIMBAUD, 2002, p. 123. Ivo Barroso traduz assim: “Sei de céus a estourar de relâmpagos, trombas, / Ressacas e marés; eu sei do entardecer. / Da Aurora a crepitar como um bando de pombas” (RIMBAUD, 1995, p. 205).

ailé par instants”⁶¹⁹), ou na décima oitava, em que são também os ventos de uma forte tempestade o que alça ao céu a embarcação: “Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses, / Jeté par l’ouragan dans l’éther sans oiseau”⁶²⁰. Concomitantemente, entretanto, vai-se destacando a grandeza e a força do mar, que sugere o seu caráter de substância sublime, diante do que o barco se mostra frágil, como na estrofe décima sexta: “La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux / Montait vers moi ses fleurs d’ombre aux ventouses jaunes / Et je restais, ainsi qu’une femme à genoux...”⁶²¹.

Na vigésima primeira estrofe, em sentido contrário ao do movimento que se vinha assistindo, até aqui, o sujeito revela a sua fraqueza, manifestando o desejo de retornar ao lugar de onde havia partido, à Europa de onde se evadira: “Je regrette l’Europe aux anciens parapets!”⁶²². O caráter radical do que se vivencia acaba por se mostrar doloroso, aterrador, como se fosse o mergulho em uma mistura de sonho e pesadelo, em que se vislumbraria aquilo que Octavio Paz, com Rudolf Otto, falando sobre a “experiência do sobrenatural”, chama de uma “inacessibilidade absoluta”⁶²³. Diante de uma espécie de “mistério que faz tremer”, o que se tem é “estranheza, estupefação, paralisia do ânimo”⁶²⁴.

Na estrofe seguinte do poema, ainda se repete a expressão “J’ai vu” (“J’ai vu des archipels sidéraux! et des îles / Dont les cieux délirants sont ouvertes au vogueur”⁶²⁵), mas a ela se acrescenta uma interrogação. Sugere-se algo que faltaria para que o sujeito se mantivesse firme na busca do que não se conhece, algo como uma energia, uma

⁶¹⁹ RIMBAUD, 2002, p. 124. Eis a versão de Ivo Barroso: “A espuma em flor berçou-me à saída de enseadas / E inefável o vento alçou-me por instantes.” (RIMBAUD, 1995, p. 207).

⁶²⁰ RIMBAUD, 2002, p. 125. A tradução é de Ivo Barroso: “Ora eu, barco perdido entre as comas das ansas, / Jogado por tufões no éter de aves ausente” (RIMBAUD, 1995, p. 207).

⁶²¹ RIMBAUD, 2002, p. 124. (O mar cujo suspiro fazia meu balanço doce / Ergueu em direção a mim suas flores de sombra de ventosas amarelas / E eu ali fiquei, como uma mulher de joelhos).

⁶²² RIMBAUD, 2002, p. 125. (Tenho saudades da Europa dos antigos parapeitos).

⁶²³ PAZ, 1982, p. 155-156.

⁶²⁴ PAZ, 1982, p. 155-156.

⁶²⁵ RIMBAUD, 2002, p. 125. (Vi arquipélagos siderais! e ilhas / cujos céus delirantes estão abertos ao vogador).

potência fora do comum, que a poesia de Rimbaud, em muitos outros momentos, parece querer encontrar: “– Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t’exiles, / Million d’oiseaux d’or, ô future Vigueur?”⁶²⁶.

Em um último segmento do texto, reforça-se, ainda, a ideia de um intenso sofrimento, que se acompanha do abandono do impulso para a viagem da descoberta, do esgotamento do enleio da ascensão. A nota depressiva, contrária ao sentido de elevação de momentos anteriores, é o que toma conta das três últimas estrofes, em que se revela como teria sido atroz o processo do desprendimento. Ao desejo de conhecer, de abertura a horizontes mais amplos, opõe-se, enfim, a sensação de impotência, o recolhimento, a desistência, a fragilidade e o desejo de morte:

Mais, vrai, j’ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes,
Toute lune est atroce et tout soleil amer:
L’âcre amour m’a gonflé de torpeurs enivrantes.
Ô que ma quille éclate! Ô que j’aille à la mer!

Si je désire une eau d’Europe, c’est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l’orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons!⁶²⁷

Entre os poemas escritos em 1872, destaca-se, em continuidade com as perspectivas que vinham dos primeiros poemas, o papel da natureza, a qual se confirma como lugar onde o homem poderia recuperar uma força perdida, onde poderia voltar a

⁶²⁶ RIMBAUD, 2002, p. 125. (É nestas noites sem fundo que tu dormes e te exilas, / Milhão de pássaros de ouro, ó futuro Vigor?).

⁶²⁷ RIMBAUD, 2002, p. 125-126. A tradução é de Ivo Barroso: “Certo, chorei demais! As albas são cruciantes. / Amargo é todo sol e atroz é todo luar! / Agre amor embebeu-me em torpores ebriantes: / Que minha quilha estale! e que eu jaza no mar! // Se há na Europa uma água a que eu aspire, é a mansa, / Fria e escura poça, ao crepúsculo em desmaio, / A que um menino chega e tristemente lança / Um barco frágil como a borboleta em maio. // Não posso mais, banhado em teu langor, ó vagas, / A esteira perseguir dos barcos de algodões, / Nem fender a altivez das flâmulas pressagas, / Nem vogar sob a vista horrível dos pontões.” (RIMBAUD, 1995, p. 209).

experimentar a intensidade máxima da vida, o seu movimento, a sua potência. A ideia da ascensão, adquire, então, um significado particular, uma vez que o contato com o sobrenatural, a “experiência do sobrenatural”, de que fala Octavio Paz, conjuga-se à afirmação da imanência das possibilidades de transformação, de metamorfose do sujeito. Recusa-se, agora, qualquer transcendência de caráter metafísico, como aquela que ainda poderia sugerir um poema como “Voyelles”, para se afirmar uma forma de ascensão em sentido, por assim dizer, mais horizontal, que teria lugar não no encontro com alguma substância etérea ou divina, mas no espaço da imanência, de um universo experimentado em toda a sua concretude.

“L’*éternité*” é um dos poemas em que se assume esta última perspectiva. Na composição, também comentada no capítulo anterior, sugere-se a possibilidade de se encontrar a eternidade não na promessa de uma vida após a morte (“*Là pas d’*espérance*, / Nul orietur*”)⁶²⁸, ou em qualquer além fora do mundo, mas, justamente, no seio do espetáculo da natureza: “*Quoi? – L’*Éternité*. / C’est la mer allée / Avec le soleil*”⁶²⁹. Indica-se, no poema, a relação entre o abandono do que se chama de comuns sufrágios humanos, dos seus rogos, de suas aprovações, e a libertação do indivíduo, que se figura como um voo, um movimento ascensional: “*Des humaines suffrages, / Des communs élans / Là tu te dégages / Et voles selon*”⁶³⁰. Escapando do mundo comum, de acordo com o impulso de buscar a si mesmo, o sujeito encontraria, apenas na natureza, a humana possibilidade de se experimentar algum êxtase, algum enlevo ou transporte, que fosse, embora extraordinário, natural.

Em outro texto da mesma época, “*Comédie de la soif*”, a recusa do mundo, tal como se o conhece, relaciona-se, mais uma vez, a uma forma de libertação, a que se

⁶²⁸ RIMBAUD, 2002, p. 156. (*Lá, nenhum orietur*).

⁶²⁹ RIMBAUD, 2002, p. 156. (*Quem? – A Eternidade. / É o mar que se vai / com o sol*).

⁶³⁰ RIMBAUD, 2002, p. 156. (*Dos humanos sufrágios, / Dos comuns ardores / Lá tu te libertas / E voas como queres*).

associa, igualmente, o encontro com a natureza. Aparece, agora, entretanto, um novo elemento, a morte, a qual adquire uma significação particular. Trazida para o espaço da vida, ela se tornaria como a possibilidade de um novo começo, de um novo nascimento, de acordo com um movimento em que “qualquer coisa é destruída para que qualquer outra coisa seja produzida”⁶³¹. Tudo se conforma, aqui, como se o sujeito estivesse a tomar consciência de fazer parte de uma sorte de dinâmica do cosmos, cuja harmonia corresponderia a um processo em que a lei maior seria a de uma transformação incessante. No poema, dividido em cinco partes, tem-se a exposição de vozes, as quais, de diferentes maneiras, dirigindo-se a um mesmo sujeito, estariam lhe indicando caminhos a seguir. Um após o outro, todos eles serão recusados.

Na primeira parte da composição, a voz que fala é a dos parentes, dos avós, ou seja, a voz do ambiente familiar, que o sujeito, designado “MOI”⁶³², repele, dizendo desejar, como se disposto a empreender as mais arriscadas viagens, “mourir aux fleuves barbares”⁶³³. Na segunda, fala o espírito, cuja voz se recusa, quando se recusam lendas e figuras tradicionais, associadas a “boissons pures”⁶³⁴, a uma pureza convencional. Na terceira, são os amigos que falam, chamando o sujeito para saciar a sua sede com o absinto. A eles, este último responde dizendo preferir “pourrir dans l’étang, / sous l’affreuse crème, / près des bois flottants”⁶³⁵. Na quarta parte, o que se ouve é a voz de um sonho, vinculado ao desejo de encontrar a tranquilidade (“Peut-être un soir m’attend / Où je boirai tranquille”⁶³⁶), uma velhice segura, uma morte contente (“Et mourrai plus content”⁶³⁷), distante de todo mal (“Si mon mal se résigne”⁶³⁸), abandonada toda a busca

⁶³¹ Jean-Pierre Richard, discorrendo sobre o que representa a aurora, em Rimbaud, é quem fala no momento em que “quelque chose se détruit (...), pour que quelque chose d’autre se produise” (RICHARD, 1955, p. 189). A analogia me pareceu pertinente.

⁶³² RIMBAUD, 2002, p. 149. (EU).

⁶³³ RIMBAUD, 2002, p. 149. (morrer nos rios bárbaros).

⁶³⁴ RIMBAUD, 2002, p. 150. (bebidas puras).

⁶³⁵ RIMBAUD, 2002, p. 151. (Apodrecer no lago, / Sob a horrível nata, / Junto à ramagem flutuante).

⁶³⁶ RIMBAUD, 2002, p. 151. (Talvez uma tarde me espere / Em que beberei tranquilo).

⁶³⁷ RIMBAUD, 2002, p. 151. (E morrerei mais contente).

(“Si j’ai jamais quelque or”⁶³⁹), a que responde o poeta: “– Ah! songer est indigne // Puisque c’est pure perte!”⁶⁴⁰.

A quinta e última parte do poema oferece ao leitor uma conclusão, que passa das negativas anteriores, às vozes de outros, a uma afirmativa, a da voz da primeira pessoa do enunciado. Ao afirmar a intensidade de sua sede, o sujeito indica a vontade de se fundir à natureza. Manifesta-se, então, o que pode ser pensado como um anseio de dissolução do “sentimento de individualidade”⁶⁴¹, em “uma mistura de vida e matéria”, a que Jean-Pierre Richard associa a metamorfose, momento em que se experimentaria um “êxtase de permeabilidade cósmica”⁶⁴². Os dois últimos versos indicam o desejo de morrer, o qual implicaria um novo nascimento, agora, sob o signo do frescor e da liberdade: “Mais fondre où fond ce nuage sans guide, / – Oh! favorisé de ce qui est frais! / Expirer en ces violettes humides / Dont les aurores chargent ces forêts”⁶⁴³.

Em “Bannières de mai”, a primeira parte de “Fêtes de la patience”, o que se tem, muito claramente, é, também, a imagem de uma fusão. Em um registro notadamente lírico, o sujeito do enunciado expressa o seu desejo de partida do mundo comum, de um mundo desprovido da energia geradora de movimento, de uma energia transformadora, capaz de impulsionar a renovação das formas da vida. Na primeira estrofe do texto, aparecem os versos:

Que notre sang rie en nos veines,
Voici s’enchevêtrer les vignes.
Le ciel est joli comme un ange.

⁶³⁸ RIMBAUD, 2002, p. 152. (Se meu mal se resigna).

⁶³⁹ RIMBAUD, 2002, p. 152. (Se não tenho nunca qualquer ouro).

⁶⁴⁰ RIMBAUD, 2002, p. 152. (– Ah! sonhar é indigno // Pois que é pura perda!).

⁶⁴¹ A expressão é de Emil Staiger, quando fala sobre o estado em que se encontra o poeta, na poesia lírica: “O sentimento de individualidade dissolve-se. Chegamos na linguagem lírica ao conceito de ‘fusão’ (Schmelz). Fusão é o diluir da consistência” (STAIGER, 1972, p. 66).

⁶⁴² Eis o trecho de Richard: “La métamorphose aboutit alors à un mélange de vie et de matière; elle épouse une extase de perméabilité cosmique” (RICHARD, 1955, p. 197).

⁶⁴³ RIMBAUD, 2002, p. 152. (Mas fundir-se onde se funde essa nuvem sem guia, / – Oh! favorecido por isso que é fresco! / Expirar nessas violetas úmidas / De que as auroras carregam essas florestas).

L'azur et l'onde communient.
Je sors. Si un rayon me blesse
Je succomberai sur la mousse.⁶⁴⁴

O vigor, como o do sangue que ri nas veias, o qual se experimenta no contato íntimo com a natureza, quando se dá a comunhão de dois de seus elementos mais vastos, o azul do céu e as ondas do mar, é o que se deseja. Ferido pelos raios do sol, que é como uma “potência criadora”, uma “corrente”, que o atravessa, um “sopro mesmo que o anima”⁶⁴⁵, como diz Georges Poulet, o sujeito se expõe ao risco, à aventura. A partida implicaria a recusa de uma experiência comum, como a de muitos que morreriam, pelo mundo afora, sem terem experimentado uma verdadeira vida: “Au lieu que les Bergers, c'est drôle, / Meurent à peu près par le monde”⁶⁴⁶.

Na segunda e na terceira estrofes do poema, manifesta-se o anseio de se cumprir um destino que se imagina carregado da mesma pulsão que se experimenta na dimensão em que se dá a fusão com a natureza. Aberto ao risco, o sujeito decide abraçar o que chama de seu infortúnio, o qual deve estar em movimento, liberto, conforme o gosto das estações, em cujo universo fecundo a única lei seria a da metamorfose. Na fusão com a natureza, que não deixa de ser figurada como uma espécie de morte, abre-se a possibilidade de o sujeito se tornar outro, que é aquilo por que se anseia, mesmo que este seja, para usar as palavras de Jean-Pierre Richard, “radicalmente novo”, ou “incompreensivelmente estrangeiro”⁶⁴⁷:

Je veux que l'été dramatique
Me lie à son char de fortune.

⁶⁴⁴ RIMBAUD, 2002, p. 154. A tradução é de Ivo Barroso: “Que ria o sangue em nossas veias, / Eia se enrosquem, verguem vinhas. / O céu é rico igual a um anjo. O azul e o mar se comunicam. / Eu saio. Se um raio me rasga / Irei sucumbir sobre o musgo” (RIMBAUD, 1995, p. 227).

⁶⁴⁵ Poulet fala em “la puissance créatrice dont il subit l'influx (...), le courant qu'il sent passer en lui, le souffle même qui l'anime” (POULET, 1980, p. 96-97), acrescentando que não se trata de uma intervenção transcendente, mas de um fenômeno essencialmente imanente.

⁶⁴⁶ RIMBAUD, 2002, p. 154. Ivo Barroso traduz assim: “Enquanto os Pastores, que absurdo, / Quase que morrem pelo mundo” (RIMBAUD, 1995, p. 227).

⁶⁴⁷ RICHARD, 1955, p. 193. (“radicalement neuf, incompréhensiblement étranger”).

Que par toi beaucoup, ô Nature,
– Ah moins seul et moins nul! – je meure.
(...)
Je veux bien que les saisons m’usent.
À toi, Nature, je me rends;
Et ma faim et toute ma soif.
Et, s’il te plaît, nourris, abreuve.
Rien de rien ne m’illusionne;
C’est rire aux parents, qu’au soleil,
Mas moi je ne veux rire à rien;
Et libre soit cette infortune.⁶⁴⁸

Sob o ângulo de um movimento vertical, *Une saison en enfer* seria, a princípio, um momento de queda, uma vez que se trata do relato de uma descida aos infernos. De modo geral, no livro, supostamente um “carnet de damné”⁶⁴⁹, o sujeito repudia o seu passado, o qual, em sua perspectiva renovada, teria sido vivido no abandono da verdade, no afastamento da sabedoria. Aquela espécie de elevação imaginada por meio da degradação, como pregavam as cartas ditas do vidente, é contraposta, agora, a um desejo de salvação, ansiada por quem se teria tornado um maldito. Como eu dizia, no capítulo anterior, entretanto, deve-se ter em mente que o volume é marcado por “uma espécie bem particular de oscilação”, ou por aquilo que Hugo Friedrich, com maior autoridade, chamaria de “um desconcertante vaivém”⁶⁵⁰. É isto, precisamente, o que faz com que mesmo a vivência colocada em questão apareça revestida de uma intensidade excepcional.

Em algumas passagens do livro, o poeta expressa, ainda que a contrapelo, um entusiasmo pelo próprio desregramento, ou por seu veneno, por aquilo que, a princípio, teria um caráter corruptivo, causando prejuízo moral ou perturbando as funções vitais

⁶⁴⁸ RIMBAUD, 2002, p. 154. Eis a versão de Ivo Barroso: “Mas quero que o verão dramático / Prenda-me ao carro da fortuna / Por ti ao menos, Natureza, / – Ah! menos só e nulo! – eu morra. (...) Que as estações bem me consumam. / Ó natureza, a ti me entrego; / E a minha fome e toda a sede. / Nutre-a, sacia-a, se puderes. / Nada de nada mais me ilude; / Bem ri aos pais quem ri ao sol, / Mas eu não quero rir a nada; / E livre seja este infortúnio” (RIMBAUD, 1995, p. 227; 229).

⁶⁴⁹ RIMBAUD, 2002, p. 178. Mário Cesariny traduz a expressão por “diário de danado” (RIMBAUD, 2007, p. 117), Lêdo Ivo por “caderno de réprobo” (RIMBAUD, 1982, p. 46), e Ivo Barroso por “caderno de maldito” (RIMBAUD, 2007, 133).

⁶⁵⁰ FRIEDRICH, 1991, p. 68.

do organismo. Acontece, então, com o sujeito do enunciado, o mesmo que acontecia com Baudelaire, quando, em seus comentários sobre a experiência com o haxixe, a qual condena, não deixava de notar como a substância poderia se estender “sobre toda a vida como um verniz mágico”⁶⁵¹, dotando o homem “de uma maravilhosa aptidão para compreender o ritmo imortal e universal”⁶⁵².

Em determinada passagem de “Mauvais sang”, que lembra algumas das posições assumidas nos poemas de 1872, fala-se na necessidade de uma aceitação incondicional do risco: “Tu ne sais ni où tu vas ni pourquoi tu vas, entre partout, réponds à tout. On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre”⁶⁵³. É a uma experiência como esta, a qual se poderia pensar como a única digna de ser vivida, que se associa, como se fazia, nas cartas, uma espécie de alucinação, configurada como uma forma de expansão da consciência. Sob o influxo de uma sorte de delírio, que se vincula a uma fantasia desregrada, os objetos e os seres do mundo adquirem formas inusitadas. Como no trecho a seguir, é este o momento em que se dá o contato do sujeito com riquezas as quais o comum dos homens sequer sonharia em conhecer:

Dans les villes la boue m'apparaissait soudainement rouge et noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine, comme un trésor dans la forêt! Bonne chance, criais-je, et je voyais une mer de flammes et de fumée au ciel; et, à gauche, à droite, toutes les richesses flambant comme un milliard de tonnerres.⁶⁵⁴

⁶⁵¹ BAUDELAIRE, 1999, p. 59.

⁶⁵² BAUDELAIRE, 1999, p. 61. No capítulo anterior, quando comentava “Matinée d’ivresse”, de *Illuminations*, chamei a atenção para o final do poema, em que se fala na emergência de um “temps des Assassins”, podendo ser este último termo, como salientei, referência a uma seita de usuários de haxixe, os *Haschischins*. É no mesmo poema que se fala em um veneno, no qual o sujeito do enunciado afirma ter fé. Ao discorrer sobre o haxixe, também Baudelaire o trata como um veneno, sem que isso o impeça de observar os seus extraordinários efeitos. Para o autor de *Les fleurs du mal*, a experiência com a droga seria a de uma “embriaguez misteriosa” (BAUDELAIRE, 1999, p. 20), ou “ultra-poética” (BAUDELAIRE, 1999, p. 33).

⁶⁵³ RIMBAUD, 2002, p. 181. Lêdo Ivo traduz assim: “Não sabes nem para onde vais, nem por que vais; entra em toda parte, responde a tudo. Não te matarão mais do que se fosses um cadáver” (RIMBAUD, 1982, p. 51).

⁶⁵⁴ RIMBAUD, 2002, p. 181-182. A tradução é de Lêdo Ivo: “Nas cidades a lama me aparecia subitamente vermelha e negra, como um espelho quando uma lâmpada circula no quarto vizinho, como um tesouro na

Na sequência do livro, após “Nuit de l’enfer”, aparecem as duas partes de “Délires”, em que se encontram alguns sinais, não só das práticas que agora se quer abandonar, mas, também, de um projeto que parece se preservar. Em “Alchimie du verbe”, a segunda parte do conjunto, retorna ao enunciado a figura do maldito, que relata o que teria vivido, no passado. Outra vez, têm-se indícios do que caracterizaria aquele momento, com destaque para a menção a uma série de práticas que estariam relacionadas ao contato com outras esferas da percepção.

Recorda-se, no texto, a vivência dos sonhos (“Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n’a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religions étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents”⁶⁵⁵), a crença na magia (“je croyais à tous les enchantements”⁶⁵⁶), a que se associa a possibilidade de se anotar o inexprimível (“je notais l’inexprimable”⁶⁵⁷), de captar vertigens: “Je fixais des vertiges”⁶⁵⁸.

Segundo o relato, seria por meio do desregramento, então considerado sagrado, que teria sido possível acessar um universo de visões fantásticas (“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, les mystères”⁶⁵⁹), assim como entrar em contato com outras vidas, para além daquelas que os próprios seres vivos seriam capazes de reconhecer: “Ce monsieur ne sait ce qu’il

floresta! Boa sorte, gritava, e via um mar de chamas e de fumaça no céu; e, à esquerda, à direita, todas as riquezas ardendo como um bilhão de raios” (RIMBAUD, 1982, p. 51).

⁶⁵⁵ RIMBAUD, 2002, p. 192. Eis a versão de Ivo Barroso: “Sonhava cruzadas, viagens de descobertas cujos relatos não existem, repúblicas sem história, guerras de religião reprimidas, revoluções de costumes, deslocamentos de raças e de continentes (RIMBAUD, 2007, p. 161).

⁶⁵⁶ RIMBAUD, 2002, p. 192. (acreditava em todos os encantamentos).

⁶⁵⁷ RIMBAUD, 2002, p. 192. (anotava o inexprimível).

⁶⁵⁸ RIMBAUD, 2002, p. 192. (Eu fixava vertigens).

⁶⁵⁹ RIMBAUD, 2002, p. 194. A tradução é de Lêdo Ivo: “via realmente uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma escola de tambores feita por anjos, carruagens nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago; os monstros, os mistérios” (RIMBAUD, 1982, p. 65).

fait: il est un ange. (...) Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies"⁶⁶⁰.

A impressão de intensidade, relativa à experiência pregressa, apesar do movimento geral de repúdio a ela, observa-se, também, no último poema do volume, “Adieu”, o qual parece ser, ao mesmo tempo, um adeus ao passado e a afirmação da continuidade da busca por uma verdade maior, por uma vida menos limitada. Em que pese à recusa dos enganos cometidos no tempo pretérito (“Enfin, je demanderai pardon pour m’être nourri de mensonge”⁶⁶¹), vislumbra-se algo da potência da criação, assim como da imaginação, as quais, dando origem a “uma liberdade ilimitadamente criativa”⁶⁶², nas palavras de Friedrich, tornariam possível a descoberta do que não se conhece, ou seja, a ascensão ao desconhecido. Ainda que se pense ser a primeira parte do poema o que mais se aproxima, na obra do poeta, de um adeus à literatura, dali não se deixa de fora o virtual poder das visões:

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.⁶⁶³

Não por acaso, a segunda parte seria aquela em que, como diz Adalberto Luis Vicente, após um “breve balanço de sua empreitada poética”⁶⁶⁴, com os modos de um vidente, o sujeito prevê que seja possível, sob “les influx de vigueur et de tendresse

⁶⁶⁰ RIMBAUD, 2002, p. 197. A versão mais fiel me parece ser a de Mário Cesariny: “Este senhor não sabe o que faz: é um anjo. (...) Em presença de muitas pessoas, falei em voz alta com momentos de suas outras vidas” (RIMBAUD, 2007, p. 159).

⁶⁶¹ RIMBAUD, 2002, p. 204. (Enfim, pedirei perdão por me ter alimentado de mentira).

⁶⁶² FRIEDRICH, 1991, p. 81.

⁶⁶³ RIMBAUD, 2002, p. 203. A tradução é de Lêdo Ivo: “Algumas vezes vejo, no céu, praias infinitas cobertas de brancas nações em júbilo. Um grande navio de ouro, acima de mim, agita suas bandeiras multicolores ao sabor das brisas matinais. Criei todas as festas, todos os triunfos, todos os dramas. Tentei inventar novas flores, novos astros, novas carnes, novas línguas” (RIMBAUD, 1982, p. 76).

⁶⁶⁴ VICENTE, Adalberto Luis. Modernidade, futuro e progresso em Arthur Rimbaud. *Texto poético*, v. 6, jan-jun. 2009. Disponível em http://www.textopoetico.org/index.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=5. Acesso em 28/08/2009.

réelle”⁶⁶⁵, entrar, vitorioso, “aux splendides villes”⁶⁶⁶. Aqui, a experiência passada, embora superada, ainda parece ser o que poderia fornecer alguns dos elementos que abririam ao sujeito as portas de um novo mundo, ou de um novo tempo (“l’heure nouvelle”⁶⁶⁷), em que o poeta se disporia a sustentar a atenção e a força para perseverar no avanço, na partida, em busca de alguma elevação, ou, em sentido mais terreno, em busca de uma renovação das formas da vida.

De certa maneira, seria sob os influxos da vivência que se narra em *Une saison en enfer*, ainda que revista, transformada, ultrapassada, que se constituiriam os poemas do livro seguinte de Rimbaud. Aquele passado de criação desregrada, em que a alteração dos sentidos desempenhava papel central, volta à tona na estruturação dos textos de *Illuminations*, onde não se fala mais em salvação, nem em pecado, nem em vícios mortificantes, mas abundam referências a elementos como as “élévations harmoniques”⁶⁶⁸, de “Veillées”, as “merveilleuses images”⁶⁶⁹, de “Après le déluge”, o sopro que “disperse les limites”⁶⁷⁰, de “Nocturne vulgaire”, ou os “tourbillons de lumière”⁶⁷¹, que encerram os versos de “Marine”.

No contexto de um novo posicionamento do sujeito, vislumbra-se, agora, algo como uma nova razão, cujo caráter transformador traria ao mundo uma nova harmonia, um novo amor, novos homens. Através da modulação do discurso como uma interlocução com uma segunda pessoa, tão indefinida quanto fantástica, é isto o que se vê nas primeiras três frases de “À une raison”:

Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie.

⁶⁶⁵ RIMBAUD, 2002, p. 204. (os influxos de vigor e de ternura real).

⁶⁶⁶ RIMBAUD, 2002, p. 204. (nas esplêndidas cidades).

⁶⁶⁷ RIMBAUD, 2002, p. 204. (a hora nova).

⁶⁶⁸ RIMBAUD, 2002, p. 227. (elevações harmônicas).

⁶⁶⁹ RIMBAUD, 2002, p. 207. (maravilhosas imagens).

⁶⁷⁰ RIMBAUD, 2002, p. 229. (dispersa os limites).

⁶⁷¹ RIMBAUD, 2002, p. 230. (turbilhões de luz).

Un pas de toi c'est la levée de nouveaux hommes et leur en-marche.
Ta tête se détourne: le nouvel amour! Ta tête se retourne, – le nouvel amour!⁶⁷²

Entre os textos do volume, há alguns que parecem corresponder a um anseio do poeta de voltar ao percurso de sua vida, à sua infância, à sua formação. Estas manifestações de um tempo pretérito seriam, dessa vez, entretanto, vistas não mais sob o peso da condenação. Abandona-se o prisma dos questionamentos que informavam o livro anterior, em nome do filtro de uma sorte de fantasia, a qual, distorcendo os elementos por que passa, acabaria por ampliá-los, em boa medida, no sentido de torná-los indefinidos. Apresentam-se, então, poemas como “Enfance”, em que o próprio sujeito se multiplica, como a dar forma àquilo que Friedrich chama de uma “multiplicidade dissonante de vozes”⁶⁷³:

Je suis le Saint, en prière sur la terrasse, – comme les bêtes pacifiques paissent
jusqu'à la mer de Palestine.
Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la
croisée de la bibliothèque.
Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains; la rumeur des écluses
couvre mes pas. Je vois long-temps la mélancolique lessive d'or du couchant.
Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet,
suivant l'allée dont le front touche le ciel.⁶⁷⁴

Em “Vies”, seria também o passado o que viria à tona, sobretudo, na terceira e última parte do poema, em que se destacam referências a um tipo de processo de aprendizagem, um tanto mágico: “Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai

⁶⁷² RIMBAUD, 2002, p. 217. A tradução é de Mário Cesariny: “Um toque do teu dedo no tambor dispara todos os sons e começa a nova harmonia. Um passo teu é a sublevação dos novos homens e a sua arrancada. Viras a cabeça: o novo amor! Voltas a cabeça, – o novo amor!” (RIMBAUD, 2007, p. 35).

⁶⁷³ FRIEDRICH, 1991, p. 69.

⁶⁷⁴ RIMBAUD, 2002, p. 210. Eis a tradução de Lêdo Ivo: “Sou o santo, orando no terraço, – como os animais pastam até o mar da Palestina. Sou o sábio, na cátedra sombria. Os ramos e a chuva lançam-se à janela da biblioteca. Sou o transeunte da estrada real pelos bosques anões; o rumor das represas abafa meus passos. Vejo, por muito tempo, a melancólica barrela de ouro do poente. Eu bem seria a criança abandonada no cais que partiu para o alto-mar, o pequeno sevo andando pela alameda cuja frente toca o céu” (RIMBAUD, 1982, p. 85).

connu le monde (...). Dans un cellier j'ai appris l'histoire (...) "Dans un vieux passage à Paris on m'a enseigné les sciences classiques"⁶⁷⁵.

"Jeunesse", um texto dividido em quatro partes, em que se acompanha uma sucessão de momentos da vida de um mesmo sujeito, seria, entre os poemas do volume, o que de modo mais claro delinea certa trajetória subjetiva. A descrição das fases que o poeta atravessa, culminando com a menção ao encontro de formas do desconhecido, justifica a extensão do comentário a seguir.

Na primeira parte da composição, denominada "Dimanche", tem-se uma espécie de retrato, com imagens que parecem ter como origem a mente do sujeito ("la tête et le monde de l'esprit"⁶⁷⁶), quando criança. Veem-se, a partir desse lugar, realidades justapostas, todas elas imaginárias: "Une misérable femme de drame, quelque part dans le monde, soupire après des abandons improbables. Les desperadoes languissent après l'orage, l'ivresse et les blessures. De petits enfants étouffent des malédictions le long des rivières"⁶⁷⁷. No discurso, o sujeito aparece somente na última frase do fragmento, dirigindo-se a si mesmo, como uma primeira pessoa do plural. Concentrada em seus estudos, a criança não deixa de ser sensível aos barulhos do mundo exterior, como, aliás, acontecia em "Le poètes de sept ans": "Reprenons l'étude au bruit de l'oeuvre dévorante qui se rassemble et remonte dans les masses"⁶⁷⁸.

Na segunda parte, intitulada "Sonnet", observam-se dois tempos diferentes. O primeiro parece remeter à puberdade, quando o corpo começa a se transformar e o

⁶⁷⁵ RIMBAUD, 2002, p. 216. Lêdo Ivo traduz assim: "Num sótão em que me encerraram aos doze anos, conheci o mundo (...). Num celeiro aprendi a história. (...) Numa velha travessa em Paris, ensinaram-se as ciências clássicas" (RIMBAUD, 1982, p. 92).

⁶⁷⁶ RIMBAUD, 2002, p. 235. (a cabeça e o mundo do espírito).

⁶⁷⁷ RIMBAUD, 2002, p. 235. A tradução é de Lêdo Ivo: "Uma miserável mulher de drama, em alguma parte do mundo, suspira após improváveis abandonos. Os desesperados enlanguescem após a tempestade, a embriaguez e as feridas. Crianças reprimem maldições ao longo dos rios" (RIMBAUD, 1982, p. 125).

⁶⁷⁸ RIMBAUD, 2002, p. 235. Eis a versão de Lêdo Ivo: "Retomemos o estudo ao rumor da obra devoradora que se concentra e sobe nas massas" (RIMBAUD, 1982, p. 125).

desejo sexual se manifesta. Tem-se o tempo do corpo, “un trésor à prodiguer”⁶⁷⁹, associado a um primeiro impulso, ainda confuso, para o amor (“ô aimer, le péril ou la force de Psyché?”⁶⁸⁰) e para o encontro do mundo: “le monde votre fortune et votre péril”⁶⁸¹. O segundo tempo é o espaço do presente, posterior a um aprendizado, ao acúmulo de vivências, a tarefas já cumpridas. Sugere-se a conquista de uma espécie de sabedoria e de uma sorte de naturalidade, devidas à integração entre o poder de invenção e certa forma de razão. O sujeito, através do seu corpo, faz, de uma mescla entre a impaciência e a moderação, positivamente, a sua voz e o seu movimento, como se tivesse encontrado a si mesmo:

Mais à présent, ce labeur comblé, – toi, tes calculs, – toi, tes impatiences – , ne sont plus que votre danse et votre voix, non fixées et point forcées, quoique d’un double événement d’invention et de succès (...) une raison, – en l’humanité fraternelle et discrète par l’univers sans images; – la force et le droit réfléchissent la danse et la voix à présent seulement appréciées.⁶⁸²

Em seguida, retrata-se o que seria um período avançado da adolescência do sujeito, em “Vingt ans”. Fala-se em uma aquietação do corpo (“L’ingénuité physique amèrement rassie...”⁶⁸³), em um ritmo menos precipitado: “Adagio”⁶⁸⁴. Mencionam-se a volta aos estudos, um egoísmo e um otimismo renovados: “Ah!, l’égotisme infini de l’adolescence, l’optimisme studieux”⁶⁸⁵. O mundo, ao mesmo tempo em que parece ganhar em vitalidade, florescer (“que le monde était plein de fleurs cet été!”⁶⁸⁶), é lugar

⁶⁷⁹ RIMBAUD, 2002, p. 236. Lêdo Ivo traduz assim: “um tesouro para ser dissipado” (RIMBAUD, 1982, p. 126).

⁶⁸⁰ RIMBAUD, 2002, p. 236. (ó amar, o perigo ou a força de Psique?).

⁶⁸¹ RIMBAUD, 2002, p. 236. (o mundo, vossa fortuna e vosso perigo).

⁶⁸² RIMBAUD, 2002, p. 236. A tradução é de Mário Cesariny: “Hoje, porém, cumprido êste labor, tu, os teus cálculos, tu, as tuas impaciências, não são mais que a vossa dança e a vossa voz, não forçadas, não fixas, ainda que em duplo evento de invenção e de êxito uma razão, na humanidade fraternal e discreta de um universo sem imagens; – o direito e a força reflectem a dança e a voz só agora apreciadas” (RIMBAUD, 2007, p. 89; 91).

⁶⁸³ RIMBAUD, 2002, p. 236. (A ingenuidade física amargamente serenada).

⁶⁸⁴ RIMBAUD, 2002, p. 236.

⁶⁸⁵ RIMBAUD, 2002, p. 236. (Ah!, o egoísmo infinito da adolescência, o otimismo estudioso).

⁶⁸⁶ RIMBAUD, 2002, p. 236. (como o mundo estava cheio de flores naquele verão!).

em que se experimenta a impotência, a sensação de vazio: “Les airs et les formes mourant... – Un choeur, pour calmer l’impuissance et l’absence!”⁶⁸⁷. A estas, entretanto, acompanha uma música noturna (“Un choeur de verres, de mélodies nocturnes...”⁶⁸⁸), que anunciaria o momento próximo de um novo e mais intenso desregramento. A última frase do texto aponta para o início de uma nova etapa, para o romper de uma nova aurora, em que o sujeito, comandado por seus nervos, iria se pôr à caça, retomando o caminho do desvio: “En effet les nerfs vont vite chasser”⁶⁸⁹.

Por fim, na parte que fecha o poema, a única que não recebe título, encontra-se a crença na conquista futura de outro mundo, de outras possibilidades de vida. O trecho começa com a referência à tentação de Santo Antônio, uma figura que, na história do cristianismo, teria adotado um modo de vida solitário, no deserto, estando sempre tentado pelo demônio, mas a ele resistindo. Citam-se quatro formas de pecado, que acometeriam, ainda, no presente, o sujeito do enunciado, o qual se dirige a si mesmo: “L’ébat du zèle écourté, les tics d’orgueil puéril, l’affaissement et l’effroi”⁶⁹⁰. A “tentation d’Antoine”⁶⁹¹, no caso, de acordo com Matthieu Letourneux, seria “a da passividade e, portanto, a da preguiça”⁶⁹². Rejeitá-la significaria se colocar ao trabalho, abdicando-se, inclusive, do repouso dominical, que se sugeria na primeira parte da composição.

⁶⁸⁷ RIMBAUD, 2002, p. 236. (Os ares e as formas morriam... – Um coro, para acalmar a impotência e a ausência!).

⁶⁸⁸ RIMBAUD, 2002, p. 236. (Um coro de vidros, de melodias noturnas...).

⁶⁸⁹ RIMBAUD, 2002, p. 236. (Com efeito, os nervos vão logo se pôr à caça). É Louis Forestier quem, em suas notas ao poema, indica o significado de *chasser* como “desviar do caminho” (*dévier du chemin*) (In: RIMBAUD, 2002, p. 328).

⁶⁹⁰ RIMBAUD, 2002, p. 237. A tradução é de Maria Gabriela Llansol: “O curtir do zelo abreviado, os tiques do orgulho pueril, a prostração e o pavor” (RIMBAUD, 1998, p. 113).

⁶⁹¹ RIMBAUD, 2002, p. 237. (tentação de Antônio).

⁶⁹² O autor ainda indica a relação do Santo Antônio do poema com a personagem de Flaubert: “‘la tentation d’Antoine’, c’est-à-dire celle de saint Antoine telle que l’a recréée Flaubert, c’est la tentation de la passivité et donc de la paresse” (LETOURNEUX, 2004, p. 62).

Na sequência do poema, o que se afirma é, justamente, a crença no trabalho (“Mais tu te mettras à ce travail”⁶⁹³), que se relaciona, exclusivamente, ao impulso criador, a ser alimentado por dois elementos, em específico, a memória e os sentidos: “Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice”⁶⁹⁴. Seria esta conjugação o que permitiria ao sujeito aceder, em um desejado futuro, a “toutes les possibilités harmoniques et architecturales”⁶⁹⁵, em contato com outras esferas da realidade, habitadas por “êtres parfaits, imprévus”⁶⁹⁶.

Ao final do texto, menciona-se, ainda, o término da experiência, destacando-se o seu caráter transformador. Saindo dela, o sujeito veria transfigurados os objetos e os seres ao seu redor. O próprio mundo seria visto para além das aparências, por força da ampliação proporcionada pela criação, com a qual se ultrapassam os condicionamentos restritivos, aderidos à visão dos homens. Embora não se saiba o que se verá, o sujeito pode afirmar, de certo modo, triunfante: “En tout cas, rien des apparences actuelles”⁶⁹⁷.

Sob outro aspecto relevante, em alguns poemas do livro, tem-se o retorno de um antigo anseio manifesto na poesia de Rimbaud, aquele da fusão entre o sujeito e a natureza, a qual, agora, aparece, ao mesmo tempo, como o que pode dar ao poeta uma nova sensibilidade e uma nova visão de mundo, e como o que, de certo modo, fornece a ele um princípio de composição, em que se ressalta um gosto pela transformação, o apego ao sentido do devir, que se vê na exploração da ideia da metamorfose. Esta daria origem, entre outros, a um poema como “Bottom”, em que o sujeito é ora um urso (“Je fus (...) un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin”⁶⁹⁸), ora um

⁶⁹³ RIMBAUD, 2002, p. 237. (Mas tu te aplicarás a esse trabalho).

⁶⁹⁴ RIMBAUD, 2002, p. 237. (Tua memória e teus sentidos serão o alimento de teu impulso criador).

⁶⁹⁵ RIMBAUD, 2002, p. 237. (todas as possibilidades harmônicas e arquiteturas).

⁶⁹⁶ RIMBAUD, 2002, p. 237. (seres perfeitos, imprevistos).

⁶⁹⁷ RIMBAUD, 2002, p. 237. (Em todo o caso, nada das aparências atuais).

⁶⁹⁸ RIMBAUD, 2002, p. 240. Lêdo Ivo traduz assim: “Fui (...) um gordo urso de gengivas violetas e de pêlo encanecido pela amargura” (RIMBAUD, 1982, p. 133).

asno: “Au matin (...) je courus aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief”⁶⁹⁹.

Em “Guerre”, esboça-se, em uma oposição entre dois tempos distintos, a imagem de uma sorte de iniciação, na infância, quando se teria dado um aperfeiçoamento do olhar, no contato com a natureza (“Enfant, certains ciels ont affiné mon optique”⁷⁰⁰), em uma relação de reciprocidade, em que os fenômenos naturais também se manifestam, em função do sujeito: “Les Phénomènes s’émurent”⁷⁰¹. Em “Fleurs”, parece ser, justamente, este olhar aperfeiçoado, o qual alça o sujeito a uma classe superior de seres, o que lhe permite ver, em uma natureza viva e ativa, algo que o comum dos homens não veria:

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.⁷⁰²

Em “Aube”, a mesma relação se mostra mais desenvolvida, quando se tem a descrição de uma espécie de encontro amoroso entre um sujeito e uma deusa, a aurora. O relato tem como tempo o passado, e, como sujeito, até a penúltima frase do texto, uma primeira pessoa, a qual afirma ter tido, nos seus braços, “l’aube d’été”⁷⁰³. Descreve-se, de início, um momento de ausência de movimento, quando a luz ainda não se fez, as águas ainda não se puseram a correr: “Rien ne bougeait encore au front des

⁶⁹⁹ RIMBAUD, 2002, p. 240. A tradução é de Lêdo Ivo: “De manhã (...) corri para os campos, asno, trombeteando e brandindo minha injúria” (RIMBAUD, 1982, p. 133).

⁷⁰⁰ RIMBAUD, 2002, p. 235. Ivo Barroso traduz assim: “Menino, certos céus aguçaram-me a visão” (RIMBAUD, 2007, p. 279).

⁷⁰¹ RIMBAUD, 2002, p. 235. (Os Fenômenos se comoveram).

⁷⁰² RIMBAUD, 2002, p. 229. A tradução é de Lêdo Ivo: “De um pequeno degrau dourado –, entre os cordões de seda, os cinzentos véus de gaze, os veludos verdes e os discos de cristal que enegrecem como bronze ao sol –, vejo a digital abrir-se sobre um tapete de filigranas de prata, de olhos e de cabeleiras” (RIMBAUD, 1982, p. 113).

⁷⁰³ RIMBAUD, 2002, p. 228. (a aurora de verão).

palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois"⁷⁰⁴. A primeira ação é a do sujeito, cujo movimento desperta os elementos ao redor: "J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit"⁷⁰⁵.

Na sequência do texto, tem-se uma "première entreprise"⁷⁰⁶, quando uma flor diz o seu nome ao caminhante ("une fleur qui me dit son nom"⁷⁰⁷), a que se sucede o encontro e a interação com uma cascata ("Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins"⁷⁰⁸), e, por fim, o encontro e o reconhecimento de uma entidade feminina, referida como uma deusa: "à la cime argentée je reconnus la déesse"⁷⁰⁹. No encontro entre os dois, o sujeito retira os véus da figura ("Alors je levai un à un les voiles"⁷¹⁰), como se estivesse a descobrir, apenas ele, um imenso segredo da natureza, ou, para dizer de outro modo, uma espécie de fórmula do cosmos⁷¹¹.

Em uma estruturação que desdenha as coerências temporal e espacial, são referidos lugares distintos. Simultaneamente, ou não, está-se em uma espécie de bosque ("Dans l'allée, en agitant les bras"⁷¹²), em uma planície ("Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq"⁷¹³), e em uma grande cidade, onde a entidade foge, com o sujeito se pondo a persegui-la: "À la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et

⁷⁰⁴ RIMBAUD, 2002, p. 228. A tradução é de Lêdo Ivo: "Nada se movia ainda na fachada dos palácios. A água estava morta. Os campos de sombras não deixavam o caminho do bosque" (RIMBAUD, 1982, p. 111).

⁷⁰⁵ RIMBAUD, 2002, p. 228. A tradução é de Mário Cesariny: "Caminhei, despertando os hálitos vivos e tépidos, e as pedrarias olharam, e as asas ergueram-se sem ruído" (RIMBAUD, 2007, p. 67).

⁷⁰⁶ RIMBAUD, 2002, p. 228. Mário Cesariny traduz por: "primeira aventura" (RIMBAUD, 2007, p. 67).

⁷⁰⁷ RIMBAUD, 2002, p. 228. (uma flor que me disse o seu nome).

⁷⁰⁸ RIMBAUD, 2002, p. 228. A tradução é de Lêdo Ivo: "Ri à loura cascata que desceu desganhada através dos pinheiros" (RIMBAUD, 1982, p. 111).

⁷⁰⁹ RIMBAUD, 2002, p. 228. (no cimo prateado reconheci a deusa).

⁷¹⁰ RIMBAUD, 2002, p. 228. Mário Cesariny traduz assim: "Então, um a um, tirei-lhe os véus" (RIMBAUD, 2007, p. 67).

⁷¹¹ Lembro como, em "Vagabonds", o texto termina com a indicação do sujeito de sua pressa em "trouver le lieu et la formule" (RIMBAUD, 2002, p. 226). (encontrar o lugar e a fórmula).

⁷¹² RIMBAUD, 2002, p. 228. (Na alameda, agitando os braços).

⁷¹³ RIMBAUD, 2002, p. 228. (Pela planície, onde a denunciei ao galo).

courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais”⁷¹⁴. Em um quarto lugar, ainda, que é um sítio de elevação, ao menos topograficamente, uma vez que se trata do alto de uma estrada (“En haut de la route”⁷¹⁵), o sujeito do enunciado volta a cobrir a deusa com os véus (“je l’ai entourée avec ses voiles amasses”⁷¹⁶), quando menciona ter sentido “un peu son immense corps”⁷¹⁷.

Na frase seguinte, muda-se o foco narrativo. Surge uma terceira pessoa, a criança, mas esta não parece ser senão o mesmo sujeito, visto por outro ângulo, ou apenas transformado, quando se lhe restitui uma suposta naturalidade infantil. A criança e a aurora caem, juntas, no bosque, como se tivessem adormecido, depois de um ato de amor: “L’aube et l’enfant tombèrent au bas du bois”⁷¹⁸. Na última frase, em que já não há mais sujeitos definidos, fala-se em um despertar, em uma referência temporal, a única da composição, que lhe encerra: “Au réveil il était midi”⁷¹⁹.

Em “Aube”, manifesta-se, com bastante evidência, um traço que se estende por vários poemas de *Illuminations*. Em muitas das composições do livro, com efeito, não se estabelece a coerência, nem temporal, nem espacial, nem no que diz respeito à identificação dos sujeitos dos enunciados, cuja figuração tende a ir ao encontro de uma sorte de princípio de indeterminação. Articulando-se a ascensão ao desconhecido com o desdobramento da fantasia, cujos princípios maiores seriam, em Rimbaud, conforme Friedrich, a decomposição e a deformação, capazes de efetivar uma sorte de “passagem ao irreal”⁷²⁰, dá-se origem a formas inusitadas, planos que se misturam, tempos que não se sucedem em acordo com uma razão cronológica linear. De certo modo, torna-se

⁷¹⁴ RIMBAUD, 2002, p. 228. A tradução é de Lêdo Ivo: “Na grande cidade, ela fugia entre os campanários e as cúpulas e, correndo como um mendigo sobre os cais de mármore, eu a perseguia” (RIMBAUD, 1982, p. 111).

⁷¹⁵ RIMBAUD, 2002, p. 228. (No alto da estrada).

⁷¹⁶ RIMBAUD, 2002, p. 228. A tradução é de Ivo Barroso: “envolvi-a com seus véus amarfanhados” (RIMBAUD, 2007, p. 259).

⁷¹⁷ RIMBAUD, 2002, p. 228-229. (um pouco seu imenso corpo).

⁷¹⁸ RIMBAUD, 2002, p. 229. (A aurora e a criança caíram na orla do bosque).

⁷¹⁹ RIMBAUD, 2002, p. 229. (Ao acordar era meio-dia).

⁷²⁰ FRIEDRICH, 1991, p. 76.

efetivo, então, o procedimento que se propunha nas cartas ditas do vidente, quando se dizia, a respeito da ação do poeta, tendo em mente a ideia de “trouver une langue”⁷²¹: “si ce qu’il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme; si c’est informe, il donne de l’informe”⁷²².

Sob este último aspecto, valerá a pena destacar, no conjunto dos poemas, dois objetos, em específico. Em primeiro lugar, eu chamaria a atenção para as imagens das cidades, as quais, ao contrário daquelas a que me referi, no capítulo anterior, não são vistas de modo crítico, mas como espaços para o exercício de uma fantasia sem limites, para a construção de corpos e formas mágicas, antes nunca vistas, onde se repele, como diz Friedrich, “tudo o que é familiar”⁷²³.

No primeiro “Villes”⁷²⁴, descreve-se uma cidade fabulosa, marcada pelo excesso, pela desmesura. Toda a urbe é o produto de “un goût d’énormité singulier”⁷²⁵, capaz de ultrapassar “les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales”⁷²⁶. Neste espaço, concebido por uma ordem que escapa a tudo o que se conhece, toda lei seria estranha demais para se tentar compreender, todo o reconhecimento, para o homem contemporâneo, seria impossível: “Pour l’étranger de notre temps la reconnaissance est impossible”⁷²⁷.

No segundo, vê-se uma sucessão de imagens variadas, em que elementos díspares têm uma existência compartilhada, no mesmo universo. Apresenta-se como

⁷²¹ RIMBAUD, 2002, p. 91. (Encontrar uma língua).

⁷²² RIMBAUD, 2002, p. 91. (Grifos do autor). (Se aquilo que ele traz *lá de longe* tem forma, ele lhe dá forma; se é informe, ele lhe dá o informe).

⁷²³ FRIEDRICH, 1991, p. 66.

⁷²⁴ As edições portuguesa e brasileira trazem uma ordem diferente daquela em que Louis Forestier dispõe os dois “Villes”, na edição Gallimard, de 2002. Nas primeiras, o que Forestier considera o segundo “Villes” aparece antes, com o outro vindo após “Vagabonds”. Na versão de Maria Gabriela Llansol, que também segue o padrão dos outros tradutores, há uma indicação de que o poema que vem primeiro seria, na verdade, o segundo, pois ela o nomeia “Cidades (II)”. Quanto a mim, a ordem que sigo é a de Forestier.

⁷²⁵ RIMBAUD, 2002, p. 223. (um gosto singular pela enormidade).

⁷²⁶ RIMBAUD, 2002, p. 223. (as concepções da barbárie moderna as mais colossais).

⁷²⁷ RIMBAUD, 2002, p. 223. (Para o estrangeiro de nosso tempo, o reconhecimento é impossível).

que a descrição de uma região de sonho, de onde se originariam os impulsos de alguns dos movimentos do sujeito: “cette région d’où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements”⁷²⁸. Em um universo encantado, sem limites discerníveis, há, “Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus”⁷²⁹, no mesmo espaço onde, em uma referência ao que não se conhece, “des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue”⁷³⁰. O caráter positivo dessa cidade, cheia de vida e energia, reflete-se na presença dos selvagens, a dançar “sans cesse la fête de la nuit”⁷³¹, ou dos operários, a cantar “la joie du travail nouveau”⁷³².

Este mesmo movimento de deformação do real, que equivaleria a uma ascensão ao desconhecido, dando origem a “novas superrealidades”⁷³³, no dizer, mais uma vez, de Hugo Friedrich, revela-se, igualmente, quando se apresenta, nos poemas, uma série de figuras tão fantásticas e enigmáticas como os próprios textos. Tem-se, então, seres como a Helena, de “Fairy”, para quem se teriam conjurado “les sèves ornamentales dans les ombres vierges et les clartés impassibles dans le silence astral”⁷³⁴; ou a Hortense, de “H”, que teria sido “à des époques nombreuses, l’ardente hygiène des races”⁷³⁵; ou a moça de lábios cor de laranja (“la fille à lèvres d’orange”), cuja nudez é coberta por “les arcs-en-ciel, la flore, la mer”⁷³⁶, em “Enfance”; ou, ainda, a “mère de beauté”⁷³⁷, de “Being beauteous”, com seu “corps adoré”⁷³⁸ e suas “chairs superbes”⁷³⁹, em luta contra

⁷²⁸ RIMBAUD, 2002, p. 225. (esta região de onde vêm meus sonos e meus menores movimentos).

⁷²⁹ RIMBAUD, 2002, p. 225. Eis a versão de Lêdo Ivo: “Acima do nível dos mais altos cumes, um mar perturbado pelo nascimento eterno de Vênus” (RIMBAUD, 1982, p. 103).

⁷³⁰ RIMBAUD, 2002, p. 225. A tradução é de Lêdo Ivo: “dos castelos construídos em osso sai a música desconhecida” (RIMBAUD, 1982, p. 104).

⁷³¹ RIMBAUD, 2002, p. 225. (sem cessar a festa da noite).

⁷³² RIMBAUD, 2002, p. 225. (a alegria do trabalho novo).

⁷³³ FRIEDRICH, 1991, p. 82.

⁷³⁴ RIMBAUD, 2002, p. 234. (as seivas ornamentais nas sombras virgens e as claridades impassíveis no silêncio astral).

⁷³⁵ RIMBAUD, 2002, p. 240. Lêdo Ivo traduz assim: “em numerosas épocas, a ardente higiene das raças” (RIMBAUD, 1982, p. 134).

⁷³⁶ RIMBAUD, 2002, p. 208. (os arco-íris, a flora, o mar).

⁷³⁷ RIMBAUD, 2002, p. 214. (mãe de beleza).

⁷³⁸ RIMBAUD, 2002, p. 214. (corpo adorado).

⁷³⁹ RIMBAUD, 2002, p. 214. (carnes soberbas).

o mundo (“les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté”⁷⁴⁰), em um conflito que poderia dar origem a um “nouveau corps amoureux”⁷⁴¹.

Em meio a todas estas figuras fantásticas, a que talvez mais se destaque, entretanto, seja a de “Génie”, texto sobre o qual fiz um breve comentário, no capítulo anterior, agora, merecedor de um prolongamento. No poema, tem-se um ser que é, simultaneamente, “l’affection et le présent”⁷⁴², “l’affection et l’avenir”⁷⁴³. A entidade não se adéqua ao tempo conhecido (“lui qui nous aime pour sa vie infinie...”⁷⁴⁴), não pode ser localizada em um espaço definido (“lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations”⁷⁴⁵), nem ter os seus contornos precisados: “Son pas! les migrations plus énormes que les anciennes invasions”⁷⁴⁶.

Ainda no primeiro parágrafo da composição, apresenta-se a relação entre a figura e um sujeito no plural, uma primeira pessoa, que vê passar, “dans le ciel de tempête et les drapeaux d’extase”⁷⁴⁷, aquele que é, simplesmente, “la force et l’amour”⁷⁴⁸. Do amor, ainda se fala no parágrafo seguinte, definindo-o como uma “mesure parfaite et réinventée”⁷⁴⁹, uma “raison merveilleuse et imprévue”⁷⁵⁰. A formulação, não por acaso, ecoa tanto o suposto anseio do danado, no discurso de seu companheiro, em “Délires”, quando se lhe atribuía o objetivo de reinventar o amor, o

⁷⁴⁰ RIMBAUD, 2002, p. 214. (os silvos mortais e as roucas músicas que o mundo, longe atrás de nós, lança sobre a nossa mãe de beleza).

⁷⁴¹ RIMBAUD, 2002, p. 214. (novo corpo amoroso).

⁷⁴² RIMBAUD, 2002, p. 243. (a afeição e o presente).

⁷⁴³ RIMBAUD, 2002, p. 243. (a afeição e o futuro).

⁷⁴⁴ RIMBAUD, 2002, p. 243. (ele que nos ama por sua vida infinita...).

⁷⁴⁵ RIMBAUD, 2002, p. 243. (ele que é o encanto dos lugares fugidios e a delícia sobre-humana das estações).

⁷⁴⁶ RIMBAUD, 2002, p. 244. A tradução é de Mário Cesariny: “O seu passo! migrações mais vastas do que as antigas invasões” (RIMBAUD, 2007, p. 113).

⁷⁴⁷ RIMBAUD, 2002, p. 243. Lêdo Ivo traduz assim: “no céu de tempestade e nos estandartes de êxtase” (RIMBAUD, 1982, p. 140).

⁷⁴⁸ RIMBAUD, 2002, p. 243. (a força e o amor).

⁷⁴⁹ RIMBAUD, 2002, p. 243. (medida perfeita e reinventada).

⁷⁵⁰ RIMBAUD, 2002, p. 243. (razão maravilhosa e imprevisita).

desejo de mudar a vida, quanto o poema com que iniciei esta parte do capítulo, “À une raison”, com sua menção a um “nouvel amour”.

À figura fantástica, cujo sopro, no texto, é referido mais de uma vez (“Ô ses souffles, ses têtes, ses courses; la terrible célérité de la perfection des formes et de l’action”⁷⁵¹), relaciona-se a saúde e a impulsão do que no homem haveria de potência, o que se associa ao desejo de transformação, de modificação, aqui, particularmente, através da sensibilidade e do afeto. Em um trecho já citado no capítulo anterior, acentua-se a ligação entre o gênio e a possibilidade de renovação, de impulsão das faculdades do espírito e de alargamento dos limites do universo: “Ô fécondité de l’esprit et immensité de l’univers!”⁷⁵². Seria sob este influxo que se desprenderia uma força extraordinária, uma violência nova, essencialmente transformadora, que se acompanharia de uma nova harmonia, uma “musique plus intense”⁷⁵³, a qual, como diz o texto, recolocando, de certo modo, o problema da moral, seria “chant clair des malheurs nouveaux”⁷⁵⁴.

Ao final da composição, o sujeito faz referência, ainda, ao que seria uma forma de sabedoria, consistente em saber seguir a figura fantástica, em saber receber o seu influxo, mas, igualmente, em saber deixá-lo. O sujeito do enunciado, como já vindo de uma vivência anterior, a qual implicaria um aprendizado, a que, aliás, muitos poemas do livro fazem referência, acredita poder retornar ao contato, ainda que passageiro, ou mesmo instantâneo, com um poder sobrenatural, com a força, a harmonia e o amor que do gênio emanam. Porventura se dirigindo aos outros homens, é dele a voz que termina por dizer, no último momento do texto, o qual também encerra o livro: “Sachons (...) le

⁷⁵¹ RIMBAUD, 2002, p. 243. A tradução é de Maria Gabriela Llansol: “Oh!, os seus sopros, as suas cabeças, as suas corridas; a terrível celeridade da perfeição das formas e da ação” (RIMBAUD, 1998, p. 131).

⁷⁵² RIMBAUD, 2002, p. 243. (Ó fecundidade do espírito e imensidão do universo!).

⁷⁵³ RIMBAUD, 2002, p. 244. (música mais intensa).

⁷⁵⁴ RIMBAUD, 2002, p. 244. (canto claro das desgraças novas).

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”⁷⁵⁵.

4. No início do capítulo, foi com a ideia de partida que eu tentei começar a sugerir uma proposta pertinente às poéticas de Sá-Carneiro e de Rimbaud, no que diz respeito a certa dinâmica ascensional, aquela em que se vê o impulso em direção a uma vida incomum, cujo objetivo é o de levar o homem para além de seus limites. Naquele momento, eu pensava a partida como um primeiro movimento para a ascensão, a qual só poderia acontecer quando o sujeito escapa do mundo restritivo em que vivem os seus pares, condicionados por uma série de valores e de crenças que o poeta deseja superar.

Em muitos pontos das obras dos dois autores, observa-se a importância que se dá aos desejos de evasão, os quais se acompanharão de ânsias e aspirações mais ou menos constantes, a impulsionar a conquista de outras formas de vida e de arte. Em Rimbaud, entre vários outros momentos, lembre-se aquele em que se faz a “vierge folle”⁷⁵⁶ caracterizar a intensidade do desejo de fuga do esposo: “À côte de son cher corps endormi, que d’heures des nuits j’ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s’évader de la réalité. Jamais homme n’eut pareil voeu”⁷⁵⁷. Em Sá-Carneiro, é algo semelhante o que acontece quando se revela, em um conto como “Ressurreição”, a exclusividade da admiração do protagonista pelas pessoas que teriam sido “capazes duma evasão, duma revolta, duma ânsia”⁷⁵⁸.

Neste último texto, como se viu, no capítulo anterior, o raciocínio da personagem principal leva a que se pense o verdadeiro artista como quem teria afinidades apenas com figuras como os assassinos, os ladrões, os incendiários, e,

⁷⁵⁵ RIMBAUD, 2002, p. 244. A tradução é de Ivo Barroso: “Saibamos (...) 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, 2007, p. 303).

⁷⁵⁶ RIMBAUD, 2002, p. 187. (virgem louca).

⁷⁵⁷ RIMBAUD, 2002, p. 189. A tradução é de Mário Cesariny: “Junto ao amado corpo adormecido, quantas horas da noite passei tentando compreender porque queria ele, com tanta obstinação, fugir do mundo real. Nunca homem algum fez semelhante voto” (RIMBAUD, 2007, p. 143).

⁷⁵⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545.

especialmente, os loucos. De acordo com a lógica da narrativa, seria entre estes seres, localizados fora do âmbito da boa sociedade, que estariam os homens com a coragem necessária para realizar uma experiência limite, a de “dar o grande salto, de mergulhar o abismo”⁷⁵⁹. Os termos não podem deixar de lembrar aquela vivência da “outra margem”, de que fala Octavio Paz, na qual, através de um “salto brusco”, o homem seria “desenraizado como uma árvore e lançado para além”⁷⁶⁰.

Ao falar, justamente, de “Além”, narrativa que integraria *Céu em fogo*, Sá-Carneiro utiliza a expressão “súbitos mergulhos no azul”⁷⁶¹, indicando o seu parentesco com algo que designa como “os desequilíbrios do espírito, os vôos da imaginação”⁷⁶². Tem-se, aqui, uma sugestão do vínculo entre certa instabilidade subjetiva, os poderes da fantasia e uma forma de elevação. Não por acaso, esta seria uma das composições atribuídas ao protagonista de “Asas”, em que o poeta, após atingir a perfeição, com os poemas que se evolvem, vencendo a lei da gravidade, é tomado pela loucura, em meio a “crises estranhas, convulsas, (...) desconhecidas por todos os alienistas”⁷⁶³.

Tanto na obra de Rimbaud quanto na do autor português, os momentos em que se atinge algum tipo de elevação, frequentemente, identificados a uma espécie de delírio, a uma forma de vertigem, são aqueles em que tem lugar, também, a dissipação da unidade subjetiva. Como uma impulsão do sujeito para fora de si mesmo, a ascensão seria parte de um processo que implicaria uma transfiguração, a qual levaria à perda da estabilidade, do juízo ou da identidade. O poeta forçaria os limites de sua própria constituição, a fim de ultrapassar aquilo que se define, seja como uma substância,

⁷⁵⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545.

⁷⁶⁰ PAZ, 1982, p. 148.

⁷⁶¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 741.

⁷⁶² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 741.

⁷⁶³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 495.

determinável e consistente, seja, em termos um tanto psicanalíticos, como uma “organização coerente de processos mentais”⁷⁶⁴.

Ambos os autores, neste campo, ainda que de modos e com intensidades distintas, estariam implicados no questionamento a respeito da ideia de sujeito como algo determinado, o qual tenderia a se tornar um corpo de intensidades dispersas, ou “um fundo indiferenciado de excitações dispersas”⁷⁶⁵. Aqui, valeria a pena lembrar um comentário de Dieter Woll, sobre a dispersão, em Sá-Carneiro, que se poderia aplicar, igualmente, ao poeta francês. Para o crítico alemão, neste movimento dispersivo, “o ‘eu’ do poeta espalha-se para além de todos os limites, ‘estende-se’ sobre as coisas”, mas “perde com isto a sua coesão própria (...), perde em firmeza e consistência”⁷⁶⁶.

Nas palavras de Woll, Sá-Carneiro teria como uma das preocupações permanentes, em sua obra, a de “transpor os limites da experiência humana normal”, atingindo “um estado psíquico que (...) [tornasse] possível uma experiência supra-real”⁷⁶⁷. Hugo Friedrich fala, a respeito da poesia de Rimbaud, que ali se daria forma a uma lírica “desumanizada”⁷⁶⁸, quando se criam “imagens que se podem contemplar, mas que são de tal forma que o olho humano nunca poderia encontrá-las”⁷⁶⁹. Fernando Pessoa, por sua vez, ressaltaria certa dureza da poesia de Sá-Carneiro, cuja obra seria “toda ela atravessada por uma íntima desumanidade, ou melhor, inumanidade”, de modo a não apresentar nem “calor humano nem ternura humana”⁷⁷⁰. Ambos os autores estariam dando continuidade ao projeto de despersonalização da lírica moderna, em que, segundo Friedrich, desde Baudelaire, atribuindo-se à poesia uma “tarefa extra-humana”,

⁷⁶⁴ FREUD apud WINOGRAD, 1998, p. 117.

⁷⁶⁵ WINOGRAD, 1998, p. 116.

⁷⁶⁶ WOLL, 1968, p. 105-106. (Grifos do autor).

⁷⁶⁷ WOLL, 1968, p. 100.

⁷⁶⁸ FRIEDRICH, 1991, p. 70.

⁷⁶⁹ FRIEDRICH, 1991, p. 80.

⁷⁷⁰ PESSOA, 2004, p. 65.

isto é, a tarefa de ultrapassar o próprio homem, o poeta substituiria “a capacidade de sentir do coração” pela “capacidade de sentir da fantasia”⁷⁷¹.

Tendo em vista o desejo de ampliação, nas obras dos dois poetas, vislumbra-se o poder de uma espécie muito particular de fantasia, desenvolvida no seio do que seria uma “*poiesis* modernista”, a qual teria tomado dos sonhos princípios de “criação de realidade”⁷⁷², como diz Fernando Cabral Martins. Este tipo de elaboração se tornaria, desde Baudelaire, “uma capacidade criativa superior”, consistente na “transformação e desrealização do real”⁷⁷³. Neste sentido, quando Sá-Carneiro identifica um protótipo do artista que atinge o seu objetivo à personagem de “O homem dos sonhos”, o qual teria conseguido “tornar infinito o Universo – que todos chamam *infinito*, mas que é para todos um campo estreito e bem murado”⁷⁷⁴, não estaria se distanciando muito de Rimbaud. Nas palavras de Friedrich, seria a fantasia, transformada em “um ato de violência”⁷⁷⁵, no poeta francês, o que promoveria a emergência de uma nova ordem, a qual se tornaria algo como “a epifania sensível do mistério invisível”⁷⁷⁶.

Sob outro aspecto, no que diz respeito às semelhanças entres os dois poetas, seria interessante lembrar a ênfase que ambos dariam ao trabalho sobre o campo dos sentidos, sobre a percepção sensorial, virtualmente capaz de levar a uma alteração da consciência das coisas, da razão e do discernimento. Na obra do escritor português, mais do que o uso constante da sinestesia, cujos exemplos se espalham por toda parte, destacam-se os momentos em que se imagina o universo dos sentidos como aquele através do qual se abriria a oportunidade para que o poeta ampliasse a sua consciência, assim como todo o universo ao seu redor. No já comentado episódio da festa, na casa da

⁷⁷¹ BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1991, p. 37.

⁷⁷² MARTINS, 1994, p. 143. (Grifo do autor).

⁷⁷³ FRIEDRICH, 1991, p. 53.

⁷⁷⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 480. (Grifo do autor).

⁷⁷⁵ FRIEDRICH, 1991, p. 81.

⁷⁷⁶ FRIEDRICH, 1991, p. 83.

jovem norte-americana, de *A confissão de Lúcio*, menciona-se o momento em que se vive uma “vibração de abismos”⁷⁷⁷. Eis a ocasião para que os sentidos, aturdidos, sofram uma ampliação: “Sim, essa luz mágica ressoava em nós, ampliando-nos os sentidos, alastrando-nos em vibratilidade, dimanando-nos, aturdindo-nos...”⁷⁷⁸.

Em “A estranha morte do professor Antena”, não é outro o projeto do cientista senão, conforme uma “verdadeira ambição de Deus”, o de “adaptar os seus sentidos a uma outra vida”, o de conseguir, “duma existência, tornar os seus órgãos sensíveis a outra”⁷⁷⁹. Em “Asas”, Zagoriansky afirma que seus poemas seriam “para se interpretarem com todos os sentidos”⁷⁸⁰, como, de modo muito parecido, fazia o sujeito de “Alchimie du verbe”, quando mencionava a sua busca pela criação de “un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens”⁷⁸¹.

Em “A grande sombra”, Sá-Carneiro se aproxima ainda mais daquela formulação que talvez seja a que alcança o maior destaque, nas cartas ditas do vidente, quando se fala na possibilidade “d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de *tous les sens*”⁷⁸². O narrador, cuja insatisfação com o real só é diluída, parcialmente, através da imaginação, por força da fantasia, focaliza, em dois momentos de seu diário, em um trabalho com os sentidos, a possibilidade de se chegar ao desconhecido.

Em um primeiro momento, a figura afirma se esforçar para que seus sentidos “vibrem *diversamente*: desengonçadamente, noutras direções de crispado”⁷⁸³. Em seguida, um tanto contraditoriamente, a mesma personagem reconhece que tudo o que de fantástico sente e imagina não é senão fruto de sua singular constituição: “Que, de resto, não nos criemos ilusões, eu sinto tudo isto sincera e naturalmente. Não eduquei os

⁷⁷⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 363.

⁷⁷⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 362.

⁷⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 527.

⁷⁸⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 491.

⁷⁸¹ RIMBAUD, 2002, p. 192. (um verbo poético acessível, mais cedo ou mais tarde, a todos os sentidos).

⁷⁸² RIMBAUD, 2002, p. 84. (Grifos do autor). (de chegar ao desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos*).

⁷⁸³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 428. (Grifo do autor).

meus sentidos a fremir em destrambelho... Eles é que, por si, se desarticularam – de tanto oscilar em oco, de tanto girar em falso...”⁷⁸⁴.

Seja na assunção do desregramento, como método, o que se vê em Rimbaud, seja na exploração de certa desarticulação, natural ou voluntária, o que se parece procurar, nas obras dos dois autores, são novas perspectivas, as quais seriam pensadas tanto em relação à experiência pessoal como em relação à experiência poética. O escritor português, que imaginava pertencer, com Fernando Pessoa, a uma “geração superior”⁷⁸⁵, ansiava encontrar uma arte cuja beleza fosse, quando conquistada, em momentos de elevação, “uma ampliação, um lançamento no infinito, no azul, na irrealidade”⁷⁸⁶. Para Rimbaud, de modo não muito distante, à poesia nova corresponderia a capacidade de “inspecter l’invisible et entendre l’inoui”⁷⁸⁷. Se o sujeito dos poemas do primeiro tem como meta “viajar outros sentidos, outras vidas”⁷⁸⁸, para saber sondar o além, o impalpável, o invisível (“Sei a Distância, compreendo o Ar”⁷⁸⁹), o vidente, de Rimbaud, entrega-se ao processo de desregramento para se transformar, nada mais nada menos do que em “le suprême Savant”⁷⁹⁰.

5. Para além das semelhanças entre os dois autores, importa notar, agora, algumas diferenças relevantes entre eles, no que diz respeito, sobretudo, a dois aspectos centrais. Em primeiro lugar, deve-se reparar em algumas singularidades quanto ao modo como é configurada a natureza da ascensão, que nas duas obras se almeja alcançar. Em segundo, é preciso destacar as particularidades quanto à maneira como se avalia, nestas obras, a dispersão, a dissipação do sujeito, muitas vezes, como se viu, ao longo do capítulo, relacionadas a uma forma de transfiguração.

⁷⁸⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 430.

⁷⁸⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 725.

⁷⁸⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 750.

⁷⁸⁷ RIMBAUD, 2002, p. 93. (inspecionar o invisível e perceber o inaudito).

⁷⁸⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 55.

⁷⁸⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 56.

⁷⁹⁰ RIMBAUD, 2002, p. 89. (o supremo Sábio).

Um ponto inicial a se ressaltar, no que diz respeito ao primeiro dos aspectos mencionados, seria o fato de que a própria ideia de ascensão, como estado do que está em ascendência, movendo-se para cima, tem mais presença no contexto da obra de Sá-Carneiro do que na de Rimbaud. É na prosa e na poesia daquele autor que se vê, mais explícita e reiteradamente, o estabelecimento de uma íntima relação entre a arte, a ascensão e o contato com o desconhecido, a definir o objetivo do poeta, a condição de sua existência como tal.

No quadro geral da obra do escritor português, faz-se da elevação uma meta muito clara. Em torno dela, a ser conquistada por intermédio da arte, não só como produção de objetos artísticos, mas como forma de vida, giram as ânsias e as angústias de muitas das personagens e dos sujeitos dos poemas do autor, os quais se mostram obcecados na busca por momentos de iluminação (vitória, triunfo, sagração, apoteose, para usar termos próprios), que permitiriam o acesso a outros planos da existência. A elevação, diferentemente do que faria Rimbaud, torna-se, então, como um assunto de muitos dos textos, como um problema que se coloca, mais ou menos objetivamente, para o artista, o qual se representa em constante tensão, entre o mundo comum e o seu além.

A isso acresceria o fato de que a possibilidade da ascensão, com seus desafios, seus dramas, seria, na obra de Sá-Carneiro, vivenciada de um modo que talvez se possa considerar mais lírico, em sentido tradicional, do que no poeta francês. O foco centrado no universo do sujeito, com uma psique relativamente definida, em que pese às potencialidades da dissipação, não deixaria margem para que se abordasse algo além das ânsias vividas no seio de um mundo interior, em que o artista se isola, tornando-se, como se diz em *A confissão de Lúcio*, um “imigrado no seu mundo interior”⁷⁹¹.

⁷⁹¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 374.

Relacionada a uma concentração na experiência do sujeito, uma figura que faria de seu tema principal, como diria Hegel, “o livre movimento dos seus próprios sentimentos e meditações”⁷⁹², em um discurso que, não raro, adquire tons confessionais, a elevação, no autor português, deixaria de ser acompanhada de outra meta que não fosse ela própria, como um fim em si mesmo, o que, particularmente, acabaria por levá-lo a se distanciar do projeto do outro escritor, muitas vezes, mais amplo, mais aberto para a vida e para a revolução de suas formas coletivas.

Na primeira das cartas ditas do vidente, Rimbaud criticava o seu professor, Georges Izambard, por fazer apenas o que ele imaginava ser uma poesia subjetiva, quando seria necessário, para a renovação das formas antigas, segundo o poeta, uma poesia objetiva: “Un jour, j’espère, – bien d’autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez!”⁷⁹³. Na segunda carta, que poderia esclarecer o que o autor teria desejado dizer, aponta-se o erro dos poetas tradicionais quanto a uma concepção de poesia em que se destacaria, em particular, uma falsa ideia a respeito do ‘eu’: “les vieux imbéciles n’avaient pas trouvé du moi que la signification fausse”⁷⁹⁴.

Vale lembrar, neste sentido, que uma das coisas que chama a atenção, em *Illuminations*, é o fato de que muitos dos textos não permitem ao leitor a identificação de uma unidade subjetiva, como fonte do enunciado. Diferentemente do que acontece nas composições de Sá-Carneiro, não haveria, neste conjunto de poemas, algum ponto de referência que se pudesse manifestar como o centro de todo o discurso, sua origem e seu organizador. Mesmo que se possa imaginar a existência de uma figura que elaboraria as imagens, são estas o que assume o primeiro plano, com a estranha

⁷⁹² HEGEL, 1964, p. 303.

⁷⁹³ RIMBAUD, 2002, p. 83. A tradução é de Alexandre Ribondi: “Um dia, espero – outros esperam a mesma coisa – verei em seu princípio a poesia objetiva, eu a verei com mais sinceridade que o senhor mesmo!” (RIMBAUD, 1983, p. 34).

⁷⁹⁴ RIMBAUD, 2002, p. 88. (os velhos imbecis não encontraram do eu senão a significação falsa).

harmonia que procuram estabelecer, com suas formas, frequentemente, inusitadas. Aqui, seria com a ordenação do discurso segundo uma lógica fora do comum, e não com a problematização da ascensão, como faria, muitas vezes, o autor português, que se abriria espaço para o contato com um novo mundo, como ele se mostra em “Scènes”, de que transcrevo um fragmento:

Des oiseaux des mystères s’abattent sur un ponton de maçonnerie mû par l’archipel couvert des embarcations des spectateurs.
Des scènes lyriques accompagnées de flûte et de tambour s’inclinent dans des réduits ménagés sous les plafonds, autour des salons de clubs modernes ou des salles de l’Orient ancien.⁷⁹⁵

Em *Une saison en enfer*, embora haja um sujeito como centro do discurso, uma vez que tudo gira em torno do drama pessoal daquele que se considera um proscrito, nota-se a tentativa de se ultrapassar certos limites, a fim de se configurar o que seria o produto de um mundo específico, cujos contornos a poesia evidencia, mostrando-se como um processo de conhecimento de caráter especial. Em um movimento no sentido oposto da concentração do drama em uma unidade subjetiva, o sujeito se estende no tempo e no espaço, como se vê em uma passagem de “Mauvais sang”:

Je me rappelle l’histoire de la France fille aînée de l’Église. J’aurais fait, manant, le voyage de terre sainte; j’ai dans la tête des routes dans les plaines souabes, de vues de Byzance, des remparts de Solyme; le culte de Marie, l’attendrissement sur le crucifié s’éveillent en moi parmi mille féeries profanes. – Je suis assis, lépreux, sur les pots cassés et les orties, au pied d’un mur rongé par le soleil. – Plus tard, reître, j’aurais bivaqué sous les nuits d’Allemagne.
Ah! encore: je danse le sabbat dans une rouge clairière, avec des vieilles et des enfants.⁷⁹⁶

⁷⁹⁵ RIMBAUD, 2002, p. 238. A tradução é de Lêdo Ivo: “Pássaros dos mistérios precipitam-se sobre um pontão de alvenaria movido pelo arquipélago coberto das embarcações dos espectadores. Cenas líricas, acompanhadas de flauta e tambor, inclinam-se nos retiros dispostos sob os tetos, em torno dos salões dos clubes modernos ou das salas do Oriente antigo (RIMBAUD, 1982, p. 130).

⁷⁹⁶ RIMBAUD, 2002, p. 179. Eis a versão de Lêdo Ivo: “Evoco a história da França, filha mais velha da Igreja. Devo ter feito, como camponês, a viagem à Terra Santa; tenho na memória as estradas das planícies suábias, panoramas de Bizâncio, muralhas de Jerusalém; o culto de Maria, a compaixão do Crucificado despertam em mim entre mil magias profanas. – Sentei-me, leproso, sobre os vasos

Em Rimbaud, o cultivo da alma, que favoreceria uma compreensão mais vasta do mundo, de seu passado, de seu presente e de seu futuro, não se processaria apenas através da introspecção, posicionamento que, em Sá-Carneiro, parece tomar conta de toda experiência, segundo a concepção de que mais vale criar, fazendo as coisas, as vidas alheias, existirem no mundo interior do sujeito, do que viver. Se a ascensão, neste último, é sempre um movimento do artista consigo mesmo, o qual teria como objetivo maior algo como aumentar extraordinariamente a sua estatura, no outro se revela uma procura que parece ter em conta um escopo mais amplo.

Apresenta-se, na poética do escritor francês, um entendimento segundo o qual o sujeito estaria inserido em um processo dialético, a reger a história dos povos, das nações e dos indivíduos. Neste caso, a diferença que se observa é aquela para a qual Dieter Woll havia chamado a atenção, quando comparava a perspectiva do “crítico cultural”⁷⁹⁷ Rimbaud e a da lírica “a-histórica”⁷⁹⁸ de Sá-Carneiro. Para o autor, enquanto o primeiro teria se posicionado “no grande contexto do conflito poético com o positivismo”⁷⁹⁹, no outro, todo o conflito expresso seria revestido de um “caráter puramente individual”⁸⁰⁰.

Na segunda das cartas ditas do vidente, como se viu no capítulo anterior, o sujeito do enunciado se coloca como responsável pela coletividade, estabelecendo como sua função cuidar “de l’humanité, des *animaux* même”⁸⁰¹. Não se pode deixar de notar como seria estranha esta intenção à ideia de elevação do escritor português, a qual, por outro lado, seria também refratária a uma formulação como aquela em que se pede à

quebrados e as urtigas, junto a um muro roído pelo sol. – Mais tarde, cavalariano, devo ter dormido ao relento, nas noites da Alemanha. Ah! mais ainda: danço o sabá numa rubra clareira, entre velhas e crianças” (RIMBAUD, 1982, p. 48).

⁷⁹⁷ WOLL, 1968, p. 67.

⁷⁹⁸ WOLL, 1968, p. 68.

⁷⁹⁹ WOLL, 1968, p. 68.

⁸⁰⁰ WOLL, 1969, p. 66.

⁸⁰¹ RIMBAUD, 2002, p. 91. (Grifo do autor). (encarregado da humanidade, dos *animais* mesmo).

poesia, tornada uma forma especial de conhecimento, que aponte os caminhos do futuro, assumindo a vanguarda da ação, da revolução, da transformação do mundo: “La Poésie ne rythmera plus l’action; elle *sera en avant*”⁸⁰².

Em Rimbaud, enfim, se, por um lado, a ascensão não se estabelece apenas como um projeto pessoal, pois implicaria colocar em movimento o mundo em derredor, destinado a adquirir novas formas, tocadas por uma nova e mais sábia harmonia, por outro, ela não se tornaria um objetivo definido, precisado. Para o poeta francês, o acesso ao desconhecido, os estados de consciência alterados, com que a identidade sofreria como que um deslocamento, estariam relacionados à integração do sujeito a uma nova ordem, em que o tempo, como um fluxo permanente, estaria sempre se abrindo à emergência de novos movimentos, novos afetos.

Quanto ao valor da dispersão, o segundo ponto que afirmei querer abordar, antes de terminar o capítulo, tem-se, igualmente, algumas diferenças importantes entre os dois autores. Não por acaso, algumas delas dizem respeito, justamente, ao modo como os poetas tratam a questão do tempo, a qual interfere na maneira como os sujeitos se colocam no mundo e na forma como se portam em relação a si mesmos.

Em Sá-Carneiro, há alguns momentos em que se observa uma aceitação da inconstância característica da vida, da passagem do tempo e da modificação do sujeito, não determinado, como algo fixo e imutável, mas como forma que se encontra em devir. Em “Felicidade perdida”, pequeno texto de *Princípio*, manifesta-se um pouco esta postura, quando o sujeito do enunciado, em um primeiro momento, apaixonado e prestes a morrer de amor, em um segundo, consegue rir da sua paixão, já completamente esquecida, não fossem as anotações de um diário:

⁸⁰² RIMBAUD, 2002, p. 91. (Grifos do autor). (A Poesia não mais ritmará a ação; ela *virá antes*).

Reli agora mesmo os capítulos LV e LVIII. Por eles soube que no começo do ano amava... uma desconhecida, e que estava louco de dor por não a poder encontrar... É curioso! Se não fosse tê-lo assentado nessas páginas nem sequer me recordaria do “trágico sucesso”...
Ah! Ah! Ah!⁸⁰³

Algo análogo, embora com muito mais consistência e direção, acontece, como se viu mais acima, em “Partida”, em que a ascensão, através da qual o sujeito deixa o mundo comum, equivale à transfiguração de quem deixa, também, de ter uma identidade fixa, multiplicando-se, transformando-se em muitas outras coisas: “Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz; / Sou taça de cristal lançada ao mar, / Diadema e timbre, elmo real e cruz...”⁸⁰⁴. No início do poema “16”, de *Indícios de ouro*, a inconstância, referida a um sujeito específico, é vista como algo positivo: “Esta inconstância de mim próprio em vibração / É que me há-de transpor às zonas intermédias, / E seguirei entre cristais de inquietação, / A retinir, a ondular... Soltas as rédeas”⁸⁰⁵

A aceitação da transformação, que daria base a uma visão de mundo menos melancólica, entretanto, encontra-se, em Sá-Carneiro, em tensão permanente com forças que atuam em sentido contrário. Observa-se, na obra do autor, em muitos momentos, por um lado, uma necessidade de fixar o instante, de eternizar a experiência, retirando-a do fluxo do tempo, e, por outro, o anseio de encontrar alguma identidade profunda, que desse ao sujeito alguma base onde se ancorar, em meio às inconstâncias de seu percurso e de seus afetos.

Em “Escavação”, poema que se segue a “Partida”, destaca-se o anseio do sujeito por encontrar uma identidade, onde, dialeticamente, encontra-se apenas o vazio: “Numa ânsia de ter alguma coisa, / Divago por mim mesmo a procurar, / Desço-me todo, em

⁸⁰³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 256-257.

⁸⁰⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 56.

⁸⁰⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 83.

vão, sem nada achar, / E a minha alma perdida não repousa”⁸⁰⁶. Em “Como eu não possuo”, do mesmo livro, relacionam-se o desejo do sujeito de se fixar e a dolorosa ausência da identidade: “Castrado de alma e sem saber fixar-me, / Tarde a tarde na minha dor me afundo... / – Serei um emigrado dentro do mundo / Que nem na minha dor posso encontrar-me?...”⁸⁰⁷.

Na obra do escritor português, manifesta-se uma tensão entre a dispersão e a concentração, que marca um movimento ambíguo, vivenciado entre as possibilidades de transfiguração e certo anseio pela consolidação de uma individualidade diferenciada e igual a si mesma. Em alguns momentos, o poeta pode lutar consigo mesmo para conter a própria dissipação, como acontece em “Álcool”: “Respiro-me no ar que ao longe vem, / Da luz que me ilumina participo; / Quero reunir-me, e todo me dissipo – / Luto, estrebucho... Em vão! Silvo pra além...”⁸⁰⁸.

A mesma vivência, a da dispersão, reveste-se, então, de sinais opostos, conforme a composição. O movimento essencial da criação artística, o seu clímax, que se identificaria à dispersão, com o sujeito se desenraizando, enfrenta uma contrapartida dolorosa, que é motivo de desolação. Em carta a Ricardo Teixeira Duarte, o escritor afirma: “Para vivermos meu velho, é preciso estarmos ‘enraizados’, presos a sentimentos, hábitos e afetos. Eu não estou preso a coisa alguma. É este também um dos motivos da minha desolação. Bóio na vida, nunca me consegui fixar...”⁸⁰⁹.

Neste ponto, a diferença essencial entre “Eu-próprio o outro” e “A grande sombra”, comentada mais acima, seria bastante ilustrativa. Nos dois contos, destaca-se um sofrimento, que acompanha o processo de fusão entre dois sujeitos, o qual implicaria a dissipação de um deles, em uma forma de transfiguração. Se, na primeira

⁸⁰⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 57.

⁸⁰⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 67.

⁸⁰⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 59.

⁸⁰⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 1024. (Grifo do autor).

das narrativas, entretanto, a solução final do narrador, a de matar o outro, é tomada em nome da preservação de sua personalidade, daquilo que definiria a sua individualidade, diferenciando-o de todos os demais, na segunda, a dor daria lugar uma experiência desejada, cuja realização seria motivo de orgulho, uma vez que corresponderia ao “grande salto”⁸¹⁰, ao “Triunfo”⁸¹¹, ao acesso à “Maravilha”⁸¹².

Na obra de Sá-Carneiro, não se deixa de observar certo elogio do movimento, como da agitação parisiense, em “Ressurreição”, quando o narrador fala do que o protagonista necessitaria para curar as suas dores (“Movimento, agitação, mudança – eis do que o seu espírito precisava. A todas as suas dores tinham sido estes sempre os melhores bálsamos”⁸¹³), ou das viagens, em “A grande sombra”: “– O movimento... as viagens... (...) Depois de vagabundear incerto algum tempo por outros países, esqueço-me de quem sou, quase (...) Viajo, viajo, erradamente... Assim me modifico, em fantasia pelo menos”⁸¹⁴.

A este elogio se opõe, entretanto, em muitos momentos, um desejo de estabilidade, equivalente à vontade de fixar, seja o tempo, seja a identidade, seja a própria elevação. Entre outros textos, é este desejo o que se vê em “Vontade de dormir”, no qual se nota a oposição entre a dispersão, ainda que acompanhada de certa grandeza, a remeter à elevação (“Fios de ouro puxam por mim / A soerguer-me na poeira – / Cada um para o seu fim, / Cada um para o seu norte...”⁸¹⁵), e a estagnação do movimento, em que o sujeito concentra o seu desejo: “Quero dormir... ancorar...”⁸¹⁶.

Em termos vagamente filosóficos, estaria presente, na obra do autor português, o que Maria Aliete Galhoz identifica como uma “angústia durativa”, associada à

⁸¹⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 461.

⁸¹¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 460.

⁸¹² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 460.

⁸¹³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 574.

⁸¹⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 427.

⁸¹⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 60.

⁸¹⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 60.

“precariedade imediata da matéria”, que “pesa como uma condenação fatal”. Diante desta angústia, seria, em muitos momentos, a alma o que se apresentaria como uma “transcendência perdurativa”, afirmando-se como resposta à “necessidade de ultrapassar a duração finita”⁸¹⁷, ao desejo de estancar todo o escoamento.

Em “O fixador de instantes”, narrativa de *Céu em fogo*, o protagonista persegue o segredo para deter a passagem do tempo, para fazer durar a beleza de um instante único. Para aquele que diz ter descoberto uma nova arte, a “glória máxima”⁸¹⁸ seria “dar forma, persistência, a todos os momentos belos”⁸¹⁹, de modo a fazê-los durar eternamente. No conto, a personagem diz ter encontrado o caminho para embalsamar o instante, petrificá-lo, de modo que ele não escape, como seria de sua natureza, a de algo que “minuto a minuto se esgueira em rodopio alucinante”⁸²⁰.

Ao se apaixonar por uma dançarina, que corresponde ao seu sentimento, o artista se preocupa com o que pode acontecer depois que houver consumado a relação sexual, momento culminante de êxtase, que se não deseja perder. No clímax da história, ele assassina a mulher, com o intuito de fixar o instante da posse, segundo o raciocínio de que seria “infame aquele que, tendo vivido tão admirável sonho, o deixasse esvair”⁸²¹.

Matando a mulher, a personagem alcança o que imagina ser a maior das vitórias:

Vitória! Vitória!

Nunca mais esquecerei os teus beijos, pois logo os perdi; nunca mais olvidarei os teus seios, pois mal os conheci. Fundi a saudade universal na saudade do teu corpo – saudade que só eu edifiquei, pois só eu o detive.

Tu perdoas-me! Perdoas-me! *Foi para te rezar que te dourei de morte.*

Ó estátua da hora!, ó minha cor, ó meu som, ó meu aroma – sempre te hei-de sentir, e fremir, e divagar...

⁸¹⁷ GALHOZ, 1963, p. 118-119.

⁸¹⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 531.

⁸¹⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 531.

⁸²⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 530.

⁸²¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 537.

Vês tu: Nem teve fim a nossa vitória. Pois eu não fixei apenas o instante luminoso. Fiz mais: desci da vida – hoje sou eu próprio essa auréola. *Sou o Instante*.⁸²²

A interrupção da continuidade da experiência impediria que ela se transformasse, como seria natural, assim como seria natural que o sujeito se transformasse, com a sucessão das experiências. Esse desejo de fixar o instante, o tempo, vê-se, de forma emblemática, não só em “O fixador de instantes”, mas também em “Loucura...”, quando Raul Vilar fica obcecado com a futura degradação da beleza de sua amada, e em poemas como “A queda”.

Na última composição de *Dispersão*, o desejo de fixar, remetendo a todo o conjunto composto pelos doze textos do livro, relaciona a obra de arte ao sujeito, como se a obra pudesse ser a manifestação de uma identidade, mesmo que convulsa: “E eu que sou o rei de toda esta incoerência, / Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la”⁸²³. Neste sentido, a própria homogeneidade de *Dispersão*, assim como a continuidade de seus temas e tensões em *Indícios de ouro* e em outros textos do autor apontariam para um sentido de coerência, do qual não escapa a obra de Sá-Carneiro, mesmo quando tocada pela irrisão de alguns dos últimos poemas.

Em Rimbaud, no que diz respeito à experiência do tempo e de sua ação, no campo das possíveis tensões entre a dispersão e a concentração, as coisas parecem ser um tanto diferentes. Tem-se, aqui, uma visão de mundo em que ressalta um gosto mais amplo pela transformação, pelo movimento. O próprio processamento do conhecimento, como algo dinâmico, nesse caso, dependeria da capacidade do sujeito de mudar sempre de estado, não permanecendo imóvel, como os assentados de “Les assis”.

A passagem do tempo, o ciclo das estações, assumem, na obra do escritor francês, um lugar de destaque. De acordo com a perspectiva que se coloca em

⁸²² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 537. (Grifos do autor).

⁸²³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 72.

“L'éternité”, comentado no capítulo anterior, em que a eternidade é comparada ao movimento do mar, acompanhado pelo sol, elementos que remetem à energia da natureza, onde a metamorfose, a transformação, a mudança de estado são contínuas e incessantes, também a transfiguração se estabelece como um momento, um instante passageiro. Este, o poeta não anseia tornar eterno, não o concebendo como definitivo, mas como forma de salto para outro nível de consciência, que transforma o sujeito, em um processo contínuo, infundável, alheio a toda e qualquer fixação.

São muitos os textos do autor em que se nota o desapego a conclusões definitivas, o desprezo pela situação estável, que se aparenta ao conformismo, ao tédio. O poeta como que “tira proveito do desequilíbrio”, o qual a sua própria poesia gera, nas palavras de Matthieu Letourneux, “para colocar em movimento a dinâmica da criação”⁸²⁴. Em “Après le déluge”, composição que abre *Illuminations*, a descrição se concentra no momento seguinte ao dilúvio, ou à sua ideia (“Aussitôt que l'idée de Déluge se fut rassise”⁸²⁵), que é a da convulsão e a da limpeza da terra. Ao final do texto, entretanto, é o desejo de novos dilúvios o que se manifesta, precisamente, contra a estagnação, contra a aridez, na imprecação do poeta:

Sourds, étang, – Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois; – draps noirs et orgues, – éclairs et tonnerre, – montez et roulez; – Eaux et tristesses, montez et revelez les Déluges.

Car depuis qu'ils sont dissipés, – oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes! – c'est un ennui!⁸²⁶

⁸²⁴ Vale a pena estender a citação, para abarcar o que o autor chama de “celebração do desequilíbrio”: “la poésie de Rimbaud profite du déséquilibre qu'elle génère pour mettre en route la dynamique de création, et l'achèvement du poème, loin de consacrer une stabilité enfin conquise, célèbre au contraire le déséquilibre à sa cime” (LETOURNEUX, 2004, p. 99).

⁸²⁵ RIMBAUD, 2002, p. 207. (Assim que a ideia do Dilúvio se aquietou).

⁸²⁶ RIMBAUD, 2002, p. 208. A tradução é de Ivo Barroso: “Surde, charco, – Espuma, rola sobre a ponte e por cima dos bosques; – negros pálios e órgãos, – raios e trovões, – surgir e rolar; – Águas e tristezas, erguei-vos e restaurai os Dilúvios. Pois assim que se dissiparam, – oh! as pedras preciosas se enterrando, e as flores abertas! – que tédio!” (RIMBAUD, 2007, p. 203; 205).

Em “Royauté”, texto em que se dá a transformação da condição dos sujeitos, manifesta-se a noção de que a ascensão, agora figurada como a elevação ao trono, destinado à realeza, não precisa ser eterna, não precisa ser fixada, mas tão somente experimentada, com toda a intensidade do momento, com toda a força do desejo. A transfiguração do sujeito, que é uma espécie de dissipação, quando desaparece uma forma para dar origem à outra, não se reveste de um sinal negativo, uma vez que se apresenta como uma sorte de conquista, no seio de uma aventura de conhecimento, a qual não poderia, por sua própria natureza, encontrar um fim:

Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes
craient sur la place publique: “Mes amis, je veux qu’elle soit reine!” “Je veux
être reine!” Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d’épreuve
terminée. Ils se pâmaient l’un contre l’autre.
En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent
sur les maisons, et toute l’après-midi, où ils s’avancèrent du côté des jardins de
palmes.⁸²⁷

Diferentemente do que acontece com Sá-Carneiro, o sujeito, em Rimbaud, não estaria atrás de alguma coerência, pois essa mesma seria negada como produto de uma mentalidade específica, aquela que se gera no seio da civilização ocidental. Na poesia do autor francês, as mudanças de perspectiva seriam consequência das experiências que o sujeito vivencia, na errância de quem recusa a estagnação, o conformismo ou a simples necessidade de conservação.

Ao se acompanhar a trajetória dessa obra, chama a atenção como o poeta se transforma, em meio a avanços e recuos. Em um momento, trata-se de um revolucionário que se alinha às classes oprimidas, insubmisso ao poder da Igreja, da

⁸²⁷ RIMBAUD, 2002, p. 216-217. A tradução é de Ivo Barroso: “Numa bela manhã, num país de gente muito amável, um homem e uma mulher magníficos gritavam na praça pública. ‘Meus amigos, quero que ela seja rainha!’ ‘Quero ser rainha!’ Ela ria e tremia. Ele falava aos amigos sobre revelação, uma prova concluída. Desfaleciam agarrados um ao outro. De fato, foram reis durante toda a manhã, quando as tapeçarias carmesins voltaram a recobrir as casas, e toda a tarde, quando se encaminharam para os jardins plantados de palmeiras” (RIMBAUD, 2007, p. 227).

burguesia, da nobreza. Em outro, tem-se o arrependido que, em meio a tensões indissolúveis, vislumbra o consolo da crença em Deus como caminho da salvação. Em outro, ainda, o sujeito é aquele que se abandona a uma espécie de razão mágica, uma sabedoria caótica, que poderia dar origem a uma nova harmonia, antecipando a constituição de um novo homem, o qual, entretanto, estaria sempre por se refazer. Tem-se, então, uma poesia fundamentalmente dinâmica, que recusa a estabilidade e se reinventa constantemente, interrogando-se e colocando-se em crise, construindo-se, como afirma Letourneux, “ao mesmo tempo, sobre as experiências passadas, e contra elas”⁸²⁸.

⁸²⁸ Vale a pena estender a citação de Letourneux: “la poésie, sans jamais se fixer, paraît se construire à la fois sur les expériences passées et contre ces dernières” (LETOURNEUX, 2004, p. 64).

Capítulo III

A queda

*

1. Os sonhos de grandeza e genialidade, em Sá-Carneiro, o desejo de dar forma a um novo mundo, a uma nova harmonia, e de experimentá-los, em Rimbaud, a vontade de ultrapassar os limites da vida humana comum, em ambos os autores, enfrentam, a todo o momento, forças contrárias, obstáculos de variada ordem, os quais geram uma importante tensão. A partir do intervalo entre o que se ambiciona e o que se pode vir a atingir, apresentam-se duas formas mais gerais da queda, as quais definem, em sua relação com o impulso da elevação, parte da experiência essencial para ambos os poetas.

De acordo com uma lógica mais comum, a queda seria o movimento que sucederia à ascensão. O termo se refere, antes de tudo, ao ato ou efeito de cair, o que, naturalmente, só pode acontecer quando se alcança alguma altura. Como no mito de Ícaro, o que se teria, nesse caso, seria a destruição do sujeito, quando, depois de levantado o voo, sobrevém o tombo, seja sobre o mar, seja sobre a terra, onde se encontra a morte. Com um sentido próximo do que se observa no universo da tragédia antiga, insinua-se, aqui, o sentido da desmedida, associado à ambição de se ultrapassar os limites do homem.

No caso desta primeira forma de queda, equivalente à destruição do sujeito, destaca-se, na obra do escritor português, uma articulação um tanto quanto paradoxal. Em muitos momentos, a própria ascensão, sempre ansiada, identifica-se à queda, quando a dissipação da unidade subjetiva, resultante do movimento de elevação, de multiplicação do sujeito, reveste-se de um sinal negativo. São estes os momentos em que se repudia a dissolução, o que acontece, sobretudo, quando, implícito ou manifesto,

apresenta-se o desejo do sujeito de se fixar, de lançar âncoras sobre algum porto seguro, a fim de conter o movimento dispersivo.

No poeta francês, tal articulação não seria algo estranho. Lembre-se, por exemplo, entre os primeiros poemas, “Le bateau ivre”, quando, após o contato com o desconhecido, o barco passa a desejar a sua destruição, recusando a permanência em um estado anímico extraordinário, cujo caráter aterrador se mostra insuportável. De maneira análoga, em um livro como *Une saison en enfer*, às implicações da transfiguração e da dissipação do sujeito, vivenciadas, em um tempo pretérito, em nome da elevação ao desconhecido, opõe-se, no presente, o sentimento de culpa e o desejo de salvação, como se oriundo da sensação de que algo se perdeu e precisa ser recuperado.

De forma distinta, por outro lado, observa-se que o sentido da queda, em ambas as obras, manifesta-se, inclusive, com maior persistência, quando se abandona aquilo que se tornara o objeto de desejo do sujeito, aquilo que se ambiciona, sobretudo, porque, em si mesmos, os poetas não encontram forças suficientes para o enfrentamento dos desafios a que se propõem. Tal abandono, tendo em vista a importância do desejo, assim como a incapacidade de mudar o objeto, revela-se a marca de uma agonia. Tem-se, então, uma espécie particular de dinâmica em torno da idealidade, a qual Hugo Friedrich, ao discorrer sobre a obra de Baudelaire, afirmava ser algo “hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido”, que, “despertando uma tensão excessiva para cima, repele o homem que está em tensão para baixo”⁸²⁹.

No poema “A queda”, de Sá-Carneiro, ao final da segunda estrofe, aparece um emblemático verso, que muito diz sobre a obra do autor, por evidenciar a distância entre uma desmedida ambição e o que dela se poderia conquistar. Trata-se da linha em que o poeta diz morrer “à míngua, de excesso”⁸³⁰, a qual Mário Cesariny recupera, ao traduzir,

⁸²⁹ FRIEDRICH, 1991, p. 48.

⁸³⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 72.

livremente, “l’ennui n’est plus mon amour”⁸³¹ por “viver à míngua, de excesso, já não é comigo”⁸³², a partir de uma passagem de “Mauvais sang”, em que o danado recusa a vertigem, “la folie”⁸³³, do passado. Embora identificando a expressão de Sá-Carneiro ao tédio, uma espécie de morte em vida, o que Cesariny faz é aproximar a experiência do danado, antes do arrependimento, àquela tensão que se coloca entre o desejo de se exceder, de passar da medida, dos padrões da normalidade, e a escassez do que se alcança, sempre pouco diante do que se almeja.

Em um campo de tensões como este, verifica-se que quanto maior a ambição de se ultrapassar o real, de ser mais do que o comum dos homens, maior viria a ser a sensação de penúria, de fraqueza, que mitigaria toda a potência do sujeito. Com efeito, nem sempre seria possível lançar mão do que Rimbaud, na segunda das cartas ditas do vidente, chamaria de “toute la force surhumaine”⁸³⁴, aquela que, no seio de uma existência que coloca a elevação como meta, poderia levar adiante o desejo de se ultrapassar a série de condicionamentos que estabelece o domínio a que os homens comuns se submetem.

Em “Mauvais sang”, quando se fala das provações por que teria passado o poeta, após haver assumido um destino errante, o de fuga do Ocidente e de seus valores, caracteriza-se o martírio, que se acompanharia de uma abnegação e de uma coragem extraordinárias. Indica-se, então, a necessidade de uma difícil escolha, entre a força e a fraqueza: “Sur les routes, par des nuits d’hiver, sans gîte, sans habits, sans pain, une voix étreignait mon coeur gelé: ‘Faiblesse ou force: te voilà, c’est la force’”⁸³⁵. Se, nesse momento, em específico, a força parece ser recuperada, o que acontece, em muitos

⁸³¹ RIMBAUD, 2002, p. 183. (o tédio não é mais meu amor).

⁸³² RIMBAUD, 2007, p. 129.

⁸³³ RIMBAUD, 2002, p. 183. (a loucura).

⁸³⁴ RIMBAUD, 2002, p. 89. (toda a força sobre-humana).

⁸³⁵ RIMBAUD, 2002, p. 181. A tradução é de Lêdo Ivo: “Nas estradas, em noites de inverno, sem abrigo, sem roupas, sem pão, uma voz me oprimia o coração gelado: ‘Fraqueza ou força: vê, é a força’ (RIMBAUD, 1982, p. 51).

outros, tanto na obra de Rimbaud quanto na do autor português, é que ela se torna, precisamente, o que falta, conformando a segunda forma da queda a que me referi, uma espécie de queda anterior à ascensão, que se mostra inalcançável.

2. Entre as primeiras composições em verso, de Sá-Carneiro, há um poema, traduzido de Heinrich Heine, de nome “Lorelei”, que talvez seja interessante lembrar, neste momento, tendo em vista dar início à discussão sobre a questão da queda, na obra do escritor português. No texto, em muitos sentidos, uma composição sem maior importância, no conjunto da obra do autor, vê-se um indício de certa relação entre a alucinação, o êxtase, a que o canto poderia levar, e a destruição daquele que estaria sob o seu influxo. Tem-se, ainda que de modo incipiente, algo próximo das formas de ascensão que descrevi, no capítulo anterior, ao falar de “Salomé” ou do bailado da norte-americana, na festa de *A confissão de Lúcio*, em que o sujeito, submetido a uma sorte de encantamento, é levado a ultrapassar os limites da realidade e do mundo comuns.

No poema, de estrutura narrativa, encontram-se duas personagens, Lorelei, donzela de uma beleza extraordinária, e um pescador, que navegava calmamente pelo rio Reno, “levado p’la corrente”, cantando “cantos d’amor”. Após a referência ao momento em que o homem vê a moça (“De súbito a sua vista / Demorou-se fascinada”) e ouve a sua canção, uma “doce melodia”, que “comovia o coração”, precipita-se a sequência do enredo, cujo desfecho é mortal: “O barqueiro alucinado / Não olhava p’ros escolhos / Pois pregado tinha os olhos / Na donzela, extasiado!... // E num instante (oh! horror) / O lindo barco abismou-se. / Com ele junto afogou-se / O infeliz pescador”⁸³⁶.

Ao final do texto, as duas últimas estrofes, de certa maneira, reflexivas, estabelecem a relação entre aquele canto, excepcionalmente atraente, com sua imensa

⁸³⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 179-180.

harmonia, e a morte. Se, em outros poemas, o objeto, de algum modo, numinoso, com o qual entram em contato os sentidos da personagem, levaria à dispersão, aqui, é a completa destruição do sujeito, sem qualquer transcendência, o que se vê. O acesso ao objeto, de beleza extraordinária, implica a morte, como no contato entre o homem e a mitológica sereia: “O canto de Lorelei / É doce e é comovido. / Se por alguém é ouvido / Esse alguém por certo atrai; // Outro assim como ele não há, / A todos fascina, encanta / A sua harmonia é tanta... / Mas somente a morte dá!...”⁸³⁷.

Do conjunto destes primeiros poemas, haveria apenas mais um a merecer um comentário, dessa vez, entretanto, um texto mais significativo, em que se observa algo dos anseios e do vocabulário que marcariam mais fundamente a obra de Sá-Carneiro. “A um suicida” é uma das últimas composições desse momento, um poema no qual se vê, através de uma série de comparações, entre o sujeito do enunciado e um amigo suicida, o perfil derrotista do primeiro, retratado como aquele que desiste, antes da luta, como se o ideal fosse alto demais para a sua potência de realização.

Na terceira estrofe da composição, o sujeito indica os anseios que partilhava com o amigo, ressaltando a diferença que os separava: “A nossa amante era a Glória / Que para ti – era a vitória, / E para mim – asas partidas. / Tinhas espr’anças, ambições... / As minhas pobres ilusões, / Essas estavam já perdidas...”⁸³⁸. Na sétima, volta-se a falar nesse objeto de desejo, a glória, com a ênfase, mais uma vez, nas comparações:

Enquanto tu vencerias
Na luta heróica da vida
E, sereno, esperarias
Aquela segunda vida
Dos bem-fadados da Glória
Dos eternos vencedores
Que revivem na memória –
Sem triunfos, sem amores,

⁸³⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 180.

⁸³⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 240.

Eu teria adormecido
Espojado no caminho,
Preguiçoso, entorpecido,
Cheio de raiva, daninho...⁸³⁹

As ambições de ambos são, mais a frente, claramente, descritas como anseios de artistas, que imaginam alcançar a fama através de “um livro impresso, um drama em cena, o nome nos jornais...”. A referência à partida, que, em seguida, seria a ideia chave do pórtico de *Dispersão*, também se mostra presente, no texto: “Ao pé de ti, voltava-me a coragem: / Queria a Glória... Ia partir! / Ia lançar-me na voragem! / Ia vencer ou sucumbir!...”⁸⁴⁰.

O que se reafirma, entretanto, ao final do poema, é a fraqueza do sujeito, muito superior à força para enfrentar o risco: “Eu por mim, continuei / Espojado, adormecido. / A existir sem viver”⁸⁴¹. Ao contrário do amigo, que ao menos teria tido a coragem para deixar a vida, espontaneamente, em um ato de valor, que é, sempre, o suicídio, em Sá-Carneiro, o sujeito do enunciado permaneceria sem energias para sair do lugar em que se encontra, onde não seria possível qualquer diferenciação em relação à gente comum: “... Mas tu inda alcançaste alguma coisa: a morte, / E há tantos como eu que não alcançam nada...”⁸⁴².

Entre as narrativas de *Princípio*, o narrador de “O incesto” seria quem melhor estabelece a forma de uma permanente desilusão, relacionada à impossibilidade de realização de todo o ideal, o qual se configura como algo sempre maior do que o que se alcança. Não por acaso, a figura se assemelha àquele que fala em “A um suicida”, um sujeito que se vê sob uma ótica pessimista e negativa, como um “miserável”⁸⁴³, que não crê em coisa alguma, invejando os que acabam com a própria vida. Como escritor, o

⁸³⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 241.

⁸⁴⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 241.

⁸⁴¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 241.

⁸⁴² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 242.

⁸⁴³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 328.

narrador problematiza a natureza de seu ideal, identificando-o com a busca da “conquista vã duma quimera de ouro”⁸⁴⁴. Em sua lógica, a alma do artista, uma “criança louca, sempre em busca de ilusões”⁸⁴⁵, nunca poderia ter o que ambiciona, uma vez que “suas conquistas, por maiores e mais completas, desiludem-na sempre”, sendo, tragicamente, “sempre menos famosas do que imaginara antes de as possuir”⁸⁴⁶.

Em *Dispersão*, as imagens da queda serão mais recorrentes, fazendo jus à ideia de que se trata de obra mais significativa e bem acabada do que as anteriores, no seio do conjunto da produção do autor. Dos poemas comentados nos capítulos precedentes, destacam-se, no que diz respeito à tensão que constitui o sentido da queda, passagens como a que encerra “Vontade de dormir”, em que se vê o desejo do poeta de abandonar todo o seu anseio de grandeza, o seu ideal de artista, quando se reconhece impotente para realizar o que almeja. A certeza da fraqueza dá origem a uma súplica, sem destino certo: “Arranquem-me esta grandeza! / – Pra que me sonha a beleza, / Se a não posso transmigrar?...”⁸⁴⁷.

Em “Como eu não possuo”, são expressivos os versos em que se manifesta a distância entre o que o sujeito, em potência, poderia alcançar, e o que de fato experimenta. Na segunda estrofe, a referência a uma “teoria”, que se distingue, naturalmente, de toda a prática, como a fantasia se distingue da realidade, acrescida à presença do verbo no futuro do pretérito, indica, justamente, esta distância: “Roça por mim, em longe, a teoria / Dos espasmos golfados ruivamente; / São êxtases da cor que eu fremiria, / Mas a minha alma pára e não os sente!”. Em outros dois versos bastante expressivos, em seguida, fica evidente o lugar que o poeta atribui a si mesmo, como aquele que permanece a meio caminho entre a experiência comum dos homens, a qual

⁸⁴⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 328.

⁸⁴⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 337.

⁸⁴⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 331.

⁸⁴⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 60.

rejeita, e a experiência extraordinária da ascensão, que ele próprio, voltando sobre si mesmo, sente ser incapaz de levar a efeito. O que resta é a falta: “Falta-me egoísmo pra ascender ao céu, / Falta-me unção pra me afundar no lodo”⁸⁴⁸.

Em “Além-tédio”, também comentado no capítulo anterior, é, novamente, a “vontade de dormir”, para lembrar o título do outro poema, o que se manifesta. A desistência, a percepção aguda da impotência, a expressão do cansaço e da descrença são associadas ao próprio ideal do artista, que faria, virtualmente, da fantasia, faculdade de uma alma inquieta e desejosa de vivências incomuns, o instrumento para superar as limitações da realidade: “Como eu quisera, enfim de alma esquecida, / Dormir em paz num leito de hospital... / Cansei dentro de mim, cansei a vida / De tanto a divagar em luz irreal”⁸⁴⁹. Ao final do poema, tem-se, no tom melancólico que caracterizaria muito da obra do autor, a referência explícita à queda, a qual deixaria ao sujeito o vazio de um cotidiano sem a menor intensidade, em que o melhor que há é saber que o tempo passa, indiferente:

Ecoando-me em silêncio, a noite escura
Baixou-me assim na queda sem remédio;
Eu próprio me traguei na profundura,
Me sequei todo, endureci de tédio.

E só resta hoje uma alegria:
É que, de tão iguais e tão vazios,
Os instantes me esvoam dia a dia
Cada vez mais velozes, mais esguios...⁸⁵⁰

O poema que dá título ao livro, “Dispersão”, é o maior do conjunto, encontrando-se localizado em seu centro. A par de muitos dos outros, além de apresentar o problema da ausência de força, tendo em vista a realização de uma

⁸⁴⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 67.

⁸⁴⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 69.

⁸⁵⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 69.

pretendida ascensão, o texto atualiza o questionamento a respeito da destinação do sujeito para a experiência que se almeja, ou que se idealiza. Retorna, aqui, a dúvida que assaltava o poeta ao final de “Partida”, quando este se lamentava da solidão a que estaria destinado. Em uma das estrofes, indica-se a certeza de que a vida em comum não é para o artista: “Porque um domingo é família, / É bem-estar, é singeleza, / E os que olham a beleza / Não têm bem-estar nem família”⁸⁵¹. Em outra, mais a frente, é isto o que se lamenta: “Tristes mãos longas e lindas / Que eram feitas para se dar... / Ninguém mas quis apertar... / Tristes mão longas e lindas...”⁸⁵².

Como o título sugere, “Dispersão” poderia vir a ser um momento de se dar largas à transfiguração que acompanharia o movimento de ascensão do poeta a outras esferas da realidade, de ratificar a positividade da multiplicação do sujeito, da perda da identidade, a qual se vislumbrava em “Partida”. O que acontece, no poema, entretanto, não é bem isso. Em todo o texto, ressalta a sensação do vazio, da falta, decorrente da percepção de que uma virtual grandeza não chega a se concretizar, como o ideal que não se realiza. Na primeira estrofe da composição, destacam-se dois tempos, o de um passado e o de um presente. Neste último, o sujeito sente estar distante do que imagina ter sido, ou, mais precisamente, segundo a lógica geral do poema, distante do que imagina que poderia ter sido: “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim”⁸⁵³.

Em seguida, o poeta se refere às suas ânsias, que se relacionam, naturalmente, em Sá-Carneiro, como se viu nos capítulos anteriores, ao desejo de se ultrapassar limites, de escapar do mundo comum, de encontrar o desconhecido. Trata-se das mesmas ânsias que, agora, são vistas como o que afasta o sujeito de sua própria vida, da vida que, talvez, não fosse a grandeza de um ideal obsedante e enlouquecedor, seria

⁸⁵¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 61.

⁸⁵² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 63.

⁸⁵³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 61.

realmente possível viver: “Passei pela minha vida / Um astro doido a sonhar. / Na ânsia de ultrapassar, / Nem dei pela minha vida...”⁸⁵⁴. O poeta, no tempo presente, sem forças, sem vitalidade, figura-se através da imagem de uma alma morta: “Regresso dentro de mim / Mas nada me fala, nada! / Tenho a alma amortalhada, / Sequinha, dentro de mim. // Não perdi a minha alma, / Fiquei com ela, perdida. / Assim eu choro, da vida, / A morte da minha alma”⁸⁵⁵.

A ideia que parece predominar, no poema, é a de uma experiência que poderia ter sido vivida, mas que não foi (“Ai, como eu tenho saudades / Dos sonhos que não sonhei!...”⁸⁵⁶), a que se liga o lamento pela certeza de que algo, que não se pode precisar, faltou para se atingir o ideal: “Pobre menino ideal... / Que me faltou afinal? / Um elo? Um rastro?... Ai de mim!...”⁸⁵⁷. Na estrofe seguinte a esta, é a percepção da ausência de vitalidade, no presente, o que se volta a afirmar, em nova referência à alma: “Desceu-me na alma o crepúsculo; / Eu fui alguém que passou. / Serei, mas já não me sou; / Não vivo, durmo o crepúsculo”⁸⁵⁸.

Ainda antes do encerramento da composição, antes de duas linhas contínuas de pontos finais, que separam o último dístico, há nova referência a uma derrota, que refletiria a ausência da dispersão. O que restaria seria uma sorte negativa de permanência, uma loucura limitada, menor do que outra, idealmente mais elevada. O primeiro verso da penúltima estrofe (“Perdi a morte e a vida”⁸⁵⁹) parece dialogar com outros, anteriores, em que se falava de um “pobre moço das ânsias” e de uma “grande ave dourada”, figura que, como em “A um suicida”, representaria aquele que teria tido a coragem para se precipitar em um abismo: “Tu, sim, tu eras alguém! / E foi por isso

⁸⁵⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 61.

⁸⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 62.

⁸⁵⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 62.

⁸⁵⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 63.

⁸⁵⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 63.

⁸⁵⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 63.

também / Que te abismaste nas ânsias”⁸⁶⁰. Na penúltima estrofe, o lamento é o do sujeito que, por contraste, não teria tido a mesma fibra para bater “asas para os céus”⁸⁶¹: “E, louco, não enlouqueço... / A hora foge vivida, / Eu sigo-a, mas permaneço...”⁸⁶².

O último dístico, por sua vez, traria duas imagens como que soltas das restantes, em que se nota, de maneira clara, a percepção de uma grandeza, de uma potência, que não chegam a se tornar efetivas. No primeiro dos versos, são castelos o que aparece, como imagem que sugere um poder, real ou senhorial. O adjetivo que a acompanha, entretanto, indica uma ruína, a qual equivaleria a uma queda, como a de castelos que seriam deitados abaixo. Trata-se, com efeito, de “castelos desmantelados”⁸⁶³. No outro verso, é, novamente, a imagem da grandeza o que chama a atenção, inclusive, com a sugestão do voo, do que poderia impelir a ascensão. Os “leões alados”, aqui, contudo, estão destituídos de um dos sinais de sua força, de sua majestosa imponência, pois são leões “sem juba”⁸⁶⁴. A ideia da falta, da contradição entre a virtual grandeza e a sua atualização, é o que dá fim ao texto.

Entre os que apontam para a queda, em *Dispersão*, outro poema digno de nota seria aquele que se intitula “Quase”. Agora, o fato de o sujeito ter chegado próximo daquela ansiada elevação, não a tendo alcançado, revela-se como algo extremamente negativo, como se fosse preferível, tendo em vista o caráter incompleto da experiência, não haver sequer iniciado o seu movimento. Este, mostrando-se inconcluso, torna-se fonte da mais forte desilusão, de um fracasso que se amplia, dando origem a uma condição existencial insuportável. Por mostrar, de modo exemplar, aquele segundo tipo de queda, a que me referi no início do capítulo, valerá a pena transcrever toda a composição:

⁸⁶⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 61.

⁸⁶¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 61.

⁸⁶² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 63.

⁸⁶³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 63.

⁸⁶⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 63.

Um pouco mais de sol – eu era brasa,
Um pouco mais de azul – eu era além.
Para atingir, faltou-me um golpe de asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...

Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído
Num baixo mar enganador de espuma;
E o grande sonho despertado em bruma,
O grande sonho – ó dor! – quase vivido...

Quase o amor, quase o triunfo e a chama,
Quase o princípio e o fim – quase a expansão...
Mas na minha alma tudo se derrama...
Entanto nada foi só ilusão!

De tudo houve um começo... e tudo errou...
– Ai a dor de ser-quase, dor sem fim... –
Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,
Asa que se elançou mas não voou...

Momentos de alma que desbaratei...
Templos aonde nunca pus um altar...
Rios que perdi sem os levar ao mar...
Ânsias que foram mas que não fixei...

Se me vagueio, encontro só indícios...
Ogivas para o sol – vejo-as cerradas;
E mãos de heróis, sem fé, acorbadadas,
Puseram grades sobre os precipícios...

Num ímpeto difuso de quebranto,
Tudo encetei e nada possuí...
Hoje, de mim, só resta o desencanto
Das coisas que beijei mas não vivi...

.....
.....

Um pouco mais de sol – e fora brasa,
Um pouco mais de azul – e fora além.
Para atingir, faltou-me um golpe de asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...⁸⁶⁵

Logo na primeira estrofe, que se repete, com alterações do tempo verbal, ao final do texto, indica-se a condição do sujeito, como quem permanece entre dois lugares, os quais podem ser vistos, respectivamente, como o espaço da elevação, o “além”, e o espaço da vida comum, o “aquém”, de que o poeta, como artista, tem a necessidade de se afastar. Aponta-se o que teria faltado para que a ascensão fosse completa. Sob os influxos da luz do sol, da imensidão do céu azul, que parecem sugerir a ideia de uma ampliação ao infinito, o poeta teria podido alçar voo. Percebendo tais influxos como insuficientes, entretanto, o sujeito é levado a afirmar o seu desejo de não ter sequer imaginado o voo, permanecendo, como o comum dos homens, sem as ânsias que inquietam o artista.

Na segunda estrofe, apreze a palavra “quase”, vinculada à dor de não se ter podido viver o que se nomeia como um “grande sonho”, o qual, depois de despertado, nas zonas do mistério, da “bruma”, acaba por se dissipar, frustrando os anseios do sujeito. Na sequência, repete-se o termo “quase”, não uma, mas três vezes, relacionando-o a elementos entre os quais se destacam a “chama”, em paralelo à “brasa”, do primeiro verso do poema, o “triunfo”, que é o que não se alcança, efetivamente, a “expansão”, equivalente da dispersão e da elevação, no quadro geral da obra do autor, e “o princípio e o fim”, a indicar a incompletude da experiência. Esta, por uma espécie de defeito de constituição do sujeito, em cuja “alma tudo se derrama”, não seria levada a cabo, tendo tido um princípio, palavra que remete ao nome do primeiro livro do escritor, mas não um fim.

O último verso da terceira estrofe se liga ao primeiro da quarta, ao afirmar que a vivência de que trata o poema não teria sido uma ilusão, mas algo que, de fato, como indicam outros versos, teria chegado a ser iniciado, embora não concluído. É no seio da consciência desta suposta realidade que se constituiria a dor do poeta, o qual, agora,

revela claramente a sua sensação de fracasso, de quem não corresponderia nem mesmo às suas próprias expectativas de diferenciação em relação aos outros homens. Ao final da quarta estrofe, repercute, ainda, quando se fala na vontade do poeta, malograda, de fixação dos seus anseios, algo que cheguei a comentar, anteriormente, ao me remeter ao desejo de se fixar o instante, ou mesmo, paradoxalmente, dada a sua natureza dispersiva, a própria elevação.

Antes do término do texto, há ainda dois momentos que merecem destaque. Na sexta estrofe, faz-se menção a certos heróis, os quais, significativamente, como os “leões alados sem juba”, do outro poema, seriam heróis sem heroísmo. Trata-se de figuras “sem fé”, que se acovardam, impedindo o salto “sobre os precipícios”, os quais não seriam senão aqueles saltos rumo ao além, à ascensão. Na penúltima estrofe, ressaltam mais dois pontos. Em primeiro lugar, tem-se a referência a uma força, que poderia ser violenta, mas que, como um “ímpeto difuso”, parece durar pouco, de modo a não ser suficiente para a sustentação do movimento de elevação. Em segundo, destaca-se a afirmação do sujeito acerca do torpor de seu estado, no presente, quando se encontra imerso em um forte desencanto. Seria este, como aquilo que “resta” de todo o anseio e de todo o movimento de elevação do poeta, como algo que parece irrevogável, o que justificaria, inclusive, a mudança do tempo verbal, na última estrofe, a reforçar a ideia de um passado, inexoravelmente, findo.

Certamente, não poderia ficar de fora, desse momento de comentários sobre os poemas de *Dispersão*, o texto que encerra o livro, “A queda”, em que, como se viu, encontra-se a expressão que dá título a este trabalho. Em meio a um jogo de contrastes, torna-se difícil, aqui, discernir o caráter de positividade ou de negatividade das experiências a que o sujeito do enunciado faz referência: “Se acaso em minhas mãos

fica um pedaço de ouro, / Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...”⁸⁶⁶. Ainda assim, apresenta-se, na composição, uma espécie de solução para o problema da distância entre os ideais de elevação do poeta e a dificuldade de sua realização, a qual se aproxima da relação que se estabelece, em outros textos, entre a ascensão e a destruição do sujeito.

Na terceira estrofe do poema, fica clara a tensão que se gera, no seio de um universo interior, a partir dos anseios de elevação. No primeiro verso, destaca-se o verbo *altear*, como ação do sujeito sobre si mesmo, a qual é impulsionada por uma força, uma sorte de encantamento, não propriamente benéfico: “Alteio-me na cor à força de quebranto”. No segundo, indica-se o desejo de ampliação, o qual, entretanto, associa-se à ausência da conquista do que se anseia: “Estendo os braços de alma – e nem um espasmo venço!...”. No verso seguinte, que remete a um desejo de fixar, expresso no início do poema (“E eu que sou o rei de toda esta incoerência, / Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la”), têm-se imagens que reportam à dispersão, ao que impede a concentração do sujeito, justamente, a fixação de sua própria experiência: “Peneiro-me na sombra – em nada me condenso...”. No último, indica-se, ainda que em contradição com certa negatividade, o caráter luminoso do que se experimenta: “Agonias de luz eu vibro ainda entanto”⁸⁶⁷.

Na sequência, tem-se a solução acima referida, em que se observa um movimento ambíguo, através da conjugação entre o momento do ápice, de uma última e completa elevação, e o momento da queda. Para a força da lógica das imagens, o poeta trabalha com o contraste entre a luz, que lembra o fogo, a “brasa” de “Quase”, e o gelo, no qual se apagariam os anseios do sujeito. Revela-se a estreita ligação entre a vitória e a queda, como se só fosse possível atingir a elevação tendo em vista, e aceitando, a sua

⁸⁶⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 72.

⁸⁶⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 72.

consequência, o seu reverso, o tombamento do sujeito sobre si mesmo. Do alto, não haveria outro lugar para o qual se tentar algum deslocamento, senão para baixo.

A impossibilidade de permanência, no estado da ascensão, acompanha-se de uma sorte de destruição dos anseios do sujeito, o qual, ao fim e ao cabo, seria destituído do que o levaria, virtualmente, a vibrar de modo mais intenso, a se dispersar, enfim, em outras formas, em outros sentidos:

Não me pude vencer mas posso-me esmagar,
– Vencer é o mesmo que tombar –
E como inda sou luz num grande retrocesso,
Em raivas ideais ascendo até ao fim:
Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

.....
.....

Tombei...

.....

E fico só esmagado sobre mim!...⁸⁶⁸

Nos textos em prosa de *Céu em fogo*, há também alguns momentos em que se observa a ausência de força para que se concretize a ascensão, assim como outros em que a dispersão é o que se associa a uma forma de destruição do sujeito. Quanto a estes últimos, algumas observações foram feitas, no capítulo anterior, quando tratei da ascensão, em textos como “Eu-próprio o outro”, em que a dispersão é sentida não como um triunfo, mas como uma perda da unidade subjetiva. O mesmo acontecimento que, outras vezes, identifica-se à ampliação da alma, a uma desejada transfiguração, é visto, aqui, como aniquilamento, a que o sujeito sente ser necessário opor as suas forças: “Devo reagir. Sinto a minha personalidade abismar-se”⁸⁶⁹.

⁸⁶⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 72.

⁸⁶⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 507.

No outro caso, mais comum, entre as composições do livro, destacam-se as caracterizações das personagens como figuras melancólicas, sempre imersas em um grande tédio, que as deixa desoladas, sem confiança em si mesmas e em seu poder de superar as dificuldades que as afastariam da realização de seus ideais, frequentemente, ideais de artistas. Em “A grande sombra”, aos dois momentos de ascensão, de triunfo, aos quais me referi, no capítulo anterior, antecede a certeza do narrador a respeito do abismo que separaria o modelo idealizado e a parca realidade de sua própria arte. Em certo trecho, é o suposto caráter sagrado que a personagem atribui à criação o que a deixa prostrada, sem forças para se lançar à aventura de criar: “Ah!, por uma incoerência, por um medo de sacrilégio, talvez, em face da obra que deveria executar – sou todo ceticismo abandonado, desilusão de esforço, marasmo de renúncia...”⁸⁷⁰.

Em outro momento significativo, no mesmo conto, ressalta o lamento do protagonista por se encontrar irremediavelmente afastado da infância, período da vida em que a fantasia não encontraria obstáculos para o seu livre desenvolvimento. No presente, quando fala de sua arte, a personagem revela a consciência da distância entre a obra que se realiza e a que se almeja realizar:

Embora toda a minha Arte se fixe em Mistério, cingidamente – jamais me nimbo de Além. Terei deixado sombra – pode ser –, sombra diademada, nos meus livros: sombra de artifício, porém; sombra imóvel, sombra morta, que me não vibra: que eu crio, mas que não me envolve; que só projeto de requinte.⁸⁷¹

Em outros textos do livro, vê-se a mesma discrepância entre a potência e a realidade, a qual, não raro, daria origem à sensação de fraqueza, de falta de vitalidade, para a qual se vislumbrarão, no contexto da obra, diferentes soluções. Na primeira linha de “Eu-próprio o outro”, aquele que seria o autor do diário afirma, colocando a tensão

⁸⁷⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 434.

⁸⁷¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 424.

nas próprias imagens de seu discurso: “Sou um punhal d’ouro cuja lâmina embotou”. Ainda nas anotações referentes ao mesmo dia, fala-se de covardia: “Não sou covarde perante o medo. Apenas sou covarde em face de mim próprio”. Incapaz de realizar a sua potência, a figura se envergonha (“Envergonho-me, de grande que me sinto”), consciente de ser um sujeito cujas ambições são sempre frustradas, pois o que tem início, como que motivado por um impulso inicial, não chega ao seu fim: “Às vezes ainda me decido a partir. E parto. Mas nunca venço seguir”⁸⁷².

Mesmo em “Ressurreição”, narrativa em que se tem, muito provavelmente, o artista mais confiante em si mesmo, entre as personagens de Sá-Carneiro, notam-se incertezas expressivas. Nos momentos iniciais da história, em que se caracteriza a personagem, observa-se que ela chega a pensar a ausência de uma sorte de dor genial, que outrora a consumia, como o anúncio do alcance de um limite, o qual se identificaria a uma “esterilidade sem remédio”, associada ao “estancar do seu gênio”⁸⁷³. Mais a frente, o que se manifesta é o receio, embora temporário, de que aquilo que se designa, no conto, como “apoteoses íntegras, rutilantes de orgulho”, não seja “mais afinal do que outro estado psíquico que se decidira – outra pobre ilusão...”⁸⁷⁴.

Em “Mistério”, também antes do momento de ascensão, que acontece ao final da narrativa, o protagonista, cansado de uma tortura incessante, a qual não se descola do que constitui os anseios do artista, é tocado pela vontade de se instalar em “um quarto de hospital, muito branco, aonde, para não mais se erguer, se deitasse num grande leito, muito branco também”⁸⁷⁵. Aos anseios do sujeito, que é como se fosse talhado para ultrapassar a realidade, opõe-se um segundo movimento, de recuo, o qual o leva a cogitar dar fim à própria vida, não propriamente para alcançar um espaço além do

⁸⁷² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 503.

⁸⁷³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 542.

⁸⁷⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 566.

⁸⁷⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 464.

mundo real, mas, sobretudo, tendo em vista encerrar o seu sofrimento: “Muitas vezes o artista, para remédio da sua angústia, pensava no suicídio”⁸⁷⁶.

Esta espécie de choque entre os desejos orgulhosos de ascensão e uma ineficaz capacidade de realização, de execução dos projetos que se idealiza, o qual levaria o sujeito a se imaginar impotente e fracassado, como se lançado ao espaço de uma queda irremissível, assumirá, nas composições de *Indícios de ouro* e nos *Últimos poemas*, as suas formas mais agudas. É entre estes que se encontram alguns dos textos mais conhecidos ou elogiados do autor, como “7”, “Cinco horas” e “Caranguejola”.

Indícios de ouro começa com uma epígrafe que já adianta bastante do que virá a seguir, quando o sujeito do enunciado, como a falar da própria obra, afirma: “Aqui, tudo já foi... Em sombra estilizada, / A cor morreu – e até o ar é uma ruína...”⁸⁷⁷. Em outros poemas, acumulam-se as imagens que figuram a distância entre um passado de supostas conquistas e um presente de ausência de energia, em que o sujeito se mostra como se afastado daquilo que, nele mesmo, constituiria o sinal da diferença e da grandeza. Em “Distante melodia...”, cujo próprio título indica este afastamento, vê-se o sujeito como um “Rei exilado, / vagabundo dum sonho de sereia...”⁸⁷⁸. Em “O lord”, tem-se uma figura cuja nobreza pertence a um tempo passado, ao espaço “de Escócia doutra vida”, o qual “hoje arrasta (...) a sua decadência, / sem brilho e equipagens”⁸⁷⁹.

Em “Apotheose”, brevemente mencionado, no capítulo anterior, destaca-se a imagem de um sujeito que é como se faltasse a si mesmo, como se estivesse desprovido de sua própria capacidade de movimentação, de impulsão. Na primeira estrofe, em que ressalta o último verso, lê-se: “Mastros quebrados, singro num mar de Ouro / Dormindo fogo, incerto, longemente... / Tudo se me igualou num sonho rente, / E em metade de

⁸⁷⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 465.

⁸⁷⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 75.

⁸⁷⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 86.

⁸⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 113.

mim hoje só moro...”. Na terceira, apresenta-se uma descida, relacionada ao abandono dos sinais da elevação: “Desci de mim. Dobrei o manto de Astro, / Quebrei a taça de cristal e espanto, / Talhei em sombra o Oiro do meu rastro...”. Em seguida, fala-se em um fim (“Findei”), a que se associa, na última linha do poema, a imagem de pântanos, lugares de águas paradas, a representar o estado do sujeito: “– Ó pântanos de Mim – jardim estagnado...”⁸⁸⁰.

Em “7”, o mesmo problema da tensão entre a elevação e a queda, entre o que se almeja e o que se alcança, apresenta-se de outro modo, o qual, entretanto, como se viu anteriormente, não chega a se configurar como uma exceção, na obra de Sá-Carneiro. Aqui, trata-se do desdobramento do sujeito em uma espécie de identidade idealizada, a qual, projetando-se sobre uma realidade limitada, com ela contrasta. O poema tem apenas quatro versos, os quais repercutem nos últimos quatro de “Ângulo”, que valerá a pena comentar, logo a seguir. Eis, primeiro, o quarteto de “7”:

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.⁸⁸¹

Como se vê, tem-se, na composição, um sujeito inicial que começa por negar a sua identidade consigo mesmo, de modo idêntico ao que faz em relação a um “outro”, como se o que importasse, neste momento, fosse negar toda identidade. Tal procedimento, geraria, entretanto, no plano discursivo, um problema insolúvel. O segundo verso começa com o verbo ser, na primeira pessoa do singular, o que estabelece a identificação do sujeito como um intermediário, entre ele próprio e um “Outro”. Este, na sequência do texto, é assinalado com a inicial maiúscula, a sugerir o

⁸⁸⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 84.

⁸⁸¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 82.

que parece ser aquela espécie de “identidade sublime”⁸⁸², para voltar a uma expressão utilizada no capítulo anterior.

O sujeito do enunciado, em contradição com o movimento inicial de recusa da identidade, identifica-se, no terceiro verso, não apenas ao tédio, uma espécie de vazio, mas, igualmente, ao pilar de uma relação de passagem, de uma sorte de travessia. A partir daí, pode-se conjecturar que se esta viesse a se concretizar, provavelmente, haveria a transfiguração do sujeito. A travessia, entretanto, não chega a ser levada a cabo, uma vez que a identidade que permanece, e que dá voz ao discurso, não seria a daquele “Outro” idealizado, mas a da figura que fica em um lugar intermédio. No encerramento do poema, resta, então, a falha do movimento, a interrupção de sua continuidade, o que, efetivamente, impediria qualquer elevação.

Na estrofe final de “Ângulo”, recupera-se o símbolo da ponte, assim como as imagens da fragmentação ou da multiplicação da unidade subjetiva: “– Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes / Que um outro, só metade, quer passar / Em miragens de falsos horizontes – / Um outro que eu não posso acorrentar”⁸⁸³. Marcando-se este primeiro “eu” com a inicial maiúscula, o texto remeteria àquela substância idealizada, a qual se localiza para além do que configuraria a realidade do sujeito. Este espaço, relacionado a “miragens de falsos horizontes”, seria o lugar do que, sob o ponto de vista da figura que fala, considera-se ilusão, mas o qual poderia ser, sob outro ângulo, justamente, o lugar da elevação, da transfiguração.

Constitui-se, no poema, um conflito, entre duas figuras, mas que não envolve apenas estas. O sujeito que assume o discurso desejaria “acorrentar” um “outro”, que se movimenta à sua revelia, ansiando ultrapassar os limites que o levariam ao encontro de uma terceira figura, o “eu” grafado com a maiúscula inicial. Um primeiro sujeito, então,

⁸⁸² RUBIM, 2003, p. 86.

⁸⁸³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 93.

assumiria a posição daquele que, em outras composições do autor, procura conter o movimento de dispersão, enquanto um segundo, por contraste, identifica-se aos impulsos de travessia, e um terceiro, ainda, coloca-se como o ‘eu’ ideal, uma projeção idealizada do ‘eu’ em um plano superior, o qual se mostra inatingível.

Do mesmo modo que no poema anterior, pode-se conjecturar que se o sujeito que se deseja acorrentar anulasse o outro, certamente, o ângulo sob o qual o texto se comporia seria diferente. É de acordo com a perspectiva desiludida do primeiro, entretanto, que a composição adquire o tom que lhe é conferido, em que predomina a impossibilidade de uma verdadeira travessia. Na penúltima estrofe, apresentam-se, mais uma vez, as imagens da ponte e da interrupção do movimento, a qual não se pode deixar de associar à queda, uma vez que se trata da frustração de todo o projeto de ascensão: “Dative-me na ponte, debruçado, / Mas a ponte era falsa – e derradeira. / Segui no cais. O cais era abaulado, / Cais fingido sem mar à sua beira...”⁸⁸⁴.

Entre os demais poemas de *Indícios de ouro*, outro que mereceria um comentário mais pormenorizado seria “Desquite”, cujo título sugere não apenas a tensão a que venho me referindo desde o início da discussão sobre a queda, em Sá-Carneiro, mas a própria separação entre partes de um mesmo sujeito, vislumbrada nos textos acima. Seis quartetos dão forma à composição:

Dispam-me o Ouro e o Luar,
Rasguem as minhas togas de astros –
Quebrem os ônix e alabastros
Do meu não me querer igualar.

Que faço só na grande Praça
Que o meu orgulho rodeou –
Estátua, ascensão do que não sou,
Perfil prolixo de que ameaça?

⁸⁸⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 93.

... E o sol... ah, o sol do ocaso,
Perturbação de fosco e Império –
A solidão dum ermitério
Na impaciência dum atraso...

O cavaleiro que partiu,
E não voltou nem deu notícias –
Tão belas foram as primícias,
Depois só luto o anel cingiu...

A grande festa anunciada
A galas e elmos principescos,
Apenas foi executada
A guinchos e esgares simiescos...

Ânsia de Rosa e braços nus,
Findou de enleios ou de enjôos...
– Que desbaratos os meus vãos;
Ai, que espantinho a minha cruz...⁸⁸⁵

Logo de início, vê-se o tom de súplica que assume o discurso, quando o sujeito do enunciado, dirigindo-se a uma imaginária primeira pessoa do plural, uma força a ele exterior, pede que o façam se despojar daquilo que constituiria a sua grandeza, o “Oiro”, o “Luar”, as “togas de astros”, “os ônix e alabastros”, elementos que se associam a um desejo do sujeito de superar a si mesmo, de se tornar diferente de si.

A esta súplica, segue-se, na segunda estrofe do poema, uma pergunta, a qual se relaciona ao que o poeta teria criado, certamente, por força da fantasia, instrumento e fonte do orgulho do artista, capaz de construir a “grande Praça” a que o texto se refere. No centro desta, estaria o próprio poeta, a “Estátua”, edificada em um movimento de ascensão, o qual, agora, entretanto, seria, justamente, o que se problematiza. Na terceira estrofe, destaca-se uma imagem crepuscular, com a referência ao “sol do ocaso”, a que se acrescentam as ideias de um “Império” (aliás, comum, no livro, em que aparece, frequentemente, como algo que se encontra em ruínas), da solidão dos lugares ermos e da inadequação entre o sujeito e o tempo.

⁸⁸⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 120.

Em seguida, surgem duas estrofes mais claras e significativas, quando se contrastam, através de imagens distintas, mas próximas, dois movimentos, um inicial, promissor, e um segundo, frustrante. Na primeira das estrofes, a imagem do poeta encontra analogia na do “cavaleiro”, que chega a partir, mas se depara apenas com o “luto”. Na segunda, a que já me referi, no primeiro capítulo do trabalho, chama a atenção o contraste entre a imagem da nobreza, que a inicia, e o grotesco, que a encerra, apontando, uma vez mais, para a distância entre o que se busca e o que se alcança.

Na última estrofe da composição, ressalta um verbo já observado em outro poema (findar), o qual anuncia, precisamente, um fim, parecendo remeter ao esgotamento da “ânsia” do poeta. Entre indecisões ou supostos êxtases, a que pode remeter a palavra “enleios”, e os “enjôos”, que aparecem logo depois, o que restaria, aqui, seria a ruína dos projetados voos do sujeito. Agora, a própria dor, aquela dor de artista, tão insistente, em outros textos, não passaria de um artifício, ou, pior ainda, não seria mais do que uma coisa imprestável, como o “espantalho”, a que se liga a “cruz” do final do poema.

O sentido da desilusão, da fraqueza, que assola os desejos e as esperanças dos sujeitos dos textos de *Indícios de ouro*, como se observa, seria a marca mais forte do livro, a qual, certamente, aproxima-o dos *Últimos poemas*, em que o sentimento geral é o de derrocada de tudo o que constituía aquilo por que o poeta teria lutado. Com efeito, observa-se uma relação de continuidade entre as composições escritas mais para o fim da vida do autor, sejam as que se reúnem em *Indícios de ouro*, sejam as que se encontram entre os *Últimos poemas*, todas elas marcadas pelo que Óscar Lopes chamaria de um “árido e brusco desencanto final”⁸⁸⁶.

⁸⁸⁶ LOPES, 1987, p. 528.

Dieter Woll, o crítico alemão, localiza, em “Elegia”, o início de uma segunda parte da lírica de Sá-Carneiro, em que o vocabulário e as imagens seriam “tirados cada vez mais do domínio da realidade quotidiana, banal”, a fim de refletir “a existência dum homem-artista que já não vê possibilidade de se elevar acima da trivialidade da vida e que adapta as suas expressões” a uma “situação de indignação”⁸⁸⁷. Coisa não muito diferente constataria José Carlos Seabra Pereira, ao identificar, nesse momento da obra, o “testemunho da desqualificação, da depressão e do vazio”⁸⁸⁸.

Em “Cinco horas”, ainda de *Indícios de ouro*, observa-se um tom prosaico bastante particular, que se repete em “Caranguejola” ou em “Crise lamentável”. No poema, ressalta o contraste entre as promessas de um futuro de elevação e um destino malgrado, a que se acrescenta a diminuição extrema da estatura do ideal do artista. O que eram os desejos de glória do poeta são reduzidos ao pequeno anseio de se viver como que morto para a vida, isolado e sem energia, no pequeno espaço do café, conforme se vê nas últimas quatro estrofes do texto:

(Que história de Oiro tão bela
Na minha vida abortou:
Eu fui herói de novela
Que autor nenhum empregou...).

Nos Cafés espero a vida
Que nunca vem ter comigo:
– Não me faz nenhum castigo,
Que o tempo passa em corrida.

Passar o tempo é meu fito,
Ideal que só me resta:
Pra mim não há melhor festa,
Nem mais nada acho bonito.

– Cafés da minha preguiça,
Sois hoje – que galardão! –
Todo o meu campo de ação

⁸⁸⁷ WOLL, 1968, p. 233.

⁸⁸⁸ PEREIRA, 1990, p. 174.

E toda a minha cobiça.⁸⁸⁹

Em “Caranguejola”, cujo título já indica a falta de firmeza, o desequilíbrio da constituição do sujeito que se dará a conhecer, no poema, é também a atmosfera prosaica o que toma conta, do início ao fim da composição. O texto, que Fernando Pessoa, estabelecendo toda uma tradição editorial, havia retirado de *Indícios de ouro*, quando restituído a ele confirmaria a relação de continuidade, apontada acima, além de marcar a inclinação deste último momento da obra do autor mais para o lado da “dissonância vanguardista” do que da “sobrevivência do decadentismo”⁸⁹⁰, segundo os termos de Fernando Cabral Martins.

Na primeira estrofe, mostra-se um desejo de recolhimento, o desejo por um isolamento que não é mais aquele próprio do artista, avesso ao mundo comum, mas o de um ser que parece querer anular a si mesmo. A interlocução com uma segunda pessoa, que dá início ao texto, não serve senão para marcar mais um afastamento: “– Ah, que me metam em cobertores, / E não me façam mais nada... / Que a porta do meu quarto fique para sempre fechada, / Que não se abra mesmo para ti se tu lá fores”⁸⁹¹.

Como a reforçar a mesma redução dos anseios que se via em “Cinco horas”, aponta-se, em seguida, no poema, o que seriam os banais objetos de desejo do poeta, dentre os quais se excluem, não por acaso, os livros: “Lã vermelha, leito fofo. Tudo bem calafetado... / Nenhum livro, nenhum livro à cabeceira – / Façam apenas que eu tenha sempre a meu lado / Bolos de ovos e uma garrafa de *Madeira*”⁸⁹².

Ao desejo de ser esquecido, de encontrar o sossego (“Larguem-me! Deixem-me sossegar...”), de estar alheio a todo movimento, a toda transformação (“Sim: ficar sempre na cama, nunca mexer, criar bolor –”), que se expressa nas estrofes seguintes,

⁸⁸⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 110.

⁸⁹⁰ In: SÁ-CARNEIRO, 2005, p. 257.

⁸⁹¹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 125.

⁸⁹² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 125. (Grifo do autor).

acrescenta-se, na sexta, o que pode ser interpretado como um gesto de desvelamento do que estaria por trás de um mundo de artifícios, por trás da própria fantasia, vinculada à experiência artística. O poeta se apresenta, então, simplesmente, como Mário: “Deixa-te de ilusões, Mário! Bom *édredon*, bom fogo – / E não penses no resto. É já bastante, com franqueza...”⁸⁹³.

Na sequência da composição, é o sentido da desistência o que se reforça, a partir da certeza de que todo antigo anseio seria inútil: “Desistamos. A nenhuma parte a minha ânsia me levará. / Pra que hei-de então andar aos tombos, numa inútil correria?”. Do mesmo modo, reforçando-se a desmistificação da figura do artista, voltam ao texto elementos referentes à vida do escritor, os quais se sobrepõem a imagens recorrentes, na obra fictícia, como a do quarto de enfermaria onde poderia repousar o atormentado poeta: “Tenham dó de mim. Coa breca! levem-me pra enfermaria – / Isto é: pra um quarto particular que o meu Pai pagará. // Justo. Um quarto de hospital – higiênico, todo branco, moderno e tranqüilo”⁸⁹⁴.

Ao final do poema, quando retorna a interlocução com aquela segunda pessoa, apenas mencionada no início do texto, o que se manifesta não pode ser outra coisa senão o sentido do fim, de uma vida que se encerra: “– Quanto a ti, meu amor, podes vir às quintas-feiras, / Se quiseres ser gentil, perguntar como eu estou. / Agora no meu quarto é que tu não entras, mesmo com as melhores maneiras: / Nada a fazer, minha rica. O menino dorme. Tudo o mais acabou”⁸⁹⁵.

Em “Crise lamentável”, já um texto dos *Últimos poemas*, em que, novamente, predomina o registro prosaico, destaca-se um desejo recorrente, na obra de Sá-Carneiro. O poeta, cansado de seu sofrimento de artista, de suas frustradas tentativas de elevação, afirma querer ser como toda a gente. Fala-se de sua vontade de se relacionar com

⁸⁹³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 125. (Grifo do autor).

⁸⁹⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 125-126.

⁸⁹⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 126.

mulheres (“Não ter receio de seguir pequenas / E convidá-las para me pôr nelas”), do seu impulso para sair de um fantástico e afetado isolamento: “À minha Torre ebúrnea abrir janelas”. Separa-se, contra o projeto estético do autor, o que seria a arte e o que seria a vida: “Viver em casa como toda a gente – / Não ter juízo nos meus livros – mas / Chegar ao fim do mês sempre com as / Despesas pagas religiosamente...”⁸⁹⁶.

Coloca-se em xeque, então, a própria angústia do poeta, a certeza de sua diferença, da grandeza de seus ideais, os quais, agora, aparecem como coisa sem valor, puro artifício ou divagação sem sentido, na ótica de quem, no presente, deseja “não fazer mais cenas”, não mais “viver na lua”: “Levantar-me e sair – não precisar / De hora e meia antes de vir pra rua. / – Pôr termo a isto de viver na lua, / – Perder a *frousse* das correntes de ar”. Ao final da composição, é aquela “fantasia alada”, outrora instrumento para a ansiada ascensão ao desconhecido, o que se mostra como o que se deve abandonar. Eclode, irrevogável, a consciência de que as “histórias melindrosas” que o poeta se acostumou a imaginar não passariam de uma espécie de ouro falso, o qual, sempre, “em chumbo se derrete”⁸⁹⁷.

Em “Aquele outro”, com o qual encerro esta parte do capítulo, haveria, por fim, uma intensificação e uma espécie de fechamento, como em um anticlímax, da visada derrisória do sujeito, a incidir não apenas sobre uma fração menos nobre dele mesmo, mas sobre a figura idealizada que se projetava, em outros textos, como a realização de uma extraordinária potência íntima. Quando aquele que se imaginara grande, às voltas com a busca da elevação, passa a ter plena consciência do que seria a sua verdadeira condição, muito aquém do que fantasiara, a tensão que o impelia para cima passa a puxá-lo para baixo, de modo a que o sublime se revele como grotesco. Apesar de já ter

⁸⁹⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 127.

⁸⁹⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 127. (Grifo do autor).

mencionado alguns dos termos do texto, no primeiro capítulo do trabalho, valerá a pena voltar a eles, transcrevendo o soneto:

O dúbio mascarado – o mentiroso
Afinal, que passou na vida incógnito.
O Rei-lua postiço, o falso atônito –
Bem no fundo, o cobarde rigoroso.

Em vez de Pajem, bobo presunçoso.
Sua Alma de neve, asco dum vômito –
Seu ânimo, cantado como indômito,
Um laçao invertido e pressuroso.

O sem nervos nem Ânasia – o papa-açorda,
(Seu coração talvez movido a corda...)
Apesar de seus berros ao Ideal.

O raimoso, o corrido, o desleal,
O balofo arrotando Império astral:
O mago sem condão – o Esfinge gorda...⁸⁹⁸

A mesma figura que se pensara, como se lê em “O pajem”, do livro anterior, “Asa de rendas que entre cardos só flutua”⁸⁹⁹, associa, agora, a sua “alma” ao que causa desprezo e aversão. O “ânimo, cantado como indômito”, revela-se algo sem dignidade, sem firmeza e altivez, atributos que a ele só teriam sido dados por força de uma fantasia ilusória. O poeta, que se imaginara espiritualmente diferente, fora e além de todo padrão, concentra em um traço corporal a sua anormalidade, referindo-se, repetidamente, à sua figura obesa. O “balofo arrotando Império astral”, enfim, não passaria de um triste e patético ser, sem qualquer qualidade especial, horrendo, como a “Esfinge gorda”.

Com uma perspectiva negativa como essa, Sá-Carneiro atinge o que havia mais prezado, em outros momentos de sua obra, ou seja, a própria fantasia idealizada de ser um sujeito mais potente, mais belo, como um ser divino, capaz de criar universos,

⁸⁹⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 130.

⁸⁹⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 117.

suscitar a vivência de outros sentidos, entrar em contato com outras esferas da existência. Está-se, aqui, em pleno “processo de chacota em causa própria, de autodepreciação do sujeito narcísico, de autodesmistificação do suposto gênio”⁹⁰⁰, para o qual José Carlos Seabra Pereira chamaria a atenção, ao falar do final da obra do autor. O impulso de negação do real, em nome de algo mais elevado, é, agora, submetido a uma espécie de inversão, a qual faz com que se negue não só a fantasia, concebida como um reles subterfúgio, mas o próprio poeta, o seu orgulho, a sua diferença, indícios de uma estúpida inadequação.

3. Entre os primeiros poemas de Rimbaud, aqueles em que se manifesta, de modo enfático, o espírito satírico do autor, a sua veia antimonárquica, anticlerical, antiburguesa, não se encontram momentos de muita tensão, no que diz respeito às dinâmicas da ascensão e da queda. Em grande parte dos poemas, em que predomina uma perspectiva crítica, descritiva, o apontar, nos outros, a falta de energia, equivalente ao conformismo e a uma total impossibilidade de elevação, não se acompanha de uma reflexão sobre a própria experiência subjetiva. Nos textos em que se observa a sugestão de um movimento de elevação, como em “Voyelles”, ou mesmo o de fuga do mundo conhecido, como em “Sensation”, por sua vez, não se abre espaço para a manifestação de um movimento contrário, que poderia gerar alguma resistência.

Em uma passagem da segunda das cartas ditas do vidente, entretanto, delineia-se a relação entre a ascensão e a destruição, no momento em que se fala da enorme quantidade de força necessária para se chegar ao desconhecido. No salto do sujeito em direção aos espaços onde se encontrariam as coisas inauditas e inominadas, haveria um despedaçamento: “qu’il crève dans son bondissement”⁹⁰¹. Este, por um lado, poderia ser vivido como algo positivo, como um desdobramento natural do movimento, uma

⁹⁰⁰ PEREIRA, 1990, p. 174.

⁹⁰¹ RIMBAUD, 2002, p. 89. (que ele se despedace no seu salto).

espécie de clímax da ascensão, em que o sujeito, perdendo a sua identidade, acabaria por se fundir a uma sorte de harmonia cósmica, de estrato superior. Aconteceria, então, algo parecido com o que Emil Staiger associa ao ideal de vivenciar uma “ininterrupta existência lírica”, que levaria “à total desintegração do eu”⁹⁰², ou com o que Jean-Pierre Richard relaciona a um êxtase, o da integração do sujeito na “unidade mística do mundo”⁹⁰³, a qual implicaria o sacrifício daquela parte da vida que distingue cada ‘eu’, fazendo-o existir como indivíduo particular⁹⁰⁴.

Por outro lado, observa-se que o mesmo movimento poderia ser revestido de um sinal negativo, como acontece em parte de “Le bateau ivre”. Ao final do poema, como se viu, no capítulo anterior, verifica-se um desejo contrário ao da ascensão, que se mostra insuportável. Na penúltima estrofe do texto, destaca-se a redução da intensidade e da grandeza dos anseios do sujeito, que reflete uma recusa do movimento em direção à ampliação da experiência: “Si je désire une eau d’Europe, c’est la flache / Noire et froide où vers le crépuscule embaumé / Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai”⁹⁰⁵. A esta recusa, relaciona-se a falta de uma força, que, virtualmente, manteria o sujeito no caminho escolhido. É esta lacuna o que se sugere quando se fala, no próprio texto, em um “future Vigueur”⁹⁰⁶, o qual se

⁹⁰² STAIGER, 1972, p. 29. Na perspectiva do crítico alemão, não se pode conceber a experiência lírica sem algum grau de desintegração da unidade subjetiva. É ele quem afirma que “para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras”. A poesia seria, a partir deste ângulo, o universo das “visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo” (STAIGER, 1972, p. 45).

⁹⁰³ RICHARD, 1955, p. 219. (“unité mystique du monde”).

⁹⁰⁴ Richard, falando na primeira pessoa do plural, afirma que, para se experimentar tal êxtase, é preciso “que nous acceptions, à chaque minute de notre vie, de sacrifier cette vie, ou du moins que nous soyons prêts à abandonner tout ce qui en elle marque une différence, nous distingue, et nous fait exister comme des individus particuliers” (RICHARD, 1955, p. 219).

⁹⁰⁵ Não custa citar, novamente, a tradução de Ivo Barroso: “Se há na Europa uma água a que eu aspire, é a mansa, / Fria e escura poça, ao crepúsculo em desmaio, / A que um menino chega e tristemente lança / Um barco frágil como a borboleta em maio” (RIMBAUD, 1995, p. 209).

⁹⁰⁶ RIMBAUD, 2002, p. 125. (futuro Vigor).

revela inatingível, a dormir, desterrado (“tu dors et t’exiles”⁹⁰⁷), em “nuits sans fonds”⁹⁰⁸.

No âmbito das composições escritas em 1872, a tensão entre o movimento de elevação e o de queda não se mostra muito explícito. Observam-se, entretanto, momentos em que se torna patente o abandono do impulso para o encontro do desconhecido, a perda da fé neste movimento, o que acabaria por limitar, nivelando por baixo, toda a experiência subjetiva⁹⁰⁹. Neste caso, vislumbra-se aquela outra sorte de queda, a que me referi no início do capítulo.

Aqui, como salienta Letourneux, o enraizamento se apresenta como uma força oposta à “vontade de emancipação poética”⁹¹⁰, assim como à vontade de se abandonar o lar e a família, as quais corresponderiam “à errância e ao voo do poeta”⁹¹¹. Quando os principais objetos de desejo do sujeito são deslocados de seu horizonte de expectativas, sua existência se iguala a dos demais homens, o que, para quem repudia a mediocridade, não poderia ser mal maior.

No primeiro capítulo do trabalho, fiz um comentário sobre três das quatro partes de “Fêtes de la patience”, chamando a atenção para a diferença entre as primeiras, em que se destaca a recusa às relações cotidianas e aos sistemas pré-estabelecidos, e a última, “Âge d’or”, a cujo tom pouco grave se associa uma espécie de falta de energia para se manter o impulso da revolta. Com efeito, neste último texto, em sentido contrário ao dos demais, o sujeito aceita integrar o seu canto a uma harmonia familiar,

⁹⁰⁷ RIMBAUD, 2002, p. 125. (tu dors e te exilas).

⁹⁰⁸ RIMBAUD, 2002, p. 125. (noites sem fundo).

⁹⁰⁹ É Matthieu Letourneux quem afirma que, nos poemas de 1872, o poeta, à medida que passa a aspirar mais do que aspirava no passado, sente “mais forte a ameaça do fracasso”: “Le poète aspire à autre chose qu’à cette simplicité, en même temps qu’il sent plus fort la menace de l’échec” (LETOURNEUX, 2004, p. 84).

⁹¹⁰ LETOURNEUX, 2004, p. 84. (“volonté d’émancipation poétique”).

⁹¹¹ LETOURNEUX, 2004, p. 84. (“à l’errance et à l’envol du poète”).

alheia a toda procura, aos questionamentos e mesmo às desgraças (“Vis et laisse au feu / L’obscure infortune”⁹¹²) que fariam dele uma constituição singular.

Na segunda estrofe da composição, em nome do apaziguamento, o sujeito do enunciado se abre para a voz de quem diagnostica o seu mal, sugerindo o caminho para o fim das torturas: “Ces mille questions / Qui se ramifient / N’amènent, au fond, / Qu’ivresse et folie”⁹¹³. Na quarta, o poeta aceita cantar junto com a sua família, um canto alegre e fácil, limitado a tocar apenas o que se vê, o que, no mundo, haveria de concreto e bem estabelecido: “Puis elle chante. Ô / Si gai, si facile, / Et visible à l’oeil nu... / – Je chante avec elle”⁹¹⁴. Ao final do poema, o que se marca é a redução do escopo do desejo do poeta, o qual aceita, embora um tanto quanto ironicamente, revestir-se de um tipo acanhado de glória: “Environez-moi / De gloire pudique... etc...”⁹¹⁵.

Em outro texto do mesmo conjunto, “Mémoire”, destacam-se as duas últimas estrofes, que formam a quinta parte da composição. O poema, obscuro, costuma ser interpretado como a evocação de uma cena familiar, em que figurariam o pai do poeta (“Hélas, Lui, comme / mille anges blancs qui se séparent sur la route, / s’éloigne par-delà la montagne!”⁹¹⁶), aquele que abandona a família, e a mãe, que é abandonada: “Elle, toute / froide, et noire, court! après le départ de l’homme!”⁹¹⁷. Para a discussão que tenho em mente, entretanto, isso não importa muito. O que vale ressaltar, neste caso, seria o sentido de uma estagnação, contrária ao movimento, condição para a realização de todo o desejo. Não havendo a impulsão para o deslocamento, o que resta é

⁹¹² RIMBAUD, 2002, p. 158. (Vive e larga ao fogo / O obscuro infortúnio).

⁹¹³ RIMBAUD, 2002, p. 157. (Estas mil questões / Que se ramificam / Não trazem, no fundo, / Senão embriaguez e loucura).

⁹¹⁴ RIMBAUD, 2002, p. 157. (Aí ela canta. Ó / Tão alegre, tão tranquila, / E visível a olho nu... / – Eu canto com ela).

⁹¹⁵ RIMBAUD, 2002, p. 158. (Envolvi-me / de uma glória pudica... etc...).

⁹¹⁶ RIMBAUD, 2002, p. 147. A tradução é de Ivo Barroso: “Oh! Ele, como / mil anjos brancos que se separam pelo caminho” (RIMBAUD, 1995, p. 257).

⁹¹⁷ RIMBAUD, 2002, p. 147. Eis a versão de Ivo Barroso: “Ela, inteiramente / fria, e sombria, corre! após a partida do homem!” (RIMBAUD, 1995, p. 257).

a mesma espécie de queda que se observa no poema anterior, associada, mais uma vez, à impossibilidade de fugir ao ambiente da família.

Na última parte da composição, o poeta se mostra sem forças, sem a capacidade para tomar uma iniciativa, para tomar em suas mãos as rédeas da própria vida, deixando para trás o poder que o subjuga. Destacam-se, então, em primeiro lugar, a imagem de uma canoa imóvel, que em tudo contrasta com a experiência extraordinária vista em “Le bateau ivre”, quando o sujeito escapava dos constrangimentos do mundo conhecido, e, depois, a imagem da impotência, de um braço curto demais para alcançar os objetos que o seu desejo lhe apresenta: “Jouet de cet oeil d’eau morne, je n’y puis prendre, / ô canot immobile! oh! bras trop courts! ni l’une / ni l’autre fleur: ni la jaune qui m’importune, / là; ni la bleue, amie à l’eau couleur de cendre”⁹¹⁸.

Na estrofe final, salienta-se a repetição da imagem do olho-d’água, o qual, no trecho anterior, era o que fazia do poeta o seu joguete, submetendo-o ao seu poder. Reaparece, também, a imagem da canoa, estanque. Nos últimos dois versos, o que se vê é a relação entre os dois elementos, um preso ao outro, o sujeito acorrentado às águas, ao seu fundo, sem que possa vislumbrar alguma possibilidade de escapar desse ambiente, em direção a uma margem qualquer: “Mon canot, toujours fixe; et sa chaîne tirée / Au fond de cet oeil d’eau sans bords, – à quelle boue?”⁹¹⁹,

Ainda entre os poemas de 1872, valeria a pena mencionar um terceiro texto, já tendo em vista os desdobramentos que se anunciam no livro seguinte, *Une saison en enfer*, o qual será, no que diz respeito à ideia da queda, na obra de Rimbaud, o ponto central do trabalho. O poema em questão se chama “Honte”, e traz o mesmo tom irônico que se vê em “Âge d’or”, como se a perspectiva assumida, na composição, não fosse a

⁹¹⁸ RIMBAUD, 2002, p. 147. A tradução é de Ivo Barroso: “Joguete desse olho d’água melancólico, não posso agarrar, / ó canoa imóvel! oh! braços curtos demais! nem uma flor / nem outra: nem a flor amarela que me importuna, / ali; nem a azul, amiga na água cor de cinza” (RIMBAUD, 1995, p. 259).

⁹¹⁹ RIMBAUD, 2002, p. 147. Ivo Barroso traduz assim: “Minha canoa, sempre fixa; e a amarra atirada / Ao fundo desse olho d’água sem margens, – a que lama?” (RIMBAUD, 1995, p. 259).

do poeta, mas a de uma coletividade, que o tomaria por objeto. O sujeito, uma terceira pessoa, é visto como aquele que envergonha os seus pares, a sua família, em sentido largo, como “l’enfant / gêneur, la si sotté bête”⁹²⁰, que poderia “empuantir toutes sphères”⁹²¹.

Até aí, o texto não traria nada de propriamente novo, pois o que se tem é a ação típica do réprobo, condizente com o perfil do que o poeta queria para si mesmo. Ao final do poema, entretanto, lança-se uma impreciação, que parece destinada à salvação do sujeito: “Qu’à sa mort pourtant, ô mon Dieu! / S’élève quelque prière!”⁹²². Vislumbra-se, ainda que sob a roupagem de uma ambígua ironia, uma nova perspectiva, a de quem, segundo Antoine Adam, “já não se orgulha de seus vícios nem de proclamar sua revolta”, esperando que, “à sua morte, uma prece se eleve a Deus, um Deus no qual não crê, mas do qual também não zomba”⁹²³.

Descortinam-se, a partir deste arranjo, dois caminhos, que virão à tona, com toda a força, em *Une saison en enfer*. Por um lado, tem-se a associação entre a possibilidade de acesso ao desconhecido e a necessidade de o sujeito se tornar um maldito, adquirindo uma forma como que monstruosa, destinada a perturbar a norma, a acabar com o equilíbrio da vida comum. Neste caso, relaciona-se a ascensão à fuga dos valores do mundo conhecido, dos quais se destacam, em particular, os valores religiosos. Em sentido contrário, por outro lado, aponta-se para a possibilidade de uma salvação, cuja perspectiva implicaria uma espécie de retorno do sujeito sobre os próprios passos. Agora, o que se busca passa a ser o que Jean-Pierre Richard diria ser “uma esperança

⁹²⁰ RIMBAUD, 2002, p. 164. (a criança / importuna, a tão tola besta)

⁹²¹ RIMBAUD, 2002, p. 165. (empestar todas as esferas).

⁹²² RIMBAUD, 2002, p. 165. A tradução é de Ivo Barroso: “Que à sua morte, entanto, ó Deus, / Possa erguer-se alguma prece!” (RIMBAUD, 1995, p. 255).

⁹²³ In: RIMBAUD, 1995, p. 362.

fixa, uma vida enraizada”, opostas “ao voo e à metamorfose”⁹²⁴. Tendo em vista o projeto poético do autor, e isto é o que importa frisar, uma inflexão como essa não representaria senão a capitulação, ou a própria queda, ante as dificuldades da tarefa a que se imaginava lançar o poeta.

É sob a concepção dessa diferença, entre um movimento em direção ao desconhecido, ensejado pela negação dos valores do mundo ocidental, que levaria a uma transformação radical não apenas do sujeito, mas da própria vida, e um movimento contrário, de retração e de negação desse processo, que se poderiam interpretar muitas das passagens do “carnet de damné”⁹²⁵, de Rimbaud. Assumindo, como núcleo do desejo do poeta, não a esperança da salvação, ou a da elevação para o encontro de Deus, que atrelaria a poética do autor a um pensamento cristão, mas um projeto que se coloca, em grande medida, justamente, contra esse pensamento, é que se pode entender o sentido de renúncia de um momento como o que, em “Mauvais sang”, leva o sujeito a se referir a Cristo como quem lhe poderia dar a nobreza e a liberdade: “L’Esprit est proche, pourquoi Christ ne m’aide-t-il pas, en donnant à mon âme noblesse et liberté”⁹²⁶.

De modo geral, em *Une saison en enfer*, ressalta a figura de um sujeito que se encontra perdido, sem rumo, afirmando, em um momento, o que nega, em seguida, para voltar a afirmar, na frase sucessiva. O poeta, concentrado na agonia de seu drama pessoal, em um drama de consciência, pergunta-se a quem adorar, a quem seguir, por que lutar: “À qui me louer? Quelle bête faut-il adorer? Quelle sainte image attaque-t-

⁹²⁴ Transcrevo a frase completa: “Il lui faut un espoir fixe, une vie enracinée, encadrée, qui soit comme un refus opposé à l’envol et à la métamorphose” (RICHARD, 1955, p. 223).

⁹²⁵ RIMBAUD, 2002, p. 178. (caderno de danado).

⁹²⁶ RIMBAUD, 2002, p. 180. A frase é interrogativa, apesar de lhe faltar o ponto que indique isto. Lêdo Ivo, em sua versão, acrescenta-o: “O Espírito está perto, porque Cristo não me ajuda, dando nobreza e liberdade a minha alma?” (RIMBAUD, 1982, p. 49).

on? Quelles coeurs briserai-je? Quel mensonge dois-je tenir? – Dans quel sang marcher?”⁹²⁷.

Para estas perguntas, a resposta será oscilante, ora indicando a aceitação de uma razão católica, ora negando-a, em nome da afirmação da individualidade: “Plus besoin de dévouement ni d’amour divin (...) Chacun a sa raison, mépris et charité”⁹²⁸. A tensão essencial do livro se manifestaria, então, entre uma nova perspectiva e aquela antiga vocação para a revolta, que se constituía em princípio poético, nas cartas ditas do vidente. É neste contexto que toma corpo uma experiência aflitiva, expressa no contraste entre a exigência da insubmissão e o impulso para abandoná-la, uma experiência que se torna tanto mais angustiante quanto mais intenso seria o momento de fragilidade atravessado pelo sujeito.

Em muitas das composições do livro, ressaltam os trechos em que o poeta menciona a sua fraqueza, cuja intensidade corresponderia, em proporção, à quantidade de força necessária para o cumprimento das tarefas a que ele se propõe. Marcam-se, aqui, os momentos em que ocorre o que Jean-Pierre Richard chamaria de uma “falta de convicção interna”⁹²⁹, a qual se associa à indolência, para Rimbaud, segundo o mesmo autor, equivalente a uma forma de “queda espiritual”⁹³⁰.

Ao final de “Mauvais sang”, em que o sujeito do enunciado se vê como uma figura incapaz de manter a constância da ação (“Je suis trop dissipé, trop faible”⁹³¹), faz-se referência a um combate, que poderia sugerir a antiga luta por se escapar das

⁹²⁷ RIMBAUD, 2002, p. 181. A tradução é de Lêdo Ivo: “A quem me alugar? A que animal é preciso adorar? Contra que santa imagem investir? Que corações quebrarei? Que mentira devo sustentar? – Em que sangue caminhar?” (RIMBAUD, 1982, p. 50).

⁹²⁸ RIMBAUD, 2002, p. 184. Eis a versão de Lêdo Ivo: “Não tenho mais necessidade de abnegação ou de amor divino. (...) Cada um tem sua razão, desprezo e caridade” (RIMBAUD, 1982, p. 53).

⁹²⁹ RICHARD, 1955, p. 228. (“manque de conviction interne”).

⁹³⁰ O crítico francês faz uma comparação entre Rimbaud e Baudelaire: “A l’inverse de Baudelaire qui aimait dans l’indolence une heureuse vaporisation d’être et voyait en elle l’instrument de conquête d’une horizontalité glorieuse, Rimbaud identifie la paresse à une retombée spirituelle. Il l’associe à des images d’eau morte et d’énergie éparpillée” (RICHARD, 1955, p. 228).

⁹³¹ RIMBAUD, 2002, p. 184. (Sou muito dissipado, muito fraco).

limitações do mundo. Para este combate, entretanto, não há forças: “Où va-t-on? au combat? Je suis faible! les autres avancent”⁹³².

Em “L’éclair”, o sujeito fala de uma obrigação pessoal, de um dever, não como quem está disposto a cumpri-lo, mas como quem deseja, igualando-se aos seus pares, deixá-lo de lado: “J’ai mon devoir, j’en serai fier à la façon de plusieurs, en le mettant de côté”⁹³³. O poeta se sente desprovido de vitalidade, disposto a seguir despreocupado um caminho que ele consentiria apenas fingir ser o seu: “Ma vie est usée. Allons! Feignons, fainéantons, ô pitié!”⁹³⁴.

No penúltimo dos textos do volume, “Matin”, o sujeito do enunciado fala, explicitamente, em queda, perguntando-se sobre o que seria a causa de sua debilidade, no presente, a qual em tudo contrasta com os indícios promissores do passado. Considerando-se incapaz de falar, é a uma segunda pessoa do plural, uma coletividade indeterminada, que ele pede que explique a sua inércia:

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 m’expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. *Je ne sais plus parler!*⁹³⁵

Uma nova perspectiva, em relação aos poemas anteriores, assim como em relação ao projeto das cartas ditas do vidente, seria, então, consequência da fraqueza, da

⁹³² RIMBAUD, 2002, p. 184. A tradução é de Lêdo Ivo: “Ir para onde? para o combate? Sou fraco! os outros avançam” (RIMBAUD, 1982, p. 54).

⁹³³ RIMBAUD, 2002, p. 201. Eis a versão de Lêdo Ivo: “Tenho minha obrigação; como vários outros, eu me orgulharei em pô-la de lado” (RIMBAUD, 1982, p. 73).

⁹³⁴ RIMBAUD, 2002, p. 202. (Minha vida está gasta. Vamos! finjamos, vadiemos, ó piedade!).

⁹³⁵ RIMBAUD, 2002, p. 202. (Grifos do autor). Nesse caso, escolho a tradução de Mário Cesariny, ainda que, como de costume, seja ela menos literal do que a de Lêdo Ivo: “Fui eu que tive, um dia, uma juventude adorável, heróica, fabulosa, digna de ser escrita em lâminas de ouro? – excessiva ventura! Por que crime, por que erro mereço a minha fraqueza de hoje? Vós, que julgais que os bichos soluçam de dor, que os doentes desesperam, que a morte tem pesadelos, contai a minha queda e o meu estupor. Eu, não me explico melhor do que um pedinte a entaramelar *Paters e Ave-Marias*. *Já não sei falar!*” (RIMBAUD, 2007, p. 171).

capitulação ante um intenso sofrimento, que fazem com que o poeta se mostre rendido, entregue ao poder que antes recusava. Observa-se, a partir dessa premissa, o lamento de quem se teria mantido alheado do bom caminho, vivendo em meio ao vício, ao pecado, como teriam feito os seus ascendentes gauleses, de quem se herda “l’idolâtrie et l’amour du sacrilège”⁹³⁶, “tous les vices, colère, luxure, (...) surtout mensonge et paresse”⁹³⁷.

Em “Nuit de l’enfer”, em que reiteradas vezes se fala em cansaço (“Je meurs de lassitude”⁹³⁸), o sujeito menciona o que agora considera os falsos encantos do passado, “magies, parfums faux, musiques puériles”⁹³⁹, dos quais teria feito uso. Fala-se em um orgulho desmedido, associado à antiga crença de quem teria se imaginado um vidente, possuidor da verdade e conhecedor da justiça. Tal crença, soberba, mostra-se causa do que se julgam as merecidas dores do inferno: “– Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice: j’ai un jugement sain et arrêté, je suis prêt pour la perfection... Orgueil. – La peau de ma tête se dessèche”⁹⁴⁰.

É nos momentos em que o poeta se encontra tomado pelo medo, dispondo-se ao arrependimento, que se ouve o apelo à força divina, em um movimento contrário àquele que, nas cartas ditas do vidente, fazia-o negar o mundo e voltar sobre si mesmo, a fim de se conhecer e de se transformar: “Pitié! Seigneur, j’ai peur”⁹⁴¹. Em “Nuit de l’enfer”, destaca-se a súplica, através da qual o sujeito, considerando-se incapaz de se manter por conta própria, curva-se a um poder outrora execrado: “Mon Dieu, pitié, cachez-moi, je me tiens trop mal!”⁹⁴². O Deus, que antes se recusava, torna-se a única fonte de força,

⁹³⁶ RIMBAUD, 2002, p. 178. (a idolatria e o amor ao sacrilégio).

⁹³⁷ RIMBAUD, 2002, p. 178. (todos os vícios, cólera, luxúria, (...) sobretudo mentira e preguiça).

⁹³⁸ RIMBAUD, 2002, p. 187. (Morro de lassidão).

⁹³⁹ RIMBAUD, 2002, p. 185. (magias, perfumes falsos, músicas pueris).

⁹⁴⁰ RIMBAUD, 2002, p. 185. A tradução é de Lêdo Ivo: “– E dizer que possuo a verdade, que vejo a justiça: tenho um julgamento são e firme, estou pronto para a perfeição... Orgulho. – Meu couro cabeludo se resseca” (RIMBAUD, 1982, p. 56).

⁹⁴¹ RIMBAUD, 2002, p. 185. (Piedade! Senhor, eu tenho medo).

⁹⁴² RIMBAUD, 2002, p. 187. A tradução é de Lêdo Ivo: “Meu Deus, piedade, ocultai-me, não estou em condições de proteger-me!” (RIMBAUD, 1982, p. 57).

digna de todos os louvores, como se vê em uma passagem de “Mauvais sang”: “Dieu fait ma force, et je loue Dieu”⁹⁴³.

Em “Alchimie du verbe”, a segunda parte de “Délires”, faz-se menção ao terror, relacionado ao desregramento, o qual é visto, agora, apenas negativamente, como o que ameaça a constituição do sujeito, fomentando a sua destruição. Fala-se, no poema, em sonhos aflitivos, na debilidade (“ma faiblesse”⁹⁴⁴), na saúde enfraquecida: “Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes”⁹⁴⁵. Estas seriam as consequências diretas de uma desmedida vontade de evasão da realidade, em direção a uma amplidão que se vincula ao delírio, a “la folie qu’on enferme”⁹⁴⁶.

Ao final da composição, a referência a uma viagem, por mar, indica o desejo e a esperança do poeta de poder lavar o que considera como manchas em sua trajetória, a sua oportunidade de poder “distraire les enchantements assemblés”⁹⁴⁷. Como em outros textos do livro, vislumbra-se a redenção, quando se vê, em meio ao mar, “se lever la croix consolatrice”⁹⁴⁸. Assinala-se, através do objeto símbolo do cristianismo, o limite entre duas estações, a possível abertura para um novo período, em que o sujeito não mais viveria a alucinação, tendo aprendido a “saluer la beauté”⁹⁴⁹.

⁹⁴³ RIMBAUD, 2002, p. 183. (Deus faz minha força, e eu louvo Deus).

⁹⁴⁴ RIMBAUD, 2002, p. 197. (minha fraqueza).

⁹⁴⁵ RIMBAUD, 2002, p. 197. Lêdo Ivo traduz assim: “Minha saúde ficou ameaçada. Surgia o terror. Passava dormindo vários dias e, acordado, continuava os mais tristes sonhos” (RIMBAUD, 1982, p. 68).

⁹⁴⁶ RIMBAUD, 2002, p. 197. A tradução é de Lêdo Ivo: “a loucura que leva ao hospício” (RIMBAUD, 1982, p. 68).

⁹⁴⁷ RIMBAUD, 2002, p. 197. (distrair os encantamentos reunidos).

⁹⁴⁸ RIMBAUD, 2002, p. 198. (erguer-se a cruz consoladora).

⁹⁴⁹ RIMBAUD, 2002, p. 198. (saudar a beleza). É muito expressiva a diferença entre a perspectiva do passado, em que o sujeito se coloca contra a beleza e a justiça, como se vê no primeiro texto de *Une saison en enfer*, e este final de “Alchimie du verbe”. Do mesmo modo, ressalta a diferença entre o ângulo de visão deste poema e o que se vê no início de “Le bateau ivre”. Enquanto, neste, fala-se na experiência da dispersão (“L’eau verte pénètre ma coque de sapin / Et (...) / Me lava, dispersant gouvernail et grappin”) (RIMBAUD, 2002, p. 123) (“A água verde entranhou-se em meu madeiro, e então / (...) / Lavou-me, dispersando a fateixa e o timão.” (RIMBAUD, 1995, p. 203), do abandono do mundo conhecido, no outro, trata-se de ir ao encontro, ainda no mar (“Sur la mer, que j’amais comme si elle eût dû me laver d’une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice”) (RIMBAUD, 2002, p. 197-198) (Sobre o mar, que

São dignos de nota, entre os poemas de *Une saison en enfer*, os momentos em que o sujeito imagina a possibilidade de adquirir uma nova consciência, uma nova razão, que lhe permitiria reverter a sua condição, mudar o seu caminho. Em “Nuit de l’enfer”, afirma-se o vislumbre da conversão: “J’avais entrevu la conversion au bien et au bonheur, le salut”⁹⁵⁰. É uma compreensão desta possibilidade o que daria ao réprobo o ensejo para se transformar, em pensamento e em ação, como se vê em “Mauvais sang”: “La raison m’est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J’aimerais mes frères”⁹⁵¹. Decidido a abandonar o que o afastaria da noção de homem que o catolicismo idealiza, o poeta se mostra disposto a dar o passo essencial para o encontro de uma pureza perdida: “Sans doute la débauche est bête, le vice est bête; il faut jeter la pourriture à l’écart”⁹⁵².

Em certa passagem do mesmo “Mauvais sang”, é o amor divino, a se elevar “du navire sauveur”⁹⁵³, através de um “chant raisonnable des anges”⁹⁵⁴, o que se manifesta como o que poderia dar ao sujeito uma nova vida. À medida que se rejeita o que se passa a considerar erros, associados a falsos ideais, a quimeras, restaria aceitar este amor, imaginado como o caminho para a verdadeira sabedoria: “L’amour divin seul octroie les clefs de la science. Je vois que la nature n’est qu’un spectacle de bonté. Adieu chimères, idéals, erreurs”⁹⁵⁵.

amava como se fosse lavar-me de uma mancha aviltante, via erguer-se a cruz consoladora” (RIMBAUD, 1982, p. 69), do mais conhecido símbolo do cristianismo.

⁹⁵⁰ RIMBAUD, 2002, p. 185. A tradução é de Lêdo Ivo: “Eu percebera a conversão ao bem e à felicidade, a salvação” (RIMBAUD, 1982, p. 55).

⁹⁵¹ RIMBAUD, 2002, p. 183. A tradução é de Lêdo Ivo: “A razão nasceu em mim. O mundo é bom. Abençoei a vida. Amarei meus irmãos” (RIMBAUD, 1982, p. 53).

⁹⁵² RIMBAUD, 2002, p. 183. Eis a versão de Lêdo Ivo: “Sem dúvida, a devassidão é estúpida, o vício é estúpido; é preciso jogar de lado a podridão” (RIMBAUD, 1982, p. 52).

⁹⁵³ RIMBAUD, 2002, p. 183. (do navio salvador).

⁹⁵⁴ RIMBAUD, 2002, p. 183. (canto acertado dos anjos).

⁹⁵⁵ RIMBAUD, 2002, p. 183. Mário Cesariny traduz assim: “Só o amor divino outorga as chaves da ciência. Vejo que a natureza não é senão espectáculo de bondade. Adeus quimeras, erros, ideais!” (RIMBAUD, 2007, p. 127).

Outros trechos de *Une saison en enfer* ainda podem esclarecer, antes de se passar para o próximo livro, o que está a acontecer com o sujeito dos textos do volume. Em “Nuit de l’enfer”, ressalta a consciência de que o inferno não faz parte da realidade dos pagãos (“L’enfer ne peut attaquer les païens”⁹⁵⁶), ou seja, a certeza de que é preciso acreditar no inferno para sentir as suas penas: “Je me crois en enfer, donc j’y suis”⁹⁵⁷. Tal esclarecimento, certamente, poderia fornecer as chaves para uma sorte de liberdade, para uma espécie de autonomia, como se fosse uma luz a dissipar as trevas de uma crença obscurantista.

No mesmo momento em que se aventa essa possibilidade, entretanto, afirma-se a sua interdição. O poeta, quando enfraquecido, debilitado pelas torturas que acompanhariam o desregramento, encontra-se sem poderes para se libertar da educação católica, dos valores de sua família: “Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre”⁹⁵⁸. Sua perspectiva, como se reconhece em “Mauvais sang”, não poderia, neste estado em que ele se encontra, ultrapassar os limites do mundo conhecido: “Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme”⁹⁵⁹.

Hugo Friedrich é quem sugere que, no “carnet de damné”, o que, na poesia de Rimbaud, havia começado como revolta, impulsionado por uma “fome desmedida”⁹⁶⁰, de liberdade, de independência, de autonomia, passaria a ser submetido ao “martírio de não poder escapar à coação da herança cristã”⁹⁶¹. O sujeito dos textos do livro não poderia se livrar do fato de que a sua oposição, a sua indignação contra os poderes

⁹⁵⁶ RIMBAUD, 2002, p. 185. (O inferno não pode atacar os pagãos).

⁹⁵⁷ RIMBAUD, 2002, p. 185. A tradução é de Ivo Barros: “Eu me creio no inferno, logo estou nele” (RIMBAUD, 2007, p. 147).

⁹⁵⁸ RIMBAUD, 2002, p. 185. Eis a versão de Lêdo Ivo: “Pais, fizestes a minha desgraça, e também a vossa” (RIMBAUD, 1982, p. 55).

⁹⁵⁹ RIMBAUD, 2002, p. 179. A tradução é de Lêdo Ivo: “Não me lembro de nada que ultrapasse esta terra e o cristianismo” (RIMBAUD, 1982, p. 48).

⁹⁶⁰ Vale a pena completar a citação, com a transcrição do trecho em que a expressão aparece: “O mais duro obstáculo ao mundo foi, para ele, a herança cristã, que não saciava sua fome desmedida do supra-real e lhe aparecia limitada, como toda coisa terrena” (FRIEDRICH, 1991, p. 69).

⁹⁶¹ FRIEDRICH, 1991, p. 67.

instituídos, seria uma daquelas “que ficam sob o domínio justamente daquilo contra o qual se insurgem”⁹⁶².

Em “L'impossible”, de maneira significativa, associa-se a sonhada possibilidade de uma fuga do Ocidente, em direção ao Oriente, onde se encontraria “la sagesse première et éternelle”⁹⁶³, a um “rêve de paresse grossière”⁹⁶⁴. O poeta reconhece, por meio do imaginado diálogo com as vozes de outros, “les gens d'Église”⁹⁶⁵, que o seu sonho de réprobo, o de encontrar algo como “la patrie primitive”⁹⁶⁶, não seria senão um sonho gerado no seio dos valores do Ocidente, em que se cria a fantasia do Éden, o paraíso cristão.

O desejo de fuga, presente em tantos outros textos do autor, não deixa de existir, também aqui, em *Une saison en enfer*. No livro, são patentes os momentos em que o poeta expressa o seu desprezo pelos valores da tradição em que se formou. Em “L'éclair”, tem-se um trecho em que ressalta a afirmação de que teria sido perversa a educação de sua infância, cuja associação com os rituais da igreja é sugerida através da imagem de “l'odeur de l'encens”⁹⁶⁷: “Je reconnais là ma sale éducation d'enfance”⁹⁶⁸.

Não conseguindo escapar dos constrangimentos do espaço limitado em que nasceu, o qual se configura como o lugar de origem de uma raça inferior, incapaz para a revolta (“Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte”⁹⁶⁹), restaria ao sujeito, em grande parte dos momentos do livro, entretanto, uma agitação que acabaria apenas por ferir a ele mesmo, o qual se torna vítima de sua própria fraqueza. É esta, aumentada, na mesma proporção, mas em

⁹⁶² FRIEDRICH, 1991, p. 67.

⁹⁶³ RIMBAUD, 2002, p. 200. (a sabedoria primeira e eterna).

⁹⁶⁴ RIMBAUD, 2002, p. 200. (sonho de preguiça grosseira).

⁹⁶⁵ RIMBAUD, 2002, p. 200. (os chefes da Igreja).

⁹⁶⁶ RIMBAUD, 2002, p. 200. (a pátria primitiva).

⁹⁶⁷ RIMBAUD, 2002, p. 201. (o odor do incenso).

⁹⁶⁸ RIMBAUD, 2002, p. 202. A tradução é de Lêdo Ivo: “Reconheço, ali, a sórdida educação que recebi na infância” (RIMBAUD, 1982, p. 73).

⁹⁶⁹ RIMBAUD, 2002, p. 179. Ivo Barroso traduz assim: “É de todo evidente que sempre fui raça inferior. Não consigo compreender a revolta” (RIMBAUD, 2007, p. 135).

sentido inverso, ao da força não menos do que extraordinária que o sujeito gostaria de ter, o que o lança ao chão, impedindo qualquer elevação, qualquer libertação ou ampliação da consciência, para além do universo familiar, cristão e restritivo, sob cuja opressão, diz-se, em “Nuit de l’enfer”: “Je suis esclave de mon baptême”⁹⁷⁰.

A primeira diferença que se nota entre o conjunto de textos que compõem *Illuminations* e os poemas de *Une saison en enfer* é a ausência, no primeiro, do drama concentrado em uma unidade subjetiva, a qual permaneceria, no segundo dos livros, ainda que em meio à falta de coesão entre impulsos diversos e contraditórios. Em muitos dos textos da obra final de Rimbaud, predomina uma sorte de indeterminação generalizada, que corresponderia ao princípio de uma nova sabedoria, de uma nova razão, bastante distante da razão católica, a que se recorria, no livro anterior, como instrumento para a salvação.

Em *Illuminations*, a angústia, a fraqueza, a impressão de que seria impossível escapar dos valores e das formas do mundo conhecido, cederiam espaço para um impulso de maior vitalidade, o qual implicaria a retomada da tarefa a que se tinha proposto o poeta, sobretudo, nas cartas ditas do vidente. Agora, não só os sujeitos dos textos, mas as imagens, fantásticas, que neles se descortinam, refletem a disposição para a dissipação, para o excesso. Renova-se o objetivo de se cumprir aquela “promesse surhumaine”⁹⁷¹, que se vê em “Matinée d’ivresse”, ecoando, como eu já dizia, no primeiro capítulo do trabalho, o antigo projeto do desregramento: “cette promesse, cette démence!”⁹⁷². Mais uma vez, então, o que se tem em vista volta a ser o encontro do que não se conhece, como “l’oeuvre inouïe”⁹⁷³ e “le corps merveilleux”⁹⁷⁴, objetos presentes naquele último poema, que se assemelham a muitos outros, no universo do livro.

⁹⁷⁰ RIMBAUD, 2002, p. 185. (Sou escravo do meu batismo).

⁹⁷¹ RIMBAUD, 2002, p. 218. (promessa sobre-humana).

⁹⁷² RIMBAUD, 2002, p. 218. (esta promessa, esta demência!).

⁹⁷³ RIMBAUD, 2002, p. 217. (a obra inaudita).

Em que pese a esta dinâmica própria, que se pode considerar a tônica geral das composições do conjunto, nas quais se retoma a força para a ascensão ao desconhecido, entretanto, podem-se localizar, em alguns pontos específicos do volume, um contraste entre espaços e experiências de diferente teor. Seriam estes os momentos em que se identificariam estados opostos aos que ensejam o movimento de elevação, de transcendência em relação ao mundo conhecido e de ampliação da consciência.

Em alguns poemas, tais estados não seriam mais do que breves referências à conservação dos lugares comuns da vida, cuja esterilidade é acentuada. Seria isto o que se veria, por exemplo, no início de “Conte”, quando se faz referência à vergonha do príncipe (“Un Prince était vexé”⁹⁷⁵), ocupado em aperfeiçoar “générosités vulgaires”⁹⁷⁶, quando, por contraste, o seu desejo seria o de encontrar “la vérité, l’heure du désir et de la satisfaction essentiels”⁹⁷⁷. A mesma realidade, apática, é sugerida no final da primeira parte de “Enfance”, quando se menciona algo que lembra um ambiente familiar, marcado pelo tédio: “Quel ennui, l’heure du ‘cher corps’ et ‘cher coeur’”⁹⁷⁸. Trata-se, em ambas as passagens, de momentos vinculados à ausência do movimento de transformação, à ausência de vitalidade, sem o que se conservaria a vulgaridade da vida comum e a mediocridade da experiência pessoal.

No poema que abre o livro, “Après le déluge”, o último parágrafo indica, justamente, a vivência do tédio, que se relaciona ao fim dos dilúvios, os quais são apontados como movimentos de renovação. O desaparecimento das chuvas torrenciais, que implicaria a restituição de certo apaziguamento, é associado à impossibilidade de se ter acesso ao que não se conhece, a uma sabedoria que poderia ser transmitida por uma

⁹⁷⁴ RIMBAUD, 2002, p. 217. (o corpo maravilhoso).

⁹⁷⁵ RIMBAUD, 2002, p. 211. Lêdo Ivo traduz assim: “Um Príncipe se envergonhava” (RIMBAUD, 1982, p. 86).

⁹⁷⁶ RIMBAUD, 2002, p. 211. (generosidades vulgares).

⁹⁷⁷ RIMBAUD, 2002, p. 212. (a verdade, a hora do desejo e da satisfação essenciais).

⁹⁷⁸ RIMBAUD, 2002, p. 209. Eis a versão de Ivo Barroso: “Que tédio, a hora do ‘caro corpo’ e do ‘caro coração’” (RIMBAUD, 2007, p. 207).

figura que surge, no texto, como uma rainha, uma feiticeira, imagens que associam a magnanimidade, o poder e a magia: “Car depuis q’ils se sont dissipés, (...) c’est un ennui! et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu’elle sait, et que nous ignorons”⁹⁷⁹.

No caso de uma composição como essa, observa-se que não se trata de uma experiência pessoal, como a que se relatava em *Une saison en enfer*, em que a presença da unidade subjetiva circunscrevia mais claramente a tensão entre a ascensão e a queda. Está-se, aqui, no âmbito daquela sorte de poesia objetiva, a que me referi, no capítulo anterior, ao me remeter a uma colocação da segunda das cartas ditas do vidente. O que importa perceber, neste ponto, entretanto, não é esta qualidade, mas como se configura a oposição entre dois distintos momentos, um primeiro, marcado por certa animação, em que se veriam “les fleurs qui regardaient”⁹⁸⁰, “les merveilleuses images”⁹⁸¹, “l’éclatante giboulée”⁹⁸², e um outro, no qual se interdita a possibilidade de conhecimento, sem a qual resta apenas o vazio do tédio. É esta oposição o que indicaria a natureza e as consequências tanto do movimento ascensional quanto do processo existencial que se firma pela sua ausência.

Outro poema do conjunto, “Angoisse”, merece uma análise mais detalhada. Na composição, a tensão, entre a possibilidade da ascensão, equivalente ao processo de uma vida mais intensa, e a queda, ou a permanência em um lugar comum insatisfatório, mostra-se mais evidente. O texto tem alguma obscuridade, a qual, contudo, não impede que se observem algumas de suas direções⁹⁸³. No primeiro parágrafo, lê-se: “Se peut-il

⁹⁷⁹ RIMBAUD, 2002, p. 208. A tradução é de Mário Cesariny: “Pois, desde que eles se foram, (...) é o tédio! E a Rainha, a Feiticeira que esperta o seu lume na frágua de barro, nunca quererá contar-nos o que sabe e nós ignoramos”. (RIMBAUD, 2007, p. 11).

⁹⁸⁰ RIMBAUD, 2002, p. 207. (as flores que olhavam).

⁹⁸¹ RIMBAUD, 2002, p. 207. (as maravilhosas imagens).

⁹⁸² RIMBAUD, 2002, p. 207. (o cintilante aguaceiro).

⁹⁸³ Como se verá, os resultados a que chego, em minha interpretação, são um pouco contrários ao que afirma Hugo Friedrich sobre o poema, ressaltando o seu caráter de “poesia (...) desumanizada”: “O que se percebe [em “Angoisse”] é uma intensidade indeterminável, mesclada com toda a sorte de elementos, de

qu'Elle me fasse pardonner les ambitions continuellement écrasées, – qu'une fin aisée répare les âges d'indigence, – qu'un jour de succès nous endorme sur la honte de notre inhabileté fatale?"⁹⁸⁴.

Como está claro, trata-se de uma pergunta, em que se destaca a referência a uma figura feminina, que parece poder atuar sobre o sujeito do enunciado. Esta atuação se apresenta como podendo ser de modo a fazê-lo perdoar a si mesmo, desculpar-se por não levar a cabo a conquista de suas próprias ambições. Sob o signo da condescendência, fala-se em uma compensação, em uma reparação, relacionada a um estado de comodismo, o qual, apontando para a facilidade, para a adequação, seria sobreposto ao sofrimento da indigência. Em seguida, refere-se um êxito, não impulsionador, como seria de se esperar, mas adormecedor, cujo efeito seria o de escamotear uma vergonhosa falta de habilidade.

A este primeiro parágrafo, marcado por uma sugestão do abandono da ambição, pela insinuação de que se substitua o sofrimento, a carência, por uma situação confortável, embora menos vital, opõe-se um segundo, que aparece entre parênteses: “(Ô palmes! diamant! – Amour! force! – plus haut que toutes joies et gloires! – de toutes façons, partout, – Démon, dieu, – Jeunesse de cet être-ci; moi!)”⁹⁸⁵. O contraste não poderia ser mais evidente. À ausência de ambição, ao estado de dormência, que se sugere na passagem anterior, opõe-se o anseio por uma vitória sem medida, maior, mais alta do que alegrias e glórias comuns, irredutível às ideias do bem e do mal, sem limites,

esperança, ruína, júbilo, trejeito, dúvida – tudo dito rapidamente e rapidamente superado de novo, até que o texto desemboca em feridas, suplícios, torturas, dos quais não se sabe o que querem dizer, nem de onde nascem. (...) Mesmo se com a emoção se entenda a angústia, esta está tão livre dos contornos normais da vida sentimental que já não pode levar o nome humano de ‘angústia’” (FRIEDRICH, 1991, p. 70). (Grifo do autor).

⁹⁸⁴ RIMBAUD, 2002, p. 231. A tradução é de Lêdo Ivo: “Será possível que Ela me faça perdoar as ambições continuamente esmagadas, – que um fim cômodo compense as idades de indigência, – que um dia de êxito nos adormeça sobre a vergonha de nossa fatal inabilidade?” (RIMBAUD, 1982, p. 117).

⁹⁸⁵ RIMBAUD, 2002, p. 231. Mário Cesariny traduz assim: “(Oh palmas! diamante! – Amor, fôrça! – mais alto que todas as alegrias e glórias! – de todas as maneiras, em todo o lado – demónio, deus, – juventude deste ser; eu!)” (RIMBAUD, 2007, p. 77).

sem forma definida. Ainda que espremido em um terreno exíguo, revela-se, então, o desejo de ascensão, o desejo do sujeito de, em busca do amor, da força, da juventude, encontrar a si mesmo.

O segundo parágrafo da composição não se encontra entre parênteses por acaso. Na sequência do texto, volta a pergunta, com a qual se imagina outra escamoteação, através do que se confundiria algo essencial, e mais necessário, com algo menos fundamental, e, por isso mesmo, mais passível de ser louvado, não pelo sujeito do enunciado, mas por uma coletividade indeterminada, que parece figurar o mundo comum. Para se entender a pergunta, é preciso sobrepor a ela o início da anterior, o “se peut-il”, que, aqui, encontra-se em elipse: “Que des accidents de féerie scientifique et des mouvements de fraternité sociale soient chéris comme restitution progressive de la franchise première?...”⁹⁸⁶.

Na continuação do poema, tem-se uma segunda referência à personagem feminina. Dessa vez, ela aparece designada como uma vampira, imagem de uma forma de castração⁹⁸⁷, que se pode pensar ser a de um tipo de vida, a mesma do parágrafo inicial, a qual se mostra antagonista em relação ao desejo mais íntimo daquele que fala. É esta figura, que faz de sua ocupação sugar o sangue dos vivos, extrair-lhes a vitalidade, quem tiraria do sujeito toda a potência de insubmissão, tornando-o delicado, gentil. É ela quem ordena que o sujeito do enunciado se satisfaça com o que tem, que se divirta com o pouco que lhe resta, o que, afinal, não seria muito diferente do que condená-lo a uma sorte de estado de idiotia: “Mais la Vampire qui nous rend gentils

⁹⁸⁶ RIMBAUD, 2002, p. 231. A tradução é de Lêdo Ivo: “Que acidentes de magia científica e movimentos de fraternidade social sejam prezados como restituição progressiva da franqueza primeira?...” (RIMBAUD, 1982, p. 117).

⁹⁸⁷ Segundo Ivo Barroso, é Jean-Luc Steinmetz quem sugere a relação entre tal figura e a castração, ao reconhecer, nela, “a castradora imagem da mãe” (In: RIMBAUD, 2007, p. 395).

commande que nous nous amusions avec ce qu'elle nous laisse, ou qu'autrement nous soyons plus drôles”⁹⁸⁸.

Faltando, embora, um parágrafo para o término do texto, já é possível compreender do que se trata. A angústia, que dá título à composição, manifesta-se como inquietação diante da estreiteza do espaço que é dado ao sujeito habitar. Sob o domínio das condições de vida que aqui se revelam, haveria, forçosamente, uma redução de todo o desejo. Neste espaço, não se deve pensar em ampliação, em acesso a outras esferas da existência, mas, antes, conformar-se, adequar-se, submeter-se ao jugo, o que, para o sujeito em questão, não pode significar senão o aniquilamento.

Como em nenhum outro texto de *Illuminations*, é a resistência à ascensão, como se vê, o que se manifesta em “Angoisse”. Vislumbra-se, no poema, a presença de uma pressão que impediria qualquer elevação, forçando o abandono ou a diminuição de todo anseio. Quando se tem isto em vista, importaria menos que, no último parágrafo da composição, o sujeito voltasse a mostrar o seu inconformismo, a sua disposição para o combate, contradizendo a limitação que se lhe apresentava como forma de vida da qual não se poderia escapar: “Rouler aux blessures, par l’air lassant et la mer; aux supplices, par le silence des eaux et de l’air meurtriers; aux tortures qui rient, dans leur silence atrocement houleux”⁹⁸⁹.

Antes de passar à comparação entre Sá-Carneiro e Rimbaud, no que diz respeito à ideia da queda, valeria a pena, ainda, comentar algo sobre “Veillées”, poema composto de três partes, das quais se destaca a diferença entre a primeira, que sugere o repouso, e as duas outras, que indicam o movimento, mais de acordo com o título do

⁹⁸⁸ RIMBAUD, 2002, p. 231. Ivo Barroso traduz assim: “Mas a Vampira que nos faz gentis ordena que nos divirtamos com o quanto nos deixa, ou então que sejamos ainda mais palermas” (RIMBAUD, 2007, p. 269).

⁹⁸⁹ RIMBAUD, 2002, p. 231. A tradução é de Ivo Barroso: “Rolar nas feridas, no ar exausto e no mar; nos suplícios, pelo silêncio das águas e do ar assassinos; nas torturas que riem, em seu silêncio atrocemente encrespado” (RIMBAUD, 2007, p. 269).

texto, a apontar para o estado de quem está desperto. O contraste entre estes dois estados, o do repouso e o do movimento, seria, nesse caso, o que poderia configurar não exatamente uma tensão entre a ascensão e a queda, mas o caráter de necessidade da própria tensão, sem a qual não haveria impulso em direção ao desconhecido.

No âmbito da discussão que venho levando a cabo, neste capítulo, o que mais importaria perceber seria como se qualifica a primeira parte do poema, em contraste com as outras duas. Nesta primeira parte, tem-se uma enumeração de elementos, aos quais se relacionam atributos que, curiosamente, colocam-nos como substâncias em equilíbrio, como se estivessem postadas entre o excesso e a míngua, para utilizar os termos que dão título ao trabalho. Veja-se o início do poema:

C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.
C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.
C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.
L'air et le monde point cherchés. La vie.
– Était-ce donc ceci?
– Et le rêve fraîcheur.⁹⁹⁰

Na primeira linha, como se pode notar, é o repouso o que se coloca entre a febre e o langor. A oposição entre o que poderia ser tomado como um desejo ardente, uma ânsia de ter, de possuir, por um lado, e a fraqueza, a apatia, por outro, parece sofrer como que uma anulação. Encontra-se uma espécie de síntese, cujo espaço seria o da indiferença, o de um estado de tranquilidade, para o qual, significativamente, não importa o lugar sobre o qual se coloque o sujeito.

⁹⁹⁰ RIMBAUD, 2002, p. 226. A maior parte das versões que consultei, para este texto, apresenta “iluminado” como tradução para “éclairé”. A meu ver, esta primeira forma de iluminação não seria a mesma que aparece na segunda parte da composição, como “éclairage”. Prefiro pensar a primeira palavra com o sentido de algo que é tornado compreensível. A versão que transcrevo é a de Ivo Barroso: “É o repouso iluminado, nem febre nem langor, sobre o leito ou sobre o prado. É o amigo nem ardente nem fraco. O amigo. É a amada nem atormentante nem atormentada. A amada. O ar e o mundo não buscados. A vida. – O caso era esse? – E o sonho arrefece” (RIMBAUD, 2007, p. 253).

Na frase seguinte, a referência é ao amigo, não a um em específico, mas à ideia do amigo, a qual se concebe, mais uma vez, a partir da anulação da diferença, da ausência da predicação. Em nova síntese, recusa-se a mesma oposição do período anterior, entre o ímpeto, o ardor, de um lado, e o abatimento, a falta de intensidade, do outro. A estrutura se repete, ainda, na terceira linha do poema, quando se fala na amada. Esta, em contradição com a ideia de potência que se associa ao amor, em outros textos do livro, aparece desprovida da capacidade de causar qualquer incômodo, assim como de se incomodar, de se afligir. Salienta-se, ainda mais, a indiferença, que poderia ser entendida, tomando um de seus sentidos, como o estado de quem não se deixa conduzir por sentimentos arrebatadores, como o próprio amor, o ódio ou a raiva.

É a partir dessa síntese entre opostos, da qual restaria o equilíbrio, um todo congruente, mas sem vitalidade, que se enuncia, então, o fim de uma demanda, sugerido na quarta linha da composição. Descortina-se um estado em que, ao que tudo indica, não são objetos específicos que deixariam de ser procurados, como o ar e o mundo a que o texto se refere, mas o próprio desejo o que deixaria de existir. Ao se apagarem contradições e tensões, seriam os anseios, os impulsos o que perderia a sua razão de ser, não restando qualquer exigência ou necessidade de se ir além do que se conhece, do espaço de uma vida, mediocrementemente, igual a si mesma.

Ao final desta primeira parte do poema, ainda se tem uma pergunta, a qual parece refletir uma decepção do sujeito, como se uma série de projetos, desejos, inquietações, vivenciados no passado, agora, fossem resumidos a algo sem o menor interesse. A resposta à interrogação, que aparece em seguida, não seria bem uma resposta, mas uma constatação. A vida, tal como ela se apresenta, limitada e restritiva, seria o que sobra, a partir do momento em que o sonho arrefece, esgotando não só a fantasia, mas, também, todo o anseio e toda a esperança.

Sem a tensão entre o excesso e a falta, sem a desmedida, constituinte desta relação, o que ficaria seria a resignação, a morte em vida, o tédio. A justificar o espírito que preside as *Illuminations*, as partes seguintes do poema farão valer o movimento, o impulso do sonho, a procura de uma nova harmonia. É quando se abandona o repouso, esterilizante, que se abre o caminho para a imersão na vertigem, na experiência do delírio, do desregramento:

L'éclairage revient à l'arbre de bâtisse. Des deux extrémités de la salle, décors quelconques, des élévations harmoniques se joignent. (...) Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences.⁹⁹¹

4. Para a comparação entre os momentos em que se daria forma a algum tipo de queda, em Sá-Carneiro e em Rimbaud, penso ser interessante começar com uma passagem retirada de uma carta do autor português, assinada do último dia de 1912, quando o poeta se encontrava em Paris, para a sua primeira estada mais prolongada:

É que no instante atual atravesso um período de *anestesiamento* que me impede de explicar idéias. Este anestesiamento resume-se em levar uma vida oca, inerte, humilhante – e doce contudo. (...) Consigo expulsar a alma. E a vida não me dói. Acordo momentos, mas logo ergo os lençóis sobre a cabeça e de novo adormeço.⁹⁹²

A passagem daria margem à discussão de alguns pontos importantes. Destaca-se, antes de tudo, a referência a um “anestesiamento”, o qual tornaria o poeta insensível à própria dor, como se dela fosse possível se afastar. Associa-se este estado, esta ausência de dor, à possibilidade de se levar uma vida “doce”, despreocupada, tranquila, a qual,

⁹⁹¹ RIMBAUD, 2002, p. 227. A tradução é de Lêdo Ivo: “A iluminação volta à árvore da obra em construção. Das duas extremidades da sala, cenários quaisquer, elevações harmônicas se juntam. (...) Sonho intenso e rápido de grupos sentimentais com criaturas de todos os caracteres entre todas as aparências” (RIMBAUD, 1982, p. 108).

⁹⁹² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 730. (Grifo do autor).

entretanto, equivaleria a uma sensação de inércia, de vazio. O sujeito, no mesmo momento em que deixaria de sofrer, deixaria, também, de experimentar, na vida, alguma intensidade, algum movimento. Trata-se de um estado que seria mais do que o sono, como uma dormência em que cessa toda atividade, todo anseio, toda busca.

A partir deste arranjo, observa-se a concepção de que existiria um sofrimento necessário para que haja a criação, para que tenha lugar a transformação do sujeito, o ultrapassar de seus próprios limites. Sem ele, vivencia-se uma forte restrição, que impede o poeta até mesmo de “explamar” suas “idéias”.

Em Rimbaud, acontece algo semelhante. Concebe-se uma dor inerente ao processo por meio do qual o sujeito chegaria a se transfigurar, quando se experimenta, nas palavras de Georges Poulet, “uma dissolução e uma recriação total do ser, no mesmo momento”⁹⁹³. Em alguns textos, fala-se em infortúnio, como o que se relaciona à sede e à fome do poeta, à sua diferença, ao seu desejo revoltado, como se vê em “Fêtes de la faim”: “Mes faims, c’est les bouts d’air noire; / L’azur sonneur; / – C’est l’estomac qui me tire. / C’est le malheur”⁹⁹⁴. Em outros, trata-se da dor que acompanharia o despedaçamento, a perda da identidade, a qual se manifesta como algo negativo, sobretudo, em *Une saison en enfer*, onde se vislumbra, através da esperança da salvação, a possibilidade de alívio das penas provocadas pelo desregramento.

O que importa notar, neste ponto, entretanto, não é, propriamente, a concepção de uma dor essencial ao artista, aliás, mencionada, brevemente, no primeiro capítulo do trabalho. Mais do que isso, interessa observar como, em muitos momentos, é em relação a este sofrimento que se marca a recorrência de um movimento de capitulação, de desistência, de renúncia, como acontece, na obra do poeta francês, em alguns dos poemas de 1872, quando se nota, como se viu mais acima, uma rendição aos poderes

⁹⁹³ POULET, 1980, p. 100. (“une dissolution et une récréation totale de l’être dans le même moment”).

⁹⁹⁴ RIMBAUD, 2002, p. 163. A tradução é de Ivo Barroso: “Minhas fomes, são o ar negro; / O azul sineiro; / O estômago é que me instiga. / É o desespero”. (RIMBAUD, 1995, p. 249).

familiares e sociais, ao lugar comum, onde cessa o impulso para a experiência extraordinária. Em Sá-Carneiro, são ainda mais frequentes estes momentos, os quais, como em Rimbaud, parecem ser acompanhados de uma reflexão, implícita ou explícita, tanto sobre o ideal que anima o poeta quanto sobre a sua capacidade, ou incapacidade, de realizá-lo.

Em ambas as obras, em passos nos quais se insinua esta reflexão, não se mostra estranha a emergência de uma dúvida a respeito do real valor daquilo que constituiria o objetivo do sujeito. Trata-se dos momentos em que se coloca sob suspeita a própria fantasia do poeta, da qual se teria feito um instrumento para o embate contra a realidade, uma força para a superação de seus limites. Nestas passagens, frequentemente, ao invés de ser louvado e ardentemente desejado, é o ideal o que se descortina como um objeto ilusório, artificial, ao menos, no que diz respeito à possibilidade de ser atingido. Associa-se, então, a fraqueza, consequência da percepção da distância a separar o que almeja o poeta da sua capacidade de realização, e a dúvida quanto ao caráter de concretude do ideal que se poderia gerar, no seio de um processo em que se misturariam o delírio e a fantasia.

Em Rimbaud, não há nada tão consistente, neste sentido, como o conjunto de textos de *Une saison en enfer*. É ali que o sujeito pensa e pesa os atos do passado, cujos objetivos, assim como os métodos escolhidos para alcançá-los, são colocados em questão, e mesmo negados, em um momento de grande sofrimento, quando o poeta sente estar imerso no fogo do inferno, a pagar pelos seus pecados. Insuportável, será este sofrimento, relacionado à debilidade física e espiritual, o que fará com que o sujeito dos textos se mostre pronto a abandonar o que, antes, eram suas crenças. Sob uma nova perspectiva, como se viu, ao longo do capítulo, nega-se o percurso anterior. Recusam-se os propósitos e os meios para atingi-los, a partir do momento em que tanto uns quanto

os outros são vistos como o que afastaria o sujeito daquilo que, agora, considera-se o caminho correto a ser percorrido, o único e verdadeiro.

No que diz respeito à obra de Sá-Carneiro, deve-se lembrar, no rumo deste questionamento, a associação entre os passos em que se vê a tentação do poeta de abandonar a sua busca, debilitando-se o impulso ascensional, e os momentos em que ele se volta contra si mesmo, duvidando de sua arte. Nos poemas escritos mais para o fim da vida, constrangido por sua impotência, imerso em dúvidas com respeito ao seu ideal (“A escada é suspeita e perigosa: / Alastra-se uma nódoa duvidosa”⁹⁹⁵), o poeta se exhibe como se tivesse atingido a condição mais baixa, inclusive, em relação aos homens comuns, marcados pela mediania.

Como se viu no primeiro capítulo do trabalho, aproximando-se do fim, o poeta português passa a destinar a si mesmo uma forte ironia, que atinge a sua produção literária, considerada, agora, uma “fantoçada”⁹⁹⁶, ou seja, uma ação ridícula, uma encenação. Afastadas de um modelo ideal que se revela inatingível, as composições do poeta passam a ser vistas conforme o modelo que se constitui a respeito de “Aquele outro”, do qual se fala em carta a Pessoa. Trata-se não apenas de um poema “estapafúrdio e torcido”, termos que remetem à excentricidade, à incoerência, mas de um “estaferminho”⁹⁹⁷, isto é, algo que causa, apenas, o estorvo.

Nas obras de ambos os autores, é, frequentemente, quando se manifesta como algo insuportável a tensão entre a meta e a sua concretização, a qual pode reverberar na sugestão do caráter ilusório do ideal, que se tem a expressão do abatimento, da debilidade do poeta. As cartas do escritor português, em particular, são abundantes nas referências à desistência, com a qual se projeta a desvalorização do sujeito.

⁹⁹⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 128.

⁹⁹⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 948.

⁹⁹⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 952.

Na correspondência que se data de novembro de 1912, o autor afirma a falta de crença em si mesmo, mostrando-se disposto a “sepultar”, dentro de si, “ambições e orgulhos”⁹⁹⁸. Em outra correspondência, de fevereiro de 1913, ao comentar um poema, o escritor associa a ilusão à sensação de poder “ainda ascender num espasmo de azul”, e a “desilusão” à própria “queda”⁹⁹⁹. Em outra, ainda, mais para o fim da vida, fica evidente o desejo do poeta de ser como toda a gente, afastando-se de seu ideal: “Hoje apenas, juro-lhe, se me fosse possível, apagaria o *oiro*...”¹⁰⁰⁰.

Imagem desta espécie de desistência, o desejo de dormir, recorrente, em Sá-Carneiro, como se viu, ao longo do capítulo, seria o oposto de um impulso fundamental para ambos os escritores. Quanto a este problema, é digna de nota a afirmação de George Poulet, quando diz que um dos maiores anseios da poética de Rimbaud seria o de se poder viver a experiência de uma atenção, de uma excitação que não se interrompesse, como um despertar que tivesse “o poder de se prolongar indefinidamente, sem se enfraquecer”¹⁰⁰¹. Tal experiência exigiria uma espécie de “energia ilimitada”¹⁰⁰², a qual, entretanto, seria, em alguns momentos, justamente, o que falta, dando origem a um estado em que o sujeito como que se esvazia, tornando-se muito menos do que gostaria de ser.

É neste contexto que se delineia um impulso contrário ao da ascensão, no qual se observa algo como o que o autor português chamaria, em carta a Fernando Pessoa, de um “sufocamento de todos os ideais e de todas as ânsias”¹⁰⁰³. Estes, a partir do momento em que passam a ser vistos atrelados a objetivos inalcançáveis, tornam-se a marca de um sujeito frustrado, apenas desejoso de acabar com o seu sofrimento. No seio

⁹⁹⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 722.

⁹⁹⁹ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 745.

¹⁰⁰⁰ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 946. (Grifo do autor).

¹⁰⁰¹ POULET, 1980, p. 87. (“le pouvoir de se prolonger indéfiniment sans fléchir”).

¹⁰⁰² Poulet fala de uma energia que, encontrada na natureza, teria uma essência divina: “l’intervention d’une énergie illimitée, sise dans la nature, et qui est d’essence divine” (POULET, 1980, p. 92).

¹⁰⁰³ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 725.

de um processo que se dá a contrapelo da dinâmica da elevação, às ideias de dispersão, multiplicação, metamorfose e movimento, opõem-se, então, em ambos os poetas, no sentido de uma retração, o desejo de ancorar, a ideia de subtração do sujeito (“vivendo em verdade até hoje só em metade de mim”¹⁰⁰⁴), a permanência, a estagnação.

Em carta de 1914, após a sua chegada a Paris, pouco antes da guerra, fica claro como Sá-Carneiro associa as ânsias, os ideais e o sofrimento ao impulso criativo, o qual, sem o suporte destes elementos, revela-se como ilusão:

Creia, meu querido Fernando Pessoa, percamos por completo as ilusões: eu toco o fim – um fim embandeirado, mas em todo o caso um limite. Acabei já – acabei após a minha chegada aqui. (...) Estados de alma, ânsias, tristezas, ideais, grandes torturas de que saíam os meus livros tudo isso acabou... Ilusões de glória, “de espanto” já não existem em mim.¹⁰⁰⁵

5. A primeira diferença marcante, que se pode perceber quando se comparam as obras de Sá-Carneiro e de Rimbaud, parece-me ser o fato de que as imagens da queda, assim como as da ascensão, conforme se observou no capítulo anterior, são mais presentes entre os textos do autor português do que entre os do francês. Nestes últimos, como se viu mais acima, embora se possam notar formas de rendição, equivalentes à aceitação de valores estranhos ao desejo mais íntimo do sujeito, em alguns dos poemas de 1872, as imagens da destruição, em “Le bateau ivre”, e as referências a um estado de apatia, em passagens de *Illuminations*, a ideia da queda se concentra no conjunto das composições de *Une saison en enfer*.

Tendo este leque de poemas em vista, e colocando-o frente ao restante da obra do escritor, destaca-se um embate entre perspectivas de tal modo distintas que a noção de queda apresentada acaba por assumir diferentes sentidos, escapando às formulações mais ou menos constantes de Sá-Carneiro. Se, para este autor, a ascensão é, sempre,

¹⁰⁰⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 804.

¹⁰⁰⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 819. (Grifo do autor).

relacionada à arte, à criação, enquanto a queda se manifesta, sobretudo, como retorno ao mundo comum, ou como certeza da incapacidade de o sujeito se desprender deste mesmo mundo, o arranjo do outro comporta mais oscilações.

No que diz respeito, em específico, aos movimentos contraditórios do “carnet de damné”, se, por um lado, ressalta certa valorização do desregramento, do que, a partir dele, seria possível vivenciar de extraordinário, por outro, não se pode esquecer que a própria experiência que se relata comporta uma expectativa que, atrelada à ideia de salvação, não descarta a possibilidade de elevação, ainda que no seio de um conjunto de valores que o poeta, antes, recusava.

Em um trecho de “L'impossible”, fala-se em uma forma de se alcançar a sabedoria não através do desregramento, mas por meio de um estado de atenção, o qual, opondo-se à dormência, relaciona-se à ideia de espírito, concebido, ainda que, no mesmo texto, em contradição com perspectiva oposta, como manifestação de uma substância própria para se atingir a salvação: “S'il était bien éveillé toujours à partir de ce moment, nous serions bientôt à la vérité, qui peut-être nous entoure avec ses anges pleurant!... (...) – Si'il avait toujours été bien éveillé, je voguerais en pleine sagesse!...”¹⁰⁰⁶. Ao se colocar acerca do espírito, desse modo, o poeta recua sobre uma determinação anterior, a de deixar de lado uma noção associada ao Ocidente, que o impediria de seguir um caminho próprio, independente. Não se recusa, entretanto, ao menos em parte, o objetivo que se formulava, no passado, o de se chegar à sabedoria.

As oscilações presentes em *Une saison en enfer*, no que diz respeito a uma mudança de perspectiva, em relação ao que predomina nos outros poemas, apontam para dois caminhos complementares. Por um lado, declina-se da vivência transformadora que se propunha em associação ao desregramento dos sentidos. Neste

¹⁰⁰⁶ RIMBAUD, 2002, p. 201. A tradução é de Lêdo Ivo: “Se ele tivesse sempre desperto a partir daquele momento, cedo atingiríamos a verdade, que talvez nos rodeia com os seus anjos chorando!... (...) – Se ele sempre tivesse ficado desperto, eu vogaria em plena sabedoria!...” (RIMBAUD, 1982, p. 72).

caso, tal vivência acaba por receber um sinal negativo, uma vez que a ideia da destruição do sujeito, relacionada a uma saída do espaço da vida comum, passa a representar, justamente, a queda, e não mais a ascensão. Por outro lado, imagina-se a possibilidade de salvação, a qual, em alguns momentos, não parece ser uma simples renúncia aos desafios de uma tarefa extraordinária, mas algo que implica um acúmulo de força e a disposição para a resistência, como se vê em “Adieu”, em um trecho que lembra a provação de Jesus, no deserto: “Point de cantiques: tenir le pas gagné. Dure nuit! le sang séché fume sur ma face, et je n’ai rien derrière moi, que cet horrible arbrisseau!...”¹⁰⁰⁷.

Se, ao contrário de como eu fiz, ao longo do capítulo, a perspectiva da salvação não fosse considerada como uma capitulação, o que se teria, no “carnet de damné”, seria, antes de tudo, uma mudança de rumos. Não haveria, então, na obra de Rimbaud, uma verdadeira desistência, em relação ao ideal de elevação, embora, tendo em vista o conjunto dos textos do poeta, como eu tentei demonstrar, seja isto o que se apresenta, em partes consideráveis de *Une saison en enfer*. De acordo com este raciocínio, a possibilidade de que o sujeito dos poemas do escritor francês se disponha a aceitar Deus como princípio da verdade e do caminho a ser seguido, acabaria por revelar outro modo, outro método para a ascensão. Daí a inquietação que marca os movimentos oscilatórios do livro, assim como a intensidade do sofrimento que ali se manifesta.

Em Sá-Carneiro, nos textos em que se nota a mesma percepção negativa do movimento de transformação do sujeito, ao qual se acrescenta a noção de sofrimento, implicado no processo, em que se ameaça ou se dissipa a identidade, o que se sugere, como alternativa, é a renúncia. Ao movimento ascensional se opõe a aceitação da vida comum, de uma espécie de horizontalidade, a qual representa a acomodação do sujeito,

¹⁰⁰⁷ RIMBAUD, 2002, p. 204. Eis a versão de Lêdo Ivo: “Nada de cânticos! Não arrear o pé do terreno conquistado. Dura noite! O sangue ressequido fume no meu rosto, e nada tenho atrás de mim a não ser este horrível arbusto!...” (RIMBAUD, 1982, p. 77).

a sua desistência, não apenas de seu ideal, mas de si mesmo, uma vez que as duas coisas não se podem separar. Observa-se, então, entre os dois autores, uma fundamental diferença. Enquanto Rimbaud pode chegar a imaginar, ainda que momentaneamente, como alternativa ao desregramento, a salvação, que é, também, uma forma de libertação, de triunfo, o que resta ao escritor português, via de regra, seria voltar-se para a felicidade da vida em família, a qual, entretanto, não se vislumbra como verdadeira possibilidade para o poeta, sendo, antes, a marca de sua anulação.

Valeria a pena ressaltar, ainda, antes de encerrar o capítulo, um último aspecto deste exercício comparativo, o qual me permitirá retomar uma noção apresentada no início do trabalho. O caso é que, embora Sá-Carneiro não se coloque em uma relação de dependência com um pensamento cristão, a sua visão de mundo parece tributária daquela divisão a que me referi anteriormente, citando Victor Hugo e sua concepção de um homem duplo. Está-se no âmbito de uma separação entre o sublime e o grotesco, que pode acrescentar algo a respeito das diferenças entre as obras dos dois autores, em particular, neste momento, a respeito das dinâmicas da ascensão e da queda.

O que importaria notar, aqui, é que, na poética do escritor português, enquanto a elevação se relaciona à criação da beleza, os momentos associados à queda são, tanto com mais frequência quanto maior se torna a descrença do poeta em si mesmo, aqueles em que se manifestam as imagens do que se presta ao riso ou à repulsa. Quando, logo mais acima, citei o termo “fantochada”, usado pelo autor, em uma carta, com referência à sua produção, apontava, justamente, para o sentido da associação entre o rebaixamento do sujeito e a as imagens do disforme, do ridículo.

Mais para o fim da obra do poeta, com efeito, fica evidente o caráter do que Maria Aliete Galhoz chamaria de um universo “trágico e funambulesco”¹⁰⁰⁸, que se

¹⁰⁰⁸ GALHOZ, 1963, p. 125.

estabelece como consequência de uma “tensão devastadora”¹⁰⁰⁹, a qual, vinculada à busca por uma altura nunca atingida, resolve-se através do encontro de uma espécie de redenção expiatória. Deixando de lado o seu orgulho, o poeta consente em desvelar uma trajetória pessoal na qual, ao elemento trágico, acrescenta-se o burlesco. Aquele que, antes, via-se como uma espécie de imperador, sagrado no altar da arte, agora se revela, inversamente, como figura a mais próxima do que simboliza o palhaço, em que, “à majestade, substituem-se a chalaça e a irreverência; à soberania, a ausência de toda autoridade; (...) à vitória, a derrota; aos golpes dados, os golpes recebidos; às cerimônias as mais sagradas, o ridículo”¹⁰¹⁰.

Em Rimbaud, no que diz respeito ao uso do grotesco, acontece algo completamente diferente, com a exceção, ainda assim, parcial, dos textos do “carnet de damné”, em que o poeta se arrepende da sua condição de réprobo. Na obra do escritor francês, o que causa repugnância é provido de uma força para o acesso ao desconhecido que não há na beleza, justamente, porque esta se limita pelo crivo da convenção. Nos poemas do autor, é notória, desde as suas primeiras composições, a força de choque que têm as imagens repugnantes, as quais se associam ao próprio método que se imagina para se chegar ao desconhecido.

Nas cartas ditas do vidente, como lembra Matthieu Letourneux, poemas como “Mes petites amoureuses” (“Pouah! mes salives desséchées, / Roux laideron, / Infectent encor les tranchées / De ton sein rond!”¹⁰¹¹) e “Accroupissements” (“Le bonhomme mijote au feu, bras tordus, lippe / Au ventre: il sent glisser ses cuisses dans le feu (...) Quelque chose comme un oiseau remue un peu / À son ventre serein comme un

¹⁰⁰⁹ Segundo a autora, trata-se de uma tensão resultante da “inconformidade entre a altura e a potência, que vem de um desvio nos níveis procurados para a sua satisfação”, uma “tensão devastadora, de apaziguamento unicamente trágico” (GALHOZ, 1963, p. 103).

¹⁰¹⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, 1988, p. 680.

¹⁰¹¹ RIMBAUD, 2002, p. 90. A tradução é de Ivo Barroso: “Minhas salivas derradeiras, / Ruiva coruja, / Ainda infectam-te as trincheiras / Das mamas sujas.” (RIMBAUD, 1995, p. 137).

monceau de tripe!”¹⁰¹²) insistem nos valores do baixo, no escatológico, no que provoca o nojo e a repugnância¹⁰¹³, dando concreção ao que o estudioso denomina uma “estética do disforme e do grotesco”¹⁰¹⁴.

Já em uma composição anterior à redação das cartas, como “Vénus Anadyomène”, o que Ivo Barroso chamaria, em sua tradução, de “bela hediondez”, assume o lugar do que poderia provocar a ruptura com o gosto convencional, forçando os limites da percepção que se acomoda, no sentido de fazê-la atravessar as margens em que se situa. Letourneux diria ser o texto, com sua “visão degradada”¹⁰¹⁵, um bom exemplo da “estética da paródia”¹⁰¹⁶ adotada pelo poeta francês:

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

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent; les 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 um goût
Horrible étrangement; on remarque surtout
Des singularités qu’il faut voir à la loupe...

Le reins portent deux mots gravés: CLARA VENUS;
– Et tout ce corps remue et tend sa large croupe

¹⁰¹² RIMBAUD, 2002, p. 94-95. (O sujeito cozinha ao fogo, braço torcido, beijo / No ventre; ele sente escorregar suas coxas no fogo (...). Alguma coisa como uma pássaro remexe um pouco / Em seu ventre sereno como um montão de tripa!).

¹⁰¹³ Leia-se o trecho do estudo de Matthieu Letourneux, que associa os poemas ao conteúdo das cartas, no que diz respeito à poética que ali se estabelece: “Ces poèmes ne sont pas neutres, ils insistent de façon obsessionnelle sur les valeurs du bas, convoquant scatologie, vomissements et laideur, illustrant concrètement cette idée d’un homme s’implantant et se cultivant des verrues sur le visage” (LETOURNEUX, 2004, p. 72).

¹⁰¹⁴ LETOURNEUX, 2004, p. 75. (“une esthétique du laid et du grotesque”).

¹⁰¹⁵ O autor aponta os modelos dos quais Rimbaud teria feito uso, com o evidente intuito de ultrapassá-los: “la ‘Vénus anadyomène’ se présente comme une vision dégradée de certains poèmes de Sully Prudhomme (‘Naissance de Vénus’) ou de Coppée (‘Les dieux sont morts’) (LETOURNEUX, 2004, p. 67).

¹⁰¹⁶ No mesmo trecho, afirma-se a continuidade, na obra futura do poeta, da exploração deste viés paródico: “Cette esthétique de la parodie va rester par la suite l’un des traits récurrents de son oeuvre” (LETOURNEUX, 2004, p. 67).

Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.¹⁰¹⁷

Nada revela melhor a dimensão desta diferença entre os dois autores, entretanto, do que uma comparação entre os últimos poemas de Sá-Carneiro e algumas das composições de *Illuminations*, as últimas de Rimbaud. Entre estas, pode-se destacar, dos que ainda não mencionei, no percurso do trabalho, um texto como “Parade”, em que se veem “des drôles très solides”¹⁰¹⁸, caracterizados por suas “facies déformés, plombés, blêmis, incendiés”¹⁰¹⁹. São estes seres estranhos, capazes de transformar “le lieu et les personnes”¹⁰²⁰, os que trazem algo novo ao mundo: “Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve ils jouent des complaintes, des tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l’histoire ou les religions ne l’ont jamais été”¹⁰²¹.

No caso da obra de Sá-Carneiro, o desejo frustrado de ascensão, sem poder se desprender do conceito que relaciona a arte à elevação e à beleza, ainda que esta seja uma “*beleza errada*”¹⁰²², acaba por lançar o sujeito, em particular, no final da vida do

¹⁰¹⁷ RIMBAUD, 2002, p. 47. (Grifos do autor). A tradução é de Ivo Barroso: “Qual de um verde caixão de zinco, 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 Vênus*; / – E o corpo inteiro agita e estende a ampla garupa / Com a bela hediondez de uma úlcera no ânus. (RIMBAUD, 1995, p. 81).

¹⁰¹⁸ RIMBAUD, 2002, p. 212. A tradução é de Lêdo Ivo: “pândegos muito sólidos” (RIMBAUD, 1982, p. 88).

¹⁰¹⁹ RIMBAUD, 2002, p. 213. Eis a versão de Lêdo Ivo: “fisionomias deformadas, cor de chumbo, lívidas, incendiadas” (RIMBAUD, 1982, p. 88).

¹⁰²⁰ RIMBAUD, 2002, p. 213. (o lugar e as pessoas).

¹⁰²¹ RIMBAUD, 2002, p. 213. Lêdo Ivo traduz assim: “Em trajos improvisados com o gosto do pesadelo, representam lamentações, tragédia de ladrões e semideuses espirituais como a história ou as religiões jamais o foram” (RIMBAUD, 1982, p. 88).

¹⁰²² SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 767. É em carta a Fernando Pessoa, de abril de 1913, que o poeta fala, pela primeira vez, nesta “*beleza errada*”. Alguns anos mais tarde, em 1915, retoma-se a expressão, em uma passagem que indica o objetivo da obra do autor: “Para mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza: beleza retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores – muito verniz e muito ouro: teatro de mágicas e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus. Medo e sonambulismo, destrambelhos sardônicos cascalhando através de tudo. Foi esta a mira da minha obra.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 894). Em outro trecho da correspondência, associa-se o erro à própria vida do poeta, ao seu destino, quando ele fala em “*Pied-de-nez*” como um soneto “sobre o eterno *Erro*, astro diretriz” da sua sorte (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 928) (Grifo do autor).

poeta, a um espaço de restrição, em que ele apenas se pode dar ao riso, o qual se mostra como instrumento para a revelação da condição farsesca de sua trajetória¹⁰²³.

À consciência do caráter artificioso das conquistas do passado se relacionam imagens que remetem ao contexto de uma espécie de perverso divertimento, adequado a um sujeito que teria levado a vida como uma sucessão de cambalhotas: “Às cambalhotas desato, / E salto sobre o piano...”¹⁰²⁴. Os poemas são apresentados como se tivessem a sua importância e estatura diminuída, afirmando-se como objetos de quem, infantilizado, identifica a arte a um recreio. É o que se vê, justamente, em “O recreio”, do qual transcrevo duas estrofes: “Na minha Alma há um baloiço / Que está sempre a balouçar – / Balouço à beira dum poço, / Bem difícil de montar... // (...) Se a corda se parte um dia, / (E já vai estando esgarçada), / Era uma vez a folia: / Morre a criança afogada...”¹⁰²⁵. A esta altura, o poeta está a considerar o que escreve como o que se produz em um estado de “pleno destrambelho”, o qual refletiria, no encontro com a derrição, a “desarticulação sarcástica” de sua “alma atual”¹⁰²⁶.

É frente a um ideal que nunca deixara de ser associado às ideias de elevação, de sublime, agora desacreditadas, que se desnuda, então, um sujeito rebaixado, grotesco. São estes os momentos, na obra de Sá-Carneiro, em que, como se viu mais acima, apresenta-se a figura de um ser “raimoso”, um “balfo arrotando”, um “falso atônito”, um “bobo presunçoso”, “o cobarde rigoroso”¹⁰²⁷ de “Aquele outro”. O repulsivo, ao invés de ser arma para a formulação de uma poética que permitiria o contato com o

¹⁰²³ Em uma nota, no primeiro capítulo do trabalho, citei uma definição de Henry Miller sobre o monstruoso. Valeria a pena acrescentar, agora, que o autor se refere à esfinge, presença recorrente, na obra de Sá-Carneiro, como um dos seres monstruosos da mitologia, marcados pela anomalia, pela falta, pelo excesso, pela inconsistência. Se, em um poema como “Partida”, tais caracteres têm alguma positividade (“Doido de esfinges o horizonte arde”), como sinal de uma diferença, ligado à experiência extraordinária, mais para o final da obra do poeta o que chama a atenção é o caráter repulsivo que passa a revestir a anomalia, presente em uma expressão como “o Esfinge gorda”.

¹⁰²⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 115.

¹⁰²⁵ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 114.

¹⁰²⁶ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 924.

¹⁰²⁷ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 130.

desconhecido, ganha funcionalidade quando reveste a confissão de um fracasso, no seio de uma poesia que nunca deixa de girar em torno do mundo interior do poeta, mesmo que diminuído ao extremo:

O mundo exterior não me atinge, quase – e, ao mesmo tempo, afastou-se para muito longe o meu mundo interior. Diminuiu, diminuiu muito, evidentemente, a minha psicologia. Sou inferior – é a triste verdade – de muito longe inferior ao que já fui. Saibo-me a um vinho precioso, desalcoholizado agora, sem remédio. Estou muito pouco interessante. E não prevejo o meu regresso a mim (...).¹⁰²⁸

¹⁰²⁸ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 879.

Epílogo

1. Há um livro de José Ortega y Gasset, chamado *A desumanização da arte*, que me parece interessante abordar para fazer um último comentário, em termos comparativos, mas, agora, tendo em vista um escopo mais amplo, a respeito dos impulsos, manifestos tanto na obra de Sá-Carneiro quanto na de Rimbaud, em direção a uma superação da experiência humana mais comum, da experiência ordinária da vida. No texto do autor espanhol, publicado em torno de 1925, falava-se em uma vontade, expressa fortemente nos artistas modernos, de “deformar o real, desrealizar”¹⁰²⁹, à qual corresponderia um desejo de “ampliar (...) fronteiras”, contra a comum obstinação do homem em se manter dentro de um horizonte habitual, em uma postura que espelharia “fraqueza, decadência das energias vitais”¹⁰³⁰.

Em certa altura de seu ensaio, o filósofo lembra que o termo autor vem de *auctor*, significando “aquele que aumenta”, o que os latinos identificavam com o “general que ganhava para a pátria um novo território”¹⁰³¹. No campo da arte, ao autor caberia a missão de “inventar o que não existe”, aumentar o mundo, acrescentando, ao real, “um irreal continente”¹⁰³².

A desumanização, tal como aí se imaginava, a partir de uma observação sobre as manifestações artísticas da contemporaneidade, às quais se associavam termos como

¹⁰²⁹ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 47.

¹⁰³⁰ Vale a pena transcrever mais longamente a passagem do texto: “Nossas convicções mais arraigadas, mais indubitáveis são as mais suspeitosas. Elas constituem o nosso limite, nossos confins, nossa prisão. Pouca coisa é a vida se não bate pé por um afã formidável de ampliar as suas fronteiras. Vive-se na proporção em que se anseia viver mais. Toda obstinação em nos mantermos dentro do nosso horizonte habitual significa fraqueza, decadência das energias vitais. O horizonte é uma linha biológica, um órgão vivo do nosso ser; enquanto gozamos de plenitude, o horizonte emigra, dilata-se, ondula elástico quase ao compasso da nossa respiração. Ao contrário, quando o horizonte se fixa, é que se anquilosou e que nós ingressamos na velhice” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 46).

¹⁰³¹ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 11.

¹⁰³² ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 54.

“nova sensibilidade”¹⁰³³, “arte jovem”¹⁰³⁴ e “gente nova”¹⁰³⁵, implicaria, com seu caráter revolucionário, uma forte recusa do que promovia a arte romântica, realista e naturalista do século dezenove, em particular, na concepção que esta tinha de si mesma como “reflexo da vida”, “natureza vista através de um temperamento”, ou, simplesmente, “representação do humano”¹⁰³⁶.

De acordo com o raciocínio de Ortega y Gasset, as novas obras, muito propositada e conscientemente, tornariam “impossível a convivência” entre autor e espectador ou leitor, uma vez negados os aspectos de realidade vivida que transportariam estes últimos para um “mundo habitual”¹⁰³⁷. Negando toda “participação sentimental”¹⁰³⁸, a arte acabaria por se retrair sobre si mesma, libertando-se da matéria humana, em nome de certa purificação, a qual afastaria o público mais comum, sem os dons de compreensão do que se pensa como uma “aristocracia instintiva”¹⁰³⁹.

Com uma “eliminação progressiva dos elementos humanos”¹⁰⁴⁰, que faria o prazer estético emanar de uma sorte de “triunfo sobre o humano”¹⁰⁴¹, os jovens artistas triunfariam, igualmente, sobre o “bom burguês”, supostamente, “incapaz de sacramentos artísticos, cego e surdo a toda a beleza pura”¹⁰⁴². Esvaziada do “patetismo humano”¹⁰⁴³, o que outrora fora coisa “de alto calibre”, de que se esperava “pouco menos que a salvação da espécie”¹⁰⁴⁴, restaria, agora, como “arte, sem mais pretensão”¹⁰⁴⁵.

¹⁰³³ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 52.

¹⁰³⁴ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 39.

¹⁰³⁵ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 49.

¹⁰³⁶ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 45.

¹⁰³⁷ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 41.

¹⁰³⁸ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 36.

¹⁰³⁹ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 23.

¹⁰⁴⁰ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 29.

¹⁰⁴¹ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 43.

¹⁰⁴² ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 23.

¹⁰⁴³ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 82.

¹⁰⁴⁴ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 80.

¹⁰⁴⁵ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 82.

2. A ideia de uma autonomia do campo da estética, assim como a de conquista de uma arte superior ao gosto médio, que teria como consequência natural um afastamento entre ela e o público, poderia ser pensada como uma ambição comum à maior parte dos poetas modernos, entre eles, sem dúvida, Sá-Carneiro e Rimbaud. No interior deste grupo, ao qual pertenceriam os dois escritores, entretanto, seria possível distinguir algumas nuances, cujas características não deixariam de tocar a relação com a ideia de desumanização, tal como a apresenta o citado filósofo espanhol.

Marcel Raymond, focalizando a poesia moderna, separa os poetas “*artistas*”, como Mallarmé, e depois, Valéry, dos “*videntes*”, como Rimbaud, e depois, os “últimos aventureiros”¹⁰⁴⁶, os surrealistas. Os escritores do primeiro grupo, segundo a perspectiva assumida pelo autor suíço, seriam aqueles que, voltando-se, antes de tudo, para o problema da eficácia da linguagem, buscariam uma palavra “pura como no primeiro dia, solitária, divinamente inútil”¹⁰⁴⁷. O discurso, nesse caso, apareceria desprovido ao máximo de função expressiva, o menos pessoal possível, tendo em mente a criação de uma sorte de absoluto, de um “objeto intangível”¹⁰⁴⁸.

Mallarmé teria conseguido, de acordo com as palavras de Ortega y Gasset, anular toda “ressonância vital” de suas composições, transformando-se em uma “voz anônima que sustém no ar as palavras, verdadeiros protagonistas da empresa lírica”¹⁰⁴⁹, a qual, agora, não teria mais nada de humano, nada de patético. Valéry, em um dos seus escritos, afirmaria, por sua vez, o caráter da poesia como um instrumento de “prazer intelectual”¹⁰⁵⁰, concebendo a obra como o resultado de uma ação que visaria à fuga “da instabilidade, da incoerência, da inconsequência”¹⁰⁵¹, e a arte como uma defesa contra a

¹⁰⁴⁶ RAYMOND, 1997, p. 11. (Grifos do autor).

¹⁰⁴⁷ RAYMOND, 1997, p. 27.

¹⁰⁴⁸ RAYMOND, 1997, p. 25.

¹⁰⁴⁹ ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 55.

¹⁰⁵⁰ VALÉRY, 1991, p. 182.

¹⁰⁵¹ VALÉRY, 1991, p. 195.

“irregularidade do momento”¹⁰⁵². Para o autor, almeja-se, com a poesia, retirar, da linguagem comum, “uma Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido (...), uma idéia de algum *eu* maravilhosamente superior a Mim”¹⁰⁵³.

Os autores do segundo grupo, apesar de pertencerem à mesma modernidade, seriam aqueles que, como Rimbaud, relacionariam, de modo mais íntimo, a arte e a vida, procurando experimentar, com a poesia, tornada um meio “de descoberta”¹⁰⁵⁴, uma espécie de “estado de *clarividência*”¹⁰⁵⁵, em que se ultrapassariam, nas palavras de Raymond, “as possibilidades que parecem destinadas ao homem e não são na verdade senão o pobre fruto de seus hábitos e de sua preguiça”¹⁰⁵⁶.

Sá-Carneiro, muito provavelmente, pertenceria a este segundo grupo, com a visão poética “órfica e afetiva” que Maria Aliete Galhoz lhe atribui, visão de alguém que, no limite, recusaria “à arte, detentora dos conteúdos poéticos mais humanos, o malabarismo, ainda que sábio, de gráficos formais privados de significação”¹⁰⁵⁷. Não é por acaso que o autor se apresenta, no imaginário dos surrealistas portugueses, de modo semelhante a como estes imaginam a figura de Rimbaud. Trata-se, aqui, do “*inconstante, irrefreável, inquieto* e inquietante cartógrafo dos sonhos, o que o *exílio* e a ‘decadência’ do presente conduzem à lembrança de outros lugares, o que se *dissipa* e se perde no *delírio* de uma imaginação incontrolável”¹⁰⁵⁸. Mário Cesariny, membro do primeiro grupo surrealista português, e tradutor das *Illuminations*, teria lhe admirado a

¹⁰⁵² VALÉRY, 1991, p. 198.

¹⁰⁵³ VALÉRY, 1991, p. 218.

¹⁰⁵⁴ RAYMOND, 1997, p. 34.

¹⁰⁵⁵ RAYMOND, 1997, p. 33. (Grifo do autor).

¹⁰⁵⁶ RAYMOND, 1997, p. 33.

¹⁰⁵⁷ GALHOZ, 1963, p. 121.

¹⁰⁵⁸ MARTINHO, 1990, p. 82-83. (Grifos do autor). Os termos são de Fernando J. B. Martinho, o qual investiga o que, de Sá-Carneiro, teria interessado a José Régio, à geração de 50 e aos surrealistas, em Portugal.

“radical rejeição”¹⁰⁵⁹ de todo um sistema, tornada exemplar com o ato final do suicídio¹⁰⁶⁰.

3. Para Marcel Raymond haveria um poeta que pertenceria, ao mesmo tempo, às duas linhagens que imagina próprias da poesia moderna. Este não poderia ser outro senão Baudelaire, o qual, embora concebendo, como diria Hugo Friedrich, as “forças formais” como “meios de salvação, buscados ao máximo num estado espiritual extremamente inquieto”¹⁰⁶¹, empenhando-se para alcançar, através do cálculo, uma “exatidão matemática”¹⁰⁶², ou procurando uma impessoalidade que o afastasse da “vontade de simples expressão”¹⁰⁶³, teria sido capaz de explorar, em poemas como “Le voyage”, o valor e o caráter da experiência que se assenta no desejo, subjetivo, humano, e, por vezes, misterioso, de partir em direção ao que não se conhece:

Mas les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!

Ceux-là dont les désirs ont la forme de nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vaste volupté, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!¹⁰⁶⁴

É com o autor de *As flores do mal* que se definiria, com efeito, a missão da poesia como a de “abrir uma janela” para “o além espiritual”, outro mundo, em que se

¹⁰⁵⁹ MARTINHO, 1990, p. 71.

¹⁰⁶⁰ Os críticos de *Presença*, em especial, José Régio, concebiam uma oposição entre Pessoa e Sá-Carneiro, o primeiro dotado de “superioridade intelectual” (RÉGIO apud LISBOA, 1990, p. 217), mas o segundo é que verdadeiramente tocado pelo gênio poético, relacionado a uma “necessidade”, a uma “fatalidade orgânica”, as quais seriam, segundo Régio, “toda a força das excentricidades de Rimbaud ou Poe, de Gomes Leal ou Sá-Carneiro, de Faulkner ou Cocteau” (RÉGIO apud LISBOA, 1990, p. 219).

¹⁰⁶¹ FRIEDRICH, 1991, p. 40.

¹⁰⁶² FRIEDRICH, 1991, p. 42. (Grifos do autor).

¹⁰⁶³ FRIEDRICH, 1991, p. 41.

¹⁰⁶⁴ BAUDELAIRE, 1985, p. 442. Eis a versão de Ivan Junqueira: “Mas viajantes de fato apenas são aqueles / Que partem por partir; o coração flutuante, / Jamais hão de aceitar ser outros senão eles / E, sem saber por quê, ordenam sempre: Adiante! // Os que ao prazer dão a fugaz forma das nuvens / E sonham, como sonha o canhão um recruta, / Volúpias sem limite, ignotas e volúveis, / Cujo nome jamais o ouvido humano escuta!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 443).

tornaria possível “ao eu escapar a seus limites e dilatar-se até ao infinito”¹⁰⁶⁵. É com ele que se manifestaria o desejo de, “no limite do desconhecido (...) encontrar o *novo*”¹⁰⁶⁶. É com ele que se iniciaria o que Friedrich chama de a “despersonalização da lírica moderna”¹⁰⁶⁷, quando se prescinde “de todo sentimentalismo pessoal a favor de uma fantasia clarividente”¹⁰⁶⁸. É ele quem consolida a ideia da anormalidade como “premissa do poetar moderno”¹⁰⁶⁹. É ele, ainda, o poeta moderno que concebe o homem como um ser hiperbólico, “sempre propenso para o alto, numa febre espiritual”, em sua “*sede de infinidade*”¹⁰⁷⁰.

Para além de Baudelaire, entretanto, manifesta-se a opção radical de experimentar a arte como vida, o que se observa em Sá-Carneiro, apesar de sua decadentista “opção esteticista”¹⁰⁷¹, e em Rimbaud. As consequências desta escolha, repercutidas, seja na morte pelo suicídio, seja no abandono da literatura, lança os dois escritores em sentido oposto ao que vivenciaram poetas como Valéry e Mallarmé, aproximando-os, por contraste, daquelas figuras da mitologia as mais humanas, demasiadamente humanas, com as quais é possível alguma identificação.

Em *A hora dos assassinos*, Henry Miller afirmava que, diante de uma sociedade que não se comove mais com “advertências transmitidas por palavras”, o que se espera “são atos, atos suicidas talvez, mas prenhes de sentido”, os quais seriam como

¹⁰⁶⁵ RAYMOND, 1997, p. 20.

¹⁰⁶⁶ BAUDELAIRE apud RAYMOND, 1997, p. 17. Trata-se de parte do último verso de “Le voyage”. Ficam, aqui, as últimas três linhas do poema: “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!*” (BAUDELAIRE, 1985, p. 452). (Grifo do autor). A tradução é de Ivan Junqueira: “Queremos, tal 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!*” (BAUDELAIRE, 1985, p. 453).

¹⁰⁶⁷ FRIEDRICH, 1991, p. 36.

¹⁰⁶⁸ FRIEDRICH, 1991, p. 37.

¹⁰⁶⁹ FRIEDRICH, 1991, p. 44.

¹⁰⁷⁰ FRIEDRICH, 1991, p. 46. (Grifos do autor).

¹⁰⁷¹ PEREIRA, 1990, p. 170. Transformando a herança decadentista, Sá-Carneiro teria concebido e praticado, a partir desta “opção esteticista”, a noção de “teatralidade”, tornada, nas palavras de Fernando Cabral Martins, um “modo de ligação entre a poesia e a vida” (In: SÁ-CARNEIRO, 2005, p. 12). Também Giorgio de Marchis salienta essa relação, ao discorrer sobre um paradoxo da obra do autor português, o qual, por um lado, acolheria “a absoluta exigência de separação da arte da vida prática”, e, por outro, tentaria organizar “uma nova práxis da vida através da arte” (MARCHIS, 2007, p. 20).

sacrifícios feitos “no altar da criação”¹⁰⁷². É o mesmo Miller quem fala sobre a renúncia, pensando, evidentemente, no abandono da literatura, por parte de Rimbaud, como ato que “visa a um só objetivo: alcançar outro nível”¹⁰⁷³. É ele, também, quem, ao falar daqueles sujeitos que são, ao mesmo tempo, rebeldes e fracassados, afirma que estes seriam “*humanos-demasiado-humanos*”, figuras as quais o próprio Deus colocaria “acima de todo os demais”, por serem “o campo de provas do espírito”¹⁰⁷⁴.

Maria Madalena Jorge Dine e Marina Sequeira Fernandes, por sua vez, evocando os mitos de Orfeu, Prometeu e Ícaro, falam, remetendo-se à poesia de Sá-Carneiro, sobre “esse desejo tão especificamente humano de ultrapassar os seus naturais limites, de avançar sem cessar no conhecimento e na descoberta, de, pela perfeição do sonho, se aperfeiçoar e superiorizar à imperfeita e precária condição humana”¹⁰⁷⁵.

Com o excesso e a míngua, que se experimentam nas obras de Sá-Carneiro e de Rimbaud, penso que se estabelece, de fato, uma tensão fundamentalmente humana. A contrapelo da suposta desumanização da arte, o ato poético, então, torna-se, como diria António Ramos Rosa, um “processo de humanização”. Através dele, o homem se realiza, bem ou mal, “projetando-se e renovando-se numa permanente procura”¹⁰⁷⁶, revelando, como sua condição, uma natureza, por mais que se queira fixá-la e apaziguá-la, essencialmente, dinâmica, inquieta e insatisfeita.

¹⁰⁷² MILLER, 1983, p. 88.

¹⁰⁷³ MILLER, 1983, p. 68.

¹⁰⁷⁴ MILLER, 1983, p. 76. (Grifos do autor).

¹⁰⁷⁵ DINE; FERNANDES, 2000, p. 69.

¹⁰⁷⁶ ROSA, 1986, p. 31.

Um pouco mais e brotar-me-iam asas...

Bibliografia

*

ABRAMS, Meyer Howard. La literatura como revelación de la personalidad. In: _____. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962. p. 328-380.

ALMADA-NEGREIROS, José de. Conferência futurista. In: *PORTUGAL futurista*. 3 ed. Lisboa: Contexto, 1984. p. 35-38. Edição fac-similada.

AMARAL, Fernando Pinto do. O desejo absoluto: a poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 237-246, set.-dez. 1990.

AMORA, António Soares. Síntese dos elementos da obra literária. In: _____. *Teoria da literatura*. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1973. p. 143-170.

ARGAN, Giulio Carlo. Clássico e romântico. In: _____. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 11-34.

AVOLIO, Jelssa Ciardi; FAURY, Mára Lucia. *Michaelis: minidicionário: francês-português, português-francês*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. 614 p. (Dicionários Michaelis).

BACHELARD, Gaston. Rimbaud l'enfant. In: _____. *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986. p. 120-125.

BARTHES, Roland. A morte do autor; Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53; 55-61. (Signos, 44).

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 660 p. (Poesia de todos os tempos).

_____. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. 152 p.

_____. *Paraísos artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1999. 260 p. (L&PM pocket).

BERNARD, Suzanne. Rimbaud et la création d'une nouvelle langue poétique. In: _____. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie Nizet, 1959. p. 151-211.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. Mário de Sá-Carneiro: aquele outro. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 163-168, set.-dez. 1990.

BERND, Zilé. A literatura comparada e as literaturas periféricas. In: BITTENCOURT, Gilda Neves; MARQUES, Reinaldo. *Ensaio de literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 39-44.

BERQUÓ, Franca. A melancolia narcísica na lírica de Sá-Carneiro. In: SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, 1994, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994. p. 157-168.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: _____ (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 7-48. (Série Temas, 59 - Literatura brasileira).

BUESCU, Helena Carvalhão. Histórias, concepções, teorias. In: _____. *Em busca do autor perdido*. Lisboa: Cosmos, 1998. p. 9-48.

_____. Literatura comparada em Portugal: tendências teóricas e institucionais. In: CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada no mundo: questões e método. Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM: VITAE: AILC, 1997. p. 137-145.

CAMPOS, Álvaro de [Fernando Pessoa]. Ultimatum. In: *PORTUGAL futurista*. 3 ed. Lisboa: Contexto, 1984. p. 30-34. Edição fac-similada.

CAMPOS, Augusto de. Introdução: alguns Rimbauts. In: RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud livre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.11-21. (Coleção Signos).

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 1999. 103 p.

CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1960. 103 p.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4 ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 1999. 96 p. (Princípios, 58).

CASTELLO BRANCO, Lúcia. Mário de Sá-Carneiro e a dispersão do sujeito. In: SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, 1994, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994. p. 111-117.

CASTRO, Eugénio de. Prefácio da segunda edição; Prefácio da primeira edição [de *Oaristos*]. In: _____. *Obras poéticas de Eugénio de Castro*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968. p. 11-14; 19-25. v. 1.

CHIAMPI, Irlemar (coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. 222 p. (Série Temas, 25 - Estudos literários).

COMPLEXO. In: MIJOLLA, Alain de. *Dicionário internacional de psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 367-369.

CORTÁZAR, Julio. Rimbaud. In: _____. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 13-20. v. 2.

CROCE, Benedetto. Aesthetica in nuce. In: _____. *Breviário de estética / Aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 1997. p. 155-193. (Série Temas, 63 - Estética).

_____. *A poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1967. 232 p.

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Versão monousuário 2.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. 1 CD-ROM.

DINE, Maria Madalena Jorge; FERNANDES, Marina Sequeira. A poesia de Mário de Sá-Carneiro. In: _____. *Para uma leitura da poesia modernista: Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros*. Lisboa: Presença, 2000. p. 46-80.

DUARTE, Lélia Maria Parreira. Sá-Carneiro e a angústia criadora. In: _____. *Camões & Sá-Carneiro: ensaios*. Belo Horizonte: Andrade, 1973. p. 37-76.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ETIEMBLE, René. Introduction; Conclusions. In: _____. *Le mythe de Rimbaud*. Paris: Gallimard, 1952. p. 41-54; 395-402. v. 2. [Structure du mythe]. (Bibliothèque des idées).

FAUSTINO, Mário. Arthur Rimbaud. In: _____. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 91-96. (Debates, 136).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 2128 p.

FINAZZI-AGRO, Ettore. O grande intervalo: a indicação da morte na poesia de Sá-Carneiro. In: SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, 1994, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994. p. 9-20.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (Ditos e escritos, 3).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. 349 p. (Problemas atuais e suas fontes, 3).

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 6 ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. 230 p.

GALHOZ, Maria Aliete. O universo poético de Mário de Sá-Carneiro. In: _____. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Presença, 1963. p. 99-126. (Biografia de bolso, 7).

GARCEZ, Maria Helena Nery. O estrambótico em Mário de Sá-Carneiro. In: _____. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: coletânea de artigos e ensaios*. São Paulo: Moraes: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 129-136.

GAUTIER, Théophile. Haxixe. In: _____. *O clube dos fumadores de haxixe*. Lisboa: 101 Noites, 2004. p. 55-59.

GERSÃO, Teolinda. Para o estudo do futurismo literário em Portugal. In: *PORTUGAL futurista*. 3 ed. Lisboa: Contexto, 1984. p. XV-XXV. Edição fac-similada.

GOMES, Álvaro Cardoso. Colorindo vogais (Rimbaud). In: _____. *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989. p. 39-49. (Debates, 228).

GUINSBURG, J.; ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 261-274.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 4. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_18.html>. Acesso em 27 nov. 2006.

_____. Rimbaud au Portugal. *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, v. 32, p. 235-255, 30 dez. 1993.

HAMBURGER, Käte. O gênero lírico. In: _____. *A lógica da criação literária*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 167-209. (Estudos, 14).

HEGEL. *Estética: poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964. p. 8-369.

HIRSCH JR., E. D. In defense of the author. In: _____. *Validity in interpretation*. New Haven: London: Yale University Press, 1967. p. 1-23.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 101 p. (Elos, 5).

ÍCARO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 498-499.

ISER, Wolfgang. Arte parcial: a interpretação universalista. In: _____. *O ato da leitura*. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 23-48. v. 1. (Coleção Teoria).

IVO, Lêdo. Uma temporada em Jean-Arthur Rimbaud. In: RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 7-41.

JAUSS, Hans Robert. El placer estético y las experiencias básicas de la poiesis, la aisthesis y la catarsis; Poiesis: el aspecto productivo de la experiencia estética (*construire et connaître*); Aisthesis: el aspecto receptivo de la experiencia estética (*voir plus de choses qu'on n'en sait*); Catarsis: la función comunicativa de la experiencia estética (*movere et conciliare*). In: _____. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. 2 ed. cor. y aum. Madrid: Taurus, 1992. p. 59-78; 93-184. (Humanidades. Teoria y crítica literaria).

JÚDICE, Nuno. O Futurismo em Portugal. In: *PORTUGAL futurista*. 3 ed. Lisboa: Contexto, 1984. p. V-XIII. Edição fac-similada.

KAYSER, Wolfgang. A estrutura do gênero. In: _____. *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. São Paulo: Livraria Acadêmica Saraiva, 1948. (Coleção Studium - Temas filosóficos, jurídicos e sociais). v. 2.

LACERDA, Alberto de. A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 153-155, set.-dez. 1990.

LANCASTRE, Maria José. O esfinge gorda: para uma reconstrução do auto-retrato de Mário de Sá-Carneiro através da sua poesia. In: _____. *O eu e o outro: para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Quetzal Editores, 1992. p. 55-76.

LAROUSSE de poche: 2006. Paris: Larousse, 2005. 1041 p.

LETOURNEUX, Matthieu. L'oeuvre dévorante. In: BOUDOU, Paule-Élise; BRUNEL, Pierre; LETOURNEUX, Matthieu. *Rimbaud*. Paris: Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 2004. p. 61-101.

LE trésor de la langue Française informatisé. Disponível em: <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>.

LIMA, Luiz Costa. Rimbaud: o poético desventrado. In: _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 133-152. (Biblioteca de teoria e crítica literária, 1).

LISBOA, Eugénio. José Régio e Mário de Sá-Carneiro: as afinidades electivas?. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 215-223, set.-dez. 1990.

LOPES, Óscar. Mário de Sá-Carneiro. In: _____. *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. p. 527-551. v. 2.

LOPES, Tereza Rita. Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 4, p. 18-26, dez. 1971.

LOURENÇO, Eduardo. Ficção e realidade da crítica literária; Da verdade prática; Crítica, obra e tempo; Da metamorfose crítica ou o crepúsculo do Humanismo. In: _____. *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994. p. 15-27; 47-60.

_____. *Orfeu* ou a poesia como realidade; *Presença* ou a contra-revolução do modernismo português?. In: _____. *Tempo e poesia*. Porto: Editorial Inova, 1974. p. 47-67; 165-194.

_____. Suicidária modernidade. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 7-12, set.-dez. 1990.

MAFFESOLLI, Michel; ROUANET, Sérgio Paulo. *Moderno x pós-moderno*. Rio de Janeiro: UERJ, Departamento Cultural / SR-3, 1994. 88 p. (Polêmica).

MALLARMÉ, Stéphane. Arthur Rimbaud. In: _____. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1991. p. 122-133.

MARCHIS, Giorgio de. *O silêncio do dândi e a morte da esfinge*: edição crítico-genética de *Dispersão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007. p. 7-105.

MARINETTI, F. T. O music-hall, manifesto futurista de Marinetti publicado pelo Daily-Mail de 21 de Novembro de 1913. In: *PORTUGAL futurista*. 3 ed. Lisboa: Contexto, 1984. p. 39-42. Edição fac-similada.

MARTINHO, Fernando J. B. *Mário de Sá-Carneiro e o(s) outro(s)*. Lisboa: Hiena, 1990. 91 p.

MARTINS, Fernando Cabral. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1994. 353 p. (Imprensa universitária, 104).

_____. Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 193-199, set.-dez. 1990.

MEYER, Augusto. *Le bateau ivre*: análise e interpretação. Rio de Janeiro: Livraria São José, [1955]. 92 p.

MILLER, Henry. *A hora dos assassinos*: um estudo sobre Rimbaud. Porto Alegre: L&PM, 1983. 110 p.

MIRANDA, José Américo. *A confissão de Lúcio*: encenação de um suicídio. In: SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, 1994, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994. p. 125-132.

MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada no mundo: questões e método. Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM: VITAE: AILC, 1997. p. 39-52.

MOISES, Massaud. *A literatura portuguesa*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 2003. 326 p.

_____. *Dicionário de termos literários*. 11 ed. São Paulo : Cultrix, 2002. 526 p.

MONTEIRO, Adolfo Casais. A realidade poética. *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, n. 38, v. 2, p. 2-3, abril, 1933.

_____. Mais além da poesia pura. *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, n. 28, v. 2, p. 5-7, ago.-out. 1930.

_____. Mário de Sá-Carneiro. *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, n. 21, p. 2-3, jul.-ago. 1929.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Loyola, 2000-2001, 4 v. 3132 p.

MOURÃO-FERREIRA, David. Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. In: _____. *Hospital das letras*. Lisboa: Guimarães Editores, 1966. p. 181-192.

_____. O voo de Ícaro a partir de Cesário. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 204-212, set.-dez. 1990.

MUKAROVSKY, Jan. A personalidade do artista. In: _____. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p. 273-290.

NOBRE, António. *Só*. 18 ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1979. 219 p.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Brasas e chamas – as metáforas da escrita em *A confissão de Lúcio*. In: SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, 1994, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994. p. 133-136.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991. 96 p. (Biblioteca da educação. Série 7. Arte e cultura, 2).

PALHAÇO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 680.

PAZ, Octavio. A outra margem; A revelação poética; A inspiração. In: _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 141-221. (Coleção Logos).

PEIXOTO, Sérgio Alves. A poesia de Sá-Carneiro, hoje. In: SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, 1994, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994. p. 169-172.

PEREIRA, Edgar. *A confissão de Lúcio*: o narrador no espelho. In: SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, 1994, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994. p. 119-123.

_____. *Chuva oblíqua*: o sonho e as paisagens. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, n. 11, p. 13-19, jan. 1984-jun. 1986.

PEREIRA, José Carlos Seabra. O simbolismo. In: _____. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975. p. 59-102.

_____. Rei-lua, destino dúbio: legados finisseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 169-192, set.-dez. 1990.

PESSOA, Fernando. Apontamentos para uma estética não-aristotélica. In: _____. *Páginas de doutrina estética*. 2 ed. Lisboa: Editorial Inquérito, [19--]. p. 115-130. (Ensaístas contemporâneos).

_____. Crítica à crítica psicanalítica de João Gaspar Simões. In: _____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 61-68. (Biblioteca luso-brasileira. Série portuguesa).

_____. Ideias estéticas. In: _____. *Páginas sobre literatura e estética*. Mem Martins: Publicações Europa-América, [19--]. p. 19-44. (Obras em prosa de Fernando Pessoa).

_____. *Obra poética*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. 842 p. (Biblioteca luso-brasileira. Série portuguesa).

_____. Sobre *Orpheu*, Sensacionismo e Paülismo. In: _____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, [19--]. p. 111-218.

PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1983. p. 9-90.

PLATÃO. *A República*. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 86-125; 449-475.

_____. Fédon ou da alma. In: _____. *Platão: diálogos*. [S.l.]: Nova Cultural, 1996. p. 115-191. (Os pensadores).

PLATON. Ión. In: _____. *Banquete. Ión*. [S.l.]: Universidad Nacional Autónoma de México, 1944. p. 1-21. (Platon: Obras completas).

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. In: _____. *Essays and reviews*. New York: The Library of America, 1984. p. 13-25.

POETICS. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (ed.). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 929-938.

POST, H. Houwens. _____. Mário de Sá-Carneiro, precursor do surrealismo português. Separata de: *Ocidente*, Lisboa, v. 74, p. 65-79, 1968.

POULET, Georges. Rimbaud. In: _____. *La poésie éclatée: Baudelaire/Rimbaud*. Paris: PUF, 1980. p. 85-165. (Écriture).

RAYMOND, Marcel. Introdução; O mito moderno da poesia. In: _____. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 11-31; 293-303. (Ensaio de cultura, 12).

RÉGIO, José. Ainda uma interpretação do Modernismo. *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, n. 23, p. 1-2, dez. 1929.

_____. Classicismo e Modernismo. *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, n. 2, p. 1-2, 28 de março, 1927.

_____. Da geração modernista. *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, n. 3, p. 1-2, 8 de abril, 1927.

_____. Em torno da expressão artística. In: _____. *Três ensaios sobre arte*. 2 ed. Porto: Brasília Editora, 1980. p. 7-78.

_____. Mário ou eu próprio-o outro: episódio tragicômico em um acto. In: _____. *Três peças em um acto*. Porto: Brasília Editora, 1980. p. 121-155. (Obras completas).

_____. O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro. In: _____. *Ensaaios de interpretação crítica*. 2 ed. Porto: Brasília Editora, 1980. p. 197-244.

_____. O Modernismo em Portugal. In: _____. *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1941. p. 77-89. (Cadernos Inquérito - Série G - Crítica e história literária, XIV).

RICHARD, Jean-Pierre. Rimbaud ou la poésie du devenir. In: _____. *Poésie et profondeur*. Paris: Du Seuil, 1955. p. 187-250.

RIMBAUD, Arthur. *A correspondência de Arthur Rimbaud*. Tradução de Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM, 1983. 186 p. (Rebeldes & malditos, 4).

_____. *Iluminações. Uma cerveja no inferno*. 4 ed. Tradução de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. 208 p. (Documenta poetica, 9).

_____. *Iluminuras: gravuras coloridas*. 2 ed. rev. Tradução de Maurício Arruda Mendonça e Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 1996. 175 p.

_____. *O rapaz raro: iluminações e poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1998. 251 p.

_____. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Édition établie et annotée par Louis Forestier. Paris: Gallimard, 2002. 352 p. (Folio Classique).

_____. *Poesia completa*. 3 ed. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. 392 p.

_____. *Prosa poética*. 2 ed. rev. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. 413 p.

_____. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. 2 ed. Tradução de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. 154 p.

ROCHA, Clara. Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 156-162, set.-dez. 1990.

ROSA, António Ramos. A poesia e o humano; O poema, sua gênese e significação; De Victor Hugo a Saint-John Perse. In: _____. *Poesia liberdade livre*. Lisboa: Ulmeiro, 1986. p. 21-56; 147-153. (Ulmeiro / Universidade, 8).

ROUANET, Sérgio Paulo. Iluminismo ou barbárie. In: _____. *Mal estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 9-45.

RUBIM, Gustavo. O ouro e o outro. In: _____. *A arte de sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. p. 83-94.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. 1101 p. (Biblioteca luso-brasileira. Série portuguesa).

_____. *Poemas completos*. 3 ed. Edição e prefácio de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005. 274 p. (Obras de Mário de Sá-Carneiro).

SENA, Jorge de. O poeta é um fingidor (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais); Cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa. In: _____. *O poeta é um fingidor*. Lisboa: Ática, 1961. p. 21-77. (Coleção Ensaio).

_____. Rimbaud ou o dogma da trindade poética; Rimbaud revisitado. In: _____. *O dogma da trindade poética (Rimbaud) e outros ensaios*. Porto: Asa, 1994. p. 21-51.

SIMÕES, João Gaspar. A arte e a realidade. *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, n. 36, v. 2, p. 5-11, nov. 1932.

_____. Deformação, gênese de toda a arte. *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, n. 45, v. 2, p. 7-11, jun. 1935.

_____. [Estudo crítico]. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ática, 1973. p. 11-47. v. 2. (Coleção Poesia).

_____. Modernismo. *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, n. 14 e 15, p. 2-3, 23 de julho, 1927.

_____. O mistério da poesia. In: _____. *O mistério da poesia: ensaios de interpretação da gênese poética*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931. p. 1-22.

_____. Realidade e humanidade na arte: a propósito de *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset. *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, n. 16, p. 2-4, nov. 1928.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação; Do estilo. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 11-49.

STAIGER, Emil. Introdução; Estilo lírico: a recordação; Estilo épico: a apresentação; Da fundamentação dos gêneros poéticos; Epílogo. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972. p. 13-118; 160-199. (Biblioteca tempo universitário, 16).

STARKIE, Enid. *Arthur Rimbaud*. London: Faber and Faber, 1961. 491 p.

TODOROV, Tzvetan. As *Iluminações*. In: _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 199-215. (Ensino superior).

VALÉRY, Paul. Questões de poesia; Primeira aula do curso de poética; Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 177-218.

VERLAINE, Paul. Arthur Rimbaud. In: _____. *Les poètes maudits*. Nouvelle édition. Paris: Léon Vanier, 1888. p. 15-39.

VICENTE, Adalberto Luis. Modernidade, futuro e progresso em Arthur Rimbaud. *Texto poético*, v. 6, jan-jun. 2009. Disponível em <http://www.textopoetico.org/index.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=5>. Acesso em 28/08/2009.

VILA MAIOR, Dionísio. Sá-Carneiro: a omnipresença da subjectividade. In: _____. *O sujeito modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*. Lisboa: Universidade Aberta, 2003. p. 218-231. (Temas educacionais, 20).

WARREN, Austin; WELLEK, René. Gêneros literários. In: _____. *Teoria da literatura*. 2 ed. Lisboa: Europa-América, 1971. p. 285-300. (Biblioteca universitária).

WILDE, Oscar. O declínio da mentira. In: _____. *Intenções: quatro ensaios sobre estética*. Lisboa: Cotovia, 1992. p. 11-52.

WILLER, Cláudio. Os prazeres do comparatismo, II: Octavio Paz e a literatura comparada. *Agulha: Revista de Cultura*, Fortaleza, n. 55, jan.-fev. 2007. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag55willer.htm>>. Acesso em 06 mai. 2007.

WILSON, Edmund. O Simbolismo; Axel e Rimbaud. In: _____. *O castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa, de 1870-1930*. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 9-24; 182-207.

WINOGRAD, Monah. *Genealogia do sujeito freudiano*. Porto Alegre: ArtMed, 1998. 126 p.

WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na poesia de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Delfos, 1968. 309 p. (Estudo e ensaio, 4).