

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

VINÍCIUS ALVES DE SOUZA

REVISITANDO *RIMBAUD NO BRASIL*

**GUARULHOS
2022**

VINÍCIUS ALVES DE SOUZA

REVISITANDO *RIMBAUD NO BRASIL*

Dissertação de Mestrado apresentada como
requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Letras

Universidade Federal de São Paulo

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Dias
Mendes

Coorientadora: Profa. Dra. Francine Fernandes
Weiss Ricieri

GUARULHOS

2022

VINÍCIUS ALVES DE SOUZA
REVISITANDO *RIMBAUD NO BRASIL*

Dissertação de Mestrado apresentada como
requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Letras
Universidade Federal de São Paulo
Área de concentração: Estudos Literários

Aprovação: ____/____/_____

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

Souza, Vinícius Alves de.

Revisitando *Rimbaud no Brasil* / Vinícius Alves de Souza – 2022. – 118 f.

Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras). – Guarulhos : Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Orientador: Profa. Dra. Maria Lúcia Dias Mendes.

Coorientador: Profa. Dra. Francine Fernandes Weiss Ricieri

Título em Francês: Revisiter *Rimbaud no Brasil*.

1. Arthur Rimbaud. 2. Transferências culturais. 3. Mediadores. 4. Traduções.
5. Século XX. I. Mendes, Maria Lúcia Dias. II. Revisitando *Rimbaud no Brasil*.

Profa. Dra. Maria Lúcia Dias Mendes
Universidade Federal de São Paulo

Profa. Dra. Francine Fernandes Weiss Ricieri
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras
Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM

Prof. Dr. Álvaro Faleiros
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral
Universidade de São Paulo – USP

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e todo seu corpo de trabalhadores, instituição essencial em minha formação. Aos professores que me acompanham desde os anos de graduação e foram basilares no desenvolvimento crítico que, atualmente, constitui meu olhar sobre o fenômeno literário. Ressalto, a Profa. Dra. Ana Luiza Ramazzina Ghirardi, que me acolheu em minha primeira pesquisa e, de maneira fantástica, me impulsionou no campo científico. A Profa. Dra. Francine Fernandes Weiss Ricieri, orientadora desta pesquisa, que, com seu conhecimento interdisciplinar e metodologia, que levarei adiante em meus futuros estudos, me auxiliou detalhadamente na construção objetiva do pesquisar. Maria Lúcia Dias Mendes, orientadora em sentido amplo, por ter me lembrado e despertado para o campo acadêmico, após anos distante dele. Pelos momentos de descontração e seriedade, pela bibliografia maravilhosa que me forneceu e, sobretudo, por ser uma grande influência para mim há mais de dez anos.

Aos Prof. Dr. Álvaro Faleiros e ao Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras, pelos inestimáveis apontamentos durante as bancas de qualificação e defesa. Sem tais indicações os rumos do trabalho não seriam os mesmos.

À minha família, em especial, minha mãe Cristiane, que me apoia no universo literário e filosófico desde criança. Com uma leitura, luminosa como um vaga-lume, que tudo mudou.

À minha companheira Ana Lígia, pelo carinho e por estar ao meu lado e estudar comigo as características da obra de Rimbaud e me servir de grande estímulo e admiração.

Aos amigos, pelas horas infindáveis ouvindo sobre Rimbaud e que, acredito, hoje saibam mais do que eu sobre o poeta: Alan, Rafael, Guilherme, Regina, Eduardo, Antônio, Romeu e Arthur.

Ao meu filho Tomaz, que acompanhou este processo de perto e, confundindo Rimbaud, minhas orientadoras e outros escritores, deu alegria e carne à esta pesquisa.

Finalmente, ao poeta Arthur Rimbaud, que me acompanha há muito tempo, quando ainda menino, na biblioteca municipal de Guarulhos, ao ver a capa de *Une saison en enfer*, não sabia, simplesmente, o que fazer diante daquilo: se destruía ou mimetizava. Desde então, tudo mudou, “car Je est un autre”.

“Elle est retrouvée
Quoi? – L’éternité.
C’est la mer allée
Avec le soleil.”

(RIMBAUD, 1998, p. 239)

RESUMO

Este trabalho trata de alguns aspectos relativos à recepção da obra de Arthur Rimbaud no Brasil, tal como se configura no livro *Rimbaud no Brasil* (1993), a partir da contribuição teórica do conceito de *transferências culturais*, abordado nos estudos de Michel Espagne, Christophe Charle, Livien D'Hulst, entre outros. Foi delimitada como cerne da proposta a questão dos mediadores, considerando-se, em especial, tradutores, edição, crítica e outras características que interessam à área das transferências culturais. Este método verifica quais fatores influenciam o câmbio cultural do objeto de arte, sejam questões jurídicas, editoriais, linguísticas, filosóficas, dentre outras. Esses fatores também podem ser chamados de vetores ou mediadores e são os guias metodológicos das análises desta dissertação. Assim, o principal foco é a investigar quais mediadores influenciaram e como influenciaram as escolhas e o projeto editorial da obra. Através das traduções e críticas que compõem a coletânea de Carlos Lima, estabeleceu-se como objetivo analisar as diferenças e semelhanças entre elas, visando sempre compreender os efeitos que uma mediação realiza na transferência de um objeto de arte. Além de contribuir para os estudos do poeta no Brasil, assim como de outros objetos culturais, objetiva-se expandir a problematização da reflexão sobre transferências culturais e seus mecanismos.

Palavras-chave: Arthur Rimbaud; transferências culturais; mediadores; traduções; século XX.

RESUMÉ

Ce travail traite de quelques aspects relatifs à la réception de l'œuvre d'Arthur Rimbaud au Brésil, telle qu'elle se présente dans le livre *Rimbaud no Brasil* (1993), à partir de la contribution théorique du concept de *transferts culturels*, abordé dans les études de Michel Espagne, Christophe Charle, Livien D'Hulst, entre autres. La question des médiateurs a été le cœur de notre recherche, en particulier en ce qui concerne les traducteurs, l'édition, la critique et d'autres caractéristiques qui intéressent le domaine des transferts culturels. Cette méthode vérifie quels facteurs influencent l'échange culturel de l'objet d'art, qu'il s'agisse de questions juridiques, éditoriales, linguistiques, philosophiques, entre autres. Ces facteurs peuvent également être appelés vecteurs ou médiateurs et sont les guides méthodologiques des analyses de cette thèse. Ainsi, notre recherche se penche sur l'étude des médiateurs, se demande lesquels ont joué un rôle clef et comment ils ont influencé les choix et le projet éditorial de l'œuvre. À travers les traductions et critiques qui composent le recueil de Carlos Lima, il s'est fixé comme objectif d'analyser les différences et les similitudes entre elles, visant toujours à comprendre les effets qu'une médiation réalise sur le transfert d'un objet d'art. Au-delà de contribuer aux études du poète au Brésil, ainsi qu'à d'autres objets culturels, ce travail cherche à élargir la problématique de la réflexion sur les transferts culturels et leurs mécanismes.

Mots-clés: Arthur Rimbaud; transferts culturels; médiateurs; traductions; XXème siècle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. RIMBAUD NO BRASIL	12
1.1 Rimbaud no Brasil: Organização e estrutura	12
1.2 Transferências culturais	15
1.3 O prefácio de Rimbaud no Brasil: exemplo de transferência e mediação cultural	21
2. ENSAIOS CRÍTICOS	30
2.1 Ensaaios críticos e sua organização	30
2.2 Década de cinquenta	31
2.3 Década de setenta	40
2.4 Década de noventa	49
2.5 Demais contribuições	57
2.6 Conclusão	71
3. POEMAS EM PROSA	73
3.1 O poema em prosa	74
3.2 Lettres du voyant – uma dita segunda introdução	75
3.3 Une saison en enfer	79
3.4 Illuminations	87
4. POEMAS	95
4.2 A metodologia organizadora de Rimbaud no Brasil, relicário póstumo	97
4.3 Relendo/Reorganizando os poemas de Rimbaud no Brasil	98
4.4 Seleções tradutórias e as transferências	101
CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

INTRODUÇÃO

Arthur Rimbaud (1854-1891) foi um poeta de grande influência e celebridade no século XX, em muitos espaços e momentos desse período. Ainda que, no Brasil, sua obra tenha repercussão desde o século XIX, somente durante o XX ganhou celebridade. Poeta simbolista, místico, surrealista, cristão, rebelde, entre outras classificações, o jovem autor foi lido, comentado e traduzido por um variado e vasto grupo. Para melhor compreender como isso ocorre e quais razões se podem atribuir às mudanças constantes na recepção de seus escritos em outro espaço fora da França, optamos pela metodologia das transferências culturais.

Trata-se de um conjunto de proposições teóricas voltado à busca de se compreender como um objeto circula e se aclimata em outro(s) espaço(s) e época(s). Buscando ultrapassar uma comparação bilateral da circulação das obras, as transferências buscam analisar as razões pelas quais determinados objetos se tornam parte integrante de outra cultura ou não. Para melhor compreender os processos implicados, teóricos como Michel Espagne (1999), Christophe Charle (2010), Livien D’Hurst (2009), Vera Guimarães (2012) e outros estudam algumas das diversas maneiras por meio das quais é realizada a transferência (seja a tradução, a censura, o fetiche, a migração etc.). Todas essas transferências são mediadas, ou vetorizadas, e consideradas as contribuições do aporte teórico mencionado, optamos por observar o papel dos mediadores culturais na realização da passagem intranacional e internacional do objeto.

Ao estabelecer o *corpus*, não optamos por realizar a tarefa, fora do escopo de uma dissertação, de analisar a circulação e as repercussões de toda a obra de Rimbaud, traduzida ou não, no Brasil, restringindo-nos ao exame do livro organizado por Carlos Lima e intitulado *Rimbaud no Brasil* (1993). Esse volume apresenta ao leitor três seções: poemas em prosa, poemas e ensaios críticos. Com um grande número de colaboradores, o livro dispõe poemas¹ seguidos de traduções (normalmente mais de uma versão) e uma quantidade razoável de ensaios críticos dedicados ao texto rimbaldiano. Tais características fazem de *Rimbaud no Brasil* um exemplo prático do funcionamento da mediação, pois o leitor tem à disposição traduções e críticas de diversos momentos e tonalidades.

No primeiro capítulo, propusemos um apanhado histórico sumário do livro em estudo, percorrendo sobre suas particularidades. Apresentamos, ainda, nossa metodologia principal, a da mediação nas transferências culturais. Em um dado momento, o prefácio de *Rimbaud no*

¹A palavra *poema*, na teoria, na crítica e na história literária, pressupõe a noção de escrita versificada. Por contraposição ao conceito de *poema em prosa* (que problematizaremos ao longo do trabalho), adotaremos, apenas em momentos estratégicos, a construção pleonástica “poema em verso”.

Brasil é discutido e, por meio de teorias de Espagne e Gérard Genette, observamos como a construção dos paratextos editoriais (capas, prefácios, notas de rodapé etc) auxilia na identificação da proposta e, de maneira que uma teoria complementar a outra, demonstramos como esse prefácio específico (de Marcella Mortara) é, em alguns casos, uma explicitação dos processos de mediação realizados.

O segundo capítulo analisa as mediações críticas, ou seja, como grupos acadêmicos, artistas e ensaístas colaboram para a consolidação da obra rimbaldiana em um espaço daquele em que ela surgiu. O leitor irá se deparar com críticas que vão desde os anos cinquenta até a data de publicação de *Rimbaud no Brasil* e, assim, pode observar a maneira como um texto é lido durante esse conjunto de anos e como isso constitui padrões históricos de recepção. Para melhor esclarecer as mudanças que se operam na transferência do objeto, apresentamos algumas reflexões de René Étiemble sobre o fenômeno mitográfico de Rimbaud na França e, também, de Adrien Cavallaro sobre o *Rimbaldismo*, no mesmo país. A organização deste capítulo foi feita segundo a edição da antologia e encontra-se agrupada em três estruturas maiores: anos cinquenta, setenta e noventa. Dentro dessa lógica, é possível mapear algumas características que se relacionam durante os períodos na recepção do objeto – a poesia de Rimbaud – e sua transformação durante o tempo, no mesmo espaço.

Em “Poemas em prosa”, nosso terceiro capítulo, abordamos textos em prosa do poeta selecionados pela edição em estudo. Acionamos a concepção de *poema em prosa* presente no livro *Lire le poème en prose*, de Michel Sandras (1995), para compreender as diferenças inerentes aos poemas e em prosa e, novamente, apoiamos tais informações na teoria central a nosso trabalho, a propósito das transferências culturais. Os livros *Une saison en enfer* (1873) e *Illuminations* (1886) são as manifestações dessa prática no conjunto da obra de Rimbaud. Desses livros, selecionaram-se as componentes que integram *Rimbaud no Brasil*. De *Une saison en enfer*: o primeiro trecho do livro que, na coletânea, é simplesmente inserido após o título *Une saison en enfer*. Em seguida, aparecem “Délires – II: Alchimie du verbe” e, por último, “Matin” (nas traduções de Carlos Lima, Ivo Barroso, Lêdo Ivo e Xavier Placer). Já, de *Illuminations*, foram escolhidos cinco poemas: “Ouvriers”, “H”, “Démocratie”, “Fairy” e “Solde” (todos na tradução de Lêdo Ivo).

Em “Poemas em versos”, o mesmo raciocínio é proposto, porém agora com um maior número de poemas e tradutores. Novamente, a organização do livro foi examinada, considerando-se o quadro mais aceito pela crítica rimbaldiana. Há dezoito poemas de Rimbaud, um de Verlaine e outro de Marcos Marques. Os textos que o compêndio oferece vão desde os mais célebres, como “Le bateau ivre” e “Voyelles”, a outros não tão conhecidos, como “Les

Stupra”. Após a reordenação, uma análise de “Voyelles” e “Les Stupra” é feita para demonstrar como as mediações, na França e no Brasil, são fundamentais para a circulação de um texto e para sua notoriedade. Além das questões já apresentadas no primeiro capítulo sobre as críticas ao texto rimbaldiano, agora se inserem no debate aquelas relativas à tradução.

Finalmente, em nossa conclusão, procuramos demonstrar como o funcionamento de uma transferência ocorre e como, por meio da análise de um material como um livro, os diferentes processos de mediação podem se tornar claros e distintos. Em um livro que visa reunir uma vislumbre da poesia de Rimbaud no Brasil durante um século, lançado em comemoração ao seu centenário de falecimento (apesar de Rimbaud ter falecido em 1891 e o livro só ter sido lançado em 1993), podem-se encontrar os mais variados tipos de mediadores e processos de mediação, que fazem com que sua obra permaneça sendo lida e revisitada durante mais de um século.

Rimbaud no Brasil, apesar de alguns problemas editoriais e de organização, constrói um percurso ilustrativo e demonstra como uma obra se modifica e torna-se múltipla ao ser *transferida*. Reúne mediadores os mais díspares e que, ali aproximados, tornam nítida e objetiva a nova composição da figura do poeta *transferido*. O leitor tem a oportunidade de comparar diferentes traduções, de diferentes épocas, diversas críticas e, também, os poemas em sua versão original (ou, em casos controversos, em *uma* das versões conhecidas). O livro *Rimbaud no Brasil*, nesse sentido, em si é um vetor, um mediador e durante nossa análise nos propomos a aprofundar essa sua característica intrínseca.

1. RIMBAUD NO BRASIL

“Car Je est un autre”
(RIMBAUD, 1998, p. 149)

1.1 Rimbaud no Brasil: Organização e estrutura

O livro, publicado em 1993, pretende sintetizar em um compêndio a obra e a recepção de Rimbaud no país. O projeto é alusivo ao centenário da morte do poeta (1854-1891). Como explica a autora do prefácio e revisora, Marcella Mortara, trata-se de um conjunto de homenagens ocorridas no centenário, concebido em 1991, porém somente lançado em 1993, por problemas relativos à organização e edição. Divide-se em: um prefácio de Marcella Mortara, a carta enviada em 15 de maio de 1871 a Paul Demeny – *Lettre du voyant* – famosa carta chamada carta do vidente, poemas em prosa (*Une saison en enfer* e *Illuminations*), poemas em versos (alguns poemas escolhidos de maneira não muito clara pelos organizadores) e, finalmente, “Ensaaios críticos”, capítulo no qual são apresentados alguns ensaios sobre o poeta feitos no século XX.

A síntese pretendida no livro apresenta alguns problemas desde o título, paratexto que pode gerar leituras e expectativas diversas: trata-se de uma obra completa de Rimbaud? De uma historiografia da recepção do poeta por meio de textos críticos? Qual o recorte cronológico? Qual o recorte geográfico feito pelos organizadores para usar a palavra “Brasil”? Algumas dessas questões são respondidas no prefácio, porém as respostas e metodologia usadas levantam outras perguntas.

Ainda sobre o nome, nada se explica diretamente no prefácio sobre a escolha de um título tão abrangente. Comentar o título em um prefácio é um instrumento comum, pois segundo Gérard Genette, em *Paratextos editoriais*, o “comentário do título pode ser uma defesa contra as críticas sofridas ou antecipadas.” (GENETTE, 2009, p. 190) Além dessa questão, outras perguntas são propostas quando o leitor se depara com o conteúdo da coletânea que, meritória em sua proposta e reunião, oferece em seus capítulos outros motivos de indagação, pois não são claras as seleções textuais dispostas no livro. Com a ausência de uma delimitação mais clara de seu recorte em seu título, por exemplo, inserindo o momento cronológico selecionado na capa, e com um prefácio que tangencia o problema que esse título traz, os paratextos, capa e prefácio, esquivam-se de instruir o leitor de que nesta obra não encontrará um extenso percurso do texto rimbaldiano. O prefácio, de maneira escusa, esclarece sobre o conteúdo

subentendido em seu nome, explicando que a qualidade de sua organização fora afetada por imperativos técnicos os mais diversos.

Mortara, em seu prefácio, aborda problemas que levaram ao atraso na materialização do conjunto. A prefaciadora oferece uma espécie de justificativa: “A presente publicação foi concebida justamente em 1991 [...] Problemas circunstanciais impediram que a organização do volume se completasse na época” (MORTARA, 1993, p. 7). Subentende-se que os textos, as traduções e as críticas já estavam selecionados e reunidos em 1991. Mortara não deixa claro, nesse ponto, quais foram os problemas que impediram a publicação no ano do centenário, contudo, no final de seu texto, escreve: “Qualquer omissão eventual será devida exclusivamente a imperativos técnico-financeiros ou à impossibilidade de pesquisa mais apurada” (MORTARA, 1993, p. 9). De um lado estão os problemas materiais e, do outro, os problemas intelectuais. Assim, a justificativa do atraso é imputada a duas causas: a primeira financeira e burocrática (problemas da edição) e a segunda, mais científica, estética e crítica (problemas na organização).

O livro é uma coedição feita pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e a Comunicarte Marketing Cultural e Social, empresa privada voltada à produção artística e propaganda que, segundo os peritextos editoriais, cuidou do projeto gráfico. Os peritextos do livro, categoria de paratexto, auxiliam no entendimento da obra e até mesmo de sua produção material (o que importará nos próximos capítulos, pois conflui com a questão das transferências culturais).

O peritexto é uma escolha formal e material para a edição e essa apresentação dos editores fornece indícios da proposta. Mesmo sendo uma obrigação jurídica, a identificação dos editores e demais colaboradores muitas vezes fala, inclusive, sobre a espécie de conteúdo que o leitor pode esperar do volume. Com a informação contida no prefácio de que problemas da esfera técnica e financeira atrasaram o lançamento, teríamos subentendido que o motivo do atraso seria editorial. Sendo a editora identificada na capa, o leitor consegue identificar a possível causadora do atraso, mesmo essa não sendo apontada diretamente no prefácio. Genette explica o que seriam tais peritextos na seguinte passagem:

Denomino peritexto editorial toda zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes. A palavra zona indica que o traço característico desse aspecto do paratexto é essencialmente espacial e material; trata-se do peritexto mais exterior: a capa, a página de rosto e seus anexos; e da realização material do livro, cuja execução depende do impressor, mas cuja decisão é tomada pelo editor, em eventual conjunto com o autor:

escolha do formato, do papel, da composição tipográfica etc. (GENETTE, 2009, p. 21)

Quando ao índice, o compêndio traz uma organização tipográfica incomum, corroborando a queixa de Mortara sobre as questões técnicas. No índice do livro, o prefácio se chama “Apresentação”, porém o texto é intitulado “Introdução”. Um problema de edição que exemplificaria o que ela indicava, ao mencionar problemas técnicos. A Carta de Rimbaud a Demeny, “Lettres du voyant”, pode ser lida como uma segunda introdução, inclusive é o que propõe Mortara aos leitores de *Rimbaud no Brasil*. Primeiramente é apresentado o texto em francês e, depois em português, na tradução do próprio organizador, Carlos Lima. Maneira curiosa de criar um prefácio autoral e póstumo. Observando a definição apresentada por Gérard Genette para os prefácios, poderíamos considerá-lo, inclusive, apócrifo (no qual não foi o autor quem prefaciou o livro) supondo-se que, de fato, tal texto fora escrito para ser um prefácio.

Mortara esclarece essa escolha afirmando que a carta de Demeny é uma “introdução natural a toda a obra rimbaldiana” (MORTARA, 1993, p. 7). Essa “introdução natural”, talvez se deva a já terem sido tais cartas lidas como uma poética rimbaldiana, ou porque são famosas e figuram entre os seus primeiros escritos, ponto passível de discussão. O termo *natural* implica a ideia de leitura mínima de Rimbaud e isto torna, paradoxalmente, os outros escritos e cartas de importância menor. Pode-se acrescentar, ainda, que se trata de tanto de uma epístola enviada pelo poeta, quanto um poema ou uma proposta estética, o que é comum na obra de Rimbaud e em suas correspondências, mas para um compêndio de poemas do autor torna-se significativo o peso dado a esse texto, devido ao adjetivo usado, em detrimento de toda uma obra poética.

Em “Poemas em prosa” são apresentadas múltiplas traduções dos mesmos trechos, porém dispostas de maneira ora recortada, ora em ordem diversa das publicações dos próprios tradutores ou dos originais franceses (conceito de difícil abordagem em se tratando de Rimbaud, pois obras como *Illuminations* foram revisadas e tiveram sua estrutura modificada muitas vezes).

Sobre *Une saison en enfer*, o índice apresenta os seguintes títulos: “Une saison en enfer”, “Délires II: Alchimie du Verbe” e “Matin”. Todos os três tipograficamente iguais. Para um leitor que esteja tendo o primeiro contato com a obra do poeta por esse volume, um dos possíveis tipos interlocutores do livro, pode-se passar a ideia de três textos distintos, porém trata-se do nome do livro e dois poemas que fazem parte dele. O leitor experiente na leitura da obra de Rimbaud compreende que há um recorte no livro, mas os critérios que sustentam o recorte tampouco ficariam claros para ele. Novamente, tanto o texto em francês como aquele

em português são recortados e apresentados nas traduções de Carlos Lima, Ivo Barroso, Ledo Ivo e Xavier Placer.

O livro *Illuminations* sofre ainda mais recortes, talvez devido a sua extensão maior do que *Une saison en enfer*. Não é esclarecido no prefácio ou em outro momento as razões da escolha de somente cinco poemas, se elas seriam de ordem estética, cronológica ou tradutória. São eles: “Ouvriers”, “H”, “Démocratie”, “Fairy” e “Solde”. Dessa vez, o leitor conta somente com a tradução de Lêdo Ivo.

“Poemas em versos” é um capítulo no qual a seleção de poemas é também curiosa e que propõe ao leitor experiente que se dedicar a seguir a leitura linear da obra, a sensação de que a seleção foi feita a partir da importância ou da celebridade do poema, visto que começa com “Le bateau ivre”. A questão em torno da criação de um compêndio dos poemas em versos de Rimbaud é complexa e tem sido discutida há muitos anos e a solução adotada pelos organizadores de *Rimbaud no Brasil* pode remeter à ideia de uma proposta concisa para novos leitores, saudosa e analítica para leitores experientes, porém não fica claro se essa foi a escolha. Nesse capítulo enumeram-se vários tradutores e um grupo de vinte poemas (seguindo a mesma distribuição: original em francês e as traduções em português posteriormente).

Finalmente, em “Ensaio crítico”, espécie de posfácio, são dispostos doze ensaios críticos. Os ensaios perpassam temporalmente algumas décadas e constituem-se em textos de autores diversos, desde críticos literários até outros poetas. Esse capítulo também não especifica qual foi o critério de organização e a ordem dos textos é alfabética, gerando certa confusão quanto à perspectiva do autor que está sendo tratada. Como os textos de Rimbaud passam por releituras frequentes e as observações feitas a eles periodicamente são modificadas, o leitor pode não apreender o conteúdo tratado pelo crítico, gerando um efeito contrário à proposta de guiar, descrever e sintetizar a recepção rimbaldiana no Brasil.

Explicitada a estrutura formal e o funcionamento da obra *Rimbaud no Brasil*, podemos passar à análise dessas estruturas. A presença de Rimbaud no país é mediada pelo livro, abordando-se vários de seus aspectos, a serem explorados, na sequência, a partir da teoria das transferências culturais, tal como desenvolvida por Michel Espagne e outros pesquisadores.

1.2 Transferências culturais

Para realizar o exame da obra *Rimbaud no Brasil* foi utilizada a teoria das transferências culturais, perspectiva por meio da qual se procura observar o complexo funcionamento da circulação de um objeto cultural, seja esse um livro, um quadro, um filme, uma música etc. Tais

circulações não ocorrem seguindo em uma única via (lugar de origem para o de destino) ou forma (somente realizada por um intermediário), podendo ser efetuadas de maneiras múltiplas entre diferentes espaços e por mais de um tipo de mediador, sejam eles editores, escritores, críticos, a academia, dentre outros. O estudo das transferências culturais tem seu início em meados dos anos 1980, desenvolvido por um grupo de pesquisadores dedicados à história intelectual e cultural do século XIX na França e Alemanha, entre eles Michel Espagne, cuja pesquisa é uma das principais referências teóricas deste trabalho².

Espagne assim define o que seria esse método e conceito:

Toda passagem de um objeto cultural de um contexto para outro tem como consequência uma transformação do seu sentido, uma dinâmica de ressemantização, que só se pode reconhecer plenamente tendo em conta os vetores históricos da passagem [...] transferir não significa transportar, mas sim transformar, e o termo não se reduz, em caso algum, à questão mal circunscrita e muito banal dos intercâmbios culturais. O que está em jogo é menos a circulação de bens culturais do que a sua reinterpretação. (ESPAGNE, 2013, p.1, tradução nossa)³

Esta dinâmica de transformação é verificada a propósito da obra de Rimbaud, visto que ela é alterada sob vários aspectos quando se movimenta entre os dois países, desde o mais imediato (como é o da tradução) até o mais indireto, como as escolhas entre os livros e poemas para serem publicados, as datas em que serão lançados, as editoras que os lançarão, os jornais que os divulgarão e quem realizará críticas a essas obras. Espagne acrescenta:

Todos os grupos sociais suscetíveis de transitar de um espaço nacional ou linguístico étnico ou religioso para outro podem ser vetores de transferências culturais. Os comerciantes que transportam mercadorias sempre transmitiam igualmente representações ou saberes. Os tradutores, os professores especialistas de uma área cultural estrangeira, os emigrantes políticos, econômicos ou religiosos, os artistas que atendem às encomendas,

²É necessário assinalar que a teoria das transferências culturais foi pensada por Espagne a partir do estudo das trocas entre dois polos culturais europeus que - ainda que estejam em momentos diferentes em termos de hegemonia cultural durante o século XIX - possuem uma tradição cultural consolidada e uma relação de troca mais equilibrada. Ao se aclimatar esta teoria, transferindo os seus conceitos para se pensar as trocas entre França e Brasil, deve-se sempre dimensionar a relação desigual que, historicamente, se construiu entre esses dois países. Vale acentuar que a própria teoria, ao ser transferida, aclimatada, levanta novas questões, como por exemplo, a influência e hierarquia que podem estar presentes em um transferência realizada entre nações com relações históricas e sociais díspares entre si, como, por exemplo, o Brasil e a França. Nesses espaços o câmbio ocorre de maneira que a codependência apresentada por Espagne seja menos equilibrada.

³No texto original: Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisations, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. [...] Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu (ESPAGNE, 2013, p. 1).

mercenários, constituem outros tantos vetores de transferência e há que ter em conta as suas diferentes mediações. (ESPAGNE, 2013, p. 2, tradução nossa)⁴

Ainda diz, em outra obra sua, *Les transferts culturels franco-allemands*:

Não é por acaso que o termo transferência evoca simultaneamente fluxos financeiros, os deslocamentos de população e um dos momentos da cura psicanalítica. Com efeito, uma transferência cultural compromete tanto a vida econômica, demográfica, psíquica e intelectual dos grupos sociais em presença, embora seja verdade que a vida intelectual é mais propícia à observação de interferências que dizem respeito a coisas e pessoas, mas sobre a sua interpretação simbólica. (ESPAGNE, 1999, p.1, tradução nossa)⁵

Logo, apesar da transferência cultural ocorrer de múltiplas maneiras e perpassar diversas áreas sociais, a questão da arte na vida intelectual é uma das que possui mais imbricações e estratos. Variados vetores ou mediadores são identificáveis e podem nos ajudar a entender o processo de transposição de uma obra entre duas nações, como no exemplo aqui debatido. Um crítico pode posicionar-se positivamente a respeito de um autor e aumentar, desse modo, a probabilidade de uma editora publicar, traduzido ou não, seu livro em outro país. Da mesma maneira, um crítico pode desvalorizar uma obra e causar o efeito contrário (ou mesmo aumentar a curiosidade sobre a obra e autor). De qualquer modo, entre leitor e autor, mediadores atuam de forma indireta ou direta, sobretudo na vida intelectual, fazendo com que a conexão entre os dois ocorra. Além da modificação do objeto, pois agora analisado e em relação com outro sujeito e, assim, ressignificado, também o receptor de tais obras tem sua dimensão cultural ampliada com tais importações.

A transferência nunca é feita de maneira direta e os mediadores são múltiplos mesmo em um caso específico de transferência. Pode-se dizer que a obra tem início em algum lugar (não necessariamente o país de origem, podendo ter sua primeira publicação em outro país, como no caso de Rimbaud, que teve sua primeira impressão de *Une saison en enfer* em Bruxelas) e, desse ponto, ela circula para outros espaços. Esse movimento passa pela crítica, pelos livreiros,

⁴No texto original: Tous les groupes sociaux susceptibles de passer d'un espace national ou linguistique ethnique ou religieux à l'autre peuvent être vecteurs de transferts culturels. Les commerçants transportant des marchandises ont toujours véhiculé également des représentations ou des savoirs. Les traducteurs, les enseignants spécialistes d'une aire culturelle étrangère, les émigrés politiques, économiques ou religieux, les artistes répondant à des commandes, les mercenaires, constituent autant de vecteurs de transferts, et il convient de tenir compte de leurs différentes médiations. (ESPAGNE, 2013, p. 2)

⁵Ce n'est pas tout à fait un hasard si le terme de transfert évoque à la fois des flux financiers, des déplacements de population et l'un des moments de la cure psychanalytique. En effet un transfert culturel engage aussi bien la vie économique, démographique, psychique et intellectuelle des groupes sociaux mis en présence, même s'il est vrai que la vie intellectuelle est plus propice à l'observation d'imbrications qui concernent des choses et des personnes mais surtout leur interprétation symbolique. (ESPAGNE, 1999, p. 1)

pelos editores, pela academia, e, por fim, pelos leitores em geral. Cada componente desse grupo deixa sua marca no objeto. Espagne trata desse tópico e o explica em níveis:

[...] O mecanismo das transferências tem uma incidência sobre o conjunto de sistemas culturais envolvidos, uma vez que não se pode estabelecer uma equivalência estrita entre o lugar funcional de um objeto no seu sistema de origem e o seu lugar no sistema de recepção, não se impede que a prática da pesquisa se situe nos níveis (objetos, grupos sociais, obras) bem mais estritamente circunscritos. (ESPAGNE, 1999, p. 8, tradução nossa)⁶

Por conjunto de sistemas, pode-se compreender, por exemplo, duas nações envolvidas na transferência e suas especificidades intrínsecas na circulação dos bens de cultura. Dentro dos espaços atuantes em uma transferência, há não somente uma maneira, ou possibilidade, de circulação do objeto, mas uma complexa rede que participa para que haja a transferência interna. Quando se relacionam, tais sistemas, em nível interno ou externo, influem sobre o objeto e deixam suas impressões e modificações nesse.

O conjunto de sistemas que agem sobre a circulação de uma obra se sobrepõe à ideia de uma direção única, muitas vezes vista como uma hierarquia cultural. Teríamos, antes, uma aclimatação da obra em outro espaço com tudo o que isso pode gerar. Transforma-se em outro objeto material, como um livro editado em outro país, com suas normas tipográficas, jurídicas, logísticas etc. Pode ser apreciado por outro grupo de pessoas, como ocorre com autores que são absorvidos por grupos que esteticamente não condizem com os que o acolheram em seu país. Esses foram somente alguns exemplos de como a transferência gera um objeto novo, mesmo que vinculado ao que o antecede em seu espaço e tempo de origem.

Sobre as traduções e tradutores, tema relevante neste trabalho, as transferências, em si, são uma espécie de nova codificação de uma obra. A semântica de uma obra se modifica a depender do momento em que a tradução é feita, de quem a realizou e quais métodos utilizou para traduzi-la. As escolhas desse mediador afetam o resultado final e modificam o texto, recriando-o, segundo os parâmetros e códigos semânticos relativos e possíveis ao novo público e grupo que recebe a obra. Mesmo quando não se trata de uma obra literária, a transferência é uma espécie de tradução, como postula Espagne:

Uma transferência cultural é uma espécie de tradução, pois corresponde à passagem de um código para um novo código. Ora, se os hábitos sociais no sentido mais amplo do termo são códigos culturais, a língua continua a ser o código paradigmático. A história das traduções, tanto no sentido próprio como

⁶No texto original : [...]Le mécanisme des transferts a une incidence sur l'ensemble des systèmes culturels mis en présence, puisqu'on ne peut pas établir d'équivalence stricte entre le lieu fonctionnel d'un objet dans son système d'origine et son lieu dans le système de réception, il n'empêche que la pratique de la recherche se situe à des niveaux (objets, groupes sociaux, œuvres) bien plus étroitement circonscrits. (ESPAGNE, 1999, p. 8)⁶

no sentido figurado, é, portanto, um elemento importante das investigações sobre as passagens entre culturas. (ESPAGNE, p. 8, tradução nossa)⁷

Veremos no livro um grupo de traduções gerando esse novo material que é, em sua totalidade, uma tradução carregada de significados que condizem internamente com as épocas de publicação das obras traduzidas de Rimbaud no país. Ao apresentar várias traduções diferentes de um mesmo poeta, exemplifica o fluxo migratório e temporal da transferência. Resultando no efeito que tal transferência produz: uma transformação das publicações do poeta. Jerusa Pires Ferreira se manifesta sobre o assunto nos seguintes termos:

A noção de tradução cultural, muito próxima (em antropologia, literatura, teoria da tradução) e que confere grande importância ao discurso e aos procedimentos transformadores, parte do ato de transmitir e traduzir [...] uma relação entre culturas, um ato de ritmo cultural e discurso, compreendendo a transferência de uma cultura para a outra, sem apagar a diferença, mas, ao contrário, afirmando-a. (FERREIRA, 2012, p. 75-76)

Pode-se ver uma transferência como uma comunicação, um diálogo, porém para que este ocorra, alguns mediadores estão presentes. Espagne (1999, p. 20) afirma que se devem traduzir os códigos de referências do espaço de emissão para o espaço de transmissão e que tal apropriação semântica transforma o objeto transportado entre os dois sistemas. Em Rimbaud, nota-se que as traduções de seus poemas em prosa são variadas inclusive em seus títulos, fenômeno que podemos atribuir à época das traduções, aos entendimentos críticos em vigor durante o processo de tradução e mesmo aos termos linguísticos selecionados pelos tradutores para dialogarem com os diversos grupos de leitores. Há uma hermenêutica do sistema de recepção, no caso, o Brasil, que incorpora o objeto a seu espaço, com suas referências. Espagne, sobre isso, entende que se trata “por um lado, de interpretar um objeto estranho, de o integrar a um novo sistema de referências que muitas vezes são para começar novas referências linguísticas, de traduzir. (ESPAGNE, 1999, 20, tradução nossa)”⁸

A transferência cultural, na perspectiva de Espagne diante do seu objeto de estudo (as trocas entre a Alemanha e França durante o século XIX), se contrapõe à ideia de influência como conceito hierárquico, ao considerar que, ao ser transferido, o objeto é reinterpretado e, portanto, torna-se uma obra, com suas singularidades. Essa reinterpretação mostra que o objeto

⁷No texto original: Un transfert culturel est une sorte de traduction puisqu'il correspond au passage d'un code à un nouveau code. Or si les habitudes sociales au sens le plus large du terme constituent bien des codes culturels, la langue reste le code paradigmatique. L'histoire des traductions, aussi bien au sens propre qu'au sens figure, est donc un élément importante des enquêtes sur les passages entre cultures. (ESPAGNE, 1999, p. 8)

⁸No texto original: “Il s'agit d'une part d'interpréter un objet étranger, de l'intégrer à un nouveau système de références qui souvent sont pour commencer de nouvelles références linguistiques, de traduire.” (ESPAGNE, 1999, p. 20)

de cultura transferido passa pela ação de um grupo mediador e sistêmico que age sobre ele. Grupo necessário tanto no espaço de recepção quanto no de produção do objeto. Espagne (1999, p. 32) propõe que as características da noção de influência negam a dinâmica da troca entre receptor e produtor. A noção de influência supõe que as relações entre as culturas operam em um espaço no qual a homogeneidade é artificial, o espaço literário. Logo, o teórico aborda as múltiplas mediações que ocorrem durante a transferência, não somente as de âmbito estético e literário. A transferência cria uma dinâmica entre os dois sistemas, pois, somente assim, a obra realiza o processo de transferência. Assim, segundo ele, no escopo da influência, não se observa a atuação do receptor sobre o produtor, mas somente do produtor sobre o receptor. Contudo, como apontamos acima, em uma caso como França e Brasil, pode-se verificar um fluxo atuante maior por parte do país europeu sobre o Brasil do que o contrário, isso devido, também, a vetores os mais variáveis, que estão inscritos na história cultural e social do país.

Apesar de uma obra aclimatada possuir novos códigos concernentes ao novo lugar, isso não significa que ela tende a perder sua identidade. A obra que migra continua possuindo as características de seu país, com as expressões e significados que isso tenha para o receptor, mas, agora, ele é acrescido de novos significados que somente têm valor no espaço desse receptor. Ele não era parte de um sistema fechado em sua origem, tampouco o será agora. Podemos pensar nesta dinâmica quando a academia estuda as obras traduzidas de um autor em outros países, ou quando as editoras, muitas vezes por questões de mercado, exibem o número de traduções de um autor no mercado internacional como mecanismo de publicidade, dentre outros exemplos. O objeto já transferido retorna a seu espaço de origem, gerando novos estudos, leituras e, posteriormente, diálogos entre os dois ou mais espaços. De acordo com Espagne:

Não se dirá que o objeto cultural que passa de um contexto para outro perde sua identidade a ponto de que possa se perguntar se, de fato, se trata do mesmo objeto. A reinterpretação não corresponde a uma criação *ex-nihilo* e os paradigmas culturais [...] mesmo que determinem espaços de sentido, não são sistemas fechados. (ESPAGNE, 1999, p. 21 tradução nossa)⁹

Em *Rimbaud no Brasil*, vemos escolhas de traduções, sobretudo no capítulo “Poemas em prosa”, que possuem certo recorte temporal. Os contextos de aparição e reaparição de um autor em dado momento também são objeto de investigação das transferências. Não somente o momento inicial de recepção é importante para a teoria, os retornos de publicação e debate em

⁹No texto original : On ne dira pas que l’objet culturel qui passe d’un contexte à l’autre perd son identité au point qu’on puisse se demander s’il s’agit bien du même objet. La réinterprétation ne correspond pas à une création *ex-nihilo* et les paradigmes culturels [...] même s’ils déterminent des espaces de sens, ne sont pas de systèmes clos. (ESPAGNE, 1999, p. 21)

torno dela são eventos válidos para as transferências culturais. *Rimbaud no Brasil* nos oferece três tradutores, no exemplo de *Saison en enfer*, e pode nos guiar para localizar os métodos usados pelos mediadores e, também, os aumentos de ocorrências, sejam elas críticas, traduções etc. A escolha dos mediadores pode servir de baliza para identificarmos os motivos desses saltos temporais de interesse sobre o poeta no país, como veremos nos demais capítulos.

Os métodos acima mencionados são utilizados nas análises que se seguem sobre o prefácio, poemas em prosa, em versos e a crítica rimbaldiana. As questões e mediações de *Rimbaud no Brasil* são discutidas e a teoria das transferências culturais e suas ferramentas são propícias à releitura do conjunto textual organizado por Carlos Lima. Nas palavras de Espagne: “a teoria das transferências culturais não se tenciona um dogma, não propõe uma explicação global. Em vez disso, tenta operar uma reavaliação.” (ESPAGNE, 1999, p 267, tradução nossa)¹⁰

1.3 O prefácio de Rimbaud no Brasil: exemplo de transferência e mediação cultural

Em seu prefácio, *Rimbaud no Brasil* explica quais foram as escolhas feitas pelos organizadores, oferecendo pistas de quais seriam os procedimentos tradutórios mais comuns de Rimbaud no país. Nesta obra antológica, os mediadores são seus organizadores, o ambiente em que isso ocorre, a época na qual ocorre a publicação e tradução e os críticos selecionados. Trata-se do centenário da morte do poeta, efeméride que pode servir de estímulo para as vendas, para as leituras e para aumentar o interesse público por Rimbaud. No prefácio, Mortara lembra-nos de que:

O centenário da morte do poeta-cometa Arthur Rimbaud (1854-1891) suscitou inúmeras comemorações, homenagens e estudos na França e no mundo inteiro: livros, ensaios, artigos, conferências, seminários, colóquios, debates radiofônicos, programas televisivos e, *last but not least*, traduções. Os textos do poeta raptor do fogo, já traduzidos durante o século em numerosos países, foram novamente transpostos e recriados em muitos idiomas (MORTARA, 1993, p. 7).

Essa passagem possui informações importantes sobre o funcionamento dos mediadores e sobre como suas escolhas transformam o objeto. O centenário da morte do poeta produz uma atenção renovada para a sua obra, que é levada para vários suportes e, com isso, traduções são feitas e revisitadas, ensaios para vários suportes são escritos, sua biografia é retomada etc. Esse tipo de efeméride também atualiza o interesse pelos autores, trazendo-os de volta ao debate. Ao

¹⁰No texto original: La théorie des transferts culturels ne se veut pas un dogme, ne propose pas d'explication globale. Elles tentent plutôt d'opérer une réévaluation. (ESPAGNE, 1999, p. 267).

dizer que o poeta está sendo celebrado no mundo todo, podemos inferir que há uma circulação anterior de Arthur Rimbaud já consolidada, pois o texto de Rimbaud teria circulado em vários outros espaços e épocas, antes mesmo disto ocorrer no Brasil. Pontuemos que, independentemente de se tratar de um poeta conhecido, um dos procedimentos com que estamos trabalhando é o de demonstrar como a transferência cultural acontece e como a própria obra analisada dá sinais disso.

Por fim, ela alude, no último parágrafo, ao fato de que os poemas de Rimbaud foram traduzidos durante o século em numerosos países e foram transpostos e recriados em muitos idiomas. Este momento é chave para nossa leitura, porque somente nessa frase apresentam-se três mediações: geograficamente, o poeta foi traduzido em vários espaços; cronologicamente, ele persiste e é *recriado* em vários idiomas. Logo, teríamos o espaço, o tempo e a tradução como mediação. Mortara exemplifica tudo isso enumerando os vetores que levam Rimbaud de volta à discussão durante seu centenário de morte: livros, ensaios, artigos, conferências, seminários, colóquios, debates radiofônicos, programas televisivos e, *last but not least*, traduções (MORTARA, 1993, p. 7). Importa acentuar que, sobretudo em retomadas alusivas ao nascimento e morte de um autor, sua biografia, quase que inevitavelmente, é revisitada nos textos ou menções a ele.

Segundo o próprio livro *Rimbaud no Brasil*, a primeira tradução que temos de Rimbaud é a de *Une saison en enfer*, de Xavier Placer em 1952, quase oitenta anos após o livro ter sido escrito. Essa versão foi intitulada *Uma estação no inferno*. Podemos mapear em outros suportes que não o livro, muito antes dessa tradução completa, aparições anteriores, como no jornal *Homens e Letras* de Recife em 1888, do poema “Voyelles”¹¹. Trata-se de um importante indicativo para refletirmos que o poeta estava sendo comentado nos jornais do XIX, sem que, contudo, tivesse havido grande divulgação dos seus textos. O texto é assinado pelo poeta Samuel Martins¹², porém é uma tradução recortada de uma crítica de Mauryce Peyrot, crítico francês.

Essa pista de como se divulga Rimbaud entre seus contemporâneos mostra uma mediação presente: por que um editor, livreiro ou tradutor se dedicaria a traduzir um poeta, ao menos no XIX, desconhecido ou de pouca importância no Brasil? Podemos supor a presença da crítica literária influenciando as escolhas dos leitores, mediando as publicações. E esse

¹¹Rimbaud aparecerá anteriormente no artigo do cronista e correspondente “Fantasio”, que o cita em 29 de novembro de 1886 na *Gazeta de Notícias*, na *Chronica Fantasista* escrevendo sobre *Illuminations*. Porém um poema completo somente aparecerá no jornal *Homens e Letras* na edição de 1888.

¹²Poeta, jornalista e crítico literário brasileiro.

mesmo Rimbaud não celebrado do século XIX, no século vinte tem uma ascensão positiva na crítica e fora dela, reconstruindo-se em vários momentos. Além disso, tal texto, em se tratando tradução do texto francês, sem implicações críticas diretas de Martins, aponta para uma transferência entre os países diferente em termos de influência daquelas analisadas por Espagne, que pensa nas questões entre Alemanha e França. Ainda assim, algumas das marcas constitutivas da mediação estão presentes: tradução, o recorte, seleção etc.

A temporalidade pode apresentar uma resposta ligada aos espaços de circulação. Rimbaud terá seu primeiro livro traduzido por Placer, mais de meio século após a publicação da obra (que tem sua primeira edição em 1873, porém com poucos exemplares distribuídos). Contudo, a data de publicação da obra traduzida por Placer é próxima da comemoração do centenário de nascimento de Rimbaud¹³, indicando, dentre outras coisas, um motivo circunstancial para a publicação completa se dar nessa data, que se encaixaria à outras razões, tais como um interesse pela obra do poeta nesta década, como veremos em “Ensaio crítico”.

Sobre a influência do poeta nos círculos literários, Rimbaud terá importância entre poetas simbolistas e surrealistas franceses e, posteriormente, será lido pelos escritores de vanguarda brasileiros. Ainda aqui, aproximando a data da tradução de Placer temos, por exemplo, Manuel Bandeira tratando de Rimbaud em 1957 no prefácio à tradução de Lêdo Ivo (*Uma Temporada no Inferno*).

Há um interesse por Rimbaud que ocasiona a ocorrência quase simultânea de suas primeiras traduções integrais. Conseguimos, neste momento, identificar um grupo de mediadores do texto de Rimbaud nessa década. Críticos e escritores renomados podem tanto aumentar o interesse público e, assim, das livrarias e editoras, como minar a imagem de um autor e sua obra. A circulação em livro não se deve somente às suas questões estéticas intrínsecas, mas, também, a escolhas que independem do autor e da obra e que podem aumentar ou diminuir seu alcance público.

No prefácio da coletânea, Mortara explica os procedimentos de compilação usados de maneira clara:

Foram selecionadas inicialmente – depois de *Lettres du voyant*, introdução natural a toda a obra rimbaldiana – algumas traduções consideradas particularmente significativas, ou pelo apuro e a felicidade da transposição, ou pela época em que foram elaboradas, ou pelas circunstâncias em que apareceram. De alguns textos especialmente “instigantes”, como *Le bateau ivre*, *Ma bohème* e o início de *Une saison en enfer*, são apresentadas até três ou quatro traduções, que dão uma múltipla resposta a um difícil desafio, e cuja

¹³O *Diário de Notícias*, publicado no Rio de Janeiro, traz, em sua seção de literatura, o artigo “Centenário de Rimbaud”, tratando do lançamento da publicação da tradução de Placer no dia 9 de maio de 1954.

comparação leva a uma interessante análise da tradução poética (MORTARA, 1993, p. 7).

Essa passagem compila não somente a organização interna do livro, mas, inclusive, as opções dos editores, sejam elas sobre os textos do autor, a importância da *Lettre* e os tradutores qualificados para serem inseridos no compêndio. Também nesse trecho temos uma demonstração do que Genette chama de *unidade* dos prefácios:

Um tema de valorização própria, por uma razão evidente, dos prefácios de coletâneas (de poemas, de novelas, de ensaios) consiste em mostrar a unidade, formal ou na maioria das vezes temática, daquilo que corre o risco *a priori* de aparecer como um amontoado artificial e contingente [...] (GENETTE, 2009, p. 179)

A unidade pretendida no compêndio, apesar das tentativas do prefácio de elucidá-la, não fica clara quando começamos a ler os poemas. Ela pode gerar estranhamento no leitor que conhece a obra de Rimbaud e uma ideia diversa naquele que tem um primeiro contato com ela. Porém, o prefácio o livro não possui a consistência que o prefácio lhe concede. Apesar dos esforços de Mortara, durante o percurso de *Rimbaud no Brasil*, o leitor se depara com algumas escolhas algo arbitrárias, ou minimamente pouco objetivas e imprecisas, e com problemas editoriais visíveis.

Sobre as traduções, indica-se que foram três as premissas que nortearam a seleção: apuro e felicidade da transposição, época em que foram elaboradas e circunstâncias em que apareceram (MORTARA, 1993). Assim sendo, são traduções determinantes aquelas que tiveram mais autoridade aos olhos dos editores da obra, o momento temporal em que surgiram, para que o leitor possa constatar as diferenças entre elas e, finalmente, é feita alusão (ainda que de modo vago) às circunstâncias em que apareceram.

Por fim, ainda sobre o trecho acima, Mortara aponta que textos especialmente “instigantes” foram escolhidos, como “Le bateau ivre” e “Ma bohème”, assim como o início de *Une saison en enfer*. Por instigantes, poderíamos tomar os textos canonizados ou mais lidos? Esteticamente superiores sob o olhar de uma crítica consolidada, a qual o próprio livro *Rimbaud no Brasil* trará em sua terceira parte? Ou constituintes da organização do que seria Rimbaud para os leitores brasileiros do século XX? As respostas talvez estejam, justamente, nas duas outras partes da obra: os poemas selecionados e as análises críticas que os organizadores apresentam ao leitor. Então, Mortara indica, no fim do prefácio, mais uma vez, qual foi o método e os motivos de algumas exclusões e tomadas de decisão na escolha dos objetos textuais que podem elucidar as questões acima:

Acreditamos ter feito coisa grata aos admiradores de Rimbaud e aos amantes de poesia em geral, juntando estes testemunhos de amor ao poeta surgidos no

Brasil. Lembramos que esta coletânea não pretende ser exaustiva, mas sim significativa e ilustrativa, pois acolhe vozes de ontem e de hoje, provenientes de vários estados do Brasil e de meios culturais diferentes. Qualquer omissão eventual será devida exclusivamente a imperativos técnico-financeiros ou à impossibilidade de pesquisas mais apuradas e demoradas (MORTARA, 1993, p. 9).

Nesse breve resumo sobre o procedimento de organização da coletânea, Mortara oferece pistas importantes quanto ao comportamento e à atuação dos mediadores culturais. São testemunhos de variados lugares e momentos, provenientes de muitos meios culturais, ou seja, o objetivo dos editores era tentar um quadro do poeta em seu centenário. Relembrando, ela escreve que a coletânea não pretende ser exaustiva e que as omissões se devem a imperativos diversos (MORTARA, 1993, p. 9), remetendo às colocações de Christophe Charle sobre as transferências culturais. Pois essas podem ser uma transição mercadológica, com tudo o que isto implica e, inclusive, a superação de questões meramente financeiras e de venda para que o objeto se torne desejado entre os dois pontos, transformando-se em algo novo no espaço do receptor. Questões financeiras estão presentes, mas deve-se pensar nas outras implicações que fazem ou não a transferência ocorrer. A propósito, Christophe Charle afirma:

As metáforas financeiras ou econômicas da transferência ou da importação não devem ser ouvidas apenas no **sentido material**. Implicam uma dimensão simbólica ou mesmo psicanalítica, penso eu. Para que um bem simbólico circule, é necessário que seja objeto de um desejo, de uma expectativa, de uma valorização (não apenas econômica), pois passar uma fronteira, política ou linguística, comporta sempre vários riscos como para qualquer mercadoria, mas com riscos suplementares: ausência de recepção ou mal-entendidos de interpretação, ao contrário das mercadorias comuns cujos circuitos de permuta são traçados de longa data em função de necessidades materiais relativamente pré-definidas ou estabilizadas.¹⁴ (CHARLE, 2010, p. 53, grifo nosso)

Merecem análise mais detida os condicionamentos editoriais mencionados duas vezes: a) “A presente publicação foi concebida justamente em 1991 [...] Problemas circunstanciais impediram que a organização do volume se completasse na época” (MORTARA, 1993, p. 7); e b) “à impossibilidade de pesquisas mais apuradas e demoradas.” (MORTARA, 1993, p. 9). A razão de ser da obra *Rimbaud no Brasil* é a celebração, em vários locais, do centenário da morte

¹⁴No texto original: Les métaphores financières ou économiques du transfert ou de l'importation ne doivent pas être entendues **seulement au sens matériel**. Elles impliquent une dimension symbolique, voire psychanalytique, me semble-t-il. Pour qu'un bien symbolique circule il faut qu'il spot l'objet d'un désir, d'un attente, d'un valorisation (pas seulement économique) puisque passer une frontière, politique ou linguistique, comporte toujours plusieurs risques comme pour toute marchandise, mais avec des risques supplémentaires: absence de réception ou malentendus d'interprétation, à la différence des marchandises ordinaires dont les circuits d'échange sont tracés de longue date en fonction de besoins matériels relativement prédéfinis ou stabilisés. (CHARLE, 2010, p. 53, grifo nosso)

do poeta. Contudo, apontá-los no prefácio pode ser visto como uma instrumentalização do paratexto para, em um pequeno trecho, esquivar-se, de maneira indulgente, dos problemas de concepção do livro.

Nesse ponto, será analisado outro mediador presente no prefácio: o crítico literário. Mortara avisa no prefácio como é construída essa etapa do livro:

O segundo painel é dedicado aos ensaios, dispostos no volume por ordem alfabética de autor. Sem querer estabelecer uma cronologia rigorosa, tentaremos assinalar, em relação aos mais antigos, uma certa situação de tempo. (MORTARA, p. 8, 1993, p.8)

A prefaciadora se dedica a tentar organizar de outra maneira a estranha estrutura alfabética disposta no compêndio. É possível entender que tal ordem tenha sido estabelecida pelas já citadas questões técnico-financeiras ou por uma tentativa de objetividade e equidade entre os críticos, ou mesmo um didatismo para os novos leitores. Mortara nega essa ordem alfabética e organiza de outra maneira a leitura: dos mais antigos será seguida a ordem cronológica e dos contemporâneos a alfabética. Cita os que seriam os antigos: Augusto Meyer e Otto Maria Carpeaux. No parágrafo seguinte, aproxima desses outros dois textos, um de Mário Faustino e outro de Alceu Amoroso Lima, dizendo tratar-se de uma época próxima. Contudo, cumpre a organização alfabética editorial para os contemporâneos no parágrafo em que cita Antônio Cândido e Jacques Salah, visto os textos serem contemporâneos. No parágrafo seguinte, constituído também de contemporâneos e alguns textos não identificados cronologicamente, há nova ordem alfabética. Logo, o leitor fica sem a ordem editorial (alfabética) e indicada pelo prefácio (cronológica – alfabética) claras. Caso não tenha sido essa a lógica estabelecida, os críticos poderiam ser dispostos em três grupos: antigos, contemporâneos e demais contemporâneos.

Ela esclarece como foi construído esse capítulo do livro em termos editoriais, quais críticos foram selecionados, as datas, as fontes e livros consultados. Provavelmente, os críticos selecionados e seus textos (12, no total) são essenciais para se compreenderem as escolhas de poemas do livro. Voltando aos esclarecimentos da ordem das críticas, Mortara escreve:

O primeiro nesta ordem é *Le bateau ivre: temas e fontes*, de Augusto Meyer, poeta, professor e crítico literário de grande erudição e sensibilidade, ensaio ligado à tradução de *Le bateau ivre* por Gondim da Fonseca, em 1954. (MORTARA, 1993, p. 8)

Gondim da Fonseca foi o primeiro tradutor no Brasil de “Le bateau ivre”, tendo optado pelo título *Barco Bêbado*, mas não foi sua tradução que Augusto Meyer utilizou em seu ensaio publicado no livro e, sim, a de Herculano de Carvalho. O prefácio, ao enunciar isso, encadeia um dos tradutores presentes em seu capítulo de poemas na crítica rimbaldiana, concedendo

certa fiabilidade em suas seleções e colaborações. O contrário ocorre, pois, com o erro, somente se explicita um problema organizacional da obra. O ensaio analisa, entre outras coisas, o poema de Rimbaud e os escritores que poderiam ter influenciado Rimbaud na criação de seu poema, como Baudelaire e Poe, apontando para uma leitura de formação e influência no poeta de Charleville.

Mortara segue citando outro crítico que consta no grupo de ensaios, Otto Maria Carpeaux, “escritor, jornalista, e crítico literário” que, em um capítulo de *História da literatura ocidental* disserta sobre Rimbaud. “Ecce Poeta”, título do ensaio publicado em 1978, trata das relações entre Rimbaud e os outros poetas como Baudelaire, Verlaine, Hugo, Mallarmé. Analisa Rimbaud diante de correntes como o parnasianismo, simbolismo e surrealismo e o afasta de todas elas.

Entre os ensaios do livro também figura o texto “Retorno ao reino de Rimbaud”, do crítico Alceu Amoroso Lima, que prefacia a tradução de *Uma estadia no inferno* de Ivo Barroso. Sobre Amoroso Lima, a prefaciadora escreve: “ensaísta e pensador, professor, jornalista e crítico literário de grande ressonância nos meios intelectuais brasileiros” (MORTARA, 1993, p. 8). Adjetivos que podem parecer um detalhe, mas são muito relevantes para a compreensão de quais são as leituras e mediadores que são validados pelos editores da obra.

Os autores dos ensaios são conhecidos especialmente entre o público acadêmico; contudo, para alguns leitores podem não representar nada sem as qualificações fornecidas pela prefaciadora. As explicações dos motivos de tais ensaístas participarem do livro podem levar a inferir, inclusive, que eles integram as leituras dos editores, o que interferirá e mediará a leitura do público que terá acesso ao livro.

Um texto de Antônio Cândido “grande professor, estudioso de literatura e crítico literário” escrito em 1991, mas publicado em 1993, ano do centenário da morte de Rimbaud, chamado “As transfusões de Rimbaud” é citado no prefácio. O texto em si é um pequeno percurso da recepção da obra de Rimbaud entre poetas nacionais e franceses, explorando como seus textos são lidos de maneiras múltiplas durante o XIX e XX. Constitui elemento valioso nesse contexto, pois apresenta algumas pistas dos momentos de efervescência da obra de Rimbaud nos círculos literários. Cândido aponta: “No meu tempo de moço, quatro poetas franceses formavam uma espécie de constelação privilegiada, que servia de referência para conceber a poesia: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud.” (CANDIDO, 1993, p. 113)

Trata-se de uma indicação significativa de que havia certa concepção positiva sobre o grupo referido, ao longo do século XX, sendo escritores considerados importantes para a leitura de qualquer um que se interessasse por poesia: estavam canonizados. Cândido afirma também

que “toda a gente conhecia no mínimo o soneto das vogais, “Le bateau ivre” e *Une saison en enfer*” (CANDIDO, 1993). Podemos inferir que esses textos circulavam em espaços específicos que, por diferentes questões, não dependiam de uma tradução. O texto ainda desenvolve outros percursos de Rimbaud no século XX, seus momentos de apogeu e eclipse, considerando os surrealistas essenciais para os primeiros. Também atribui à “bisbilhotice” biográfica o interesse recorrente por Rimbaud e sua vida, em detrimento de seus textos.

Após o ensaio de Cândido, é abordado o de Jacques Salah – “Rimbaud: marginalidade e rebeldia”, basicamente descrito como uma conferência proferida na Academia Brasileira de Letras. Na sequência, todos os demais ensaístas são citados em um parágrafo único, sem grandes comentários em relação aos ensaios. Podemos considerar que os grandes nomes já foram citados e, inclusive por isso, o momento do prefácio que discorre sobre a seção *Ensaaios sobre Rimbaud* (seção organizada em ordem alfabética) trata desses ensaios, organizando-os de maneira diversa do que faz o capítulo.

Rimbaud no Brasil é um livro que não almeja editar a obra completa de Rimbaud traduzida, apesar do título adotado. É representativo por trazer no mesmo volume diversos indicadores de como atuam os mediadores na recepção de um objeto de arte, reinterpretando-o. Representando como essas operações acionam dispositivos mais complexos que a troca bilateral ou influência hierárquica e incondicional. Como Valéria Guimarães declara em *Transferências culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*:

[...]é preciso discutir o conceito das transferências na acepção que ele é uma revisão do conceito comparatista que parte da ideia da existência de uma essência cultural que esteja “ligada à ideia romântica de um ‘espírito’ animado de uma totalidade orgânica, cujas partes não ganham sentido senão quando relacionadas ao todo” (Espagne e Werner *op. Cit.*, p. 8). A ideia da influência torna-se, então, ultrapassada, pois as transferências colocam em prática mídias distintas que formam um sistema de troca. [...] Isso significa que o conceito de transferências culturais desenvolvido por Espagne e Werner leva em consideração a lógica da ação de reinterpretar e da transformação do “objeto transferido” (*idem*, p. 17) (GUIMARAES, 2012, p.151)

Rimbaud no Brasil, apesar de apresentar alguns problemas, se propõe a criar um volume de valor documental que congrega múltiplos textos, vozes, autores. Combina textos vindos de lugares e gêneros distintos e colocados lado a lado para formar uma compilação que atravessa o tempo e espaço do texto de origem (que em si já é extremamente complexo em sua formação). O livro expõe quais são seus mediadores em seu próprio prefácio e rompe com a ideia de criação como autoria individual, deslocada do espaço de circulação de um objeto. Os percursos e trocas transformam a obra de origem, ou as obras, dando-lhes autonomia e identidade variada. Desde seu título, é a criação de *outro* Rimbaud, aclimatado, o que se demonstra tanto em seu prefácio

como na seleção e ordenação de poemas, bem como no posfácio. Um prefácio é um objeto elucidador do funcionamento da transferência cultural, ou melhor, das escolhas feitas pelos mediadores ou de como o objeto final chega ao leitor transformado.

2. ENSAIOS CRÍTICOS

“Monsieur et cher Maître,
 Vous rappelez-vous avoir reçu de province, en juin 1870, cent ou cent cinquante
 hexamètres mythologiques intitulés *Credo in unam*? Vous fûtes assez bon pour répondre!
 C’est le même imbécile qui vous envoie les vers ci-dessus, signés Alcide Bava. – Pardon.
 J’ai dix-huit ans. – j’aimerai toujours les vers de Banville.
 L’an passé je n’avais que dix-sept ans!
 Ai-je progressé?”
 (RIMBAUD, 1998, p. 175)

2.1 Ensaaios críticos e sua organização

A última etapa do livro contempla os ensaios críticos de diversas épocas e autores sobre a obra de Rimbaud. Como já dito, a organização dos editores não fica clara, logo, será proposta, neste momento, uma outra possibilidade de organização, com base tão somente nas datas de lançamento dos doze ensaios. Essa ordem cronológica pode servir como guia para a leitura e compreensão das escolhas dos poemas em prosa e versos selecionados. Busca-se, assim, uma orientação sobre as discussões a respeito do poeta nesses períodos e sobre como elas tenham afetado as traduções e aclimações do poeta no Brasil.

Nossa ordem foi feita com base em nossas pesquisas e nas informações dadas pela prefaciadora em sua introdução. Ora Mortara fornece algumas orientações sobre a época da publicação, ora as notas da edição o fazem. Nos casos em que não foi possível identificar as datas de publicação de alguns textos, esses foram inseridos em um conjunto que os pressupõe como pertencentes aos anos noventa (provavelmente preparados como colaboração direta dos ensaístas para a edição).

Segue a organização aqui proposta para os ensaios:

- 1) Augusto Meyer – “Le Bateau Ivre: temas e fontes” (1955)
- 2) Mário Faustino – “Arthur Rimbaud” (1957)
- 3) Alceu Amoroso Lima – “Retorno ao reino de Rimbaud” (1973)
- 4) Otto Maria Carpeaux – “*Ecce Poeta*” (1978)
- 5) Jacques Salah – “Rimbaud: marginalidade e rebeldia” (12/11/1991)
- 6) Antônio Cândido – “As transfusões de Rimbaud” (01/01/1993)
- 7) Alair Gomes – “Rimbaud e Catulo: poetas garotões” (?)
- 8) Antônio Carlos Viana – “A poesia geme num hospital de Marselha” (?)
- 9) Carlos Augusto Corrêa – “Rimbaud: entre a maldição e a permanência” (?)
- 10) Carlos Lima – Rimbaud – “Para uma poética da Utopia” (?)

11) Ilma Fontes – “Iluminações no inferno” (?)

12) Marcos Konder Reis – “Flagrante” (?)

Nota-se que são três os momentos de maior profusão crítica sobre o poeta: os anos 1950 (dois textos), 1970 (dois textos) e 1990 (dois textos e possivelmente todos os demais). O conteúdo dos textos pode informar as razões dessas décadas terem sido importantes na divulgação nacional do poeta. Sobre os seis textos sem data, como dito acima, provavelmente são textos feitos como contribuição ao livro, uma vez que Antônio Carlos Viana, Carlos Lima e Marcos Konder Reis também figuram entre os tradutores de poemas na obra. Vemos, por consequência, evidências de uma contribuição múltipla por parte dos tradutores que, também, tornam-se ensaístas no livro, fazendo com que haja uma possibilidade, mesmo que não explícita, de um reflexo de três momentos da crítica rimbaldiana na obra. Para analisar os ensaios, será utilizada essa nova organização temporal e, após, a verificação dos resultados será apresentada.

2.2 Década de cinquenta

Primeiramente, abordaremos o texto “Le Bateau Ivre: temas e fontes”¹⁵ de Augusto Meyer, poeta, crítico e jornalista. O crítico, em sua obra *Le bateau ivre: Análise e interpretação*, trata desse poema em seis perspectivas divididas em capítulos: temas e fontes, linguagem, versificação, cromatismo, tema e variações e concordância psicológica. Sua análise crítica é baseada no texto original e na tradução feita em 1947 por Alexandre Herculano de Carvalho, para a antologia poética *Musa de quatro idiomas*. Curiosamente, Mortara afirma que o ensaio se debruça sobre a tradução de Gondin da Fonseca (que figura entre os tradutores presentes no compêndio), “Barco bêbado”, mas, na obra de Meyer, logo abaixo da tradução é informada a autoria de Herculano de Carvalho, “Navio doido”. Aparentemente, houve um engano sobre a tradução utilizada por Meyer para analisar o poema. Há uma espécie de legitimação imposta nessa consideração: a prefaciadora, ao dizer que entre seus colaboradores está o tradutor que um crítico renomado utilizou como guia em suas reflexões, produz a ideia de uma organização mais coesa e realizada com autores validados na composição do livro. Quando afirma que Meyer analisou a tradução que *Rimbaud no Brasil* apresentará aos leitores, mesmo não o sendo, a prefaciadora confere à organização relevância interna e valoriza a qualidade das escolhas que

¹⁵No texto original: Ensaio publicado no livro *Bateau Ivre – Análise e interpretação* em 1955.

a compõem. Porém o leitor familiarizado com a crítica do poeta percebe o erro e tal percepção pode gerar um efeito contrário.

Em *Rimbaud no Brasil*, o texto de Meyer é reproduzido quase que integralmente, contudo as oito notas de rodapé do texto do crítico foram retiradas. Tais notas têm valor e carácter de homogeneidade em relação ao texto, mas como esse é apresentado como um recorte ensaístico entre outros, não é inesperado que as notas fossem suprimidas.

O ensaio discorre sobre o tema de “Le bateau ivre” dentro da tradição poética à qual Rimbaud estava circunscrito e, também, as fontes que o teriam influenciado. Meyer começa sua análise se dedicando ao tema aparente de “Le bateau ivre”, afirmando que a análise de temas de motivos e influências literárias, à maneira historiográfica, não dá conta das contradições e descontinuidades da obra de arte. Sobre o poema, escreve:

[...] o maior lugar-comum deste mundo, é o “infecundo, o amor mar”; tema retórico-poético, sem dúvida, para um adolescente que nunca arredara pé de terra firme e até então, setembro de 1871, conhecia quando muito o mar de Homero e Virgílio, de Hugo e Baudelaire; navegara também decerto nas coleções de viagens e aventuras, em Fenimore Cooper e no *Robinson Français*. (MEYER, 1993, p. 119)

A análise do crítico tem apoio nas experiências biográficas de Rimbaud e também em referências poéticas e críticas de sua época. Como se propõe a incorporar as fontes que teriam influenciado o poema às suas próprias reflexões sobre elas, o texto apresenta um vasto grupo de poetas e críticos que dissertaram sobre Rimbaud ou que, possivelmente, ele tenha lido.

Dentre esses, cita Gustave Kahn, poeta simbolista francês, que em *Symbolistes et Décadents*, aponta que Rimbaud, ao escrever seu poema, tinha as mesmas pretensões temáticas de Baudelaire em “Le Voyage”, mas acrescentando ao tema uma abordagem original. Logo após, apresenta a observação do poeta Valéry a esse respeito:

O frenesi da partida, o movimento de impaciência animado pelo universo, a profunda consciência das sensações e suas ressonâncias harmônicas, que tornam tão enérgica e ativa a obra breve e violenta de Rimbaud, são claramente presentes e reconhecíveis em Baudelaire. (VALÉRY apud MEYER, 1993, p. 119, tradução nossa)¹⁶

Meyer propõe que a singularidade do poeta está presente em seus poemas e sua diferença é visível neste ponto, apesar da influência baudelaireana na obra de Rimbaud e a proximidade semântica entre ambos¹⁷. Enumera metodologicamente as cautelas necessárias aos estudos das

¹⁶No texto original: La frénésie du départ, le mouvement d’impatience excité par l’univers, la profonde conscience des sensations et de leurs résonances harmoniques, qui rendent si énergique et si active l’ouvre brève et violente de Rimbaud, sont nettement présents et reconnaissables dans Baudelaire. (MEYER, 1993, p. 119)

¹⁷Eduardo Veras, em *Vigor e naufrágio* (2020), discorre, por outros meios, tanto sobre a relação poética entre Rimbaud e Baudelaire, quanto sobre “Le bateau ivre”.

fontes, sendo elas: o perigo de supor que a cada trecho da obra deve necessariamente corresponder uma fonte específica, ou trecho paralelo, o hipnotismo da fonte única e a confusão entre simples semelhança e dependência direta (MEYER, 1993). Vale ressaltar que, após esta colocação, há uma nota suprimida em que Meyer trata sobre o estudo das tipologias e comparações que aumentavam na época e a questão do fim da presunção de originalidade:

Esse perigo de supor que deve existir para cada trecho de uma obra uma fonte específica pode agravar-se com a divulgação dos estudos modernos de tipologia e literatura comparada. Imagine-se a reação natural do leitor desprevenido, sem base cultural suficiente, ao descobrir que certa obra, a que atribuíra ingenuamente uma originalidade absoluta, reflete influências ou imitações de outras. (MEYER, 1955, p. 22)

A nota acima, suprimida em *Rimbaud no Brasil*, esclarece o que o crítico denomina como correspondência a uma fonte específica e também revela com quais estudos seu ensaio está dialogando.

Acrescenta, ao comparar o poema de Rimbaud com os de outros poetas como Philoxène Boyer (1829-1867), Antoine Deschamps (1800-1869), Louis-Xavier de Ricard (1843-1911) e Joseph Autran (1813-1877) que, apesar de terem escrito sobre temas marítimos como em “Bateau ivre”, não atingem o mesmo nível expressivo e poético de Rimbaud. Afirma, com isso, que a técnica da análise de passagens paralelas desacompanhada da análise estilística é carente de valor concludente (MEYER, 1993, p. 120).

Aprofunda o esclarecimento de seu percurso, informando suas ferramentas, enquanto as utiliza ao fazer a crítica do poema:

Não deve o crítico desprezar estas pesquisas, mas também não deve esquecer que só depois de juntar esse material informativo, de estudar a biografia do autor, ambiente de formação, as edições da obra e as reações da crítica, as fontes e as influências, começa o verdadeiro trabalho de interpretação literária, isto é, o estudo do estilo, a tentativa de definir suas características originais, sempre à luz do mesmo critério metodológico. (MEYER, 1993, p. 121)

Os instrumentos para o que Meyer qualifica como uma boa crítica são descritos e, ao analisar o poema, ele busca demonstrar sua efetividade. Vale acentuar que são, no mínimo, seis elementos para uma análise crítica razoável, em seu entendimento, e, muitas vezes, são semelhantes ou fronteiros. Por exemplo, biografia do autor e ambiente de formação, são características próximas e que se incluem mutuamente. Um estudo do ambiente de formação normalmente leva em conta uma pesquisa biográfica. O crítico propõe que o verdadeiro estudo literário é o do estilo, incluindo, assim, os outros estudos no âmbito da coleta de dados. Não seria possível, segundo o exposto, realizar uma análise razoável somente sobre o ambiente de

formação do autor, sobre as edições e publicações etc. Contudo, destaca-se que, em *Le bateau ivre: temas e fontes*, o crítico realiza algo muito próximo do que propõe em suas categorias.

Na prática, durante o texto, continua combinando os critérios que descreveu acima: em alguns momentos trata de questões biográficas de Rimbaud, em outros de suas fontes e, também, ora dialoga com a crítica contemporânea do poeta, ora com a crítica posterior. Para melhor exemplificar, mostra uma série de estudos sobre as influências de Rimbaud para o poema: Henri Béraud (1885-1958), escritor e jornalista francês, que escreve *Les cources d'inspiration de "Le bateau ivre"*, ligando o poema de Rimbaud ao "Comédie de la mort" de Gautier, ambos tratando de prosopopeias oceânicas. Após, por meio da análise de Léon Lemonier (1890-1953), escritor e crítico francês, Meyer aponta a conexão temática entre Poe e Rimbaud, pois a palavra Maelstrom, do verso oitenta e dois do poema rimbaldiano, logo remete à "Uma descida no Maelstrom" do escritor americano. Por fim, há uma comparação entre *As narrativas de Arthur Gordon Pym* de Poe e os temas de *Le bateau ivre*:

[...] a coincidência de temas (o "bateau en dérive"); a similitude de imagens e momentos poéticos (o abismo, o "Maelstrom", a vertigem, o tumulto, o mar leitoso, a catarata, o caos de imagens flutuantes e indistintas); e, finalmente, a identidade fundamental da inspiração, que é a vidência poética manifestada no verso que resume a arte visionária de ambos: Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir... (MEYER, 1993, p. 121)

Nesse ponto, sua análise é construída justamente com o que solicita do crítico de qualidade segundo sua proposta. Meyer busca dados críticos, fontes, traz propostas poéticas ao escrever sobre a arte visionária de ambos e liga Rimbaud a Poe por meio da biografia do primeiro. Em uma citação de seu texto, lemos que Poe era o "poeta em que Verlaine e Rimbaud estudaram inglês, na fase londrina de suas andanças, mas de qualquer modo, poeta que Rimbaud em 1870 já havia lido na tradução de Baudelaire" (MEYER, 1993, p. 121). Não fica identificada em *Rimbaud no Brasil* a autoria do trecho acima, mas, em seu livro, o crítico insere uma nota que esclarece que tal afirmação das leituras de Rimbaud vêm de Verlaine, corroborando a ideia de apresentação das fontes.

Esses percursos entre a vida do poeta e suas leituras, mesmo quando apontados por outros críticos, continuam durante o restante do ensaio. Abordando o tempo em que Rimbaud estava em Douai na casa de Georges Izambard (durante o ano de 1870), escreve sobre os estudos de Henry de Bouillane de Lacoste (1894-1956) e os de Pierre Izambard, publicados no *Mercure de France* em 1953, sobre o poema. Nestes textos é demonstrado que as prováveis leituras de Rimbaud da coleção *Magasin Pittoresque* podem ser a fonte de muitos versos de seu poema. São as edições de 1859, 1870 e 1871. Finaliza com a crítica de Jules Mouquet (1878-1949)

sobre o título, na qual é exposto que, em 1869, o *Magasin Pittoresque* publicou sobre um fenômeno que ocorre na Sicília chamado, dentro vários nomes, mar bêbado, indiciando, também, a ligação entre as leituras do poeta e seu poema.

Pode-se observar, já no texto de Meyer, ao intercalar vida e obra do poeta, um movimento da recepção de Rimbaud que se torna discernível em muitas das análises críticas ao seu texto já na França, ou melhor, constituindo aquilo que Adrien Cavallaro, em seu livro *Rimbaud et le Rimbaldisme*, chama de *Rimbaldisme*. Trata-se de uma discussão teórica produzida em torno da constatação de recorrências passíveis de serem observadas em todas as enunciações coletivas sobre Rimbaud, sejam essas de ordem poético-existencial, mitográfica, crítica literária acadêmica ou de outros escritores, reapropriações de seu texto em outras esferas artísticas etc. O ensaio de Meyer dialoga, entre outras coisas, com essa formação crítica que, constantemente, relaciona a obra de Rimbaud e sua vida, seja evitando correlacioná-las, seja as aproximando. Cavallaro, assim descreve o *rimbaldismo*:

[...] diante de um poeta cuja vida parece transbordar a literatura, os estudos rimbaldianos seriam, de partida, marcados com o selo de um outro tipo de alargamento de perspectiva, associando ao exame interno da obra uma abordagem de sua recepção. É o relato tumultuado destes dois campos que é objeto da nossa reflexão e que cria aquilo a que chamaremos o rimbaldismo. No momento, e da forma mais geral, entendemos por isso a expressão formal de um conjunto de leituras da obra e da trajetória rimbaldiana, ou seja, um vasto corpus de produções críticas, ficcionais, poéticas de escritores ou de acadêmicos consagradas, por qualquer via, a Rimbaud. (CAVALLARO, 2019, p. 13, tradução nossa)¹⁸

E acrescenta:

A construção de um objeto de pensamento, o rimbaldismo, visa, portanto, reexaminar esses problemas, adotando o postulado de que entre a obra e sua recepção se estabeleceu imediatamente uma ligação cuja fertilidade poética, em sentido lato, o potencial de inovação formal, na esteira da obra – ainda não foi percebido. O rimbaldismo é, antes de tudo, uma língua comum, estruturada por uma gramática, que se instala progressivamente num inconsciente coletivo do século XX. (CAVALLARO, 2019, p. 29, tradução nossa)¹⁹

¹⁸No texto original: [...] devant un poète dont la vie semble déborder la littérature, les études rimbaldiennes seraient d'emblée, elles-mêmes, marquées du sceau d'un autre type d'élargissement de la perspective, associant à l'examen interne de l'œuvre une approche de sa réception. C'est le rapport tumultueux de ces deux champs qui fait l'objet de notre réflexion, et qui noue ce que l'on appellera le rimbaldisme. Pour l'heure, et de la façon la plus générale, entendons par là l'expression formelle d'un ensemble de lectures de l'œuvre et de la trajectoire rimbaldiennes, c'est-à-dire un large corpus de productions critiques, fictionnelles, poétiques d'écrivains ou d'universitaires consacrées, par quelque biais que ce soit, à Rimbaud. (CAVALLARO, 2019, P. 13)

¹⁹No texto original: La construction d'un objet de pensée, le rimbaldisme, vise donc à réexaminer ces problèmes en adoptant ce postulat qu'entre l'œuvre et sa réception s'est immédiatement tissé un lien dont la fertilité *poétique*, au sens large le potentiel d'innovation formelle, dans le sillage de l'œuvre - n'a pas encore été perçu. Le rimbaldisme est avant tout une langue commune, structurée par une grammaire, qui s'installe progressivement dans un inconscient collectif du xx siècle. (CAVALLARO, 2019, p.29)

O *rimbaldismo* é tudo aquilo que compõe a recepção da obra do poeta, não somente as influências estéticas e críticas, mas todas as interrelações discursivas que constituem um texto como rimbaldiano. Ou seja, mesmo textos que não se debruçam diretamente sobre a obra do poeta, por exemplo, as muitas biografias sobre Rimbaud, estão em relação de constituição daquilo que Cavallaro chama *rimbaldismo*. Meyer e outros críticos, quando relacionam existência e obra, ou evitam assim proceder, estão participando ativamente na construção desse tipo de produção discursiva. Acrescente-se que, na formação do rimbaldismo, também se encontra o papel dos mediadores culturais, pois esses produzem tais enunciações sobre o poeta e, mesmo em divergência crítico-teórica, colaboram para a discussão sobre o poeta e a ampliam. A obra de Cavallaro fornece um contraponto crítico e historiográfico que nos permite refletir sobre as alterações ocorridas no objeto cultural, Rimbaud (seus textos, críticas, biografias etc.) quando transferido entre os dois espaços.

Retornando ao ensaio do livro nacional, Meyer produz um texto que perpassa quase um século de análise, movendo-se da crítica literária até a biografia do poeta. Propõe um método e o demonstra durante o ensaio. Mobiliza referências e fontes variadas e as conjuga criando ou expandindo uma forma ou maneira de ler Rimbaud. A partir de um poema, desenvolve um modelo crítico que pode se expandir para qualquer outro texto do poeta (ou mesmo de outros poetas). Esse tipo de leitura crítica apontada em *Rimbaud no Brasil* serve para expandir a leitura dos poemas, pois um ensaio como esse pode dar orientações e, também, indicar os caminhos seguidos pelos organizadores e seus significados de valor e qualidade crítica.

Em nossa ordem, será apresentado agora o texto de Mário Faustino, intitulado “Arthur Rimbaud”, presente no livro *Poesia-Experiência* e publicado em 1976. Em *Rimbaud no Brasil* há uma nota indicando que o texto é um ensaio publicado para o livro de Faustino, entretanto, essa obra traz um grupo maior de textos do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, sendo *Arthur Rimbaud* de Mário Faustino, uma dessas publicações. Tratava-se de uma página suplementar desse caderno dedicada às artes, porém, aos poucos, ganhou uma página sua chamada *Poesia-Experiência*, assinada por Mário Faustino, cuja publicação teve início em 23 de setembro de 1956 e se dedicava aos assuntos literários. O texto contido em *Rimbaud no Brasil* foi publicado no jornal no dia 17 de dezembro de 1957 com um cabeçalho, indicando ser uma série chamada *Fontes e correntes da poesia contemporânea*.

Temos um percurso entre três suportes: o jornal, uma coletânea sobre as publicações do jornal e, finalmente, um livro sobre um poeta contendo textos críticos escolhidos. Logo, não somente o autor é um mediador, também os suportes são vetores e, dentro de suas características, amplificam a obra de Rimbaud. Há também um percurso temporal: uma

publicação em jornal de 1957, livro em 1976 e 1993 (a propósito, sendo as mesmas datas que apresentam aumento das publicações sobre Rimbaud). Com isso, é demonstrado que um texto pode ser frequentemente revisitado e, a depender do suporte que o apresenta, o contato que o receptor terá será diverso. Por exemplo, quando apresentado nos anos cinquenta, o texto é uma espécie de informe sobre a obra de Rimbaud, algo como um divulgador da obra do poeta. Quando apresentado em uma coletânea, pode-se gerar uma leitura voltada às características e conteúdo das publicações do suplemento de Faustino. Ao aparecerem em uma publicação em livro sobre a obra de Rimbaud no país, o inverso pode ocorrer e o texto, deslocado de seu suporte e época, serve como suplemento, agora, ao entendimento da fortuna crítica do poeta. Tem-se um mesmo objeto mediado de várias maneiras e por vários indivíduos, mas que se multiplica em suas formas de ser analisado.

O texto é uma apresentação de Rimbaud, feita de maneira literária, combinando dados históricos e de sua vida, possíveis fontes do poeta e seus próprios poemas. A maneira como Faustino resume Rimbaud é esta:

Decadência do Ocidente + Revoluções europeias meados século XIX + revolta contra preconceitos burgossexuais + revolta contra a cliché da língua poética francesa + necessidade de transformar todos os mundos = Jean Arthur Rimbaud (1854-1891). (FAUSTINO, 1993, p. 151)

De modo semelhante ao operado pelos demais críticos da época, há certos pontos correspondentes para se referir a Rimbaud e seus textos. Decadente, ou em um meio decadente, em um momento histórico de revolução e mudança, que faz com que o próprio poeta seja da transformação, da revolução, criador de uma poesia e linguagem da mudança e do novo (um Rimbaud ligado às leituras que o surrealismo fez do poeta e, que por muito tempo, se sobressaíram às demais leituras sobre o poeta). Rimbaud também seria um revolucionário e é equiparado a um Marx da literatura, pois tem desejo de transformar o mundo, a língua e a arte (FAUSTINO, 1993, p. 151). Tal leitura pode ser observada nos textos de André Breton, que tratam de Rimbaud e sua obra, inclusive as suas correspondências, sobretudo aquela enviada a Demyeny em 15 de maio 1871, como uma poética. Breton, em dado momento, em *La Revolution de la Nuit*, declara “Transformar o mundo”, disse Marx; “mudar a vida”, disse Rimbaud: estas duas palavras de ordem para nós fazem um.”²⁰

Faustino também explora a ideia de silêncio de Rimbaud, talvez atrelando-a à ideia de abandono da poesia e partida para a África, pois intercala a ideia de fidelidade de Rimbaud, o

²⁰No texto original: “Transformer le monde”, a dit Marx; “changer la vie”, a dit Rimbaud: ces deux mots d’ordre pour nous n’um font qu’un” (BRETON apud CAVALLARO, 1999, p. 307)

homem, com a de Rimbaud, poeta. O crítico escreve que há “o Rimbaud homem, há o Rimbaud poeta; com um e o com outro – poucas vezes um foi tão fiel ao outro – podemos aprender:” (FAUSTINO, 1993, p. 151). A ideia de silêncio de Rimbaud é debatida de várias maneiras pela crítica, podendo simplesmente ser ignorada, pois não se pode falar em silêncio de um artista ao se pensar na descontinuidade de sua produção, sendo tal proposição sem sentido cronológico e biográfico (por exemplo, não se trata sobre silêncios de poetas que viveram mais e pararam de escrever anos antes de sua morte). Também, tal ideia é corroborada em leituras que atrelam o “Adeus” de *Une saison en enfer* com certa impossibilidade poética de Rimbaud, como descobrimento e frustração diante da inviabilidade de seu projeto. Por fim, há ainda aqueles que tratam tal silêncio como resultado de um fechamento daquilo que o poeta se propôs a dizer em sua poesia e, assim, não tendo mais nada a dizer, o poeta se cala (como é o exemplo de Faustino).

Sobre o trecho “podemos aprender” ele expõe quatro propostas do que Rimbaud tem a ensinar para os leitores de poesia, homens e poetas: a) O poeta que constrói uma nova poesia, sua poesia, prefere calar-se a repetir-se, melhor silenciar-se, pois a poesia tende ao silêncio; b) o pior inimigo do artista é o aburguesamento, o qual tem como sinais a repetição, o contentamento e soluções fáceis, concessões ao gosto do público e pregar o novo; c) somente é interessante aquilo que é novo; d) poesia é instrumento, não é fim. Instrumento de revolução, de criação de objetos, riqueza linguística e meio de conhecimento do universo.

Novamente, temos um texto que propõe as pretensões poéticas de Rimbaud e, também, fornece certo método de como ler sua obra. Há semelhança com as propostas de uma estética romântica em sua busca pela originalidade, porém acrescidas de certo teor marxista ao tratar a poesia como instrumento de revolução e aversão à sociedade burguesa. O texto de Meyer propõe um método e o de Faustino também. Em comparação, mais tarde veremos também no texto de Alceu Amoroso uma leitura política e social em torno da obra de Rimbaud como encontrado em Faustino. Há certa ligação entre as leituras que os críticos fazem em épocas próximas e isso fica perceptível em seus textos. Se a edição de *Rimbaud no Brasil* os selecionou para a contribuição dessa imagem não fica explícito, porém essa leitura não está excluída.

Também neste ensaio, vários autores são comparados a Rimbaud e muitos são citados pelos outros críticos de *Rimbaud no Brasil*. Entre eles, temos: Poe, Baudelaire, Racine, Villon, D’Orléans, Théophile Gautier, Maurice Scève, Hugo, Valéry, Claudel-Péguy, Mallarmé, Breton e Artaud. Todos referidos como tendo influenciado Rimbaud de certa maneira ou como tendo sido influenciados por ele.

A segunda etapa do ensaio é chamada *Rimbaldiana*, no original, e alterada para *Rimbaudiana* na antologia de Carlos Lima. Dividida em duas menores, chamadas *versos* e *em prosa*, remete muito à proposta de *Rimbaud no Brasil*, pois apresenta os versos em francês e, depois, em português. Talvez por questões de edição do jornal, nesse suporte as traduções não ficam em versos. O trecho do poema é apresentado em versos, porém a tradução é feita com os versos escritos diretamente e separados entre vírgulas. Também no jornal são colocadas divisões entre os poemas, facilitando a leitura e a identificação pelo leitor de que se trata de um trecho diverso. Já em *Rimbaud no Brasil*, as traduções são também versificadas, contudo, não há nenhuma indicação de que outro trecho se inicia, podendo confundir ao criar a compreensão de que tudo é um só poema. Como, entre outras coisas, o livro de propõe a apresentar a obra de Rimbaud a novos leitores, tal falha gráfica, não somente aponta para um problema técnico e de revisão, mas, também, cria nesse leitor uma impressão diferente do que o poema e sua tradução possibilitavam em sua versão em jornal. Pode-se conjecturar sobre a modificação como uma possibilidade estética, porém, ao que se observa, não foi intencional e desvirtua a proposta do próprio compêndio.

Os poemas em verso comentados são trechos de “Les poètes de sept ans”, “Chanson de la plus haute tour”, “L’éternité”, “Roman, Bal de Pendus”, “Le bateau ivre”, “Ô saisons, ô châteaux”, assim como um verso escrito por Rimbaud no *Album Zutique* para Louis-Xavier de Ricard e uma passagem não encontrada: “Il pleut doucement sur la plaine”. O mais semelhante é um verso fragmentário onde se lê: “Il pleut doucement sur la ville”. E, sobre esse mesmo verso não encontrado nos poemas de Rimbaud. Curiosamente, o crítico realiza sua tradução escrevendo que essa passagem possui um efeito sonoro intraduzível.

Os poemas em prosa são apresentados diretamente em português, sem seus respectivos originais. Porém assim como nos poemas em versos, Faustino coloca divisões que orientam o leitor do jornal, coisa que não é feita em *Rimbaud no Brasil*.

Os poemas que o crítico selecionou para apresentar a obra em prosa de Rimbaud, foram: “Matinée d’ivresse”, “Veillées”, “Enfance”, “Parade”, “Antique”, “Phrases” (todos de *Illuminations*), “Mauvais Sang”, “Nuit de l’enfer”, “Délires II – Alchimie du verbe”, “Adieu” (todos de *Une saison en enfer*) e *Lettre du voyant*. A disposição editorial e a maneira como seu texto expõe a obra ao leitor são semelhantes à feita no compêndio de Lima.

Os textos são apresentados em cronologia diferente das publicações, logo, pode-se supor que o crítico escolheu os poemas que, em sua visão, e dentro da proposta expositiva e didática de seu jornal, melhor sintetizariam a obra do poeta e o que ele escreve sobre esse em seu ensaio. Esse tipo de seleção, amparada pela notoriedade de um crítico e do jornal que a publica, pode,

quando ocorre repetidas vezes, aumentar o interesse do público por certos poemas em detrimento de outros. Também, pode a crítica dialogar sobre seus próprios textos que tratam desses poemas e, com o tempo, tais poemas passarem a ser mais discutidos e lidos. Determinado valor é dado a um grupo de poemas e, assim, os outros são menos publicados e lidos. Esse efeito modifica as escolhas do público indiretamente, pois, ao procurarem por Rimbaud, terão à disposição ou selecionarão para suas leituras os poemas mais comentados e célebres, o que afeta a recepção da obra do poeta. Esse tipo de seleção mediadora resulta, por exemplo, em certo apagamento das leituras de Rimbaud como latinista durante a infância, ou de muitos poemas versificados do poeta.

Nos textos da década de cinquenta de *Rimbaud no Brasil*, pode-se observar uma apresentação de Rimbaud. Textos mais célebres são comentados, a biografia do poeta é discutida e vinculada aos textos, a poesia de Rimbaud é vista como um projeto (muitas vezes inacabado) e a comparação e a busca pelas fontes é presente. Mário Faustino, mais do que Augusto Meyer, escreve um texto que apresenta o poeta para um público interessado em poesia, contudo, não acadêmico. Note-se que ambos não somente são críticos, mas, também, poetas e, com isso, a influência de Rimbaud ocorre em mediadores que produzem em dois gêneros textuais nessa década.

Possivelmente, esse tipo de ensaio se deve à falta de maiores publicações de Rimbaud traduzidas no Brasil. Tais textos informam ao público sobre a obra de Rimbaud e, talvez por isso as informações biográficas, quem foi o poeta tenha sempre muita relevância dentro da organização do texto. Contudo, ao fazer isso, cria um novo mito de Rimbaud dentro de outro espaço nacional, seja o Rimbaud vidente, rebelde, jovem, gênio ou qualquer outro, dentre os já mencionados por Étiemble em *Le mythe de Rimbaud*.

2.3 Década de setenta

Na década de 1970, temos novas traduções dos livros de Rimbaud no país. Conta-se, agora, além da tradução de Xavier Placer (*Uma estação no inferno*) e de Lêdo Ivo (*Uma temporada no inferno*), com a de Ivo Barroso (*Uma estadia no inferno*). Essas são apresentadas na seção de poemas em prosa no compêndio. Entre os textos críticos presentes na coletânea que datam desta década temos: Alceu Amoroso Lima (“Retorno ao reino de Rimbaud”) e Otto Maria Carpeaux (“*Ecce poeta*”).

Alceu Amoroso Lima foi jornalista e crítico literário no século XX, tendo profícua produção literária no país. O ensaio “Retorno ao reino de Rimbaud” foi publicado pela primeira

vez como prefácio à tradução de Ivo Barroso, porém chamava-se *Data Venia* e foi assinado com o pseudônimo Tristão de Athayde. O texto é escrito em 1972 pelo crítico, após uma leitura que fez da tradução de Barroso para a edição a ser publicada em 1973 pela editora Civilização Brasileira. Talvez seja essa a razão de *Rimbaud no Brasil* datar o texto do ano de 1973. A publicação sofreu um atraso de quatro anos e as razões para tal adiamento são apresentadas por Barroso em seu livro *Arthur Rimbaud: prosa poética*.

O prefácio e o livro foram mediados, segundo Barroso, pela editora, pelo tradutor, pelo prefaciador e, principalmente, pelo regime ditatorial brasileiro da época. Em uma nota sobre o texto, o autor esclarece as intercorrências da publicação do livro e seu prefácio:

A primeira versão de *Uma estadia no Inferno* foi encomendada por Ênio Silveira para ser editada pela Civilização Brasileira entre abril e agosto de 1973, em comemoração ao centenário de publicação da obra. Terminando-a em fins de 1972, no mesmo ano da encomenda, levei-a ao Centro Dom Vital para submetê-la à apreciação do Dr. Alceu Amoroso Lima, que eu não conhecia, mas sabia ser uma das maiores autoridades brasileiras em assuntos rimboldianos. [...] recebi de volta, além dos originais da tradução, mais cinco folhas datilografadas com o título *Data Venia*, que, para gáudio meu e do editor, nos foram oferecidas como prefácio. (BARROSO, 2007, p. 370)

Novamente temos o centenário como razão temporal e editorial das publicações de Rimbaud. No entanto, dessa vez trata-se do centenário de publicação do texto original de *Une saison en enfer* e não alguma data relevante da vida do poeta. Além disso, é demonstrado que a tradução, antes de tornar-se livro, circula entre outros mediadores que lhe acrescentam algo, como Alceu Amoroso, que contribui com seu prefácio que figurará, posteriormente, em outro livro sobre Rimbaud. Ademais, não fica claro o que provocou a mudança no título do prefácio. Pode-se cogitar que uma carta com um título em latim recebeu um título mais adequado e claro para o público na publicação. Vale ressaltar que, em sua publicação das obras completas de Rimbaud, Ivo Barroso retoma o título original *Data Venia*.

Barroso, ainda em sua nota, afirma não saber na época os motivos de sua tradução ser publicada somente em 1977 e que suas tentativas de descobrir o porquê não tinham sido frutíferas. Somente em 1997, por meio de um artigo de jornal publicado no *Jornal do Brasil* sobre o livro *O Instituto Nacional do Livro e as ditaduras – Academia Brasílica dos Rejeitados* de Ricardo Oiticica, ele encontrou a seguinte informação:

Aos 62 anos, funcionário aposentado da Biblioteca Nacional, Roberto Menegaz aceitou falar ao JB sobre o período negro do INL. “Integrei as reuniões de escolha da publicação das obras. E fui obrigado a opinar sobre livros” diz. Menegaz sofreu pressões para dar pareceres “sensatos”, segundo padrões do regime da época: “Certa manhã, um grupo de policiais invadiu minha casa. Traziam uma ficha completa com meus empregos e diziam que eu participara de um assalto a banco no Rio Grande do Sul. Ora, eu nunca

“... tinha ido lá”, conta Menegaz. Contra sua própria vontade, assinou parecer proibindo a publicação da tradução de Ivo Barroso para *Uma Estadia no Inferno*, do poeta Arthur Rimbaud, só porque o prefácio de Alceu Amoroso Lima continha um elogio a Ênio Silveira, dono da Editora Civilização Brasileira, célebre pela resistência cultural aos arbítrios políticos da época. “Alceu apresentava Ênio como figura injustiçada. Ora, a gente sabia que alguns textos não podiam ser aprovados, era o tempo de Médici, você acha que aprovariam aquilo?” (BARROSO, 2007, p. 371)

A transferência do livro e, com isso, sua mediação, ultrapassa as questões estéticas e de tradução. A obra se inicia com um diálogo e troca entre dois intelectuais e acaba sendo cerceada por uma questão política. Se um editor pode se recusar a publicar uma obra por essa não estar de acordo com sua linha de publicações, uma censura governamental ou jurídica, com seus preceitos, inibe a circulação por questões que condizem, mais das vezes, a tudo o que não tem relação com o universo literário. Vale pontuar que o censor, também pressionado, não foi obrigado a proibir *Uma estadia no inferno* pelo conteúdo da obra em si, como se suporia, mas pelo que é escrito no prefácio à obra. Segundo o que é afirmado, foi o elogio de Alceu Amoroso ao editor Ênio Silveira que provocou a interdição. Podemos inferir, também, que não somente o prefácio e seu elogio são as causas da censura, mas, também, que a própria editora era censurada à época. O trecho que provavelmente às afirmações do censor se referem é este:

Honra, pois, o bravo Ênio Silveira, o mais perseguido e o mais perseverante dos nossos grandes editores, assim como a esse corajoso empreendedor de uma árdua tarefa como essa, da transposição ao nosso vernáculo de uma das expressões mais difíceis da poesia universal, por se proporem a dar aos leitores brasileiros esta primorosa edição bilíngue. [...] E na qual o poeta e o poema se apresentam, a nossos olhos, como a própria imagem da Poesia, sempre *em marcha* e *em luta*, enquanto a palavra não encontra a paz do Silêncio. (LIMA, 1993, p. 112)

Encontram-se presentes não somente o elogio ao editor, mas também uma relação entre o trecho “sempre em marcha e em luta” e a ideia de Rimbaud, poeta andarilho, viajante, que viajou para Paris, Londres, Bruxelas e África com a luta contra o regime e suas censuras, feita por meio do enfrentamento dos intelectuais, político, das marchas etc. Ressalta-se que a geração de 68 na França e alguns artistas e críticos no Brasil, durante os anos de ditadura, encaravam a obra de Rimbaud com esse olhar político e o vinculavam às premissas libertárias. Leyla Perrone-Moyses, em *Silêncio de Rimbaud*, disserta sobre essa leitura, dividindo a recepção rimbaldiana em três momentos: um primeiro momento, o de sua morte, no qual escritores como Mallarmé tentam compreender sua passagem na vida e na literatura. Um segundo momento, do Rimbaud surrealista, pois o grupo volta-se para o poeta e nele encontram aplicações práticas de suas teorias, tais como a da escrita automática. E, por fim, o Rimbaud rebelde e revolucionário:

O terceiro momento foi de maio de 68, quando se cultuou um Rimbaud “hippie”, antiburguês. Andarilho, ligado à contracultura e esquerdista, que queria “mudar a vida” e “reinventar o amor”. A imagem do poeta e algumas de suas frases apareceram, então, nos muros de todas as grandes capitais. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 24)

Voltando ao texto de Lima, outra correlação é feita quando ele trata do silêncio do autor. Rimbaud deixa de escrever para viver na África em uma espécie de silenciamento e, em um regime com órgãos de censura, pode-se ser silenciado, não por si, mas pelo outro e, nesse lugar, a poesia não quer ou não encontra espaço. Vale ressaltar que o fenômeno da dupla vida e uma teoria de silenciamento de Rimbaud está presente na recepção francesa desde as primeiras publicações de seu texto no século XIX. Assim, identifica-se um constante diálogo, uma expansão, do debate sobre o objeto entre os dois espaços.

Em seu texto, “Retorno ao reino de Rimbaud”, Alceu Amoroso fará um elogio à tradução de Barroso e apresentará a trajetória do poeta ora indicando semelhanças com ideias filosóficas e políticas, ora com as semelhanças de ideias literárias. Inicia com a morte de Deus e o eterno retorno de Nietzsche e a morte de Pan, a qual atribui a Rimbaud em uma das correlações de contemporaneidade de ideias que o crítico discutirá em seu texto. Além dessas, teremos a relação entre a insatisfação presente em Rimbaud, o poeta e sua poesia com o mundo de sua época, chamado moderno no texto e as ideias de Karl Marx sobre a revolução e fim da sociedade burguesa. Insere-se, assim, o texto do poeta em paradigma e discussão fortemente presentes à época do prefácio. Assinala-se, a seguir, que para Platão uma República Ideal não precisaria de poetas, afinal poemas de Rimbaud foram encontrados junto a terroristas e criminosos da época, justificando, talvez de maneira irônica, a tese do filósofo a partir do que ocorria no momento político em que Alceu escrevia.

Rimbaud é comparado a outros escritores com finais trágicos como Álvares de Azevedo (chamado de nosso Rimbaud romântico), Hemingway, Kleist e Montherlant (os três suicidaram-se). O texto e sua análise oscilam entre o que é biográfico e literário, mas diferentemente de Meyer que descreve sua proposta ao executá-la, apresentando por vezes apontamentos biográficos em sua leitura, Alceu Amoroso discorre sem avisos ao leitor. Suas apresentações são colocadas sem orientações prévias entre análises dos textos e referências da vida de Rimbaud e desses poetas. Essa atitude pode assinalar que seu leitor e interlocutor conhece não somente Rimbaud, mas literatura e poesia, o que tornaria desnecessário escrever notas sobre tais escritores. A escrita direta, que prescinde de notas que expliquem quem são os autores citados pode indicar que, diferentemente do que acontece nos anos cinquenta, nos anos setenta Rimbaud já não era um poeta lido somente por críticos e acadêmicos.

A comparação que faz entre a descida ao inferno feita por Dante e a descida de Rimbaud é um dos momentos que mais elucidam sua leitura sobre *A temporada no inferno*:

A saison en enfer não foi apenas uma descida literária ou filosófica aos infernos, como a dos poemas clássicos ou maometanos. Ou mesmo como o poema supremo do cristianismo, com Dante em plena Idade Média. Neles, o poeta não *se faz poesia*. Apenas *faz poesia*. Construiu um poema. Por mais imortal que tenha sido. Por mais completo, como a Divina Comédia. Dante, porém, não foi a Divina Comédia. Dante não *viveu o Inferno*. Cantou-o de modo sublime. Infinitamente mais sublime que Rimbaud. Mas não *participou* dele. Ao passo que o genial adolescente francês, em pleno século XIX, *desceu ao inferno em vida*. (LIMA, 1993, p. 110)

Enquanto Dante escreve de uma maneira mais sublime uma das mais famosas descidas ao inferno da literatura ocidental, Rimbaud é transsubstanciado em poesia e, como essa é sobre o inferno, o poeta está no inferno. Meyer trata de maneira análoga o fazer-se poesia quando caracteriza, em “Le bateau ivre”, a diferença entre Rimbaud e os outros poetas para tratar dos temas marítimos, justamente em o primeiro se fazer poema-barco-mar e os outros falaram de um barco-mar usando da poesia. Para caracterizar melhor essa descida rimbaldiana ao inferno, o crítico traz ainda o encontro do Fausto de Goethe com o Mefistófeles e cita, indiretamente, o paraíso perdido de Milton. Pois, de forma distinta dos outros textos, no poema de Rimbaud teríamos afirmações como “Creio-me no inferno logo estou nele” que seriam as ratificações de sua estadia no inferno. Por acreditar-se no inferno, invariavelmente o inferno lhe é inescapável, uma vez que dentro de si e ele dentro do inferno. Se Dante atravessa o inferno e Fausto convive com o demônio, Rimbaud, aqui, desce aos infernos sem Deus ou o Evangelho para o guiar e proteger, como os outros dois. Alceu Amoroso apresenta essa ideia na seguinte passagem:

Pois como disse: “*Je me crois en enfer. Donc j’y suis*”. E foi por ele contaminado *in aeternum*. Ou pelo menos julgou eterna e irremediável a contaminação. Soltou, por isso, seu terrível grito poético, que de certo modo o matou em vida. Ao qual não sobreviveu. [...] O grande clamor do desconforto rimbaldiano foi ter realmente acreditado na morte de Deus, na morte do Pai. “*Hélas, l’Évangile a passé*”, como quem diz: está ultrapassada a palavra de Deus. E, no entanto, no fundo do seu coração de “*dammé*”, de precito, toda a doçura do Amor continua a existir como um paraíso perdido. “*Ó pureté! Pureté! C’est cette minute d’éveil qui m’a donné la vision de la pureté! Par le esprit on va à Dieu! Déchirante infortunte!*” Saber que é *pelo espírito que se vai a Deus*, ao Pai, mas o Pai está morto e o caminho do Espírito em direção à pureza definitivamente interdito, “ó dilacerante desgraça”. (LIMA, 1993, p. 110)

No fim, Alceu Amoroso dedica-se à tradução que seu texto prefacia. Aborda as traduções anteriores, citando ligeiramente Xavier Placer e Lêdo Ivo, antes de escrever sobre a

tradução de Ivo Barroso. Escreve sobre as razões pessoais que levaram Barroso a traduzir Rimbaud e, após, passa a dissertar sobre a qualidade literária da tradução.

Apesar de curto, o texto perpassa as mais variadas referências e pode auxiliar um leitor de Rimbaud sobre os caminhos que ele pode tomar durante suas leituras. Sendo um prefácio, exerce sua função, que oscila entre o elogio à obra e indicações de referências sobre seu conteúdo: “A tradução do poema, por Ivo Barroso, foi feita ao mesmo tempo com o maior respeito pelo pensamento do autor, na fidelidade aos mais sutis reflexos de sua expressão verbal” (LIMA, 1993, p. 111). Ao qualificar a tradução, o crítico, após mostrar as complexidades de Rimbaud e seu crédito literário, faz uma mediação que concede autoridade ao texto que o leitor terá pela frente. Esta mediação, para uma tradução nova à época, é tanto de cunho editorial e publicitário como literário. Afinal, um especialista renomado aprovando a obra, pode ser a diferença entre as leituras e números de vendas e reimpressões que esta terá ou não, entre o sucesso ou fracasso de vendas e outras implicações.

A crítica de Alceu Amoroso, contida em *Rimbaud no Brasil*, agrega ao livro um importante texto que demonstra como circulava Rimbaud nos anos setenta, nos círculos literários (ou como era impedido de circular) e, ainda, a capacidade e força que um prefácio pode ter no um projeto de lançamento de um livro. Um texto que teve sua publicação interdita por questões políticas é dado aos leitores dos anos noventa para que possam ter uma outra perspectiva sobre a poesia de Rimbaud.

Em 1978, Otto Maria Carpeaux, crítico literário, publicou o ensaio “Ecce Poeta”, para o livro *História da literatura ocidental*. Como o livro de Carlos Lima, escolhe colocar os textos em ordem alfabética, “Ecce Poeta” encerra o livro.

Carpeaux começa seu ensaio afirmando que Rimbaud realizou o sonho parnasiano, porque “não há outro poeta em que vida e poesia estejam tão rigorosamente separadas” (CARPEAUX, 1993, p. 157). A partir dessa afirmação, já podemos identificar uma diferença de perspectiva em relação aos ensaios da década de cinquenta, cujas leituras intercalavam a poesia e a vida. Após apontar dados biográficos, o crítico aponta que “quase todas as interpretações tomam como base a vida” do poeta (CARPEAUX, 1993, p. 157) e coloca a proposta de seu ensaio: “Mas o fato único que caracteriza Rimbaud está colocado entre a sua poesia e a sua vida: não é a atividade poética de poucos anos nem o silêncio de muitos anos e sim o próprio gesto de emudecer”. A questão do silêncio de Rimbaud, já debatida no texto de Alceu Amoroso na mesma década, é revisitada por Otto Maria Carpeaux. Sobre as duas proposições do ensaio, Adrien Cavallaro nos fornece uma linha cronológica de como ambas as

questões se desenvolvem na França, a dizer, o silêncio de Rimbaud e a trajetória do poeta em relação à sua obra:

O que se chama tradicionalmente o silêncio rimbaldiano, dos anos 1870 à tese de Henry de Bouillane de Lacoste que abre caminho, nas suas grandes linhas, à nossa percepção cronológica atual da obra, é a cessação de toda a atividade poética após dois termos literários simbólicos: o “Adieu” de *Une saison en enfer*, que para gerações de exegetas desempenha o papel de pivô entre uma vida literária e uma vida de explorador [...] ou o *Rêve* inserido na carta de 14 de outubro de 1875 de Rimbaud a Delahaye [...] Como consequência direta, uma partilha é feita no discurso crítico rimbaldiano, para o dizer simplesmente, entre uma vida de poeta e uma vida de explorador. (CAVALLARO, 2019, p.71)²¹

Os temas presentes nos ensaios críticos de *Rimbaud no Brasil* não lhe são exclusivos, são questionamentos que têm sua origem em outro espaço e, aqui, são reconsiderados por meio do diálogo interno à recepção brasileira de Rimbaud. Carpeaux, quando reconsidera o olhar sobre silenciamento e trajetória, acrescenta ao debate uma visão que não reproduz a francesa (tal como, por exemplo, Samuel Martins o faz no século XIX), desenvolvendo o debate sobre os dois temas e os aclimatando ao Brasil.

A busca pelas fontes e comparações estão presentes e, novamente, para esclarecer seu conceito de poesia rimbaldiana, poetas anteriores e contemporâneos a Rimbaud serão analisados. O primeiro deles é Baudelaire, sobre o qual ele escreve:

Interpretando-se Rimbaud do ponto de vista de 1870, ele é o “*missing link*” entre Baudelaire e os simbolistas, ou antes uma antecipação do simbolismo. O soneto conhecidíssimo *Les Voyelles* é a elaboração da teoria baudelaireana das “correspondances”, fornecendo o primeiro exemplo de uma poesia alógico-sugestiva. As peças prioritariamente baudelarianas de Rimbaud -*Les effarés*, *Les pavres à l'église*, *Les premiers communions* – estão entre as suas “primeiras poesias”; são responsáveis pela definição de Rimbaud, durante quase cinquenta anos, como pré-simbolista. (CARPEAUX, 1993, p. 157)

O crítico faz um exercício de observar o Rimbaud anterior aos textos *Une saison en enfer* e *Illuminations*, ou seja, realiza um estudo dos seus primeiros poemas em versos. A comparação entre os dois poetas, ao menos na crítica contida em *Rimbaud no Brasil*, é recorrente e o texto de Carpeaux está entre os que mais se aprofunda nessa análise. Ele aponta os poemas que são a ligação perdida entre os dois e suas obras, concedendo a Rimbaud e ao

²¹No texto original: Ce qu'on appelle traditionnellement le silence rimbaldien, des années 1870 à la thèse d'Henry de Bouillane de Lacoste qui ouvre la voie, dans ses grandes lignes, à notre perception chronologique actuelle de l'œuvre, c' est la cessation de toute activité poétique après deux termes littéraires symboliques : l' "Adieu" d' *Une saison en enfer*, qui pour des générations d'exégètes joue le rôle de pivot entre une vie littéraire et une vie d'explorateur [...] ou le *Rêve* inséré dans la lettre du 14 octobre 1875 de Rimbaud à Delahaye [...] En conséquence directe, un partage est opéré dans le discours critique rimbaldien, pour le dire simplement, entre une vie de poète et une vie d'explorateur. (CAVALLARO, 2019, p. 71)

poema “Voyelles” o mérito de ser uma elaboração de “Correspondance” de Baudelaire. É, ainda, o primeiro a atingir de fato a proposta das correspondências. Rimbaud seria a ponte entre Baudelaire e os simbolistas do final do século XIX e as poesias apresentadas seriam prova disso. Contudo, contrapondo essa impressão, Anna Balakian em “Verlaine sim, Rimbaud não”, texto presente na obra *O simbolismo*, afirma que, diferentemente desse apontamento, Rimbaud estaria aproximado do simbolismo somente por uma questão cronológica e de participação por “familiaridade” aos expoentes do grupo. A autora afirma:

[...] Verlaine e Mallarmé estão diretamente relacionados com a escola simbolista, cada um à sua maneira, o nome de Rimbaud pertence à fileira simbolista apenas por associação pessoal. Poder-se-ia dizer que ele é um membro da família simbolista como um “parente por afinidade”, através de seu relacionamento pessoal com Verlaine. (BALAKIAN, 1985, p. 49)

Afirma que é “Le bateau ivre” que faz o poeta transitar para outro grupo, que o acolhera devido aos seus ideais estéticos: os modernistas. Rimbaud passa a ser pós-simbolista e escreve a poesia do subconsciente, pois “Le bateau ivre” não pode ser interpretado e reduzido em termos lógicos (CARPEAUX, 1993).

Mais uma vez, volta-se para o olhar de 1870 sobre o poeta e afirma que esse é um romântico radicalíssimo, um extremo da proposta de Victor Hugo. Rimbaud seria Hugo visto através de Nerval, ao dizer que o poeta se faz vidente por um longo e imenso desregramento dos sentidos (visto que os três poetas gostavam do ocultismo).

Vale notar que o texto se inicia com uma crítica às leituras da vida do poeta, porém, em certos momentos, suposições de gosto e leitura são colocados, por exemplo, na passagem:

Foi uma violentíssima crise de adolescência: uma revolta, a de Rimbaud, contra todas as formas de sociabilidade entre os homens e entre os homens e Deus. Uma revolta anarquista-ateísta: primeiro, contra a religiosa burguesa que o martirizava na casa materna; depois, contra toda e qualquer religião, contra Deus e a sua criação, contra a condição humana, até contra o meio mais elementar da convivência: contra a língua. (CARPEAUX, 1993, p. 157)

A partir de uma espécie de leitura de *Carta do vidente com Saison en enfer* o crítico recai em dados biográficos sobre o poeta para exemplificar o que propõe: o emudecimento de Rimbaud. Pode-se identificar algumas referências a esses dois textos, quando ele escreve “contra todas as formas de sociabilidade” e Rimbaud escreve “Por ora sou maldito, tenho horror à pátria”, em “entre o homem e Deus” temos “O Espírito está próximo, por que Cristo não me ampara, dando à minha alma nobreza e liberdade. Mas qual! O Evangelho passou! O Evangelho! O Evangelho!”. Quando Carpeaux diz “contra a religiosidade burguesa”, Rimbaud escreveu “Tenho horror a todos os empregos. Operários e patrões, todos rústicos, ignóbeis. A mão que escreve vale a mão que lavra – Que século de mãos! – jamais darei as minhas”; por

fim, “contra o meio mais elementar da convivência: contra a língua”, em *Saison en enfer*, lê-se “Mas sempre só; sem família; e até mesmo que língua eu falaria?”²². Todas essas passagens estão em um só excerto, ou poema, de *Une saison en enfer*, intitulado *Mauvais Sang*.

Também é comparado o hermetismo rimbaldiano ao de Mallarmé. Contudo, enquanto Mallarmé seria hermético pelas dificuldades verbais, Rimbaud o seria pela extrema condensação de metáforas e eliminação dos *missing-links* lógicos (CARPEAUX, 1993). De novo, para concluir esse mistério do mutismo, ou da ausência da palavra que o ligaria à lógica poética, a saída de Rimbaud da França e sua ida à África são colocadas como o método encontrado pelo poeta para efetivamente não mais dizer nada. Este silêncio faria com que Rimbaud fosse inclassificável: nem pré-simbolista, nem simbolista e nem surrealista. Carpeaux, ao discorrer sobre tal tema, sugere que “A vitória de Rimbaud é o fim da poesia, seria o fim da civilização humana, para dar lugar à existência desumana que levou na África. Uma poesia sutilíssima como prelúdio de uma vida bárbara” (CARPEAUX, 1993, p. 159).

Finalmente, condensa sua proposta e busca esclarecer as razões das utilizações de dados biográficos em seu texto, dividindo Rimbaud entre o homem e o poeta. Todavia, tal intento ainda mantém resquícios pessoais e míticos (como a suposta destruição do manuscrito de *Illuminations* citada por Carpeaux, da qual vale ressaltar que o relato mais tradicional afirma que Rimbaud teria queimado *Une saison en enfer*) entre seus argumentos:

Mas não é possível explicar-lhe a poesia pela vida que começou precisamente quando a poesia acabou. A poesia e a vida de Rimbaud, tão rigorosamente separadas na realidade, têm significações diferentes. O homem Rimbaud fugiu do mundo, quer dizer, da realidade social, da qual não quis participar, sem ser capaz de destruí-la. [...] O poeta Rimbaud, um dos mais geniais de quantos se guarda a memória, malogrou no seu intuito; prova disso é a destruição do manuscrito de *Illuminations*, o silêncio, a afasia. (CARPEAUX, 1993, p. 159)

A proposta de separação da vida e poesia torna-se imbricada e como o texto oscila entre ambas, elas sempre se encontram. A leitura do silêncio, ao deixar de escrever, por exemplo, choca-se com a leitura sobre abandonar a Europa. A impressão de que as questões pessoais do poeta são essenciais para seu silêncio, como poeta, permanecem no texto. No entanto, como o próprio crítico solicita, deve-se usar determinado ponto de vista e esse é fornecido durante seu texto. O leitor é convidado, junto com o crítico, a adentrar esse emaranhado comparativo, biográfico e histórico e observar o ensaio a partir da proposta que se constrói nele. Valendo-se desses dados, o texto apresenta, de certa forma, um desenrolar entre a vida e obra de Rimbaud.

²²Todas estas passagens estão na tradução de Ivo Barroso.

Vemos nas críticas acima algumas divergências. Alceu Amoroso se dedica a expor um Rimbaud entrelaçando sua vida e obra de maneira direta em sua discussão, enquanto Carpeaux apresenta a vida e a obra do autor enquanto as afasta. O primeiro procura situar Rimbaud em determinados momentos cronológicos, já o segundo dedica-se mais ao texto rimbaldiano, sem deixar de lado, porém, a leitura recorrente motivada em paradigmas já existentes (silêncio, rebeldia, ruptura etc.).

Nos textos dos anos setenta, vemos uma maior difusão da obra de Rimbaud no Brasil e suas traduções. Os críticos não têm mais o mesmo tipo de preocupação biográfica e de apresentação detalhada como antes e já podem tratar diretamente da obra, por mais que voltem à vida. Há certa semelhança temática entre esses textos e os dos anos cinquenta, como as comparações com poetas famosos de várias épocas e lugares, o motivo da rebeldia, a juventude e a modernidade e originalidade atribuídas ao poeta. Neste momento, novos questionamentos são levantados, mesmo que de maneira diversa, por exemplo, o silêncio de Rimbaud, ou abandono da poesia pelo poeta. *Rimbaud no Brasil* provavelmente seleciona esses textos não somente pela autoridade desses críticos, mas, também, pela quantidade de informações que eles trazem. A maneira de se encarar a obra de Rimbaud sofre uma alteração tanto em suas traduções e quantidade delas, como na perspectiva da crítica e isso afeta os leitores de um modo ou de outro. Não somente os leitores, pois, como expõe Maurício Salles Vasconcellos em *Rimbaud das américas e outras iluminações*, obra na qual discorre sobre a influência de Rimbaud na América, tanto a literatura, música, cinema, como a cultura pop foram influenciadas pelo poeta. Poetas como William Burroughs, João Gilberto Noll, Murilo Mendes, os músicos Jim Morrison e Patti Smith, dentre outros são apresentados nessa obra para exemplificar a expansão e volume que a obra de Rimbaud ganha com o tempo, circulando em espaços que extrapolam o literário.

2.4 Década de noventa

Rimbaud no Brasil apresenta dois textos sobre o poeta que pertencem à década de noventa, são eles: *Rimbaud: marginalidade e rebeldia* de Jacques Salah e *As transfusões de Rimbaud* de Antônio Cândido. Essa divisão demonstra um terceiro momento de ascensão, interesse público e acadêmico pelo escritor, pois, assim como a antologia que também é publicada na década de noventa, volta-se a escrever sobre o autor. Uma possível razão, dentre outras, seria o centenário da morte do autor (10 de novembro de 1891). Há, durante esses episódios, lançamento de livros, filmes, peças etc. sobre personalidades que faleceram e, com

isso, o interesse público aumenta e, logo, o das editoras. Nesse momento serão abordados somente os dois textos acima indicados por possuírem suas datas identificáveis, contudo, vale acentuar que os demais ensaios do livro são elencados nessa dissertação como pertencentes à década, visto não ter sido possível rastrear suas datas de lançamento, mas estarem presentes na coletânea publicada durante os anos noventa.

Jacques Salah foi professor da Universidade Federal da Bahia e cônsul francês da cidade de Salvador (*Rimbaud no Brasil* somente o qualifica por este último título). O ensaio que o livro apresenta é, na verdade, uma conferência proferida na Academia de Letras da Bahia, sessão temática do centenário de morte de Rimbaud, em 12 de novembro de 1991. Assim, a antologia agrupa, além de textos publicados em jornais e livros, também uma conferência sobre Rimbaud, apresentando múltiplos suportes que abordam o autor.

Em *Rimbaud: Marginalidade e rebeldia*, Salah inicia seus comentários abordando sua vida pessoal e seu encontro com a poesia de Rimbaud. Prossegue afirmando que seu contato com a obra do poeta se deu em 1954, por meio de leituras de Claudel e Jacques Rivière, e acrescenta, corroborando o indicativo de tal década ser um dos importantes momentos de relevância para a leitura e crítica rimbaldiana, que 1954 seria o “ano das comemorações do centenário de nascimento de Rimbaud” (SALAH, 1993, p. 137).

Assim como nos demais, há certa oscilação e cruzamento entre a vida e obra do poeta e as comparações novamente são feitas: Jacques Brel e James Dean, por exemplo. Há uma apresentação típica de Rimbaud, como o próprio título do ensaio sugere, na qual esse seria um exemplo do “inconformismo, do mal-estar que é sempre mal-entendido, do enigmático *mal du siècle*” (SALAH, p. 137). Tal tipo de apresentação que passa da vida do poeta à sua obra é recorrente nos ensaios do livro, transmitindo uma ideia de que as informações biográficas de Rimbaud são importantes para a leitura e compreensão de suas obras. Dessa forma, o leitor que tomar conhecimento da obra rimbaldiana por intermédio de *Rimbaud no Brasil* pode ser levado a essa conclusão ou interpretação.

Ainda sobre a vida do poeta, o ensaísta discute o livro *Rimbaud na Abíssina*, de Alain Borer, o qual, segundo ele, procura demonstrar que a vida antes e depois da partida para a África de Rimbaud são indissociáveis. É essa ligação entre a vida antes da partida e a vida artística que o texto trabalha, considerando-a essencial para a compreensão das características de Rimbaud (que seriam as mesmas que as da obra, praticamente). Salah propõe:

[...] a vida aventureira de Rimbaud, após sua última produção poética, é indissociável do período anterior. Não existem dois Rimbaud, irremediavelmente separados, mas o que Alain Borer chama de “*vida-obra*” e Alain Jouffroy de “*obra-via*”, ou seja, uma existência feita de poesia e de

aventura, expressão maior da marginalidade e da rebeldia que nos parecer ser, em todos os níveis, as características essenciais do poeta hoje lembrado. (SALAH, p. 137)

O que há de essencial no poeta ou em sua obra seria o que ele experienciou, tanto que o que é vivido posteriormente aos seus últimos escritos também é válido de ser considerado para a apreensão de sua poesia. Contudo, como se trata de uma efeméride, o centenário de morte, dificilmente se esquivaria do tema em uma palestra neste momento, pois, esta é uma das razões de ser da apresentação.

Após essas asserções, Salah esclarece que “nosso intuito não é propriamente o exame minudente da biografia de Rimbaud, já conhecida de sobejo [...]” (SALAH, p. 138), mas, apesar disso, prossegue discutindo e levantando dados biográficos, os quais seriam a chave para interpretar sua marginalidade. Sua poesia é marginal porque Rimbaud é marginal:

[..] a marginalidade de Rimbaud é, até certo ponto, a de todo adolescente e de todo artista que vivencia sua inadaptação ao meio provinciano e familiar, e pode alcançar um nível metafísico e ontológico. “*Não estamos no mundo*”: este é o *leitmotiv* daquela peça estranha e hermética onde se pode entrever a marginalidade e a revolta naquilo que elas têm de essencial. A marginalidade é desejada e até procurada, consciente e deliberadamente; ela é uma espécie de Demanda do Santo Graal, de viagem além dos limites da humanidade, um enlevo místico. (SALAH, p. 139)

As alternâncias entre a obra e vida do poeta são contínuas durante a conferência de Salah e, ao negar a análise crítica atrelada à vida do poeta, o ensaísta retorna à segunda por várias vezes durante sua apresentação.

A *Carta do vidente*, assim como os demais textos da antologia, é resgatada para fundamentar o argumento. Um texto que, apesar de seu valor estético e poético, é, ainda assim, uma correspondência. Sendo uma carta, pode ser encarado pelo seu valor e por características biográficas. Salah afirma que a carta é “sem dúvida” (SALAH, p. 139) inspirada em Baudelaire. Logo, temos uma observação sobre as leituras do poeta e as influências dessas em sua escrita.

Os textos *Poesias*, *Uma temporada no Inferno* e *Iluminações* são apresentados de maneira rápida ao público, algo introdutória. As análises não se aprofundam, evidenciando a proposta da fala do orador durante a conferência: apresentar Rimbaud para um público que, por mais que seja acadêmico, não tem contato aprofundado com o autor. Essa hipótese explicaria o porquê de tantas informações biográficas e textos célebres serem abordados.

A comparação com os surrealistas é novamente proposta. Rimbaud teria influenciado Tristan Tzara em seu *Ensaio sobre a situação da poesia* e possui “uma revolta cuja paternidade não pode mais ser ocultada ou negada, nem mesmo pelo papa do Surrealismo, André Breton” (SALAH, p. 144), que escreve em seu *2º Manifesto Surrealista* “Em matéria de revolta, nenhum

de nós deve precisar de antepassados” (SALAH, p. 144). Para Salah é inegável a paternidade de Rimbaud em relação ao grupo. Ainda sugere que após Rimbaud “o sonho invade a literatura. O sonho e, nas palavras de Aragon, “o emprego desregrado do entorpecente imagem” (SALAH, p. 144).

A relação de Rimbaud com os surrealistas franceses é debatida em *Rimbaud et le Rimbaldisme* de Cavallaro, e o grupo, em sua visão, encara o rimbaldismo como um terreno a ser conquistado, um contra-rimbaldismo, em oposição às proposições de Claudel e seu catolicismo:

O que se pode chamar de rimbaldismo surrealista, esta prática (para falar em termos mallarméanos), que é um questionamento crítico da obra e do exemplo de Rimbaud, nascida essencialmente sob as penas de Breton e de Aragon à partir do final da década de 1910, e que da década de 1920 se tornou um esquema hermenêutico e poético dominante, é, em primeiro lugar, um contra-rimbaldismo. (CAVALLARO, 2019, p. 195, tradução nossa)²³

Acrescenta ainda, como os surrealistas franceses encaravam o texto rimbaldiano e sua trajetória pessoal, e, em Salah, pode-se observar um diálogo com tais teorias. Cavallaro nos fornece a seguinte definição do rimbaldismo surrealista:

A compreensão da equação poética do rimbaldismo surrealista, colocada com uma incógnita poética pela fórmula do primeiro Manifesto, “Rimbaud é surrealista na prática da vida e em outros lugares”, é dependente de um pensamento da relação entre “vida” e poesia, essencial para a geração surrealista em gestação, escavada sobretudo por Breton ao espelho do exemplo rimbaldiano. (CAVALLARO, 2019, p. 197-198)²⁴

Há certa aproximação entre os apontamentos de Salah e os de Cavallaro sobre a influência do texto rimbaldiano na estética e propostas surrealista. Quando afirma que há um contra-rimbaldismo em tais teorias, trata-se do rimbaldismo, já desenvolvido, por Claudel e os demais críticos e teóricos anteriores ou contemporâneos aos surrealistas. Assim, o que é desenvolvido, quando se produz enunciados sobre a obra do poeta, é um novo fragmento constituinte do rimbaldismo.

O ensaio de Salah, ou melhor, sua conferência, apesar de expositiva e do excessivo argumento pautado na vida do poeta, serve como evidência da retomada de Rimbaud durante o início dos anos noventa e, também, de como as leituras biográficas, os poemas recorrentes (ele

²³No texto original: Ce qu'on peut appeler le rimbaldisme surréaliste, cette pratique (pour parler en termes mallarméens) qui est un questionnement critique de l'oeuvre et de l'exemple de Rimbaud née pour l'essentiel sous les plumes de Breton et d'Aragon à partir de la fin des années 1910, et qui dès la fin des années 1920 devient un schéma herméneutique et poétique dominant, est d'abord un contre-rimbaldisme. (CAVALLARO, 2019, p. 195)

²⁴No texto original: La compréhension de l'équation poétique du rimbaldisme surréaliste, posée, avec une inconnue poétique, par la formule du premier Manifeste, "Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs", est tributaire d'une pensée du rapport entre "vie" et poésie, essentielle pour la génération surréaliste en gestation, creusée surtout par Breton au miroir de l'exemple rimbaldien. (CAVALLARO, 2019, p. 197-198)

cita “Minha boemia”, “Vogais”, “Barco ébrio”, *Temporada no inferno* e *Iluminações*) e as analogias às correntes literárias já aludidas em outros momentos, ainda estão presentes na fortuna crítica de Rimbaud tanto no Brasil, quanto na França. O poeta é retomado, mas a retomada é carregada de definições consolidadas e anteriores. Contudo, vale pontuar que o interesse pelo poeta está presente e sua divulgação retorna na década, seja pelo centenário de sua morte, seja pela constante presença de Rimbaud em obras literárias e críticas.

Em continuidade com os ensaios deste quadro, temos o texto “As transfusões de Rimbaud”, do crítico Antônio Cândido, presente em seu livro *Recortes* (1993). Um pequeno ensaio no qual é abordado o contato do crítico com a obra de Rimbaud durante sua juventude (fórmula também utilizada em outros ensaios do livro, como, por exemplo, no de Salah), os percursos da obra de Rimbaud no Brasil, escritores que foram influenciados pelo poeta e, finalmente, são feitas análises de poemas, tanto em versos, como em prosa.

O ensaio se inicia apresentando o contato de Cândido com a obra rimbaldiana. Esse contato com Rimbaud não lhe é específico, mas algo comum para a época segundo o crítico:

No meu tempo de moço, quatro poetas franceses formavam uma espécie de constelação privilegiada, que servia de referência para conceber a poesia: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud. O interesse por outros não tinha a mesma intensidade nem (sobretudo) funcionava tanto como bússola. Baudelaire, era caso à parte, planando numa altura matriz. [...] Verlaine era lido com maior frequência, pois é acessível e se entronca na tradição média. Por isso, teve desde logo bons tradutores e era sabido de cor por muita gente [...] O Mallarmé apreciado era o menos hermético. Pouca gente enfrentava o *Coup de dés* [...] (CÂNDIDO, 1993, P. 113)

Novamente, para se tratar da obra de Rimbaud, quase que invariavelmente nos ensaios do compêndio, Baudelaire é citado. A ligação entre os dois poetas e os apontamentos de semelhança entre ambos são constantes, não somente na antologia, mas desde 1888, por exemplo, em um dos primeiros textos nacionais sobre Rimbaud. Em uma publicação do jornal *Homens e Letras*, durante o século XIX, Samuel Martins, ao traduzir o artigo *Symbolistes e Décadents*, já introduz a ideia de influência de Baudelaire na obra de Rimbaud e, também, da ligação entre o poeta com Verlaine e Mallarmé. Sobre Verlaine, além das relações pessoais com Rimbaud, é notória sua participação na divulgação da obra de Rimbaud e seu auxílio para a construção do mito de Rimbaud e do rimbaldismo.

A tradução é assinalada como fator importante para o primeiro contato com uma obra, uma vez que Verlaine era mais lido por ter sido traduzido com maior frequência. A tradução é uma importante maneira de realização da transferência. Por meio dela e do tradutor, um texto pode se aclimatar sem a necessidade de que o conhecimento e a difusão de uma língua dentro de determinada sociedade, no caso o francês, sejam demasiadamente amplos. Com isso, o texto

tem a capacidade de atingir outros níveis da sociedade e multiplicar os números de suas leituras. Ao dizer que Verlaine era, entre os três, o mais traduzido, Cândido aponta como esse efeito é perceptível, ainda que diga que o excesso de leituras de Verlaine se deva à sua acessibilidade.

Ao discorrer diretamente sobre Rimbaud, o texto retoma, assim como em Salah e outros, escritores quase sempre presentes nos ensaios de *Rimbaud no Brasil*: Paul Claudel, Gide e Mário de Andrade (representando a vanguarda brasileira). Prossegue tratando da vida do crítico e seu contato com Rimbaud e, assim, esclarecendo o porquê desta experiência não ser exclusiva dele. Cândido escreve:

Quanto a Rimbaud, menos conhecido e menos apreciado que os outros dois, toda a gente conhecia no mínimo o soneto das vogais, *Le Bateau ivre* e *Une saison en enfer*. A certa altura os rapazes católicos o valorizavam como poeta das transcendências misteriosas [...] É que a irmã Isabel mais o cunhado Paterno Berrichon tinham incluído na sua biografia uns toques religiosos, explorados ao máximo por gente como Paul Claudel, Vidente, mago, telegrafista do inefável, ele foi encaixado a martelo no catolicismo estético dos anos 1930, quando, dizia bem André Gide, Deus tinha entrado na moda. (CÂNDIDO, 1993, p. 113)

E prossegue citando a situação do poeta no Brasil:

No Brasil, o grande manifesto que justificava os sucedâneos locais, *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade [...] Do seu lado, na busca de raízes justificativas, os surrealistas o incluíram no seu elenco privilegiado, identificaram nele, com certa razão, um discurso feito de associações que pareciam emanar do inconsciente. (CÂNDIDO, 1993, p. 113)

O resgate frequente destes grupos e autores assinala uma mediação comum no Brasil, na qual o poeta é divulgado por meio de outros escritores e artistas. O interesse em sua obra, antes de alcançar um novo leitor, é antecipado por nomes prestigiados da literatura. As repetidas citações aos grupos acima são mostras de momentos de interesse por Rimbaud no país. Além desses ápices citados no ensaio, pode-se verificar mediante os próprios textos críticos e traduções da antologia de Lima que, posterior e continuamente, a obra e vida do poeta serão revisitados.

Os dois movimentos da recepção rimbaldiana citados por Cândido são determinantes para o que Cavallaro explicita como fator ? constituinte do rimbaldismo, de maneira diferente do olhar mitográfico de Étiemble (que, em exames documentais, busca certa veracidade e coerência nas múltiplas recepções à obra do poeta). Primeiramente, sobre o Rimbaud católico, que se constrói por meio do livro de Isabelle Rimbaud (*Reliques – Rimbaud mourant*), Adrien Cavallaro aponta:

Toda a segunda parte do grande estudo do número de outubro de 1912 da *La Nouvelle Revue française* é diretamente dependente do encontro de Paterno Berrichon e Isabelle Rimbaud, cuja carta, sem dúvida, em parte apócrifa de 28

de outubro de 1891, contando as últimas horas do poeta e sua conversão em seu “leito de hospital”, é citada e exibida como peça de convicção de um cenário do qual o poeta do *Connaissance de L'est*²⁵ nunca se afasta. (CAVALLARO, 2019, p. 179, tradução nossa)

Essa conversão no leito de morte é essencial na construção de uma leitura existencial de *Une saison en enfer* e, em partes, *Illuminations*, como textos do que Adrien Cavallaro chama de “parole”, ou seja, da palavra. Leituras que, assim como assumido por Antônio Cândido, dão semântica religiosa aos poemas. Claudel gera um desdobramento mais ligado à crítica literária do que à vida em suas críticas a tais textos, corroborando o testemunho de Isabelle Rimbaud. Sobre essa questão, Cavallaro entende que :

Esse edifício encontra a sua fórmula sustentável com a edição de 1912 das *Œuvres – vers et proses*, proporcionada por Berrichon, prefaciada por Claudel. Ora, é também este prefácio que constitui o ato de nascimento do rimbaldismo católico, de modo que, entre os dois, se desenha, mais do que uma simples relação de sucessão, uma verdadeira relação de inclusão [...] (CAVALLARO, 2019, p. 180, tradução nossa)²⁶

Enquanto a irmã do poeta e seu marido, Paternine Berrichon, ligavam-se mais às questões privadas da trajetória de Rimbaud, Claudel analisava as tonalidades proféticas e cristãs em sua obra, como no exemplo seguinte:

Arthur Rimbaud não é um poeta, não é um homem de letras. É um profeta sobre quem o espírito caiu, não como sobre Davi, mas como sobre Saulo. [...] “Nous allons à l'Esprit ! C'est très certain, c'est oréade, ce que je dis, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire !” [...] Este espírito de profecia, a Inspiração, a *gratia gratis data*, nunca deixou de soprar sobre a Humanidade. [...] O seu sotaque é inimitável, nenhuma espécie de talento e de artifício pode ocupar o seu lugar, reconhecemo-nos imediatamente no fundo do nosso coração, essa espécie de pânico comovente. (CLAUDEL *apud* CAVALLARO, 2019, p. 186, tradução nossa)²⁷

²⁵No texto original: Toute la seconde partie de la grande étude du numéro d'octobre 1912 de *La Nouvelle Revue française* est directement tributaire de la rencontre de Paternine Berrichon et d'Isabelle Rimbaud, dont la lettre sans doute en partie apocryphe du 28 octobre 1891, contant les dernières heures du poète et sa conversion sur son « lit d'hôpital », est longuement citée et brandie comme pièce à conviction d'un scénario dont le poète de *Connaissance de l'Est* ne s'éloigne jamais. (CAVALLARO, 2019, p. 179)

²⁶No texto original: Cet édifice trouve sa formule durable avec l'édition de 1912 des *Œuvres - vers et proses* procurée par Berrichon, et préfacée par Claudel. Or c'est aussi cette préface qui constitue l'acte de naissance du rimbaldisme catholique, de sorte qu'entre les deux se dessine, plus qu'un simple rapport de succession, un véritable rapport d'inclusion [...] (CAVALLARO, 2019, p.180)

²⁷No texto original: Arthur Rimbaud n'est pas un poète, il n'est pas un homme de lettres. C'est un prophète sur qui l'esprit est tombé, non pas comme sur David, mais comme sur Saül. [...] "Nous allons à l'Esprit ! C'est très certain, c'est oréade, ce que je dis, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire !" [...] Cet esprit de prophétie, l'Inspiration, la *gratia gratis data*, n'a jamais à aucun moment cessé de souffler sur l'Humanité. [...] Son accent est inimitable, aucune espèce de talent et d'artifice ne saurait en tenir la place, nous le reconnaissons aussitôt au fond de notre cœur, à cette espèce d'émoi panique. (CLAUDEL *apud* CAVALLARO, 2019, *apud* CAVALLARO, p.186)

Como descrito por Cândido, Claudel explora o que é testemunhado por Isabelle Rimbaud e lhe dá dimensões de cunho crítico e textual, ultrapassando a visão biográfica do gesto de cristão de Rimbaud, ao aceitar Deus na união em seu leitor de morte, e contribuindo para um tipo de leitura, um tipo de rimbaldismo, que se fixará na recepção da obra.

Cândido prossegue e reflete sobre a vida de Rimbaud, assim como os demais, citando a sua estada com Verlaine. Porém ele esclarece que, provavelmente, essa vida de “escândalo, irregularidade e aventura” (CÂNDIDO, 1993, p. 113) é a característica que torna Rimbaud mais famoso que Mallarmé. E prossegue afirmando que isso é um problema para a recepção da obra de Rimbaud, pois a atenção se concentrou, quanto a Mallarmé, mais em sua obra, já quanto a Rimbaud e Verlaine, essa teria sido descartada em benefício da bisbilhotice, que interessa à maioria. (CÂNDIDO, 1993). Assim, esse texto é, no Brasil, um dos primeiros a abordar a vida de Rimbaud para criticar as leituras que se baseiam nela e que, por meio dela, expõem e constroem suas argumentações.

Após suas considerações sobre a recepção e a influência de Rimbaud em sua vida e, também, no Brasil, Cândido analisa “L’esprit” contido em “La comédie de la soif” e “Fleurs” de *Illuminations*. Apresenta a maneira como Rimbaud se vale de termos e os modifica semanticamente, alterando os sentidos próprios e figurados das palavras. Afirma que, nesse poema, o leitor percebe as coisas em sua realidade, mas transferidas em sua natureza. Tem sua atenção deslocada e, nessa oscilação, as forças do mundo visível e imaginário se combinam para formar uma realidade ambígua. (CÂNDIDO, 1993) Há uma análise do poema e um desinteresse pelos dados biográficos de Rimbaud, por mais que citados durante a construção do argumento. Sobre “Fleurs”, escreve:

A eficiência de tais poemas é devida ao fato de conservarem a referência ao mundo (que é sempre um imã para a nossa percepção), mas promovendo a invenção de outro mundo, que de certo modo o suplanta e satisfaz o nosso desejo de ir além do real. Num poema em prosa das *Illuminations*, chamado *Fleurs*, é perfeito o encontro do universo factício (cuja lei é a ordenação arbitrária de componentes convencionais) com o universo natural, porque a comparação que gera as imagens é feita como se o termo metafórico tivesse uma independência do termo metaforizado. (CÂNDIDO, 1993, p. 115)

Ao não abordar a poesia de Rimbaud sob uma perspectiva somente biográfica, Cândido se debruça sobre o texto e nos fornece uma leitura independente do contexto de gênese do poema. Nessa leitura, temos um poeta com um conceito estético próprio e uma poesia que comunica por meio de um grupo de ferramentas particulares. Tais ferramentas são as palavras e o modo como são utilizadas, seus movimentos, invenções e jogos. Uma semântica que oscila entre o significado comum do termo e o uso desse, sem relação direta com seu sentido habitual,

mas com uma nova acepção, que possui pertinência dentro do poema. Segundo o ensaio, Rimbaud transubstancia os dois mundos, o natural e o fictício (CÂNDIDO, 1993).

Nessa retomada de Rimbaud na década de noventa, temos duas percepções (ao menos contidas em *Rimbaud no Brasil*) que, por mais que cite poetas semelhantes, biografia, dentre outros fatores, diferenciam-se. A conferência de Salah tem algo de convidativo para um novo leitor e, no caso de Cândido, apesar de também haver um aspecto iniciático, há um desejo de ir além da apresentação biográfica e dos poemas convencionalmente explorados, para desenvolver uma análise aprofundada do textos selecionados.

O interesse em Rimbaud está presente durante toda a década e esses críticos, assim como os demais a serem apresentados, são evidência disto. Traduções, textos críticos e conferências (e até mesmo um filme) são indicativos de um novo movimento de retorno à obra de Rimbaud e sua vida. O centenário de morte pode nos apontar para uma direção que justifique o aumento de interesse público pelo poeta, mas tal fato tomado isoladamente não justifica o surgimento, durante o período, de tantas produções. Outros fatores podem estar presentes, tais como: interesse editorial, movimentos culturais e sociais em ascensão, fim de regimes de censura etc. Assim, uma retomada de Rimbaud na década seria melhor compreendida como um conjunto de ocorrências coincidentes do que uma exclusividade baseada em uma solenidade cronológica.

2.5 Demais contribuições

Os demais ensaios contidos em *Rimbaud no Brasil* são analisados nessa etapa, em razão da impossibilidade de encontrá-los em outros suportes ou mesmo identificar suas datas de publicação com precisão. Entre os ensaístas, encontram-se colaboradores das traduções da antologia e, com isso, presumiu-se que seus textos foram escritos para o capítulo *Ensaio sobre Rimbaud*. Quanto aos demais, mesmo não sendo tradutores de poemas no livro, foram parte de uma escolha dos organizadores por outras razões que as debatidas nas etapas anteriores (período, celebridade do crítico etc.), mas que não foram explicitadas.

Nesse momento, assim como a edição do livro o fez, será necessário ordenar os textos por ordem alfabética do autor. Os textos são: Alair Gomes com “Rimbaud e Catulo, poetas garotões”; Antônio Carlos Viana com “A poesia geme num hospital de Marselha”; Carlos Augusto Corrêa com “Rimbaud: entre a maldição e a permanência”; Carlos Lima com “Rimbaud – para uma poética da utopia”; Ilma Fontes com “Iluminações do Inferno” e Marcos Konder Reis com “Flagrante”.

Em “Rimbaud e Catulo, poetas garotões”, Alair Gomes, crítico de arte, cria uma correlação entre a obra dos dois poetas. Não somente a obra, mas, novamente, a vida de Rimbaud e a vida de Catulo. O crítico busca realizar seu elogio à juventude por meio dessa comparação. Seu texto, já em seu primeiro parágrafo, introduz sua proposta:

Pelos motivos mais cristalinos e universalmente reconhecidos, não há época na vida humana mais atrativa que a juventude, sendo, portanto, igualmente compreensível que, com imensa frequência, seja ela tema explícito ou implícito da arte da poesia. (GOMES, 1993, p.107)

Desse primeiro parágrafo, pode-se notar que será abordada a vida do poeta francês com suas controvérsias e mitos. Trata-se do primeiro ensaio a ser apresentado ao leitor da antologia e, para alguém que toma conhecimento de Rimbaud através dessa, o texto somente antecipará a profusão de outros que intercalarão a poesia e biografia do poeta.

Termos como “gênio poético”, “impulsos da juventude” e outros compõem o texto que, apesar de ser tido como um “original paralelo” (MORTARA, 1993, p. 9) representam uma repetição temática que está sempre presente quando se discute a obra de poetas jovens, ou relativamente jovens, do século XIX. O crítico, para expor sua ideia, cita Keats, traçando entre esse um paralelo com Rimbaud e Catulo, ampliando e contribuindo com a ideia, já extenuada, do poeta gênio do romantismo.

O texto se alterna entre negações do lirismo romântico e, não explicitamente, retoma as propostas do romantismo. Sobre o lirismo rimbaldiano, veremos adiante, quando tratarmos da carta enviada a Izambard, (dita do vidente), algumas considerações diferentes das de muitos dos ensaístas, tal como as de Alair Gomes. O paralelo traçado entre Catulo e Rimbaud se inicia com a juventude de ambos para depois comparar o erotismo, a irreverência, a ausência do heroico na poesia de ambos. Tudo isso apresentado de maneira pontual e breve. Gomes muitas vezes busca seus argumentos na sociedade com afirmações como: “do heroico, no sentido tradicional do termo – hoje em dia, finalmente, felizmente e já mui tardiamente, em descrédito crescente” (GOMES, 1993, p. 107); ou quando escreve que “[...] a multidão de intelectuais de ambos os sexos [...] se sente arrebatada de modo singular por seus poemas, deve ser em última análise incapaz de fruí-los [...], sem pensar também, ainda que de modo disfarçado, no conhecidíssimo retrato de Rimbaud [...]” (GOMES, 1993, p. 107).

O argumento se constrói por meio de suposições e um método de organização complexa. Provavelmente não se pretendia criar um texto crítico ou científico, como alguns dos já demonstrados, no entanto, há certa característica de descompromisso e, também, de informalidade.

O ensaio não se aprofunda sobre os textos de Rimbaud e de Catulo e as afinidades entre ambos ficam somente em sua condição de jovens escritores. Mesmo as intrigas biográficas de Rimbaud durante sua estada em Paris, seja na comuna, seja com Verlaine na Rua Nicolet, ou em Londres com Nouveau e Verlaine e sua estada em Bruxelas não estão citadas. O leitor não é apresentado a Rimbaud ou a Catulo com profundidade em suas obras ou histórias, pois os poetas são discutidos exclusivamente no que tange às suas idades. O texto que abre a seção de ensaios é, em partes, um convite a conhecer a obra de Rimbaud e iniciar um leitor, mas não apresenta dados para um leitor novo e, para um experiente, não se aprofunda no debate que propõe.

Antônio Carlos Viana, contista e jornalista, escreve uma espécie de texto literário, no qual o leitor terá diante de si uma combinação de informações biográficas de Rimbaud – sobretudo sua estada no Harar e Aden – misturadas a trechos parafraseados de sua obra. As reflexões sobre o período de Rimbaud na África, dentre esses últimos textos, acentuam-se e o lançamento do livro *Rimbaud en Abyssinie* de Alain Borer, possivelmente tenha relação com isso, em conjunto com a provável data de escrita dos ensaios e a efeméride que os leva a retomar a vida de Rimbaud. Podemos inferir, no caso de tais textos serem colaborações diretas ao livro de Lima, que essa repetição constante do tema, aponta para uma organização dispersa, também, por parte dos ensaístas. Como os autores se repetem, no que tange ao tema, constantemente, isso nos mostra que não houve uma troca de leitura dos textos de *Rimbaud no Brasil* entre eles e, inclusive, que a edição não se dedicou a trazer criações diferentes no que tange ao tema abordado. O texto começa com o seguinte parágrafo:

Dez de novembro de 1891. Ninguém diria que aquele que geme de dor, a perna direita amputada, é o mesmo menino de Charleville, nas Ardenas, que tanto assustava sua mãe com suas fugas. O real lhe foi insuficiente. O rio Mosela era muito pequeno para os seus sonhos de Oriente. (VIANA, 1993, p. 117)

Esse aspecto literário permeará todo o ensaio e as informações biográficas, talvez por essa proposta estética, são distribuídas de modo que o leitor que não possui contato com Rimbaud perderá a maior parte delas. O leitor familiarizado pode até fruir dos jogos com termos rimbaldianos como “atroz” ou a maneira lúdica como ele escreve “É muito fácil atirar em Rimbaud, sobretudo quando se tem a poesia e a vida em limites estreitos e as palavras herdadas sem constrangimento” (VIANA, 1993, p. 117). Muito provavelmente está se referindo e metaforizando Verlaine e o ocorrido em Bruxelas, ao dizer que é fácil atirar em Rimbaud (como Verlaine o fez) quando se tem a vida estreita.

O texto continuará desta maneira até o seu fim e Viana prossegue em seu ensaio-conto biográfico:

[...] Mesmo o tiro que levou em Bruxelas de um Verlaine enlouquecido de paixão parece não ter alterado seu estado poético. Tudo para Rimbaud tinha o ar natural, menos aquelas dores no hospital de Marselha. (VIANA, 1993, p. 117)

A pequena história criada por Viana tem como tema Rimbaud no dia de sua morte, agonizando e, por meio das palavras do ensaísta, lembrando sua biografia. Viana faria o papel ou de Isabelle Rimbaud que o acompanhou em seus últimos dias ou do cônego Chauhier e o abade Suche que, supostamente, ouvem sua confissão no hospital de la Conception.

Assim como nos outros ensaios, Baudelaire está presente:

Ele fazia poesia com todo o ódio possível, suas flores continuavam aquelas “flores do mal” que tanto haviam escandalizado alguns anos antes, e suas imagens não ansiavam qualquer concretização, queriam brilhar únicas em suas mais loucas combinações, atraindo a ira dos poetas de família. (VIANA, 1993, p. 117)

Se encarado como crítica literária, o texto possui algumas incongruências metodológicas ou está dentro de quadros analíticos pertencentes a outras épocas e estilos, como, por exemplo, o século XIX, quando se podem encontrar textos críticos com caráter pessoal impresso na escrita. Contudo, como texto literário e biográfico, é interessante a forma como Viana coloca ideias não constatadas ou inferidas no fazer poético de Rimbaud, como pressupõe a continuidade entre Baudelaire em Rimbaud, sem constrangimento e insere motivos para a escrita de Rimbaud, sem apresentar de onde obteve tais suposições.

O texto termina com dois pontos que apresentam sua proposta de maneira mais clara, onde se escreve que “...neste sentido sua vida se assemelha a sua própria criação” (VIANA, 1993, p. 118) e sua “vida terminaria ali igual a muitos de seus poemas até hoje indecifráveis. A sua vida, a mesma incógnita até hoje inalterada, cujo ponto final é apenas um gemido que se deve ouvir como a uma religião” (VIANA, 1993, p. 118). A vida e obra estão invariavelmente ligadas e, neste ensaio-conto, isso é colocado de maneira engenhosa, porém sem muito proveito como texto informativo para um leitor inexperiente na biografia de Rimbaud.

No ensaio “Rimbaud: entre a maldição e a permanência” de Carlos Augusto Corrêa, poeta e ensaísta, o leitor encontra um texto que, segundo o autor, tem como projeto provar a atualidade de *Les Illuminations* (CORRÊA, 1993), estabelecendo relações entre o Modernismo e a poesia rimbaldiana. De maneira diferente dos demais escritos desse recorte da antologia, Corrêa procura analisar os poemas do livro de Rimbaud e não se contenta em permanecer nos comentários sobre a vida do poeta. Apesar de realizar algumas análises respaldadas na história de Rimbaud, busca mais tratar sobre a poesia e a biografia permanece em segundo plano.

O argumento também se inicia com comentários sobre a partida de Rimbaud para a África, porém não se demora nesse tema, o qual somente é citado para esclarecer que a publicação de *Illuminations*, com auxílio de Verlaine, acontece sem que Rimbaud saiba (inclusive, em sua primeira edição, Rimbaud é citado como provavelmente morto em um prefácio escrito por Verlaine). Ao iniciar seu exame da obra, qualifica os poemas em prosa como sensivelmente mais atuais que os em versos:

A prosa permitiu mais velocidade a sua imagética. As imagens se sucedem num fluxo de surpresas, de rupturas de sentido e musicalidade, praticando aí Rimbaud suas alquimias com mais epiderme. Com muito mais – a nosso ver – do que na maioria de seu texto em verso. [...] o que interessa em Rimbaud é perscrutar lhe a influência sobre o presente. (CORRÊA, 1993, p. 125)

A atualidade de Rimbaud está em seu texto, não somente em sua vida, e essa escrita contém as características necessárias para que haja uma permanência de sua poesia no presente. Seriam tais características: a velocidade, o conjunto imagético sucessivo e os sentidos e musicalidade rompidos. As mesmas características que diferenciariam Rimbaud de Verlaine, segundo o autor. Esses atributos são habitualmente citados quando se analisa a obra rimbaldiana. Antônio Cândido, por exemplo, em seu ensaio da antologia, discursa sobre os sentidos e inversões que as palavras possuem nos poemas de *Illuminations*, como já demonstrado. O leitor se depara com dois textos que dialogam sobre o objeto e esse diálogo possui certa correspondência. Assim, a criação de um modelo da obra de Rimbaud, dentre tantos, vai se construindo para o leitor de *Rimbaud no Brasil*.

Ainda sobre a capacidade do poema em prosa de fornecer o espaço de ruptura poética, não somente Corrêa assim o vê, mas, também, conforme disserta Fernando Paixão em artigo intitulado *Poema em prosa: poética da pequena reflexão*, Suzanne Bernard já havia feito tal observação que, habitualmente, estará atrelada ao fazer poético dos surrealistas.

Dedicada ao assunto, a crítica Suzanne Bernard [...] – que em 1959 publicou um amplo estudo sobre o gênero -, ao concluir suas mais de setecentas páginas, salienta que a estética desses (e outros) escritores, da primeira metade do século XX, caracterizou-se por uma “anarquia libertadora”, fortemente influenciada pelos preceitos surrealistas, mas sem se restringir a seus autores oficiais. A experimentação da linguagem expressaria ao fundo uma espécie de “revolta metafísica”, característica central da atmosfera do período: “é justamente em razão de sua plasticidade e da infinita variedade de meios que o poema em prosa aparece como o gênero em que melhor se pode exprimir a liberdade humana”, afirma” (PAIXÃO, 2012, p. 275)

Fernando Paixão, contudo, traça um outro quadro de leitura sobre o poema em prosa e, além de nos apresentar um percurso histórico do gênero, ultrapassa a definição de possibilidade libertadora e ruptura com o passado e suas normatividades, para demonstrar que poema em

prosa, com suas dificuldades de enquadramento (já apontadas por Bernard em seu livro), torna-se reflexão poética enquanto fazer poético. O poema em prosa pode ser encarado como uma “pequena reflexão”. Nos termos do autor:

Dito em outros termos: o poema em prosa se transforma em “pequena reflexão”. Conceito arriscado, genérico demais talvez, mas que sintetiza numa só expressão essa qualidade difícil de conceituar e que está no cerne dessa poética. Impulsionado pelo viés reflexivo, o poema costuma deslizar para um tom rebaixado, sem ornamentos, acionando uma sensibilidade aguda e sintética. (PAIXÃO, 2012, p. 283)

Na sequência, o ensaio discorre sobre as interpretações feitas sobre o poeta durante o século XX: cristão (Paul Claudel), surrealista (Breton) e até stalinista e fascista (estas duas últimas sem indicar as fontes ou autores que assim a consideravam). Ambas as leituras foram apontadas por Étiemble em *Le mythe de Rimbaud*, que disserta sobre tais ocorrências. Sobre a perspectiva stalinista que se cria, Étiemble escreve sobre uma publicação dele, de 1936, intitulada *Rimbaud communiste*, na revista *Commune*, onde se lê:

Quando lançado o número da *Commune*, ficamos surpreendidos de ver nosso ensaio seguido de uma citação de Stalin, segundo a qual a indiferença à memória e às obras de Dostoievski e Maiakovski seria “um crime”. (ÉTIEMBLE, 1991, p. 228)²⁸

A interferência de uma publicação do início do século XX na França, além de outras com o mesmo teor, em um ensaio brasileiro do final do mesmo século, evidencia a transferência realizada e como se deu sua mediação. Claro que não necessariamente a edição de *Commune* tenha sido a fonte direta de Corrêa, mas são revelados os complexos caminhos por meio dos quais, além do objeto concreto, uma ideia e obra tomam podem ser rastreados por meio de tais documentos.

Também quanto à interpretação fascista, é na obra de Étiemble que podemos encontrar algumas fontes:

[...] Daniel-Rops publicou em Brescia, em 1935, uma primeira versão italiana de Rimbaud. Como tinha tomado a precaução de se declarar solidário com os feixes e gases asfixiantes, Daniel-Rops foi apoiado sem falhas pela imprensa fascista e pela imprensa católica. (ÉTIEMBLE, 1991, p. 421)²⁹

Prossegue, ao indicar outro artigo da década de trinta italiana, onde Luciano Nicastro utiliza uma carta, ou artigo, de Rimbaud enviada para o jornal *Le Bosphore Égyptien*,

²⁸No texto original: Quand parut le numéro de *Commune*, nous eûmes la surprise de voir notre essai suivi d’une citation de Staline, selon qui l’indifférence à la mémoire et aux œuvres de Maiakovski serait “un crime”. (ÉTIEMBLE, 1991, p. 228)

²⁹No texto original: [...] Daniel-Rops publie à Brescia en 1935 une première mouture d’un Rimbaud en version italienne. Comme il avait pris la précaution de se déclarer solidaire des faisceaux et de gaz asphyxiants, M. Daniel-Rops fut soutenu sans défaillance par la presse fasciste et par la presse catholique. (ÉTIEMBLE, 1991, p. 421)

demonstrando interesse em relacionar o período do poeta da África com os ideais fascistas da época:

O artigo foi publicado em 1936, durante a Guerra da Abissínia. Baseia-se na carta de Rimbaud ao diretor do *Bosphore Égyptien* [...] e testemunha o interesse que a Itália fascista tinha então em Rimbaud, o Africano. (ÉTIEMBLE, 1991, p. 414)³⁰

Conclui, por fim, que “para produzir um rascunho de deformação especificamente italiana, foi necessário o fascismo e a imprensa tiranizada” (ÉTIEMBLE, 1991, p. 422)³¹. Ou seja, as interpretações fascistas sobre o poeta remetem a um olhar específico e pontual de certo grupo sobre sua vida, mais que sobre sua poesia.

Retomando a poesia de Rimbaud, o ensaísta cita o poema *Enfance*, para exemplificar as fragmentações de imagens às quais se referiu e afirma que elas mobilizam todo e qualquer vanguardista (CORREA, 1993). As fragmentações utilizadas pelo poeta teriam, também, beneficiado e sido utilizadas por autores como Proust, Joyce e Woolf. As comparações, nesse ensaio, agora são outras e romancistas estão presentes. Encontra-se, novamente, o paralelo com Baudelaire e, agora, a figura de Eliot e seu poema “The waste land” são mencionadas.

Pensadores como Freud, Marx, Nietzsche e Reich são mencionados em um trecho no qual o poema “*Matinée d’Ivresse*” é discutido:

A arbre du bien et du mal e as *honêtetés* são estorvos à liberação do amor. Quantas aproximações se podem aqui fazer, entre as quais, para fins futuramente de ensaio, as de Nietzsche, como já assinalamos, e as de Freud, Marx e Reich. (CORRÊA, 1993, p. 126)

A obra de Rimbaud seria capaz de se enquadrar em leituras de diferentes filósofos e isso mostraria sua atualidade constante. O poeta, aqui, pode ser interpretado sob diferentes concepções e, em alguns casos, como quando escreve sobre a árvore do bem e do mal, antecipa Nietzsche.

O autor afirma que em certo sentido, por ser o poeta do corpo, em Rimbaud “a biografia influencia a obra” (CORREA, 1993, p. 127), mas tal influência seria a de dar carne e esqueleto à sua linguagem. O poeta não está em primeira pessoa nos textos (ele disserta sobre o poema “Aube” nesse momento), mas lhe concedendo corpo por meio da criação e de sua capacidade conceitual.

³⁰No texto original: L’article avait été publié en 1936, au temps de la guerre d’Abyssinie. Il s’inspire de la lettre de Rimbaud au directeur du *Bosphore égyptien* [...] et témoigne de l’intérêt que l’Italie fasciste portait alors à Rimbaud l’Africain. (ÉTIEMBLE, 1991, p. 414)

³¹No texto original: Pour produire une ébauche de déformation spécifiquement italienne, il fallut le fascisme, et la presse tyrannisée. (ÉTIEMBLE, 1991, p. 422)

Corrêa entrega ao leitor um variado grupo de influências, diálogos e paralelos possíveis na escrita rimbaldiana e, com isso, demonstra seu dinamismo e intensidade. O texto termina com a expressão *Ecce poeta*, remetendo ao de Otto Maria Carpeaux, de 1978, e gerando um efeito de continuidade não muito presentes nos artigos de *Rimbaud no Brasil*. Em “Rimbaud: entre a maldição e a permanência”, o leitor encontra um caminho sutil de apresentação de Rimbaud e suas manifestações no tempo, sem as minúcias biográficas tão presentes nos demais ensaios que, por vezes, nada mais acrescentam senão despertar a curiosidade do leitor por Rimbaud e não por sua obra.

Organizador, tradutor e ensaísta na antologia, Carlos Lima escreve “Rimbaud – para uma poética da utopia”. O ensaio se inicia com um trecho da “Carta do vidente”, na tradução do próprio Lima, feito epíteto e versificado: “A poesia não rimará mais a ação/ela estará adiante” (LIMA, 1993, p. 129). O procedimento gera um efeito de continuidade e ordenação na obra *Rimbaud no Brasil* e o leitor tem diante de si uma organização fechada entre os textos rimbaldianos, pois o livro e seu organizador selecionam a “Carta do vidente”, a traduzem e, finalmente, em um ensaio do mesmo organizador, ela é novamente citada. A importância do texto na antologia e em suas seleções torna-se latente em oposição aos demais escritos de Rimbaud.

Seu ensaio se apoia na teoria filosófica de Ernst Bloch para dissertar sobre a utopia. Apresentando alguns trechos do conceito de utopia em Bloch, Lima prepara o leitor para, dessa forma, ligar o filósofo a Rimbaud. Para auxiliar suas reflexões, pensa os percursos desse conceito durante o século e correntes filosóficas, citando Engels, Rubel e Hegel. Por fim, atrela suas fontes e cria uma teoria da arte:

Arte e utopia sempre estiveram relacionadas. A arte tem, como a utopia, a fome de negação. Esta tem sido a função da arte: desestabilizar, denunciar. Esta tem sido a função dos artistas: a recusa ao menos-humano, ao anti-humano, que as organizações sociais procuram estabelecer para a vida dos homens. O teor de verdade de uma obra de arte está na apropriação que ela faz do excedente utópico que toda época contém. Cabe ao artista, ao poeta, dar forma concreta à sensibilidade de seu tempo, exprimindo este excedente utópico, levando ao limite do possível a crítica radical ao mundo reificado e à vida mutilada. (LIMA, 1993, p. 130)

A passagem, não somente analisa a “*Carta do vidente*” mediante o pensamento de Bloch exposto por Lima, como também é uma espécie de arte poética ou nova carta. O ensaísta prossegue apontado que Adorno, em *Modelos de Crítica*, afirma que “o é preciso ser absolutamente moderno de Rimbaud é um dos imperativos categóricos da modernidade” (LIMA, 1993, p. 130), novamente evocando um pensador e a missiva de Rimbaud. Com isso, acrescenta de maneira conclusiva que “Rimbaud é o primeiro poeta moderno, a sua “Carta do

vidente” constitui o primeiro manifesto da poesia moderna” (LIMA, 1993, p. 130). Sobre esse ponto, trataremos mais adiante ao analisarmos o momento em que selecionam a chamada “carta do vidente” como antecipação das leituras dos poemas. Como primeiro poeta moderno, Rimbaud teria sido a chave e a influência, segundo o texto, de toda a poesia futura de modernidade, influenciando de Apollinaire a Maiakovski, dos surrealistas a Mário de Andrade e nenhum poeta no século deixou de ter sua obra marcada por ele (LIMA, 1993).

De forma similar aos demais ensaístas, Lima também discute as relações entre a vida e a obra de Rimbaud. A presença de Rimbaud durante a Comuna de Paris é usada como essencial para seu fazer artístico e constituição de sua obra. “Carta do vidente”, “Canto de guerra Parisiense”, “Orgia parisiense”, “As mãos de Jeanne-Marie” e “O barco bêbado” são descritas como produções dependentes dessa vivência. O livro *Une saison en enfer* também é colocado nessa lista, pois o ensaísta escreve que Louis-Auguste Blanqui, idealizador da Comuna, criou as “Familles” e as “Saisons”, núcleos das atividades do grupo e afirma que “certamente foi daí que Rimbaud se inspirou para dar título ao seu livro” (LIMA, 1993, p. 131). Essa gênese do nome de *Une saison en enfer* é inaugural entre os ensaios do livro e mesmo fora dele. De um texto que não meditava sobre outra coisa senão a poesia de Rimbaud e seus caminhos, o leitor encontra um vínculo assertivo entre vida e obra dado por Lima. O texto acaba com Claudel e Étiemble delimitados em uma tradição conformista, sendo um evangelista de Rimbaud e o segundo o teria mitificado através de suas teorias. Porém aos surrealistas é dado o mérito de “mudar a vida” de Rimbaud (LIMA, 1993).

O ensaio do organizador do compêndio é preciso em dar a Rimbaud uma leitura filosófica na categoria que lhe atribui: a da utopia. Perpassa vários pensadores do século XIX e XX e, de maneira sucinta, apresenta seu exame da *Carta do vidente* e da obra do poeta. Sendo Lima o tradutor da carta em *Rimbaud no Brasil*, a ligação que pode ser feita é relevante: o organizador escolhe, em seu ensaio, discutir o texto de abertura da antologia (*Carta do vidente*) e, com isso, concede a esse uma importância eminente no conjunto.

Ilma Fontes, jornalista e poeta, desenvolve um ensaio sobre a figura do poeta na sociedade. “Iluminações no inferno” atravessa a vida de Rimbaud e sua poesia, ao apresentar os poetas que tiveram uma existência semelhante à do poeta. Ao discorrer sobre essas vidas, apresenta um grupo de escritores que já foram citados nos demais ensaios de *Rimbaud no Brasil*. A seguinte passagem nos fornece um resumo do que será proposto por Fontes:

É duro. Mas é de durezas que se faz a vida do poeta. [...] Ninguém jamais poderá ajudar Edgar Allan Poe. Só o azar foi parceiro de Rimbaud do início ao fim da sua viagem terrena – e havia tantos que tanto queriam ajudar Rimbaud! Ninguém pode fazer nada por Maiakovski, por Mara Lopez, por

Mário Jorge, por Baudelaire. Tampouco Santo Souza ou Hilda Hilst. O que é que se pode fazer por Saquarema? E Macaé? Nada se pode fazer para tirar Araripe Coutinho das Asas da Agonia. “As horas voam e não guardam nada” nos poemas de Maurício Oliveira. (FONTES, 1993, p. 133)

Há uma afirmação sobre o que é a vida de quem faz poesia: uma vida dura, de dificuldades e inserida em uma sociedade que não os deseja. Fontes escreve que assim também o quer o poeta, porque o poeta não quer a ajuda dessa mesma sociedade. Recorrendo aos livros *Illuminations* e *Une saison en enfer*, ela classifica Rimbaud como santo e místico. Nomes que já foram e continuam sendo conferidos muitas vezes ao poeta, não somente nos ensaios da antologia, mas também em textos críticos os mais variados. A colaboração com os mitos de Rimbaud se dá em um primeiro momento para ser desfeita posteriormente, como veremos adiante no texto.

Temos, ainda, uma certa visão que remete aos românticos sobre o ser poeta inserida no ensaio:

Porque ninguém pode fazer nada por alguém que foi escolhido pela Poesia. Essa é a questão fundamental: ninguém escolhe ser poeta. Ninguém o é porque quer. Ela, a Poesia, uma entidade tão antiga quanto a humanidade, escolhe determinados seres para levá-la adiante no passo da eternidade. Os heróis passam, os poetas ficam. A Poesia, que é eterna, eterniza quem a leva sem traição, dando o triunfo ao poeta sobre a morte, a glória eterna. (FONTES, 1993, p. 133)

Tais proposições remetem à genialidade do artista, o qual seria amaldiçoado ou abençoado pelo toque de uma entidade superior, a poesia, e, devido a isso, sofre e faz do sofrimento arte. Rimbaud teria descrito tal efeito em sua *Carta do vidente*, porque “o sujeito possuído pela Poesia se torna roubador do fogo” (FONTES, 1993, p. 134). A paráfrase de ensaísta com o trecho “o poeta é o ladrão do fogo” (RIMBAUD, 1993, p. 16, tradução de Carlos Lima) é um reforço dos temas contidos na carta, por ela já utilizados, como quando cita livremente o seguinte trecho: “vidente através de um processo longo e progressivo de desregramento de todos os sentidos” (FONTES, 1993, p. 133). Não somente suas citações fazem referência ao texto de Rimbaud, mas, também, os temas da poesia na antiguidade, o romantismo e o fazer poético e, sobretudo, o papel do poeta, estão nele presentes.

Em um segundo momento, o texto discorre sobre o poeta em sociedade. O poeta não teria um emprego formal, pois a poesia não é atividade rentável. O comércio da poesia é dos editores, não dos poetas (FONTES, 1993). Em um jogo de metáforas, a autora critica a visão da poesia não ser uma ocupação, concedendo ao ensaio um outro foco sobre a figura do poeta, que agora está inserido na vida cotidiana e não mais tocado divinamente. Assim descreve, para esclarecer esse ponto, o trabalho do poeta e o caminho de sua obra:

O trabalho de laudas, manuscritos a serem copiados, visões a serem corrigidas, o passa-passa de mão-em-mão para o conhecimento, a divulgação, a batalha para a publicação, o desgaste com editores, as constantes idas ao Correio, o intercâmbio, a correspondência...meu Deus, e a Poesia! (FONTES, 1993, p. 134)

O fazer poético desce das alturas ideais e, agora, está demonstrado no que tem de ordinário e vulgar. As mediações que Fontes apresenta ao leitor, inserindo todos os percursos que uma obra toma até ser finalizada, colaboram para essa desmitificação do poeta. O processo de concepção de uma obra não se dá somente no artista, mas é consequência de um processo complexo e permeado de mediadores. Contudo, ao fim do ensaio é proposto que ele “usará o seu dinheiro [...] explodirá qualquer sistema cognoscível se você insistir nos pontos de contradição (por exemplo: trabalhar para ganhar dinheiro)” (FONTES, 1993, p. 136). Esse trecho que devolve o caráter isolado aos poetas, faz com que, novamente, estejam em situação limítrofe em relação à sociedade. Podem não por estarem tocados por algo divino, ou serem sujeitos às contingências do mundo, mas por serem apartados deste e de suas relações.

O ensaio se encerra com descrição da vida de Rimbaud, do período em que viveu na França até sua estadia na África, relatada após um trecho no qual Fontes se indaga por que “se intrigam os biógrafos em saber dos motivos que respondem pelo silêncio literário de Rimbaud após os 21 anos” (FONTES, 1993, p. 135). Os anos na África de Rimbaud são citados novamente nesse último grupo de textos, logo corroborando que, nessa época de sua vida, estava sendo perscrutada durante o período no qual foram escritos.

Fontes constrói um ensaio no qual pode-se pontuar um paralelo com a “Carta do vidente” de Rimbaud: o papel do poeta é discutido, a sociedade e o poeta entram, também, em questão e uma pequena história literária é elaborada (focando nos contemporâneos de Rimbaud). A diferença entre ambos é que em Fontes há certa fatalidade, até literal, na vida do poeta e, em Rimbaud, abre-se uma proposta para um futuro da poesia e do poeta.

O último ensaio do compêndio a ser analisado é *Flagrante*, do poeta e tradutor Marcos Konder Reis, que figura entre os tradutores de “Le bateau ivre” em *Rimbaud no Brasil*. O ensaio apresentará a obra de Rimbaud e sua biografia e como ambas chegaram ao seu conhecimento e o efeito que isso teve em sua vida.

No primeiro momento do texto, Reis nos insere em uma descrição do ambiente de concepção do ensaio e, por meio disso, discorre sobre o efeito que Rimbaud tem para ele:

Aqui, no meu defronte, há muitos anos, no pequeno quadro emoldurado por quatro tarjas finas de madeira preta, a fotografia do poeta, pendurada, no correr desse tempo, nas paredes que venho encostando minha mesa de trabalho, é o retrato do meu poeta predileto, no quando seu de colegial, 17 anos, tirada por Carjat, o fotógrafo das celebridades [...] (REIS, 1993, p.145)

Ao considerar Étienne Carjat como fotógrafo das celebridades, provavelmente Reis se refere a suas fotografias de Rossini, Baudelaire, Alexandre Dumas, Hugo etc. Temos duas fotos do poeta atribuídas a Carjat, mas há controvérsias se ambas são de fato do fotógrafo. A mais conhecida apresenta um Rimbaud já mais velho e a outra com aspectos juvenis. Diz-se, da primeira, que na verdade é um retoque de outra, alterando a fisionomia demasiadamente jovem do poeta. Há relatos de que Rimbaud e Carjat se desentenderam e o fotógrafo teria destruído os clichês de outras fotos que tinha do poeta. Reis, provavelmente, se refere à foto mais célebre, pois escreve “a gravata borboleta ou pássaro, simples fita de pano duplo e lustroso” (REIS, 1993, p. 145). Somente na segunda foto encontramos tal adereço. A importância dessa imagem se dá a partir do momento em que características de Rimbaud são fornecidas ao leitor por meio dela: “A fotografia é sem favor magnífica, tendo o retratista conseguido a façanha de nela colocar nosso prodígio de paletó...” (REIS, 1993, p. 145) ou em “[...] no espelho oval dos anjos e dos satãs [...]” (REIS, 1993, p. 145) e finalmente em “[...] de uma certeza inexorável de seu gênio [...] com seu olhar de vidente inexorável [...]” (REIS, 1993, p. 145).

Isolando-se os conflitos sobre a gênese e autenticidade dessa fotografia, as conclusões que alguém pode tirar dela, segundo o ensaísta, extrapolam o que era feito nos demais ensaios, (ou seja, tomar a vida de Rimbaud para analisar sua obra) e produzem um novo grau: analisar a obra por meio de uma imagem do autor.

Em um segundo momento, o texto discorre sobre a vida de Rimbaud, com as informações já mencionadas nos demais. Vale ressaltar que este capítulo de *Rimbaud no Brasil* é construído por meio de ensaios de variados momentos e autores e tal repetição, por mais que possa ser caracterizada como exaustiva, provavelmente seja uma impressão criada no leitor mais por responsabilidade editorial e de suas seleções textuais que de seus autores, pois estes escreveram os ensaios em diferentes momentos e lugares. O que nos interessa é demonstrar e analisar como se constrói, no Brasil, a imagem do poeta e de sua obra por meio dessa mediação.

Da obra de Rimbaud, Reis analisa o poema *Betsaida* e afirma ser “sua derradeira Iluminação, a XLIV, possivelmente o último poema que ele compôs [...]” (REIS, 1993, p. 147). Já na primeira publicação, na revista *La Vogue*, esse texto não figura em *Illuminations*, ele aparecerá posteriormente como pertencendo à obra, contudo, após a análise de Bouillane de Lacoste para reformular o livro, não figura mais entre seus poemas e, sim, em *Prosas Evangélicas*, textos fragmentários que dialogam com o Evangelho de São João. Lêdo Ivo, em sua tradução de *Illuminations* esclarece:

O poema de Rimbaud conhecido como *Beth-Saïda*, embora figure nas *Illuminations* da Pléiade e em outras edições, notadamente as do Mercure de France, nelas ocupando o último lugar, como prosa final, não pertence evidentemente ao ciclo desse livro.

Em sua edição crítica (*Arthur Rimbaud – Illuminations -Painted Plates – édition critique avec introduction et notes par H. Bouillane de Lacoste*, Mercure de France, 1949), H. Bouillane de Lacoste estima que é preciso eliminá-lo definitivamente do texto das *Illuminations* e, dando o exemplo, o suprime daquela coleção de poemas.

Justificando sua supressão, saliente que *Beth-Saïda*, juntamente com dois outros fragmentos descobertos em 1947 por Matarasso, e que podem ser intitulados *En Samarte* e *En Gallé* [...] forma uma série. [...] Escritas por Arthur Rimbaud em 1873, são as três peças, portanto, contemporâneas de *Une Saison en Enfer*. (IVO, 1981, p. 145)

Os percursos e mediações desse poema, assim como outros de Rimbaud, são muitos e, ao citá-lo como pertencente ao livro *Illuminations* como sendo o último do poeta, Reis dá ao leitor uma informação, seja por escolha ou por desconhecimento, que pode ser decisiva em sua percepção da obra. Além disso, dos poucos textos desse último quadro de ensaio de *Rimbaud no Brasil*, o mais facilmente datado é justamente *Flagrante*, pois é escrito que “Mas não, não nos cabe, nesta nossa comemoração de sua morte, o centenário dela [...]” (REIS, 1993, p. 149). Assim, o ensaio é de 1993 e todas essas informações já estavam disponíveis, tendo sido já debatidas no meio do século.

O poema é analisado de maneira a identificar os paralelos entre esse, a vida de Rimbaud, o Evangelho de João. Reis afirma que *Betsaida* consiste em uma interpretação da passagem (Jó, V, 1-9), porém tal passagem é sobre Elifaz convidando Jó a refugiar-se em Deus. Logo, pode-se inferir que é um erro de grafia da edição de *Rimbaud no Brasil*. Ao tomarmos a referência do ensaio por “Jo”, considerando a anterior como um erro de abreviatura, o sentido se completa, pois o quinto capítulo desse evangelho trata da cura do paralítico na piscina.

É feita uma tradução da bíblia e dado ao leitor o trecho intercalado entre as palavras do ensaísta e as bodas de Caná (segundo capítulo do evangelho de João). Como que preparando o leitor para o ponto de interesse, a piscina de Betsaida, o texto primeiramente desenvolve a transubstanciação da água em vinho feita por Jesus, para “salvar os donos da festa de um vexame” (REIS, 1993, p. 147) e compara a isso Rimbaud que “tornara em vinho a água da poesia de seu tempo” (REIS, 1993, p. 147). A afirmação elogiosa ao poeta é, ao mesmo tempo, excludente para todos os outros de sua época, dando-lhe mais reconhecimento como gênio e revolucionário.

A passagem da purificação do templo, ainda no capítulo das bodas de Caná, é, também, discutida no texto. Jesus expulsando os vendedores é comparado aos anos de Rimbaud em Paris

ao lado de Verlaine. A passagem de Jesus e Nicodemos é assemelhada ao fim da carreira de poeta de Rimbaud e sua partida para a África. Basicamente, Reis percorre o Evangelho do capítulo dois ao cinco (exceto pelo quarto capítulo que trata sobre Jesus e a samaritana).

Finalmente, ao entrar no quinto capítulo do Evangelho de João, há uma tradução não identificada da Bíblia seguida de uma do poema de Rimbaud. Provavelmente, ao menos no que concerne ao trecho do poema, é uma tradução do próprio ensaísta, que também traduz Rimbaud. Os trechos falam do momento em que o anjo desce e toca a piscina, curando os enfermos que ali estavam. Essa sequência de intercalações entre o texto bíblico e “Betsaida” é analisada no ensaio da seguinte maneira:

Ficamos, então, sabendo que, para o poeta, os enfermos [...] era um rebanho de gente infame; para ele, que estava prestes a converter-se ao trabalho humano [...] Quanto ao Anjo do Senhor, que descia, de vez em quando, à piscina, segundo o Evangelho, e agitava a água, para ele que não tinha ou pensava que não tinha fé, não passava de um reflexo da luz do sol, sob a aparência de uma foice iluminada sobre o preto fosco da mortalha da água. Nessa véspera de sua partida definitiva [...] é bem provável que ele, doente de poesia, se tenha incluído entre os infames e decidido buscar sua cura onde ela pudesse, nas Áfricas do mundo, ter-se abrigado. (REIS, 1993, p. 148)

A passagem acima é essencial para a compreensão do que propõe o ensaio. No pequeno trecho, Reis condensa a ideia de que o texto de Rimbaud não somente referencia-se à bíblia, mas, também, aos seus desejos e situações. O momento em que compara a descida do anjo com o reflexo do sol é a suspensão da análise que vinha realizando para, enfim, debruçar-se sobre os textos.

Há ainda uma segunda interpretação anacrônica, mesmo visionária, do poema. Reis escreve: “Levante-te, toma o teu leito e anda!” dissera Jesus ao homem que estava doente havia trinta e oito anos. Nosso poeta estava no meio de sua vida, 19 anos, e morreria aos trinta e sete” (REIS, 1993, p. 149). O gênero, ensaio, comporta tais oscilações, mas o que nos interessa é a razão das escolhas desses ensaístas e o efeitos criado por elas no conjunto do livro.

Desses trechos intercalados que tomam como base um paralelo entre a poesia e biografia de Rimbaud, o ensaísta, no fim do texto, buscará em evidências materiais o final de sua argumentação: uma carta escrita em 9 de novembro de 1891. Tal correspondência, endereçada ao Diretor de Transportes Marítimos, é altamente complexa e quase um inventário, onde se lê:

UM LOTE: UM SÓ DENTE
 UM LOTE: DOIS DENTES
 UM LOTE: TRÊS DENTES
 UM LOTE: QUATRO DENTES
 UM LOTE: DOIS DENTES [...] estou completamente paralítico: assim, desejo encontrar-me logo a bordo. Diga-me a que hora devo ser transportado a bordo. (RIMBAUD, 1991, p. 183, tradução de Alexandre Ribondi)

Na tradução de “Betsaida” de Reis, lê-se “O paralítico levantou-se, o que tinha estado deitado sobre o flanco, e foi num passo singularmente seguro que eles o viram atravessar a galeria e desaparecer na cidade, os Danados” (REIS, 1993, p. 150).

O texto “*Flagrante*” encerra nossa análise sobre os *Ensaio sobre Rimbaud* contidos na antologia de Lima. Apesar de assemelhar-se aos outros textos, com suas oscilações entre vida e obra, o silêncio de Rimbaud, informações pessoais sobre o autor do ensaio, entre outras, apresenta uma crítica a um poema que não fora citado pelos demais e um paralelo à Bíblia feito de maneira aprofundada. Ao leitor é propiciada uma imersão na obra e, junto a isso, na vida do poeta. Apesar de sua qualidade criativa e informativa, em certos momentos, identificamos um aspecto quase literário no ensaio, que é guiado momentos de criatividade rompante e constantes quando usa a vida de Rimbaud como uma metáfora do texto e, mais ainda, quando o faz com a passagem bíblica.

2.6 Conclusão

Rimbaud no Brasil se dispõe a apresentar um variado grupo de ensaios críticos sobre o poeta e, de certa forma o faz. Nota-se que, mesmo dentro de certa homogeneidade dos textos, algumas leituras díspares são encontradas. Mas, mesmo com tais divergências, a imagem de Rimbaud é criada por meio de certo consenso pontual em vários momentos. Sabemos, como Mortara avisa em sua introdução, que a coletânea não pretende ser exaustiva, mas tal economia do volume não justifica o número razoável de teorias semelhantes e abordagens metodológicas sobremaneira aproximadas. Acrescentemos que, mesmo em se tratando de um centenário, o número de retomadas biográficas, de circunstâncias semelhantes, é extremamente recorrente. Essa medida transforma a leitura, por vezes, em repetitiva e cria quase que uma unicidade, salvo algumas exceções, de como se construiu a leitura crítica de Rimbaud e, com isso, minimiza as possibilidades de se ler o texto do poeta.

Na década de cinquenta há uma corrente de interesse aprofundado no poeta que pretende o levar para fora dos círculos acadêmicos e letrados em direção a um público maior. Com sua primeira tradução de Xavier Placer, Rimbaud ultrapassa o problema linguístico que impede que esse seja lido por outros grupos e, provavelmente por isso, a crítica escreve sobre ele de maneira didática: entregando para o leitor os poemas mais célebres, criando pequenas narrativas biográficas, mostrando ao público suas possíveis influências, inserindo-o em uma corrente literária bem definida (simbolista, decadente ou moderno). Nos textos escolhidos pela

edição, temos críticas que, apesar de sumárias, debruçam-se sobre os poemas e os investigam junto ao leitor.

Nos anos setenta, há um acréscimo nas traduções com a aparição de Lêdo Ivo e Ivo Barroso e isso expande as possibilidades de interpretações e acesso do público. Novos temas, porém não muito distantes dos já estudados anteriormente, são tratados. Rimbaud torna-se politizado e combativo, em confluência com os momentos históricos da década, filosófico e antecipador de filosofias as mais variadas e sua obra não possui mais necessidade de ser apresentada para um leitor totalmente novo. O elemento biográfico continua presente e ganha força, justificando os motivos do silêncio, do enfrentamento e, também, políticos. Mas, pode-se notar, tais motivos são reproduções ou influências das leituras francesas, sobretudo as dos surrealistas, que se estendem às análises nacionais.

Na última década trabalhada pelo compêndio, os textos ganham um tom mais pessoal e os dados biográficos aumentam demasiadamente. Fala-se muito da vida do poeta e, por vezes, os ensaios discorrem sobre sua poesia sutilmente. Aparentemente a renovação da recepção de Rimbaud visa novos leitores e, como na década de cinquenta, possui algo direcionado para um novo público. Diferentemente dessa, alguns dos ensaístas não analisam poemas ou os apresentam superficialmente. Seja pelas escolhas dos editores ou por um movimento maior que ocorreu nesse período, os textos estão centrados nas histórias de Rimbaud e, em alguns casos, em como o poeta e sua obra tocaram a vida de quem escreve. Aqui, como já dito, a efeméride, centenário de morte, logo ligada à existência do poeta, faz com que seja quase inescapável não tratar da vida de Rimbaud, porém o acúmulo dessas informações gera um esgotamento de sua função instrutiva ou argumentativa.

Os textos selecionados pela edição do livro fazem uma mediação, não somente de Rimbaud entre Brasil e França, mas também do poeta dentro do Brasil. Dentre todas as possibilidades de escolhas, as que foram escolhidas formam uma imagem de Rimbaud: contestador, gênio, jovem, rebelde, moderno, politizado etc. Quanto a todas as outras, a economia visada pela edição as elimina e, com isso, as possibilidades do leitor. Obviamente não há como um livro dar conta de toda a obra de um autor, mas esse efeito incontornável do suporte faz com que a mediação tenha reflexo no resultado e em como o objeto de arte circulará no tempo.

3. POEMAS EM PROSA

“Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n’existent pas.)”

(RIMBAUD, 1999, p. 232)

Os livros *Une Saison en enfer* e *Illuminations* são mediados por um grupo variado de pessoas, editoras, críticos e transferências até que cheguem ao Brasil. Desta forma, para compreender a seleção de *Rimbaud no Brasil*, não somente o conceito de transferências culturais será utilizado, como também o de tradução, e a perspectiva de Michel Sandras³² sobre poemas em prosa nos guiará em alguns momentos.

Novamente, a edição do livro não apresenta os textos completos para o leitor, somente poemas selecionados de ambas as obras. Em *Une saison en enfer*, o leitor encontra os seguintes poemas: “Jadis, si je me souviens bien”³³, o trecho *Délires II*, com “Alchimie du Verbe” e “Matin”, todos nas traduções de Calos Lima, Ivo Barroso, Lêdo Ivo e Xavier Placer, nessa ordem, apontando para uma organização não cronológica, mas alfabética. Em *Illuminations*, são dispostos os seguintes poemas: “Ouvriers”, “H”, “Démocratie”, “Fairy”, e “Solde”, todos na tradução de Lêdo Ivo.

Antes de prosseguir com uma análise sobre a forma como esses poemas são traduzidos, suas datas de publicação no Brasil e quais foram seus mediadores, é necessário discorrer sobre o conceito de poema em prosa. Para isso, os argumentos e conceitos de Sandras em *Lire le poème en prose* serão usados como ferramenta, pois o recorte feito e a classificação de tais textos, sobretudo em *Une saison*, como poemas é, em si, problemático.

³²O debate teórico em torno das diferentes questões envolvendo a prática histórica do poema em prosa é bastante amplo, sendo continuamente reatualizado. Para que pudéssemos esclarecer o que conceituamos como poema em prosa – diferenciando-o da prosa poética e gêneros que lhe são próximos – decidimo-nos pela obra de Michel Sandras, pois esta contrapõe e explicita um variado grupo de pensadores do tema, assim como um longo *corpus* demonstrativo, incluindo Rimbaud. A discussão sobre o gênero atravessa o século XIX, sendo realizada pelos próprios escritores, como Baudelaire, e continua durante o século XX com teóricos como: Suzanne Bernard (1959), Hugo Friedrich (1978), Nathalie Vicent-Munnia (1996), Michel Sandras (1995), Haroldo de Campos (1977), Antônio Donizeti Pires (2002), Jefferson Agostini Mello (2004), Fernando Paixão (2012), somente para enumerarmos alguns.

³³Na tradução de Ivo Barroso, assim como na edição de Forestier, o trecho que sucede o título do livro vem assim caracterizado “*****1”.

3.1 O poema em prosa

Neste momento, apresentaremos as teorias sobre o poema em prosa que norteiam nossa análise. Os dois livros de Rimbaud são classificados como integrando esse gênero de difícil apreensão e, desta forma, os conceitos que inserem um texto neste grupo merecem apreciação. Em *Lire le poème en prose*, Sandras apresenta e analisa as qualidades do gênero por meio de suas reflexões e também da crítica anterior, com demonstrações práticas de poemas em prosa dos mais variados autores.

A dificuldade de identificação desse modelo de poema começa não por sua identidade com o poema em versos, mas por suas diferenças e torna-se aumentada quando posta em paralelo com a prosa poética. Sandras, em dado momento, assim define o poema em prosa:

O poema em prosa é, portanto, um texto que adota a "justificação" da prosa (no sentido tipográfico), e que, sem renunciar aos recursos da prosa e aos aspectos dos gêneros que os utilizam, constrói, como o poema, semelhanças, em diferentes níveis da frase e do discurso. Preocupado em tornar visível a totalidade de um efeito, ele é forçado à brevidade e à autonomia. A primazia dos significantes numa forma condensada assegura simultaneamente uma concentração das redes do sentido e uma abertura para o leitor: é nisso que o poema em prosa é poema, independentemente, por outro lado, da vontade de distância ou de desvio expressa por vezes pelo seu autor. (SANDRAS, 1995, p. 43)³⁴

Há uma afirmação imagética sobre o poema em prosa, o qual tem uma disposição que o assemelha visivelmente (tipograficamente) à prosa e, com isso, o leitor seria capaz de identificar esse tipo de texto. Aqui vale acentuar os textos de *Illuminations* contidos em *Rimbaud no Brasil*, como "H", que é um só bloco, ou parágrafo, visível para o leitor, ou mesmo "Solde" que, possuindo característica semelhante ao anterior, remete a um poema em versos graças à repetição da expressão "À vendre". A materialidade do poema em prosa é um de seus aspectos centrais e, em Rimbaud, isso se torna manifesto. Ainda sobre esse ponto, temos uma economia textual que distancia esse tipo de escrita da prosa, pois há um efeito de brevidade e autonomia desejado. Esse tipo de poema é capaz de construir um diálogo com os demais textos de um livro de seu autor, mas, também, ter autonomia em relação aos outros presentes na mesma obra (como em *Une saison en enfer*). Diferentemente da prosa, o poema em prosa tem essa capacidade

³⁴No texto original: Le poème en prose est donc un texte adoptant la "justification" de la prose (au sens typographique), et qui, sans renoncer aux ressources de la prose et aux aspects des genres qui l'utilisent, construit, comme le poème, des ressemblances, à différents niveaux de la phrase et du discours. Soucieux de rendre visible la totalité d'un effet, il est contraint à la brièveté et à l'autonomie. La primauté des signifiants dans une forme condensée assure à la fois une concentration des réseaux du sens et une ouverture vers le lecteur: c'est en cela que le poème en prose est poème, quelle que soit, par ailleurs, la volonté de distance ou de détournement exprimée parfois par son auteur. (SANDRAS, 1995, p. 43)

múltipla de distanciar-se dos demais textos de um livro. Apesar de semelhante efeito ser possível na prosa, no gênero aqui debatido ele seria mais efetivo. Finalmente, semanticamente o texto é, em si, condensado em seus significantes, porém aberto às interpretações do leitor, ou seja, quando aparentemente esse deveria possuir um número limitado de significados, pois é limitado em seus significantes, ao contrário, como nos versos, há um aumento das possibilidades de leituras. A teoria de Sandras nos servirá, apesar de sua importância, somente de apoio à teoria principal de nossa pesquisa: as transferências culturais.

3.2 *Lettres du voyant* – uma dita segunda introdução

Antes de apresentar os dois livros, *Rimbaud no Brasil* insere a “Lettre du voyant” após seu prefácio, tornando possível ler o texto como uma segunda introdução, ou melhor, um novo prefácio, mas dessa vez, feito pelo próprio autor. A carta apresentada na versão de Demeny, vem recortada em pontos interessantes, a dizer, os poemas que constituem, nela, exemplos da estética ali proposta e que demonstrariam, empiricamente, o que o poeta escreve na carta, intercalando teoria e prática. Nesses casos, aparecem apenas o título e o primeiro verso no compêndio. São: “Chant de guerre Parisien”, “Mes petites amoureuses” e “Accroupissements” (traduzidos por Carlos Lima como “Canto de guerra parisiense”, “Minhas pequenas amantes” e “Agachados”). Os três poemas que foram deixados de lado também o são na parte da antologia intitulada “Poemas em versos”, visto não figurarem na seleção do livro. O que pode parecer meramente uma economia textual ou editorial, dá novo significado ao conjunto para o leitor. Há um texto original recortado e sua tradução também. O que decorre é um novo texto, um novo objeto. Temos a ressignificação por meio da tradução e uma nova configuração do texto original.

Espagne trata destes temas na seguinte passagem apontando, sobretudo no que tange às traduções, que essas representam mais do que uma transcrição da obra e, sim, também, uma nova composição com valores semânticos constituintes do novo espaço e época. A análise não somente formal do texto transposto, mas sua análise cultural é parte da renovação estética desse em outro espaço e cria, dessa maneira, outro texto com seus significados próprios:

A tradução põe em evidência o fato que os conceitos estão enraizados em contextos semânticos e que a mudança de contexto semântico ligada à tradução representa uma nova construção de sentido. [...] A análise não

linguística do fenômeno das traduções é um dos eixos da investigação sobre as transferências culturais.³⁵ (ESPAGNE, 2013, p.7, tradução nossa)

A tradução, evidenciaria as modificações que ocorrem nos objetos literários quando presentes em novos espaços. No presente caso, alteram desde o título até seu conteúdo, muitas vezes para que se mantenham as propostas estéticas do original (sonoridade, ritmo, versificação etc.). Temos um grupo de tradutores em épocas diferentes que criam novos textos do poeta e o livro *Rimbaud no Brasil* apresenta ao leitor parte dessas traduções para que esse faça as comparações entre elas. Ao reelaborar o texto em sua concepção anterior, Carlos Lima não diminui a obra de Rimbaud, antes cria uma significação mediada por suas escolhas que concernem à proposta do livro do qual ele faz parte, inclusive, como organizador.

As “Lettres du voyant” foram inseridas nesse momento de nossa dissertação, pois, além de sua profunda importância e difusão crítica na recepção de Rimbaud, é possível ler esse texto como uma missiva, um poema, ou uma prosa lírica, entre outras possibilidades que se alteram constantemente, como procuraremos demonstrar.

Sandras, quando trata da prosa lírica, visando apontar e discutir as diferenças inerentes a tantos textos que podem ser definidos como poemas em prosa, ou mesmo em gêneros que lhe são anteriores ou próximos, assinala diferentes tipos textuais que, apesar comumente de pertencentes a outros gêneros, podem apresentar características diversas:

Prosa poética contínua, letras, pausas em uma narrativa autobiográfica, cantos, traduções verdadeiras ou falsas de poemas, são tantas formas de expressão diferentes de prosa poética elas mesmas diferentes: prosa "numerosa" ou musical, patético ou harmonioso, regular ou ofegante, despojado ou ornamentada. Todas estas tentativas pontuais, das quais as mais notáveis são as de Chateaubriand, Maurice de Guérin, Nerval (especialmente nas últimas páginas de Aurélia) e Lautréamont, abalam as fronteiras entre os gêneros (romance, poesia, ensaio religioso, autobiografia), asseguram a transformação do narrador em sujeito lírico e afirmam a possibilidade de uma expressão poética em prosa que traduziria mais autenticamente alguns sentimentos que a poesia versificada não fazia. (SANDRAS, 1995, p. 54, tradução nossa)³⁶

³⁵No texto original: La traduction met en évidence le fait que les concepts sont enracinés dans des contextes sémantiques et que le déplacement de contexte sémantique lié à la traduction représente une nouvelle construction de sens. [...] L'analyse non linguistique du phénomène des traductions est un des axes de la recherche sur les transferts culturels.

³⁶No texto original: Prose poétique continue, lettres, pauses dans un récit autobiographique, chants, traductions vraies ou fausses de poèmes, sont autant de formes d'expression différentes de proses poétiques elles-mêmes différentes: prose “nombreuse” ou musicale, pathétique ou harmonieuse, régulière ou haletante, dépouillée ou ornée. Toutes ces tentatives ponctuelles, dont les plus remarquables sont celles de Chateaubriand, de Maurice de Guérin, de Nerval (dans les dernières pages d'Aurélia notamment) et de Lautréamont, ébranlent les frontières entre les genres (roman, poésie, essai religieux, autobiographie), assurent la transformation du narrateur en sujet lyrique et affirment la possibilité d'une expression poétique en prose qui traduirait plus authentiquement certains sentiments que ne le faisait la poésie versifiée. (SANDRAS, 1995, p. 54)

Desta forma, a “carta do vidente” possui características de outros gêneros: lirismo, inserção de textos poéticos, significação múltipla em sua estrutura e um interlocutor não muito claro (apesar da indicação do destinatário). Enquanto *Rimbaud no Brasil* isola esse texto, ou de alguma forma podemos o ler como uma introdução, aqui optamos por inseri-lo em um momento de análise da obra do poeta e, mesmo com seu título epistolar, inseri-la entre seus textos que não se pode identificar claramente como poemas em versos.

Sobre o lirismo da carta, Michel Collot em, *O sujeito lírico fora de si*, indaga sobre o lugar do sujeito e sua expressividade, passando de uma análise hegeliana da expressão da subjetividade do sujeito lírico a um olhar fenomenológico desse sujeito que se relaciona com o mundo e se expressa nessa interrelação, em um lirismo transpessoal. Ilustra isso com os exemplos de Rimbaud e Francis Ponge, dos quais afirma:

Esses dois poetas partilham entre si uma recusa violenta do lirismo entendido como expressão de um *eu*, da subjetividade pessoal, e a tentativa de promover uma “poesia objetiva” que valorize a materialidade das palavras e das coisas. Para eles, esse privilégio concedido ao objeto da sensação e da linguagem não implica a pura e simples desaparecimento do sujeito em benefício de uma improvável objetividade, mas, antes, sua transformação. Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um *foro* íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema. (COLLOT, 2020, p. 168)

Collot ultrapassa as medidas que vimos até então nas críticas sobre Rimbaud. Ele não encontra um lirismo profundamente pessoal na sua poesia, como tantos ensaístas de *Rimbaud no Brasil* encontram (sobretudo ao traçarem relações constantes entre vida e obra ou um encará-lo como um expoente do simbolismo que somente discursaria sobre suas sensações individuais). Porém, também não coloca o eu rimbaldiano em recusa completa ao modo dos surrealistas. O sujeito lírico sai de si para, então, em uma relação de posicionamento no mundo e com as coisas, voltar para si já outro. O “*Je est un autre*” da carta ganha uma forma não somente de uma transmutação do eu, ou um eu que se vê, mas de uma “destituição de sua autonomia, soberania e de sua identidade”. (COLLOT, 2020, p. 169)

Sobre a “carta do vidente”, Collot analisa a enviada em 13 de maio de 1871 a Izambard, não a de Demeny. O crítico faz as seguintes observações:

O projeto de uma “poesia objetiva” que se formula na carta a Izambard se opõe, certamente, à “poesia subjetiva”, mantendo do “eu” apenas a “falsa significação”, mas reserva um lugar ao sujeito, não mais definido por sua identidade e sim por sua alteridade. Tal alteração do sujeito lírico está ligada ao exercício da linguagem e do corpo. É no ato de enunciação que “Eu é um outro”, reduzido a um pronome que o designa sem o significar, deportado da primeira para a terceira pessoa do singular. (COLLOT, 2020, p. 169)

O percepção de alteridade dada à celebre frase de Rimbaud, que se tornou máxima entre os surrealistas, por exemplo, aqui é fenomenológico e corpóreo. O eu não se dá na subjetividade, tampouco em uma inexistência dele, tentada por meio da objetividade completa do fazer poético. O eu se encontra quando está perdendo o controle de sua língua e corpo. (COLLOT, 2020, p. 169).

Ainda sobre as possibilidades de leitura deste texto rimbaldiano, Henri Meschonnic em um dos capítulos de seu livro *Modernidade, modernidade*, discorre sobre os trechos dessa carta terem se tornado *slogans* da modernidade e de como tais leituras já estão esgotadas. Sobre isso, escreve:

Um *slogan* para a modernidade foi o “é preciso ser absolutamente moderno” de Rimbaud, retomado inúmeras vezes como uma injunção ao desregramento de todos os sentidos de que fala a chamada “Carta do vidente”: “Palavra penosa de se escutar em sua verdade pungente”. (MESCHONNIC, 2017, p.131)

Essa passagem já demonstra que as análises sobre o moderno e sobre a carta, inclusive seu título, serão outras e contundentes em relação as que observamos nos ensaios da antologia e, também, em sua colocação deste texto como “introdução natural a toda a obra rimbaldiana”. O moderno de Rimbaud é lido como pejorativo, como um fim. Meschonnic acrescenta que “*moderno*, em Rimbaud, não mais que em Baudelaire, não tem um valor de exaltação, nem do presente, nem do futuro” (MESCHONNIC, 2017, p. 134). Para esclarecer sua visão do moderno das *Lettres*, ele afirma que “*Moderno* está do lado da “Sociedade”, na primeira “Carta do Vidente”, e só se opõe radicalmente ao “*Vidente*”. *Moderno* está do lado do “francês, quer dizer, odioso até o último grau”.” (MESCHONNIC, 2017, p. 135).

A modernidade seria um imperativo e, assim, constrangeria o sujeito o obrigando a seguir esse caminho e esse fim. As forças que vem de fora do sujeito, agora, esmagam-no. Diferentemente do acontecimento entre o interior e exterior em contínua relação de Collot, Meschonnic aponta que o “é preciso assinala que a ação ocorre a partir de um fora do sujeito. Aqui, um fora que esmaga o sujeito.” (MESCHONNIC, 2017, p.136).

Temos uma leitura praticamente oposta às demais apresentas até então. A carta de Rimbaud, durante os séculos se ressignifica constantemente, como podemos averiguar nestes poucos textos apresentados. O desdobramentos desse texto e os diálogos gerados por ele são múltiplos. Porém, é notável que *Rimbaud no Brasil* possui um grupo de análises praticamente homogêneas concernentes a esse texto e contribuem para a continuidade da mitografia visionária e programática contida na carta.

Vale ressaltar que Rimbaud, por meio de epístolas, divulgava seus textos, como nos seguintes casos: Carta enviada a Théodore de Banville (24 de maio de 1870), Georges Izambard (25 de agosto de 1870), Jean Aicard (junho de 1871), Paul Verlaine (setembro de 1871). A carta de 15 de maio de 1871, “Lettre du voyant”, apesar de manter a estrutura de diálogo epistolar e envio de poemas, foi lida como fórmula poética por correntes literárias e críticas também na França. Assim, quando esse texto passa a compor a fortuna crítica de Rimbaud em seu país, acaba por dialogar e influenciar a crítica rimbaldiana brasileira.

3.3 Une saison en enfer

Entre os textos mais célebres do poeta, temos *Une saison en enfer*, livro de complexa gênese e de divulgação tardia ao público (ao menos não o pequeno e restrito *cénacle* de seus companheiros de Paris). Podemos inferir que a razão para suas traduções brasileiras serem posteriores quase em um século são explicadas pelo percurso complexo do livro em seu país de origem. Os caminhos do livro em território francês são intrincados, como nos mostra Forestier:

No final do verão de 1873, Rimbaud entrou em contato com uma associação de Bruxelas, a Aliança Tipográfica (M.J. Poot e Cie), número 37, na Rue aux Choux. Naturalmente, a edição devia ser feita por conta do autor... O adiantamento foi pago [...] No entanto, ele não saldou o débito com o impressor, e o remanescente dos 500 exemplares da tiragem permaneceram em seus porões até que um apreciador, Léon Lousseau, os descobriu em 1901 e tornou pública tal descoberta em 1914.

Apenas alguns volumes foram distribuídos por Rimbaud a vários amigos: Verlaine, Richepin, Forain, Delahaye. (FORESTIER, 1999, p. 309, tradução nossa)³⁷

O leitor se depara, em *Rimbaud no Brasil*, com as traduções de Carlos Lima (*Um estação no inferno*, versão feita para o livro em 1993), Ivo Barroso (*Uma estadia no inferno*, 1977 em sua primeira versão e 1983 na segunda), Lêdo Ivo (*Uma temporada no inferno*, 1957, reeditada em 1982) e Xavier Placer (*Uma estação no inferno*, 1952). Importante frisar que em momento algum a organização do livro esclarece quais dessas versões foram utilizadas para sua constituição final. Logo, a partir do título do livro, o leitor tem diferentes seleções feitas para a tradução. Já quanto ao nome dado ao texto no Brasil, observa-se como o objeto se transforma

³⁷Texto original: Durant la fin de l'été 1873, Rimbaud a pris contact avec une association ouvrière de Bruxelles, l'Alliance typographique (M.J. Poot et Cie), 37 rue aux Choux. Naturellement, l'édition devait se faire à compte d'auteur ... L'acompte fut versé [...] Cependant, il négligea de solder la note de l'imprimeur, aussi le reliquat des 500 exemplaires du tirage dormit-il dans les caves jusqu'à ce qu'un amateur, Léon Lousseau, l'y découvrit en 1901 et rendit publique sa trouvaille en 1914. Quelques volumes seulement avaient été distribués par Rimbaud à divers amis: Verlaine, Richepin, Forain, Delahaye. (FORESTIER, 1999. p. 309)

entre períodos e espacialidades diferentes. Apesar de semelhantes em alguns pontos, as traduções diferenciam-se em seu primeiro movimento, a dizer, o nome do livro.

O livro de Carlos Lima começa pelo primeiro poema, sem título ou precedido por “*****” em algumas versões, com o texto original seguido de algumas traduções. Acentue-se que, *Une saison en enfer*, em algumas edições, começa o texto com aspas que não são fechadas, e, assim como os asteriscos acima, não estão presentes em *Rimbaud no Brasil*. Como as traduções desse momento do livro são as de Carlos Lima, Ivo Barroso, Ledo Ivo e Xavier Placer, respectivamente. Identifica-se uma ordenação alfabética, porém há uma inversão temporal nessa disposição, pois estão para o leitor exatamente ao contrário da cronologia de suas publicações em livro. Ademais, essa será a sequência das traduções até o final de *Une saison* (à exceção que, em “Délires II – Alchimie du verbe”, segundo poema do livro de Lima, que não colabora com uma tradução).

O texto original possui onze versos, ou frases, porém Xavier Placer e Lima optam por uma tradução que diminui esse número para dez. Placer mescla os versos “Et le printemps m’a apporté l’affreux rire de l’idiot” com “Or, tout dernièrement m’étant trouvé [...]”, transformando-os em um. Quanto a Lima, observam-se os versos “Je suis armé contre la justice” e “Je me suis enfui. Ô sorcières, ô misère, ô haine, c’est à vous que mon trésor a été confié”, que são unificados.

No primeiro verso do poema, é possível notarmos as diferenças e aproximações que o leitor terá entre as traduções. A que mais se diferencia é a de Barroso, que inverte a ordem sintática do poema original, deslocando o advérbio “Jadis” (outrora, na tradução dele) de sua posição. Afora isso, as traduções se assemelham, com exceções, também, entre suas escolhas lexicais. Para melhor expor tais diferenças, faz-se necessário apresentar as traduções e o original. A tradução de Placer assim foi feita: “Antigamente, se bem me lembro, minha vida era um festim no qual todos os corações exultavam, no qual corriam todos os vinhos”. Lêdo Ivo opta por “Outrora, se bem me lembro, minha vida era um festim onde se abriam todos os corações, onde todos os vinhos se abriam”. Barroso traduz: “Se bem me lembro, minha vida era outrora um festim – aberto a todos os corações, regado por todos os vinhos”. Finalmente, Lima realiza uma tradução praticamente igual a de Lêdo Ivo: “Outrora, se me lembro bem, minha vida era vida um festim onde todos os corações se abriam, onde todos os vinhos corriam”³⁸. Pode-se identificar que tais traduções possuem algumas qualidades discerníveis, somente nesse primeiro pequeno verso. Nota-se uma conformidade sintática com o original em

³⁸No original: “Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s’ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient”

todos, exceto em Barroso³⁹, uma semelhança preponderante entre Lima e Ivo e, por fim, uma diferença na escolha das expressões por parte de Placer. Tais diferenças prosseguem durante suas traduções do primeiro poema, sendo Barroso quem mais se distingue, tomando maiores liberdades em relação ao original, aparentemente buscando uma leitura menos rebuscada no que concerne às expressões de Rimbaud em detrimento dos outros que o traduziram.

Barroso segue diferenciando-se dos demais ainda no segundo verso do poema, pois enquanto Lêdo Ivo e Lima optam por “Uma noite, sentei a Beleza nos meus joelhos. – E achei-a amarga. – E injurei-a.” e Placer por “Uma noite, sentei a beleza em meus joelhos. – E achei-a amarga. – E injurei-a”, o tradutor assim escreve “Um dia, sentei a Beleza no meu colo. – E achei-a amarga. – E injurei-a.”⁴⁰ Novamente, temos Barroso operando modificações semânticas em sua tradução. Quando todos selecionam “Uma noite” por “Un soir”, o tradutor tem predileção por “Um dia”, escolhendo um substantivo quase que antitético relativamente à tradução mais imediata de “soir” - noite. Pode-se conjecturar que se trata de dia como um período, no passado, indistinguível de outro e, também, não o momento abrangido antes do anoitecer, mas qualquer momento dentro das vinte e quatro horas. Entretanto, no texto de Rimbaud claramente está escrito “soir”, o que torna essa escolha interessante e demonstra o efeito da mediação enquanto tradução.

Observando-se o efeito que a tradução teria na migração do poeta entre Brasil e França, podemos nos dar conta das modificações que um objeto de arte sofre durante as mediações. Ao leitor do compêndio, que tem acesso a várias traduções, isso pode ficar claro, contudo, para aquele que somente dispuser de uma versão, sua compreensão da obra do poeta será regulada pela mediação do tradutor, por suas escolhas e, como visto, essas alteram, até de maneira formal, a composição. Versos suprimidos ou realocações de expressões geram uma interpretação que pode modificar a obra não somente no que é inevitável em uma tradução, ou seja, as questões gramaticais particulares a cada língua, mas na composição semântica do texto.

Após o primeiro poema, o livro apresenta “Délires II – Alchimie du verbe”, contido em um trecho intitulado “Délires”, o qual é dividido em dois e, dessa forma, subtraindo de *Saison* três poemas: “Mauvais Sang”, “Nuit de l’enfer” e “Délires I – Vièrge Folle”. Como aqui se pretende analisar o efeito que a edição da obra e suas seleções têm para a construção de uma recepção e leitura de Rimbaud em terras brasileiras, não serão analisados os poemas excluídos, mas, antes, como as mediações dos editores afetam a obra. A modificação feita na obra do poeta

³⁹Em sua última versão de *Uma estadia no Inferno*, Barroso modificou esse trecho e, tal como os demais, optou por inserir “outrora” no início do poema.

⁴⁰No texto original : “Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l’ai trouvée amère. – Et je l’ai injuriée.”

em *Rimbaud no Brasil*, materializa de maneira visível as transferências culturais. Ao selecionar, por exemplo, “Délires – Alchimie du verbe”, pressupõe que, talvez, esse poema se sobreponha aos demais esteticamente, ou em importância crítica, podendo ser, também, o que melhor condensa o motivo da obra. É de se considerar que esse poema possui dentro dele outros em versos, fazendo com que a exposição de seus textos seja maior e, para um recorte que visa condensar ou apresentar o poeta, essa escolha se faz muito plausível. Há também uma relação entre a “Carta do vidente” e esse poema, pois nele encontramos a alquimia procurada pelo poeta e, como de fato, ela é ou não realizada. Textos anteriores à *Saison en enfer*, como “ô Saison, ô Chateaux!”, mas posteriores à carta, podem ser lidos como a exposição da execução das teorias do próprio poeta. Com isso, a importância do recorte é apresentada ao leitor. Acrescente-se a isso que, na própria edição de *Rimbaud no Brasil*, temos novamente no capítulo “Poemas em versos” esses mesmos poemas em outras traduções.

A sobreposição de “Alchimie du verbe” pode ser explicada se analisarmos a recepção francesa a esse poema, encarado, assim como a “Lettre du voyant”, como fórmula, base de paradigma analítico e metodologia para a escrita poética. Essas fórmulas tornam-se imperativos categóricos, segundo Cavallaro, vão dos simbolistas aos surrealistas e acabam transbordando aos textos desses grupos, tornando-se termos comuns à crítica rimbaldiana. Cavallaro, sobre o tema, disserta:

[...] as fórmulas começam na década de 1920 a constituir uma língua crítica e teórica de base, aqui apta a apoiar uma leitura histórica da poesia simbolista, mesmo que esta seria completamente abusiva. [...] a penetração de "Alquimia do verbo" e da língua rimbaldiana transborda a esfera surrealista. (CAVALLARO, 2019, p. 265, tradução nossa)⁴¹

No aspecto acima abordado, podemos verificar uma passagem da leitura e do modelo crítico francês para o Brasil em específico pela posição estratégica atribuída na economia do livro à “Lettre du voyant”, que assume o papel de estabelecer continuidade da discussão sobre as possibilidades de apreensão da escrita do poeta francês.

Nessa segunda tradução, somente participarão Xavier Placer, Ivo Barroso e Lêdo Ivo. Nesse poema, as diferenças são apresentadas já inicialmente ao leitor: “Aqui, para mim. A história de uma de minhas loucuras” (Barroso), “A mim, a história de uma de minhas loucuras” (Ivo) e, então, uma considerável diferença vem de Placer que agrupa dois versos “Para mim. A

⁴¹ No texto original: [...] les formules commencent dans les années 1920 à constituer une langue critique et théorique de base, ici apte à soutenir une lecture historique de la poésie symboliste, quand bien même celle-ci serait tout à fait abusive. L'exemple invite à la prudence : la pénétration d'" Alchimie du verbe" et de la langue rimbaldienne déborde la sphère surréaliste. (CAVALLARO, 2019, p. 265)

história de uma de minhas loucuras. Desde há muito, eu me vangloriava”.⁴² Após isso, o trecho que se referencia ao poema *Voyelles*, tão discutido pela crítica, como visto acima, é traduzido quase que de maneira idêntica por todos. Referencia-se, pois, diferentemente do poema original das vogais, em seu livro em prosa. Rimbaud reproduz a passagem sobre a cor das vogais, mas dessa vez em uma única frase e não apresenta o poema versificado. Como que aludindo ao seu delírio de ter inventado a cor dessas letras.⁴³ Além dos demais poemas em versos⁴⁴ que estão contidos em “Alchimie du verbe”, a presença desse poema é importante para se compreender o motivo da edição suprimir importantes textos da obra de Rimbaud e, após o início do livro, deslocar-se diretamente para “Délires II”. Não somente a economia material da obra justificaria isso, mas a criação, considerada a proposta expositiva de *Rimbaud no Brasil*, de um texto conciso mas que encorajasse a leitura, aos interessados, dos demais textos do poeta. Esse poema, presente na *Saison*, possui, em si, um percurso característico, sendo quase incontornável ao se dissertar sobre sua obra.

Após, sem identificação prévia, o poema em versos “Larmes” se inicia subitamente, com alterações, seguido imediatamente pelo poema “Bonne pensée du matin”, também em uma versão diferente do anterior em versos. Em outras edições, como a de Forestier e mesmo a de Barroso, tais poemas têm um indicativo tipográfico de onde começam e terminam. Já em *Rimbaud no Brasil*, talvez por questões editoriais, são dispostos de maneira que o leitor pode lê-los como sendo um só poema (efeito já visto na reprodução do ensaio crítico de Faustino). As traduções se diferenciam no que toca aos dois textos acima e as escolhas vocabulares tornam-se mais díspares, apesar de compreendidas em um mesmo campo semântico, por exemplo na primeira estrofe:

a) “Verão, às quatro da madrugada
O sono do amor ainda demora
Nos arvoredos se evapora
O odor da noite festejada (Barroso);

b) “Quatro da manhã estival.
O sono permanece.
Nos arbustos desaparece
O perfume do festival”. (Ivo);

⁴²No texto original: “A moi. L’histoire d’une de mes folies”.

⁴³Há, também, uma diferença entre a ordem das vogais no poema em prosa, onde se lê: “A negro, E branco, I rubro, O azul, U verde” (na tradução de Ivo Barroso) e no poema em versos: “A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais” (tradução de Augusto de Campos).

⁴⁴Todos os poemas presentes em *Délires*, à exceção de *Voyelles*, praticamente alterado para prosa nessa passagem, são de 1872 e, por serem identificados com suas datas, diferentemente dos demais textos do poeta, são de fácil reconhecimento cronológico, segundo Forestier.

c) “Às quatro da manhã, no verão,
O amoroso cansaço dura ainda.
Sob os pequenos bosques se evola
O perfume da noite em festa.” (Placer).

Nota-se que os vocábulos mais arcaicos estão como que colocados a depender da cronologia da tradução, ou seja, em Barroso temos certa atualidade linguística, corroborando a ideia de um Rimbaud moderno e popular (como vimos nas críticas ao poeta durante a década de setenta), em Ivo e Placer o tema pode ser boêmio e atual, porém ainda há certo preciosismo ou distanciamento da escolha de Barroso e, também, da linguagem mais popular.

Há um verso do poema que Barroso opta por incluir junto a outro de maior extensão, gerando uma perda de efeito em retirar-lhe de seu isolamento e o inserindo junto ao anterior: “Puis j’expliquai mes sophismes magiques avec l’hallucination des mots” (“Em seguida explicava meus sofismas mágicos pela alucinação das palavras”, na tradução de Barroso). Enquanto os demais mantêm o verso igual ao original de Rimbaud, na versão do tradutor em questão, novamente temos alguns opções que modificam o texto e tal mediação deixa claro como a nova significação apontada por *Espagne opera*.⁴⁵ De maneira a complementar o problema de uma escolha como essa, o leitor terá, ao fim de “*Délires II*” o seguinte trecho “Aucun des sophismes de la folie”, ou “Nenhum dos sofismas da loucura” na tradução do próprio Barroso, que liga os dois momentos, mostrando a importância de tal verso ter sido isolado e como modificar isso transforma a obra.

Nesse momento, o leitor tem diante de si mais dois poemas em versos do poeta, sendo eles “*Chanson de la plus haute tour*” e “*Faim*”, inseridos no poema em prosa, diferentemente dos anteriores. Novamente, são variantes de poemas em versos escritos em outros momentos por Rimbaud (o primeiro de mesmo nome e “*Fêtes de la faim*” no caso do segundo). Nota-se que a diferença entre os poemas em prosa não é tão acentuada quanto em seus poemas em versos, com exceção de alguns versos. Após o último verso de “*Faim*”, é inserido um poema “*Le loup criait sous les feuilles*”, do qual, segundo Forestier, não se conhece cópia alguma (FORESTIER, 1999). Tal poema, no compêndio de Lima é identificado como não sendo uma continuidade dos versos de “*Faim*”.

O poema “*L’ététernité*” que compõe, junto a “*Chanson de la plus haute tour*”, o conjunto “*Fêtes de la patience*” na obra em versos de Rimbaud, é o próximo na ordem do poeta para seu segundo delírio. Lima, que não traduz o segundo poema em prosa do trecho de *Une saison en enfer*, traduz ambos na seção “Poemas em versos”. “*L’ététernité*”, mesmo nas demais versões, é

⁴⁵Em sua terceira tradução da obra de Rimbaud, não temos essa posição alterada dos verbos realizada por Barroso.

inserido no poema em prosa logo após seu final, sem qualquer indicativo tipográfico. O fato de acentuar-se isso, além de apontar para uma questão editorial do compêndio, também demonstra que todo e qualquer acréscimo e diminuição em um texto literário, por menos que seja, terá maiores efeitos do que somente uma diferença mercadológica e material. Esse tipo de modificação afeta a leitura e, dessa maneira, os posteriores diálogos com a obra. Sobre as traduções de “L’ététernité”, os mesmos padrões difusos continuam, o que nos leva a refletir sobre qual seria o nível de proximidade entre as três traduções apresentadas na coletânea e como isso mobiliza a recepção de Rimbaud no país, seja pela crítica ou pelo público não familiarizado à sua obra.

Há, ainda, um último poema em versos intitulado “Ô Saisons, Ô Chateaux”, que consta em “Poemas em versos”, que praticamente finaliza “Délires II – Alchimie du verbe”. Já em sua primeira estrofe, observa-se a discrepância entre as traduções:

- a) “Ó castelo, ó sazões!
Que alma é sem senões?” (Barroso);
- b) “Ó castelo, ó tempos! Qual alma é sem defeitos?” (Ivo);
- c) “Ó estações, ó castelos!
Que alma é sem defeitos?” (Placer)⁴⁶.

Em Barroso, teríamos um uso mais rebuscado da língua, com vocabulários não usuais, afastando esse poema da forma como vinha se realizando a tradução de outros trechos. Em Lêdo Ivo, o leitor encontra uma tradução que realiza a inversão dos léxicos para manter sua rima escolhida no primeiro verso e, no segundo, mantém uma tradução quase literal do original. Já em Placer, a escolha de “estações” aproxima esse poema do título que o próprio escolheu para nomear, ao traduzir, a obra de Rimbaud. Esse tipo de mediação textual, de modificação dos códigos, quando colocados lado a lado diante do leitor, como em *Rimbaud no Brasil*, deixa claro que nenhum câmbio cultural, nenhuma tradução tem a capacidade ou, melhor, a pretensão de ser uma transposição exata de sua fonte. Além da impossibilidade cultural da ocorrência de tal exatidão, há também a impossibilidade linguística dessa recepção sem alteração.

Por fim, a última frase de “Délires II – Alchimie du verbe” condensa bem como essas diferenças ocorrem. Barroso finaliza com “Mas isso passou. Hoje sei aclamar a beleza”, enquanto Ivo escolhe “Isto passou. Sei hoje saudar a beleza” e, finalmente, em Placer, o leitor encontra “Tudo isso passou. Hoje eu sei saudar a beleza”⁴⁷.

O último poema de *Une saison en enfer* apresentado na antologia é “Matin”, que, na obra de Rimbaud, é o penúltimo. Acentue-se que essa escolha se torna mais interessante quando

⁴⁶No texto original: “Ô Saisons, ô chateaux! / Quele âme est sans défauts?”.

⁴⁷No texto original: “Cela s’est passé. Je sais aujourd’hui saluer la beauté.”

é sabido que o último poema do livro se chama “Adieu”. Logo, em uma obra na qual o último texto se denomina “Adeus”, a edição seleciona o penúltimo com o nome de “Manhã”. Devido a tal fato, deve-se buscar no conteúdo do poema alguma razão para essa escolha. Supondo uma síntese temática para o agrupamento feito em *Rimbaud no Brasil*, podemos encontrar um início expositivo no primeiro poema, os temas da estética e do fazer poético em “Délires II” e, por fim, em “Matin”, o resultado disso. Há uma ordenação típica textual, elaborada com começo meio e fim. Inclusive, o primeiro poema é carregado de verbos no passado e o último apresentado no compêndio possui verbos no presente. Um exemplo dessa temporalidade do último poema e de sua escolha tematicamente fornecer ao leitor a ideia de finalização da obra, é o seguinte verso: “Pourtant, aujourd’hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer.” Nas traduções, que agora são quatro, visto Lima ter uma versão do poema, o leitor encontra, por exemplo: “Todavia, agora, creio ter encerrado meu relato do meu inferno” (Placer). A impressão de completude está presente nesse trecho e pode esclarecer a escolha desse poema em detrimento de “Adieu”.

Ivo Barroso, em sua obra completa de Rimbaud, disserta sobre essa questão para esclarecer porque modificou a primeira palavra de *Saison* entre sua primeira tradução e a última, mas, com isso, acaba apresentando para o leitor outras percepções críticas:

O relato começa com *Jadis*, equivalente direto de “outrora” ou, ainda, de “era uma vez”. Que esta palavra seja a primeira, parece fundamental a M. -A Ruff, pois em seu *Rimbaud* (Hatier, 1970, p. 155), após contestar a ideia que a *Saison* foi escrita de um jato, observa: [...] começa com “Outrora” e nos leva até o presente “Hoje, creio haver no entanto terminado a relação de meu inferno”, para finalizar com uma perspectiva de futuro: “e então me será lícito possuir a verdade em uma alma e um corpo.” (BARROSO, 2007, p. 373, tradução nossa)

Sobre as quatro traduções presentes, as distinções também estão nesse poema, no entanto Lêdo Ivo traduz o trecho final do penúltimo verso, “Nöel sur la terre!”, por “Natal na terra?”. Não fica claro o porquê dessa alteração de pontuação, mas ela mostra como o ato de tradução é mediador e pode transformar um texto sobremaneira a ponto de, por meio de uma pontuação, modificar sua semântica radicalmente. O verso completo, em Rimbaud, passa uma ideia através da inserção do advérbio interrogativo “quando” de que será inserida uma pergunta para o leitor, porém é justamente nesse ponto que o jogo com a exclamação se torna importante, pois rompe com a expectativa de leitura comum. Lêdo Ivo, ao realizar sua alteração, transforma o poema semântica e sintaticamente. No texto original, lê-se:

Quand irons-nous, par delà les greves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite de tyrans et des démons, la fin de

la superstition, adorer – les premiers! – Noël sur la terre! (RIMBAUD, 1993, p. 45)

Enquanto Ivo assim o traduz:

Quando iremos, 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, adorar – os primeiros – o Natal sobre a terra? (IVO, 1993, p. 46)

Nota-se que a edição reconstrói a *Saison* de maneira que o leitor tem diante de si uma nova versão do texto que, mesmo que reduzida, ainda tem uma significação própria (ou várias versões, tendo em vista a quantidade de traduções). Ao realizarem seus recortes, supressões textuais e traduções, os organizadores exercem dois níveis de mediação: tradução e edição. O livro, em *Rimbaud no Brasil*, explicita a forma como um objeto de arte, ao circular, é ressemantizado, como observa Espagne, e seus sentidos se expandem. A temporada de Rimbaud ganha, nessa transferência, um novo prisma que se acrescenta a todos os outros que teve em outros espaços e momentos. O valor desse novo Rimbaud pode ser medido por tudo o que foi deixado de lado ou por aquilo que foi reorganizado. O novo objeto literário tem suas próprias nuances e uma construção, no presente caso, dúbia, mas que, torna-se dado material e artístico, passível de todas as análises e consequências.

3.4 Illuminations

Em *Illuminations* teremos um pequeno grupo de poemas e somente a tradução de Lêdo Ivo, visto que no grupo de tradutores que estão reunidos no livro, somente ele havia feito uma versão de *Illuminations* no Brasil até então (a tradução de Ivo Barroso somente estaria completa em 1998)⁴⁸.

Os poemas das *Illuminações* apresentados serão: “Ouvriers”, “H”, “Démocratie”, “Fairy” e “Solde”. De um total de quarenta e dois poemas, somente quatro foram selecionados. Obviamente tais escolhas não foram aleatórias, logo, ao ler os poemas podemos aventar hipóteses interpretativas.

Já na França, o percurso do livro é bastante controverso desde o título, que é atribuído a Verlaine. A data de composição também é carregada de polêmicas, por oscilar entre 1872 e 1875. Louis Forestier, na antologia *Poésies. Une saison en enfer, Illuminations*, para demonstrar este percurso, escreve:

⁴⁸Conforme informado em seu livro *Prosa Poética*, Ivo Barroso trabalhava e possuía, já nos anos oitenta, uma tradução, mas não a achou suficiente para publicação e refez o trabalho.

Durante muito tempo o problema das *Illuminations* foi submetido a somente uma pergunta: este “livro” foi escrito antes ou depois de *Une saison en enfer*? Mesmo enquanto Rimbaud ainda estava vivo, seus amigos emitem as opiniões mais diversas: para Delahaye, estes textos são de 1872 e uma parte de 1873; para Verlaine, não foram anteriores ao período de 1873-1875 [...] Verlaine, em novembro de 1872, faz alusão aos poemas em prosa que seu amigo abandonou na rua Nicolet. Dois anos mais tarde, em Londres com Germain Nouveau, Rimbaud recopia alguns dos poemas que terão lugar na coletânea ulterior (FORESTIER, 1999, p. 316, tradução nossa).⁴⁹

O texto circula entre vários espaços e mediadores. Diz-se que, provavelmente, sequer seria publicado, sobretudo sob o título *Illuminations*. Na passagem acima de Forestier, podemos ver três mediadores da obra agindo de maneira direta ou indireta em sua formação. Atribui-se a Germain Nouveau, inclusive, uma polêmica transcrição de poemas, na qual podemos observar que o objeto em construção é outro no final e, assim, o livro em si, é já mediado desde seu surgimento como manuscrito. O que chegará ao leitor, mesmo na França, é resultado de um conjunto de ações sobre uma imagem de Rimbaud, modificado e tornado outro e progressivamente tornando-se outro.

Apesar de expormos os percursos do livro, não visamos dar à primeira edição uma categoria de autenticidade maior ou superioridade em relação às outras edições, esperamos somente demonstrar como os percursos transformam o objeto. *Illuminations* é um ótimo exemplo de como os processos em torno da circulação de um objeto interferem em sua composição.

Os caminhos dos manuscritos continuam e mais pessoas participam desse movimento, como Ivo Barroso, que, em uma nota antecipando sua tradução completa de *Iluminações*, aponta:

Em dezembro daquele ano (1874), R. regressa a Charleville levando consigo os manuscritos. Parte no ano seguinte para Stuttgart, onde vai exercer as funções de preceptor de um certo Sr. Luebke. É lá que V., tendo cumprido parte da pena e libertado por bom comportamento, vai encontrá-lo, e o verá pela última vez. R. lhe pede para levar os manuscritos e entregá-los a Nouveau, que estava na Bélgica, a fim de que este encontre ali um editor. [...] Nouveau não chegou a publicar os poemas e, dois anos depois, em agosto de 1877, V. os recupera, juntamente com outros poemas que estavam na posse desse amigo, pois pretende publicar a obra completa de R. (BARROSO, 2007, p. 195)

⁴⁹No texto original: Longtemps le problème des *Illuminations* n’a été soumis qu’à une seule question : ce “livre” a-t-il été écrit avant ou après *Une saison en enfer* ? Du vivant même de Rimbaud, ses amis émettent les opinions les plus différentes : pour Delahaye, ces textes sont de 1872 et une partie de 1873 ; pour Verlaine, ils ne sont pas antérieurs à la période qui va de 1873 à 1875 [...] Verlaine, en novembre 1872, fait allusion à des poèmes en prose que son ami aurait abandonnés rue Nicolet. Deux ans plus tard, à Londres avec Germain Nouveau, Rimbaud recopie quelques-uns des poèmes qui prendront place dans le recueil ultérieur. (FORESTIER, 1999, p. 316)

Após outras circulações e idas e vindas, o texto sai das mãos de seu autor e transita entre a Alemanha e França, entre poetas amigos que se dispõem a publicá-lo, mas não conseguem. Antes mesmo de tratarmos dessa circulação no Brasil, já na Europa muitos fatores são reflexos de transferências e mediações. *Illuminations*, antes de tornar-se livro, ou mesmo de ser publicada (primeiramente em revista), é, em sua concepção como obra literária, um constructo complexo e exemplar para demonstrar que não é somente do autor para o leitor que um objeto de arte literária atua, mas que, entre ambos, haveria um grupo que o trabalha fazendo com que seja um produto final diverso do que, aparentemente, foi pensado pelo autor.

Illuminations continua transitando entre editores, jornalistas, poetas e familiares. Como informa Barroso, após Verlaine recuperar os manuscritos, ele empresta a Charles de Sivry, meio-irmão de Mathilde (ex-esposa de Verlaine), que pretendia musicar os textos. O manuscrito, após quase dez anos de circulação, se desvencilhara, em parte, das pessoas que conheciam Rimbaud e começa a circular entre poetas e editores:

[...]esses originais, sob a forma de folhas soltas, passaram pelas mãos de Le Cordonnel⁵⁰ e Gustave Kahn, diretor de *La Vogue*, uma revista literária que se interessou pela publicação. Félix Féneon foi incumbido de organizar a edição, estabelecendo uma ordem pessoal em que respeitava apenas a sequência das páginas que ligam o fim de um poema ao princípio de outro ou quando vários poemas estavam encadeados na mesma página. (BARROSO, 2007, p. 196)

A obra é publicada na *La vogue* entre 13 de maio e 21 de junho de 1886, nos números 5, 6, 8 e 9 e mesclava poemas em prosa e versos regulares, diferentemente da versão crítica de Lacoste do século XX, considerada atualmente a mais fiel à proposta do poeta.

Depois de sua primeira publicação em *La Vogue*, o texto começa a tomar rumos mais ligados às editoras, revistas e livrarias e, com isso, mais mediadores se apropriam desses poemas. Em poucos anos, *Illuminations* vai se modificar constantemente:

Nesse mesmo ano (1886), a coletânea saiu sob a forma de plaqueta, com uma “Notícia” de Verlaine, em edição das próprias oficinas da revista, com a ordem inicial dos poemas alterada. Segue-se, em 1891, a publicação pelo editor Léon Vanier, com uma introdução ainda de Verlaine, de um livro intitulado *Poèmes, Les Illuminations, Une Saison en Enfer*, na qual se observa a edição inicial das *Illuminations*. Em 1895, o mesmo editor Vanier, nas *Poésies Complètes*, dá a público mais cinco poemas da série: *Fairy, Guerre, Génie, Jeunesse* e *Solde*, que provavelmente estavam em poder de Sivry. (BARROSO, 2007, p. 196)

O texto, enfim, torna-se livro na edição de Vanier, porém se modifica novamente, pois um agente, Sivry, provavelmente manteve consigo quatro poemas. Vale lembrar que dois desses, “Fairy” e “Solde” estão nas escolhas de *Rimbaud no Brasil*. Até o manuscrito tornar-se

⁵⁰Louis Le Cardonnel (a grafia do nome na edição de Barroso vem diferente) foi um poeta francês contemporâneo de Rimbaud.

livro em 1891, temos um processo mediado por pessoas de muitos grupos. Os vetores são muitos e vão dos mais assimiláveis, ou seja, escritores, poetas e editores, até os mais improváveis e não imediatos como familiares de Rimbaud e Verlaine.

Apesar de parecerem conjecturas, essas mediações de marcas mais ordinárias são repetidas em biografias e por críticos como Forestier ou tradutores como Ivo Barroso, Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São marcas da circulação no tempo e espaço europeu e, isso, como veremos, afetará o texto final no Brasil:

Em 1898, para concorrer com a edição Vanier, Paterné Berrichon vale-se de Ernest Delahaye para lançar as obras de J. A. Rimbaud, incluindo uma das chamadas *Prosas Evangélicas* (Betsaida...etc.), que ele supunha tratar-se de *mais uma* “iluminação”. O livro foi remanejado em 1916, integrado pelo famoso prefácio de Paul Claudel. Finalmente, em 1941, sai a primeira edição crítica do texto, criteriosamente elaborada com vista dos manuscritos, num trabalho de grafologia pioneiro de Henri Bouillane de Lacoste. (BARROSO, 2007, p. 196)

Os percursos finais e edições continuam e geram, como podemos ver, mais três obras que se integram, mesmo com suas diferenças. Textos são colocados e alguns, como *Betsaida*, são considerados duvidosos no conjunto da obra. Finalmente, com a edição crítica de Lacoste em 1949⁵¹, teremos uma versão dos poemas em seu conjunto que é considerada mais sólida. Junte-se à publicação completa e criteriosa de *Illuminations* de Lacoste o fato de Rimbaud ter o centenário de nascimento em 1954 e, editorialmente, o valor da obra já ser outro e o interesse público ser desperto através das mídias que podem estar comemorando a data ou ao menos se reportando a ela, além de cadernos e revistas literárias e acadêmicas comentando a nova edição de Lacoste sobre Arthur Rimbaud. Tais dados podem estar entre as motivações das traduções, em uma só década, de Xavier Placer e Lêdo Ivo, especialmente a do segundo, pois vem dele a primeira tradução de *Illuminations*.

Considerado o percurso do livro na França, vamos às escolhas de *Rimbaud no Brasil*. O livro apresenta inicialmente *Ouvriers*, ou “Operários” na tradução de Lêdo Ivo, décimo terceiro poema da obra de Rimbaud⁵². Diferentemente do que fazem com *Une saison en enfer*, os organizadores optam por não começar pelo primeiro poema do livro. A leitura do poema pode ajudar a formular hipóteses sobre essa escolha. Primeiramente o poema apresenta imagens da cidade e dos subúrbios, como no trecho “A cidade, com sua fumaça e seus rumores de ofícios,

⁵¹Curiosamente Forestier enquadra esta edição publicada no *Mercure de France* em 1949, apesar de, na *Prosa completa* de Barroso, colocá-lo em 1941. Provavelmente trata-se de *Éditions critiques des Poésies et Une saison en enfer*, que foi publicado em 1941, também no *Mercure de France*. Em pesquisa podemos ver que *Rimbaud et le problème des Illuminations* foi publicado em 1949 no *Mercure*. Optamos por transpor a passagem de Ivo Barroso na integralidade, pois apesar da data, ela condensa bem a circulação do manuscrito.

⁵²Estamos tomando a edição de Henri Bouillane de Lacoste.

seguíamos muito longe no caminho”, tema comum em *Illuminations*, o que poderia ser uma razão para que ele apareça como primeiro poema. No caso de um leitor que estivesse sendo introduzido à poesia de Rimbaud, o critério poderia ser ilustrativo. O poeta também escreve em “Ouvriers”:

O vento Sul me fazia recordar os miseráveis incidentes de minha infância, meus desesperos de verão, a excessiva quantidade de força e de ciência que o destino sempre afastou de mim. Não! não passaremos o verão neste país avaro onde não seremos jamais senão órfãos noivos. Quero que este braço endurecido não arraste mais *uma imagem amada*. (RIMBAUD, 1993. p. 48)

A edição, em seu capítulo sobre *Une saison en enfer*, apresentou ao leitor poemas com o tema do fazer poético, da estética proposta, da impossibilidade, do silenciar-se ou do mutismo como em “eu não sei mais falar” no poema “Matin”. Esse trecho de “Operários” parece dar continuidade ao Rimbaud construído na coletânea, pois se soma ao fato de que o livro começa com “Lettre du Voyant”, arte poética de Rimbaud para muitos críticos e inevitável para a compreensão da obra rimbaldiana segundo Mortara. Na passagem acima, teremos um poeta que tematiza os “miseráveis incidentes de minha infância, meus desesperos de verão...”, remetendo ao dito em *Une saison en enfer* “Há muito tempo eu me vangloriava de possuir todas as paisagens possíveis...” e lembrando que “Isto passou. Sei hoje saudar a beleza”. Os editores, de maneira interessante, escolheram poemas em dois livros distintos criando certa arquitetura e, com ela, transformando-os em novo objeto.

Em “Operários”, ainda teremos o uso de “*uma imagem amada*”, passagem que, mesmo no original, vem em itálico. Rimbaud é lido, também, como poeta das imagens e Verlaine, ao que se sabe, cria o nome *Illuminations*, que já foi traduzido por *Iluminuras*⁵³, com o subtítulo *Painted Plates*, algo como “pratos pintados”. Sobre este título, Forestier assim se manifesta:

Primeiramente quanto ao título. É Verlaine que nos revela e explica, assim, “*painted plates*” ou “*coloured plates*”, ou seja, “*enlumineures*”. Ele considera *Illuminations* como uma palavra inglesa e a pronunciava – e até escrevia – “*Illuminecheunes*”. (FORESTIER, 1999, p. 316, tradução nossa)⁵⁴

O título chega ao leitor, independentemente de Rimbaud assim o desejar, com a semântica de quadros pintados, de uma obra de imagem, pinturas, sinestesia entre a palavra e as cores. Este leitor, em se tratando de *Rimbaud no Brasil*, já teve acesso à famosa invenção da cor das vogais em “*Délires II – Alchimie du verbe*” e terá, no capítulo “*Poemas em versos*”,

⁵³Os poetas e tradutores Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça optam por *Iluminuras* em sua tradução.

⁵⁴No texto original: Et d’abord, quant au titre. C’est Verlaine qui nous le révèle et qui l’explique ainsi “*painted plates*” ou “*coloured plates*”, soit “*enlumineures*”. Il considèrait *Illuminations* comme un mot anglais et le prononçait – et même l’écrivait – “*Illuminecheunes*” (FORESTIER, 1999, p. 316)

acesso ao poema “Voyelles”. Logo, a escolha de “Operários” demonstra que os mediadores influenciam de várias maneiras o objeto artístico recepcionado, mas, muitas vezes, esta influência é de cunho artístico, ultrapassando a concepção material puramente financeira ou editorial do livro, levando o discurso dos autores para lugares novos e em diferentes e interessantes formatos. Finalmente, pode-se conjecturar, em uma análise das razões de seleção da edição, que “Operários” acrescentaria algo ao Rimbaud dos ensaios dos anos setenta, que é vinculado às motivações políticas de esquerda ou, até mesmo, comunista.

No caso de “H”, trigésimo oitavo poema de *Illuminations*⁵⁵, a escolha provavelmente se dá por todos os poemas selecionados, com exceção de “Démocratie” e “Solde”, terem a figura feminina com nomes iniciados, justamente, pela letra “H”: Henrika (em “Operários”), Hortense (em “H”) e Hélène (em “Fairy”). Esta análise está sendo feita pensando no conjunto de Carlos Lima, pois esse poema foi analisado de variadas maneiras durante o tempo, por muitos críticos, no que tange ao seu nome e ao nome Hortense. Barroso nos apresenta, resumidamente, tais teorias:

Com base no final do poema (“Encontrai Hortênsia”), alguns comentaristas viram nele uma espécie de charada ou enigma proposto pelo poeta. Entre as adivinhações sugeridas, a de S. Bernard é bastante engenhosa: a palavra em francês, Hortense, seria um anagrama de *Eros* e *then* (palavra inglesa que significa *então*). Resposta: Hortense: logos Eros. A explicação mais convincente foi apresentada por Étiemble e Yassu Gaucière: masturbação. André Guyayx, baseado nessa tese, sugere a palavra: Hábito. Yves Bonnefoy vê aí uma experiência de haxixe, seguido por Albert Py. [...] Nenhuma teoria, no entanto, conseguiu explicar ou decodificar todos os elementos do poema. (BARROSO, 2007, p. 398).

Mesmo com a quantidade de análises possíveis, dentro do quadro de *Rimbaud no Brasil*, pode-se identificar uma relação entre esse “H” e as demais alusões a mulheres cujos nomes apresentam essa inicial.

“Démocratie”, quadragésimo primeiro poema, traduzido por “Democracia”, entra em relação com “Operários” ao tratar das cidades, das “paisagens imundas” que são, novamente, expostas ao leitor. As semelhanças temáticas continuam ao abordar a “cínica prostituição”, “países inundados e que cheiram a pimenta! – a serviço das mais monstruosas explorações industriais ou militares”, encerrando o leitor mais ainda nestes motivos, já expostos em “Operários”, gerando um conjunto de obra, através do tema, mesmo que restrito ao alcance do livro. Lembremo-nos das variadas críticas, algumas já expostas aqui, sobre a modernidade da obra de Rimbaud e como ele a retrata em sua obra. Seja vidente anunciador da ruína e entropia

⁵⁵Será apresentada a ordem do texto original para que o leitor aqui possa compreender como a ruptura com a estrutura desse e, ainda assim, manteve-se uma concatenação final interessante.

da civilização, seja a celebrando, ou, também, vendo-a como uma demanda externa que oprime o sujeito. Também nesse texto, uma relação com *Une saison en enfer* parece se estabelecer pela abordagem do tema da marcha, do andar, da nova filosofia, do fim das coisas do agora, mesmo se lidas de maneira sarcástica:

Adeus aqui, não importa onde. Recrutas da boa vontade, teremos a filosofia feroz; ignorantes para com a ciência, extenuados para o conforto: e que este mundo rebente! É a verdadeira marcha. Para frente, a caminho! (RIMBAUD, 1993, p. 49)

Quanto a “Fairy”, trigésimo primeiro poema, que somente comporá a obra de Rimbaud a partir da edição de Vanier, temos novamente um nome de mulher ou fada, característica que o aproxima dos demais disponíveis no livro nacional. Há, ainda, uma profusão de imagens que se amontoam e dialogam com as propostas da carta e os delírios de temporada no inferno. Barroso, por exemplo, analisa este poema escrevendo “Que o leitor se abstenha de identificar Helena e frua as duas partes do poema em toda a sua beleza rítmica e imagística” (BARROSO, 2007, p. 395). O diálogo com a figura feminina dos poemas das *Iluminações* de Rimbaud no Brasil é uma das ligações temáticas identificáveis para se rastrear os motivos editoriais para tais poemas.

Por último, os editores incluíram o poema “Solde”, trigésimo do livro e que, curiosamente, antecede imediatamente a “Fairy” na ordem de *Illuminations*. Nota-se, a partir disto, uma relação com a leitura e as escolhas que podem parecer simples e casuais, mas são comprovadamente muito bem definidas, gerando uma construção para o leitor brasileiro que, mesmo não conhecendo a obra completa do poeta, tem acesso a uma nova obra, sob autoria, também, de Rimbaud. O poema, em seu nome explicaria a escolha editorial: *Solde* – Saldo, resultado, fruto, consequência etc., ou seja, o final das *Iluminações* propostas pelo livro brasileiro. Os poemas já estão dispostos de maneira diversa da obra de origem, estão ligados por questões temáticas e estéticas e, também, ligados aos outros textos de Rimbaud presentes no livro de Lima, por isso, a escolha de finalizar com “Saldo” é parte da economia da obra. O poema fala em “libertar nossos sentidos!”, repete termos caros às iluminações como “atroz” (já presente em “H”), “magias e confortos perfeitos”, “esplendores invisíveis” e “delícias insensíveis”, remetendo, assim como os demais, a vários termos recorrentes na obra de Rimbaud.

Cavallaro, ao discorrer sobre as características do rimbaldismo, esclarece que não são somente os grandes textos ou edições que acrescentam algo ao rimbaldismo, ou mesmo os movimentos de veracidade e falsidade procurados por Étiemble, mas todo enunciado sobre o poeta. Em “Poemas em prosa”, cria-se uma leitura que não é ligada diretamente ao texto francês,

mas dele não foge totalmente, havendo uma passagem entre os dois países e tempos, o que gera um material novo sem que se perca a ligação com os primeiros textos. O leitor dos poemas em prosa de *Rimbaud no Brasil* encara um livro que pode até reduzir a dimensão da obra de Rimbaud, mas que na verdade, aumenta-lhe a contribuição ao tornar-se novo elemento dela, participando, agora, como novo elemento de um rimbaldismo brasileiro.

4. POEMAS

“J’ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle;”
(RIMBAUD, 1998, p. 146)

Em nosso último capítulo, trataremos da seção “Poemas em versos” da coletânea. Um grupo razoável de poemas está disposto para o leitor e, assim como no capítulo anterior do livro, “Poemas em prosa”, é apresentada a versão francesa do poema e algumas traduções. Assim como havia ocorrido nas demais seleções feitas em *Rimbaud no Brasil*, o que podemos identificar de imediato é certa recorrência de poemas mais célebres, porém outras características são identificáveis, as quais serão discutidas em outro momento.

Do total de vinte poemas do livro, dezoito são de Rimbaud, um de Verlaine e um de Marcos Marques. A distribuição dos poemas é a seguinte: “Le bateau ivre”, “Ma bohème”, “Les corbeaux”, “Les effarés”, “Le dormeur du val”, “Les assis”, “Sensation”, “L’étoile a pleuré rose...”, “Ophélie”, “Voyelles”, “Ô saisons, ô châteaux”, “Vénus anadyomne”, “Chanson de la plus haute tour”, “L’éternité”, “Les stupra I”, “Oraison du soir”, “Les chercheuses de poux” e “Le mal”. Finalmente o leitor encontra “A Arthur Rimbaud” de Verlaine e “Réquiem para Rimbaud” de Marcos Marques (o qual possui uma tradução em francês, diferenciando-se da ordem tradutória dos demais).

Decidiu-se, para melhor identificar a metodologia aplicada pela edição do livro, reorganizar os poemas tal como a fortuna crítica, por meio de datação, cartas, estudos genéticos, considerou mais aceitável cronologicamente. Após esta reorganização, as identificações de leitura e observações sobre as seleções de poemas e suas traduções estarão dispostas de maneira mais clara, pois apesar de podermos realizar as observações dos poemas do modo como estão dispostos na coletânea, apresentá-los do modo como normalmente vêm ao leitor nos parece mais interessante. Após a compreensão de como estão disponíveis nos demais compêndios, pode-se comparar com maior clareza o efeito que a mediação operada na edição tem no objeto final.

As interpretações poéticas e tradutórias realizadas, assim como no capítulo anterior dessa dissertação, serão análogas ao nosso método escolhido como guia, a dizer, as transferências culturais, logo, apesar de ferramenta útil para esclarecer alguns pontos sobre os efeitos dessa, não serão demasiadamente aprofundadas.

4.1 Os poemas de Rimbaud, um relicário

Reliquaire (1891), a primeira publicação antológica da obra em versos de Rimbaud, foi publicado em torno de polêmicas. O editor Genonceaux lança a obra poucos dias antes da morte do autor e, além disso, essa foi confiscada um dia após seu falecimento. Étiemble escreve sobre isso na seguinte passagem:

O volume apareceu nos primeiros dias de novembro de 1891, durante a agonia de Rimbaud. No dia seguinte à morte, em 11 de novembro, a pedido do prefaciador, o comissário de polícia apreenderia 119 dos 550 exemplares da edição. (ÉTIEMBLE, 1991, p. 62)⁵⁶

A publicação não autorizada pelo autor e com um prefácio acusado de plágio e termos pornográficos rende ao editor publicidade. Há uma primeira publicação com o mesmo tom falsamente póstumo de *Illuminations* e, também, ilegalidade. Pontue-se que na obra *Poésies Complètes* de Pierre Brunel, *Reliquaire* é datado especificamente em 20 de novembro de 1891 (10 dias após a morte do poeta), invalidando tudo o que foi dito por Étiemble acima em *Le mythe de Rimbaud*. Na edição Vanier, de 1895, prefaciada por Verlaine, o poeta ataca o prefácio de *Reliquaire*.

A coletânea de poemas em versos editada por Genonceaux apresenta quase todos os poemas de *Rimbaud no Brasil*, porém a ordem é outra (basicamente são excluídos os poemas “Les Stupra”, ao quais provavelmente o editor não tinha acesso e será publicado somente em 1923 por Messein). Não se procura aqui achar o reflexo de uma na outra, porém mostrar os efeitos das escolhas no ambiente de origem do texto e, um século após, em outro ambiente.

Há um certo consenso sobre a datação das obras de Rimbaud que surge muitos anos após sua morte e tais publicações. A divisão entre cadernos, dossiês e poemas datados é mais aceita e foi nossa guia durante a reorganização dos poemas contidos na antologia feita no Brasil.

Como a obra do poeta, tanto em versos como em prosa, é perpassada por dificuldades de rastreamento tanto em gênese de escrita como em publicação, podem-se compreender as razões pelas quais uma antologia aclimatada não teria interesse cronológico em sua ordenação. Os motivos temáticos podem ser os guias da seleção dos editores, porém, veremos mais adiante que, provavelmente não foi essa a intenção.

⁵⁶No texto original: Le volume parut aux premiers jours de novembre 1891, durant l’agonie de Rimbaud. Le lendemain du décès, le 11 novembre, à la requête du préfacier, le commissaire de police allait saisir 119 du 550 exemplaires de l’édition. (ÉTIEMBLE, 1991, p. 62)

4.2 A metodologia organizadora de *Rimbaud no Brasil*, relicário póstumo

Marcella Mortara nos dá algum indício dos métodos que foram utilizados para a organização dos poemas no livro em seu prefácio: o número de traduções que o texto possui. Embora, já em seu primeiro poema – “Le Bateau Ivre” – o leitor se depare com menos traduções (três) que o poema que o segue – “Ma Bohème” (quatro). Algumas questões estão postas por essa indicação da prefaciadora: primeiramente, a formação do livro aponta para uma ordenação baseada em outro paradigma, muito provavelmente o da celebridade do poema e sua capacidade corroborativa em relação aos textos críticos, pois observa-se que “Le Bateau ivre” abre a seção de poemas, mesmo tendo menos traduções que os demais e, aliás, sendo uma das traduções do organizador Carlos Lima e todas adjetivadas como “esmeradas” no prefácio. Em segundo lugar, provavelmente algumas das traduções são contribuições diretas à coletânea, fazendo com que o volume de traduções existentes não seja um parâmetro razoável para a ordenação. Mortara coloca tais apontamentos nos seguintes termos:

Abre a série de poemas *Le bateau ivre*, com esmeradas traduções de Gondin da Fonseca, Marcos Konder Reis e Augusto de Campos. Outros poemas com quádrupla ou tripla versão são *Ma bohème* e *Les Corbeaux*, traduzidos respectivamente por Alice Mazzini, Clóvis Lima, Jorge Wanderley e José Lino Grünenwald [...] Numerosos poemas aparecem com duas traduções [...] Enfim, fecham a série, com uma única tradução [...] (MORTARA, 1993, p. 8)

Os indicativos da ordenação por volume de traduções são sugeridos, mas não afirmados, mas o texto que visa explicar a idealização e motivos da obra torna tal trecho passível de ser lido como um guia explanatório para o leitor. A cronologia não foi o método utilizado, pois já de início o leitor se depara com “Le bateau ivre” (1871) e, então, com “Ma bohème” (1870). Assim, não há uma pretensão cronológica por parte da edição, facilmente explicada pelo fato de os textos rimbaldianos não serem muito bem inseridos nesse método de organização mesmo na França.

A típica seleção alfabética também não está presente na exposição dos poemas. Os textos não estão nesse recorte, mas, antes, as traduções, que são inseridas para o leitor dessa maneira, criando um efeito de equidade entre os colaboradores (já utilizado, como vimos, na seção “Ensaio crítico”).

Por fim, podemos recorrer à organização temática dos poemas. De confirmação mais difícil que as demais, esse tipo de organização, em qualquer modelo de gênero textual é complexo e, em um texto literário, torna-se ainda mais difícil de ser feito e observado. Dificilmente uma organização por temas seria a de *Rimbaud no Brasil*, visto que esse modelo

é inviável mesmo quando se pensa no conjunto da obra. Uma antologia que se dedicasse a isso encontraria as barreiras já citadas em outros momentos nesta dissertação: gênese do texto, momento da escrita, invenções e reinvenções do poeta durante os anos etc. Ignorando-se a dificuldade de enquadrar os textos do poeta em grupos temáticos, o leitor da obra nacional tem diante de si poemas como “Le dormeur du val”, cena bucólica misturada à morte na guerra, e “Les effarés”, poema sobre crianças famintas observando, pasmadas, um padeiro cozinhar. Claro que há a possibilidade de unir tematicamente tais textos, mas não de maneira que justificasse a exclusão de outros escritos do poeta que melhor se comunicariam sob o prisma temático.

Os recortes acima analisados não são os únicos possíveis para a criação de uma antologia, mas quando se reflete sobre o apontamento do prefácio (número de traduções), celebridade dos poemas e percurso da obra em versos do poeta, uma ideia da metodologia dos editores é fornecida.

São inseridos poemas de variados momentos da escrita de Rimbaud e podemos afirmar que a tentativa da obra é perpassar, entre os poemas mais célebres do poeta, todas as fases de sua escrita (tem-se desde “Sensation” dos cadernos de Douai, datados de 1870, até “Ô Saison, ô Chateaux”, do grupo de poesias de 1872). O leitor se depara tanto com poemas que são conceituados pela tradição crítica, quanto com um grupo de poemas que, de certa forma, dão conta da proposta afirmada no prefácio do livro de Lima, a dizer, ser significativa e ilustrativa para o leitor.

4.3 Relendo/Reorganizando os poemas de Rimbaud no Brasil

Um critério de reorganização é possível para os poemas acima elencados e a sequência recorrente dentro das obras completas de Rimbaud é composta por meio de análise de pesquisadores durante décadas. Para inserir os poemas em sua estrutura tradicional é necessário, primeiramente, dividi-los entre os cadernos, álbuns e datas em que estão presentes.

Primeiramente, teríamos o *Recueil Demeny*, também intitulado de *Cahiers de Douai*, podendo ser dividido em dois cadernos menores ou não. Pierre Brunel esclarece da seguinte forma a questão de tal divisão (a qual ele segue em sua antologia de poesias) e, também, do dossiê:

A questão do que é chamado às vezes de "Recueil Demeny", às vezes "coletânea de Douai" ou "coletâneas de Douai", é uma das mais irritantes que existem. O texto deste importante conjunto só foi conhecido pelo fac-símile publicado pelo editor Messein em 1919 (Rimbaud, *Poésies*, "Les Manuscrits des Maîtres"). [...] A divisão em dois cadernos não é confirmada pela análise

do manuscrito. No entanto, parece-nos que os sete sonetos colocados no final formam um conjunto coerente, de tom diferente, correspondente à experiência vivida da segunda fuga, em outubro de 1870. (BRUNEL, 1998, p. 267)⁵⁷

Louis Forestier dialoga com Brunel, porém decide-se por incluir todos os textos em um só caderno e não em dois menores. Explica, também, parte da gênese desse grupo de poemas:

Durante o outono de 1870, Rimbaud ficou em Douai, na casa de Georges Izambard, seu antigo professor do colégio de Charleville. Nesta ocasião, ele se comprometeu a recopiar um certo número de poemas. Um primeiro conjunto de 19 folhetos frente e verso contém os poemas que vão de "Les Reparties de Nina" a "Soleil et chair". Um segundo conjunto (pode-se, portanto, falar *Cahiers* de Douai, no plural) é escrito apenas frontalmente e contém a parte que vai de "Dormeur du val" a "Ma bohème" (6 folhas). [...] Como mostrou Pierre Brunel (Rimbaud, projetos e realizações), os Cahiers de Douai corresponderiam efetivamente a um primeiro projeto de publicação por parte de Rimbaud. [...] (*Les Cahiers de Douai* é um título proposto pelos editores modernos). [...] Esses Cadernos são por vezes chamados de *Recueil Demeny*, porque Rimbaud os confiou a este último ao deixar Douai. (FORESTIER, 1999, p. 270)⁵⁸

Novamente, a questão da organização de uma obra de poemas é posta: desde seu nome que oscila entre aceito ou não, sua subdivisão e sua organização interna não são algo que ocorre sem as mais variadas mediações durante o tempo. Não somente na antologia nacional, feita com outros propósitos que, por exemplo, essas obras completas, mas, também, as obras publicadas no país de origem e em datas próximas são de intrincada movimentação. A escolha de qualificar um grupo de poemas de Rimbaud como *Cahier(s) Douai* ou *Demeny* é uma tomada de decisão editorial (observe-se que Forestier não os divide em dois cadernos e Brunel o faz)⁵⁹. Ao reorganizarmos os textos da antologia de Lima em uma ordem semelhante à tradicional, novamente uma escolha é feita.

⁵⁷No texto original: La question de ce qui est appelé tantôt "Recueil Demeny", tantôt "recueil de Douai" ou "recueils de Douai", est une des plus irritantes qui soient. Le texte de cet ensemble important n'a été connu que par le fac-similé publié par l'éditeur Messein en 1919 (Rimbaud, *Poésies*, "Les Manuscrits des Maîtres"). [...] La Division en deux Cahiers n'est pas confirmée par l'examen du manuscrit. Ils nous semble toutefois que les sept sonnets placés à la fin forment un ensemble cohérent, d'un ton différent, correspondant à l'expérience vécue de la seconde fugue, en octobre 1870. (BRUNEL, 1998, p. 267)

⁵⁸No texto original: Durant l'automne de 1870, Rimbaud séjourne à Douai, chez Georges Izambard, son ancien professeur du collège de Charleville. À cette occasion, il entreprend de recopier un certain nombre de Poèmes. Un premier ensemble de 19 feuillets recto-verso contient les Poèmes qui vont de "Les Reparties de Nina" à "Soleil et chair". Un deuxième ensemble (on peut donc parler *Cahiers* de Douai, au pluriel) est écrit au recto seulement et contient la partie qui va du "Dormeur du val" à "Ma bohème" (6 feuillets). [...] Comme l'a montré Pierre Brunel (*Rimbaud, projets et réalisations*), les Cahiers de Douai correspondraient effectivement à un premier projet de publication de la part de Rimbaud. [...] (*Les Cahiers de Douai* est un titre proposé par les éditeurs modernes). [...] Ces Cahiers sont parfois appelés *Recueil Demeny*, car Rimbaud les confia à ce dernier en quittant Douai. (FORESTIER, 1999, p. 270)

⁵⁹Jean-Luc Steinmetz, em *Œuvres complètes*, edição de 2010, acrescenta vários textos rimbaldianos que não são habitualmente encontrados nas demais edições, reúne esse grupo textual em um só caderno.

À maneira dos cadernos, os poemas em versos de *Rimbaud no Brasil* estariam assim dispostos: “Vénus anadyomne”, “Sensation”, “Les éffarés”, “Le mal”, “Ophélie” (primeiro caderno)⁶⁰ e, então, “Le dormeur du val” e “Ma bohème” (segundo caderno). Todos esses poemas são datados de 1870.

“Les Corbeaux”, poema isolado dos cadernos, foi publicado pela primeira vez em 14 de setembro de 1872 na revista *La renaissance Litteraire et artistique*, dirigida por Émile Blémont (a crítica alterna sua data de escrita entre o inverno de 1870-1872). Na organização de Lima, esse poema procede “Ma bohème”, de maneira semelhante ao que ocorre nas obras completas.

Há um grupo de poemas que são inseridos no chamado “Dossier Verlaine” e, dos que estão presentes no compêndio de Lima, temos: “Les Assis”, “Voyelles”, “L'étoile a pleuré rose”, “Oraison du soir”, “Les chercheuses de poux” e “Le bateau ivre”. Brunel traz alguns esclarecimentos sobre a formação desse dossiê:

Este dossiê está longe de ser coerente. Seria necessário distinguir o "Cahier Verlaine", propriamente dito, de textos que são supostamente enviados em cartas ao autor admirado das *Fêtes galantes*. Pelo menos, temos aqui um princípio de agrupamento que não é artificial. (BRUNEL, 1998, p. 268)⁶¹

Muitos dos textos agrupados nesse dossiê são copiados por Verlaine e isso é, em partes, o motivo do nome dado ao conjunto. Há antologias que inserem tais textos em sua época, porém mesmo que o consenso não seja estrito no que tange às datas, os escritos habitualmente se encontram juntos.

Os poemas “Ô saison, ô chateaux”, “Chanson de la plus haute tour”, “L'éternité”, são poemas que configuram um projeto, apesar de seu potencial isolado, de textos que aparecerão nas *Saisons*, assim, são inseridos em composições realizadas entre a primavera e verão de 1872). E “Les Stupra I”, como já dito, figura entre os poemas (trata-se de um grupo maior de três poemas) que, quando presentes nas coletâneas, são colocados à margem dos demais.

Na tabela abaixo, apresentamos a organização de Lima e a nossa:

⁶⁰O poema “Ophélie” poderia ser considerado o primeiro em uma organização que considerasse a data de escrita dos poemas, independentemente da organização dos cadernos, já que em uma carta enviada a Banville o poeta incluía “Ophélie” em um grupo de três poemas. Contudo, trata-se de uma versão diversa da que o leitor encontrará em *Rimbaud no Brasil*. O poema possui três versões: a da carta de Banville (24 de maio de 1870), uma segunda confiada a Izambard no mesmo ano e a terceira presente no primeiro caderno do *Recueil Demeny*, mas nenhuma condiz com a que o leitor terá na coletânea, seja por pequenos detalhes de pontuação ou mesmo por palavras diferentes.

⁶¹No texto original: Ce dossier est loin d'être cohérent. Il faudrait distinguer le “Cahier Verlaine” proprement dit de textes qui sont supposés avoir été envoyés dans des lettres à l'auteur admiré des *Fêtes galantes*. Du moins a-t-on là un principe de groupement qui n'est pas artificiel. (BRUNEL, 1998, p. 268)

Rimbaud no Brasil	Reorganização	Dossiê⁶²
Le bateau ivre	Vénus anadyomène	Primeiro caderno
Ma Bohème	Sensation	
Les Corbeaux	Les Effarés	
Les Effarés	Le Mal	
Le dormeur du val	Ophélie	
Les Assis	Le Dormeur du val	Segundo caderno
Sensation	Ma Bohème	
L'étoile a pleuré rose...	Les Corbeaux	Publicação isolada para a <i>La Renaissance littéraire et artistique</i> .
Ophélie	Les Assis	Dossiê Verlaine
Voyelles	Voyelles	
Ô saison, ô châteaux	L'étoile a pleuré rose...	
Vénus Anadyomne ⁶³	Oraison du soir	
Chanson de la plus haute tour	Les chercheuses de poux	
L'éternité	Le bateau ivre	
Les Stupra I	Les Stupra	Anos de 1871-1872
Oraison du soir	Chanson de la plus haute tour	
Les cherecheuses de poux	L'éternité	
Le Mal	Ô saison, ô chateaux	

Reorganizados os poemas, o leitor pode ter uma ideia dos efeitos que a modificação causa a um texto visto em conjunto. Sabendo a cronologia e composição típica adotada pela crítica (apesar das variações internas que essas possuem), tem-se uma ideia do efeito que a supressão opera e, também, da seleção que a mediação realiza. Torna-se mais claro o conceito de mediação quando o material estudado tem um paralelo disponível para o interlocutor.

Quando a edição se decide por uma proposta diversa das costumeiras, gera um objeto novo. Os critérios de *Rimbaud no Brasil* acrescentam mais uma possibilidade de leitura para os receptores da obra rimbaldiana, criando uma leitura diferente para aqueles que acompanham as publicações sobre o poeta e apresentando para o novo leitor um conjunto de poemas que, apesar de pequeno, proporciona uma visão razoável sobre a obra do poeta, à maneira de um convite.

4.4 Seleções tradutórias e as transferências

A traduções do volume nacional sobre Rimbaud, assim como os demais textos do livro, estão dispostas em ordem alfabética. O leitor encontra o poema em francês seguido das versões nacionais, por exemplo, em “Le bateau ivre” temos a seguinte estrutura: o poema “Le bateau ivre” em francês, seguido de “Barco bêbado” de Augusto de Campos, então a tradução de Gondin da Fonseca e, finalmente, a de Marcos Konder Reis, todos sob o mesmo título em

⁶²Refere-se às organizações comuns da obra do poeta.

⁶³Optamos por manter a grafia que foi utilizada em *Rimbaud no Brasil*, diversa das demais encontradas.

português. Em outros casos, alguns poemas têm sua tradução, até no título, diferente, tal como “Ô saison, ô chateaux”, traduzidos como “Castelos, estações” por Augusto de Campos e “Ó Sazões, ó castelos” por José Lino Grünwald, demonstrando, já de início, a multiplicidade de possibilidades que a tradução fornece a um mesmo texto.

Apesar da escolha de organização por ordem alfabética ter sido efetuada pela edição, é importante considerar a quantidade de traduções com as quais colabora cada tradutor, as datas das composições e área de especialização do tradutor. Sobre o último item, vale frisar que há uma espécie de apêndice em que o leitor encontra o nome do colaborador e um breve histórico de sua formação (a contracapa do livro também é assim disposta)⁶⁴.

Antes de apresentarmos as traduções e as analisarmos sob o escopo das transferências culturais, é preciso esclarecer como as traduções operam dentro da transferência. Lembremos que há textos que não passam por traduções, situação comum na circulação inicial desse objeto (por exemplo, quando em 1888, os jornal *Homens e Letras* apresenta o texto de Rimbaud e outros poetas sem os traduzir), pressupondo um leitor no espaço destinatário com conhecimento da língua estrangeira. Contudo, em algum momento a tradução ocorre e, com isso, não somente uma relação semântica entre os termos do texto se constrói, como também, principalmente no caso da poesia, há uma mediação no que concerne à sua composição (estrutura, rimas, ritmo e estética visual do texto). Ao realizar sua tradução, o tradutor se faz mediador entre o texto no idioma de origem para o idioma destino e, assim, pode ser visto como alguém que contribui de maneira clara para a demonstração do efeito de uma transferência de um objeto de arte textual. Após a realização de sua atividade, o leitor tem um produto que, por mais que inscrito sob título desse ou aquele autor, tem sua diferença demonstrada de maneira objetiva (a alteração da língua) à mais subjetiva (escolhas semânticas e seus contextos a depender da época da tradução, quebra de ritmo e rima etc.)

Lieven D’Hulst⁶⁵, em seu artigo *Traduction et transfert: pour une démarche intégrée*, acrescenta algumas observações sobre o funcionamento e participação da tradução dentro da teoria das transferências culturais e disserta sobre a questão das traduções internas a um local e a qual leitor elas visam:

Assim sendo, a comparação pretendia mostrar, logo a seguir, que os procedimentos de transferência formam uma rede onde seria inútil isolar a

⁶⁴Além da dupla grafia do nome de Gondim da Fonseca, que aparece como Gondim no trecho sobre a colaboração, há um nome suprimido entre a lista de colaboradores contidas no apêndice e contracapa, o de João Moura Júnior, provavelmente o autor de *Páginas amarelas*, que também é poeta e tradutor.

⁶⁵Dentro das limitações e escopo deste trabalho não foi possível um aprofundamento nas questões de tradução do texto poético. Para um maior desenvolvimento das questões de tradução e poesia, indicamos: Álvaro Faleiros (2012) e Júlio Castañon Guimarães (2010).

tradução: não é, certamente, o procedimento mais importante para a transferência intercultural, quando seria de esperar que ela desempenhasse um papel essencial. Torna-se, por outro lado, um vetor insubstituível da transferência intracultural, quando nos perguntamos a que público de leitores se dirigem essas traduções. (D'HULST, 2009, p. 146)⁶⁶

Sobre a transferência intracultural, pode-se afirmar que as seleções feitas nas diferentes versões de um poema são uma demonstração desse fenômeno. Quando a tradução de “Le bateau ivre” é apresentada em *Rimbaud no Brasil*, por exemplo, o leitor tem a sua disposição modelos diferentes, mas que dialogam entre si em um mesmo espaço, sendo capaz, também, de observar as semelhanças e diferenças entre tais traduções. Ivo Barroso em sua obra completa de poesias de Rimbaud, sempre esclarece para o leitor as mudanças que fez em suas próprias traduções e, também, os motivos de escolhas diversas das feitas pelos demais tradutores que o antecederam.

Assim como no capítulo anterior, observemos os textos disponíveis na coletânea e suas diferenças na tradução e quem os traduziu. Lembremo-nos que nossa pesquisa não pretende se debruçar sobre as questões inerentes ao fazer da tradução, mas inevitavelmente deveríamos abordar este tema em se tratando de uma obra que tem como fundamento a presença de múltiplas versões dos textos rimbaldianos. Para isso observamos os poemas “Voyelles” e “Les Stupra I”, o primeiro por sua celebridade, frequência e maior quantidades de traduções e o segundo justamente por ser pouco traduzido, comentado e divulgado em comparação ao outro.

Sobre “Voyelles”, já foram apresentadas características de sua gênese e percurso na obra rimbaldina, tanto na França como no Brasil. Desde sua aparição no jornal *Homens e Letras* em 1888 até suas inúmeras citações pela crítica durante o século XX, esse texto tornou-se como que símbolo da obra de Rimbaud, sendo de grande relevância para muitas das perspectivas que se construíram sobre o poeta. Temos duas versões desse poema, as quais são diferentes segundo nos informa Pierre Brunel, sendo uma de Verlaine e outra enviada por Rimbaud a Émile Blémont, ambas não datadas. Contudo considera-se, por meio de informações de Delahaye, que seja um poema do ano de 1871. Nota-se que, costumeiramente, utiliza-se a versão de Blémont nas antologias de poemas, escolha feita inclusive por Lima.

Ivo Barroso nos fornece uma síntese das leituras que foram feitas do poema durante o tempo:

Esta é inquestionavelmente a composição de R. sobre a qual surgiram as interpretações mais díspares e absurdas. [...] teoria da “audição ótico-

⁶⁶No texto original: Cela étant, la comparaison voulait montrer, au-delà, que les procédures de transfert forment un réseau où il serait vain d'isoler la traduction: elle n'est certainement pas la procédure la plus importante du transfert interculturel, alors qu'on pourrait s'attendre à ce qu'elle y joue un rôle essentiel. Elle devient, en revanche, un vecteur irremplaçable du transfert intraculturel, alors qu'on s'interroge à quel public de lecteurs s'adressent ces traductions. (D'HULST, 2009, p. 146)

cromática”, apreciada pelos simbolistas mais audazes como René Ghil; a de H. Guillemin, baseada na sinestesia das *correspondences* baudelarianas; a de E. Gaubert, a partir da descoberta de um abecedário com as letras capitulares coloridas, que poderia ter servido de inspiração a Rimbaud; a ocultística-esotérica-cabalística, defendida por Gengoux e acirradamente contraposta por Étiemble e Octave Nadal. (BARROSO, 2009, p. 341)

Sem explicitar posição sobre a recepção do poema, Adrien Cavallaro nos fornece indícios das razões que tornaram “Voyelles” célebre. Primeiramente, nos indica um percurso de publicações e críticas do poema na França do século XIX, o qual indicia algumas razões para Rimbaud ser ligado ao simbolismo e, também, a constante associação entre ele e Baudelaire:

[...] publicado no *Lutèce* em outubro de 1883, no topo da antologia verlaniana, e depois em um volume, em 1884, “Voyelles” foi rapidamente objeto de múltiplas retomadas, a ponto de tomar as dimensões de um polo crítico negativo do simbolismo nascente. Barrès, em *Les Taches d'encre*, de 5 de novembro de 1884, aproxima assim o "curioso soneto das vogais de Arthur Rimbaud" das "Correspondances" de Baudelaire para fazer do díptico o modelo das "transposições" nas quais se resumiria a estética dos "jovens artistas da escola". De 1887, em *La Revue rose*, Gustave Kahn podia fazer um balanço severo da recepção do soneto, denunciando uma crítica que "tropeçou em um verso que fixava a cor das vogais", e acrescentando que "Foi pueril, sobretudo para ele, discutir seriamente e emitir sobre este assunto teorias sobre sua visão". (CAVALLARO, 2019, p. 151-152)

O percurso do poema na França e a quantidade de críticas que gerou, dão a ele, consecutivamente, mais introdução nos debates literários, muitos dos quais extrapolam a leitura do poema para tratar diretamente das análises feitas sobre o poema. Esse movimento crítico que não se atém à fonte, mas ao outro enunciado crítico, é característico da formação do rimbaldismo e, assim, produtor de diversos discursos sobre o objeto – “Voyelles”.

Sobre os entraves críticos gerados por *Voyelles*, Cavallaro expõe:

O sucesso das “Voyelles”, inegável, é baseado em um duplo mal-entendido. Do lado dos escritores simbolistas e decadentes, longe de traduzir uma união estética, ele age como uma bandeira ambígua: a sua apropriação deve ser lida em segundo grau. Do lado dos desprezadores do simbolismo, o brandir do soneto serve como atalho crítico, como arma de destruição de uma estética contestada. Em ambos os casos, o foco no poema deve ser apreciado em termos estratégicos: afirmação lúdica e mistificadora de um lado, degradação crítica do outro, o soneto é em ambos os casos desviado, esvaziado de sua substância poética e lesado em uma dimensão teórica de dois gumes [...] Esta é ela própria sobredeterminada por um fator decisivo, que se inscreve em pleno processo de constituição da lenda editorial: Como o primeiro poema da antologia dos *Poètes Maudites*, *Voyelles* não podia deixar de chamar a atenção dos primeiros leitores e assumir uma aura programática, evidentemente falaciosa do ponto de vista interno, mas que um plano da recepção teve o seu aval. (CAVALLARO, 2019, p. 152)⁶⁷

⁶⁷No texto original: Le succès de *Voyelles*, indéniable, est donc fondé sur un double malentendu. Du côté des écrivains symbolistes et décadents, loin de traduire un ralliement esthétique, il fait office de bannière ambiguë : son appropriation est à lire au second degré. Du côté des contempteurs du symbolisme, le brandissement du sonnet sert de raccourci critique, d'arme de destruction d'une esthétique combattue. Dans les deux cas, la focalisation sur le poème doit être appréciée en termes stratégiques: affirmation ludique et mystificatrice d'un côté, dégradation

O poema, desde sua publicação, foi alvo de diferentes leituras e tornou-se, aos olhos de parte da crítica, porta-voz estético do simbolismo. Pode-se perceber, ao relacionarmos as observações de Cavallaro às de Barroso que, atualmente, as questões em torno de “Voyelles” persistem na recepção crítica de Rimbaud. Logo, pode-se encontrar um grupo vasto de leituras sobre o poema e, como visto nas seções acima, no Brasil ele também possui diversas interpretações. Novamente, é exposto como um texto pode ser constantemente revisitado e, com isso, transformado durante o tempo. A mediação de tais leituras, independentemente da qualidade atribuída a elas, é um dos fatores que colaboram para essa renovação constante do objeto através do tempo.

Em *Rimbaud no Brasil*, o leitor encontra duas traduções desse poema: a do poeta Augusto de Campos (1931) e do tradutor e poeta José Lino Grünewald (1931-2000)⁶⁸. A versão que o leitor encontra da tradução de Campos é a mesma de sua coletânea *Verso Reverso Controverso*, publicada em 1979, já a tradução de Grünewald é a mesma que publica no caderno de cultura do jornal *O estado de São Paulo*, em 9 de novembro de 1991, em uma homenagem feita aos cem anos da morte do poeta⁶⁹.

Já no primeiro verso do poema Campos opta por não seguir a pontuação dada no original, alterando os dois pontos de Rimbaud por uma vírgula e, também, fechando o verso com um ponto final onde se encontra uma vírgula: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,” e, na tradução “A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais.”. Grünewald mantém a proposta de pontuação do original. O esquema de rimas da primeira estrofe do soneto nas duas traduções é mantido, sendo ele abba (porém nas demais estrofes nenhum dos tradutores se atém ao esquema rimbaldiano). Nota-se que, novamente, Campos seleciona palavras de um campo semântico mais livre em relação ao original, quando, por exemplo, traduz no segundo verso “Je dirai quelque jour vos naissances latentes:” por “Ainda desvendarei seus mistérios latentes:”, alterando o léxico “naissance” por “mistérios”, procedimento no qual Grünewald não se vale: “Explico um dia vossas origens latentes:”.

critique de l'autre, le sonnet est dans les deux cas détourné, vidé de sa substance poétique et lesté d'une dimension théorique à double tranchant [...] Celle-ci est elle-même surdéterminée par un facteur décisif, qui s'inscrit en plein dans le processus de constitution de la légende éditoriale: en tant que premier poème de l'anthologie des *Poètes maudits*, *Voyelles* ne pouvait que retenir l'attention des premiers lecteurs et revêtir une aura programmatique, évidemment fallacieuse du point de vue interne, mais auquel un pan de la réception a donné son aval. (CAVALLARO, 2019, p.152)

⁶⁸Barroso, em *Poesia completa*, afirma: “Talvez o poema de R. mais traduzido entre nós: Brant Horta, Pethion de Villar [paráfrase], Celso Vieira, Gondim da Fonseca, Onestaldo de Pennafort, Péricles Eugênio da Silva Ramos, José Lino Grünewald e Augusto de Campos.

⁶⁹Em *Rimbaud no Brasil*, provavelmente por algum problema gráfico, a segunda estrofe do poema traduzido por Grünewald se mistura à terceira, formando uma somente.

Nos outros dois versos da estrofe, esse aspecto de ambas as traduções continua, ou seja, a de Campos se mantém mais livre em relação ao termo utilizado por Rimbaud e sua tradução direta, enquanto a de Grünewald se atém a um espelhamento da tradução mais objetiva e usual do termo empregado pelo poeta. Por exemplo, Campos escolhe não utilizar o termo “corset” e Grünewald sim, no segundo verso. No terceiro verso, o leitor encontra para o termo “puanteurs” (fedores em tradução direta) na tradução do primeiro “lodaçais” e do segundo “fedores”, apesar de estarem aproximadas em um campo semânticos, os termos se distinguem.

Há uma interessante alteração na estrutura formal do poema de Rimbaud na segunda estrofe, realizada por Campos. Para que o esquema de vogais A,E,I,U,O se mantenha claro, o poeta, talvez em razão de sua estética do movimento concreto, dispõe o texto de maneira que as vogais iniciem alguns versos. Essa fórmula, quase imagética, não está presente no original, justamente porque no primeiro verso da segunda estrofe do poema, a letra “E” se encontra no meio desse, enquanto as demais, em uma espécie de epíteto explanatório, iniciam os versos que os adjetivam. O leitor encontra na tradução de Campos, nos demais versos, uma liberdade semântica em relação ao texto original, já em Grünewald, uma semelhança e sensação de reflexo com o original. Pontue-se que, apesar dessas diferenças, com exceção à segunda estrofe, Campos se aproxima do esquema rímico de Rimbaud, ou seja, abba baab ccd eed, quando realiza abba abba ccd eed. Já na versão de Grünewald, o leitor tem abba na primeira estrofe, uma segunda estrofe composta por dois versos emparelhados e dois livres, e, então ccd eed. Logo, há uma indicação das razões e alterações que a primeira tradução mantém, construindo uma semelhança formal em relação ao original em detrimento de uma aproximação semântica que dificulte a preservação, em partes, da proposta formal do texto francês. Em Grünewald encontramos uma tradução a serviço do texto, enquanto em Campos a tradução se torna um espaço de postura estética.

Como nossa pretensão nessa dissertação não é uma análise minuciosa das questões da tradução, mas, antes, a indicação de como elas também são mediadores, juntamente com os tradutores, capazes de transformarem a obra em que estão relacionadas, essa pequena análise parece bastar para demonstrar como esse efeito ocorre entre dois textos de autores diferentes e em momentos diferentes.

Em “Les Stupra I”, somente teremos a tradução de Ivo Barroso. Esse soneto foi selecionado aqui por sua oposição, no que tange à sua celebridade, a “Voyelles”, pois com isso é possível analisar outro efeito causado por uma mediação, a dizer, o da seleção ou exclusão de determinados objetos.

“Les Stupra”, não figura em algumas das antologias de poesias sobre Rimbaud, mesmo na França. Há certa relação entre ele o *Album Zutique* – outro agrupamento da poesia rimbaldiana⁷⁰ em álbuns e cadernos, que também não foi de fato publicado pelo autor – contudo, nas coletâneas em que o álbum é encontrado, o poema não necessariamente está presente. Barroso explana, inclusive para esclarecer sua tradução, sobre o poema:

Escritos todos provavelmente na mesma época (inverno de 1871-72), estes sonetos são pela primeira vez mencionados numa carta de Delahaye a V. datada do final de 1875: "Se queres, envio-te os três sonetos obscenos de que te falei". Embora os tenha enviado numa carta de 14 de outubro de 1883, os sonetos permaneceram inéditos por muito tempo, já que o editor Vanier (que publicou as poesias de R. coligidas por V.) não julgou prudente divulgá-los. Seu sucessor, Messein, deu-os a público em 1923, intitulando-os Stupra, palavra latina que significa estupro. À mesma época, mostrou-os a André Breton e Louis Aragon, que os publicaram na revista *Littérature*, órgão do surrealismo. Sabe-se hoje (depois da descoberta do *Album Zutique*, [...]) que o terceiro deles foi composto a duas mãos, tendo sido os quartetos de autoria de V. e os tercetos de R. Steve Murphy julga, todavia, que os quartetos lhe parecem mais rimbaldianos e os tercetos no tom verlainiano de *Hommes* (livro de poemas obscenos de V.). O terceiro soneto aparece no *Album Zutique* e em *Hommes* com o título de Sonnet du Trou du Cul. (BARROSO, 2009, p. 364)

Assim como grande parte dos textos rimbaldianos, seu percurso e mediação no espaço interno de gênese e publicação são heterogêneos e difusos. O leitor terá conhecimento desse texto décadas após sua escrita. A questão temática o inibe, primeiramente, de ser publicado. Seu título é dado por terceiros, críticos e poetas se interessam ou não pelo texto e os publicam em periódicos. O objeto circula entre um grupo variado até que chegue ao público. Essa circunstância pode ser colocada em paralelo ao caso de “Voyelles”, que, de certa forma, torna-se símbolo da poesia de Rimbaud.

O poema trata de uma pequena história da masculinidade e sua evolução (que não a modifica), suas exposições e confianças fálicas. Iniciando essa história em passado remoto, passando pela Idade Média, e, ao citar Kléber (general francês do século XIII), nos coloca diante dos tempos modernos. Traça, também um paralelo entre a história dos homens e dos animais e os assimila constantemente, situando o homem ao lado do cavalo e do boi. Rimbaud, em um poema quase cômico, consegue criticar a masculinidade e a perda da virilidade diante da sociedade.

Barroso nos mostra, em sua coletânea *Poesias Completas*, que, além dele, Heloisa Jahn traduziu o segundo soneto e José Paulo Paes o terceiro do grupo “Stupra”. Assim, pode-se

⁷⁰Este álbum zútico, que recebe esse nome de Antoine Cros, irmão de Charles Cros, reúne poemas de Rimbaud, Verlaine, Léon Valade, entre outros. Foi a público somente em 1936.

identificar uma das razões de *Rimbaud no Brasil* constar somente com sua tradução para o texto (assim como o “I” identificando se tratar de um grupo de poemas sob o mesmo tema ou título).

Em sua tradução, o leitor encontra um soneto, com alterações formais no que tange aos esquemas rítmicos, de abba abba cdc ded de Rimbaud para abba abab cde ded. Esquema modificado, aparentemente, para a manutenção da semelhança semântica, pois no primeiro terceto, onde se verifica a rima “égal” – “cheval” no original, Barroso mantém o termo “cavalo” de “cheval” e “iguala” por “égal”, o que nos mostra que algumas escolhas formais podem modificar o contexto semântico de um texto transferido. Ainda sobre as questões lexicais, o leitor se depara com consequências inerentes ao ato de traduzir que, inevitavelmente, modificam alguns aspectos do texto. O exemplo acima foi colocado, porém pode-se encontrar alguns outros, como “fièrment” – “orgulhosamente” por “corpulento”, entre outros. Contudo, ao traduzir ou mesmo ao buscar uma tradução corriqueira ou direta de um termo, faz-se necessário refletir sobre como as próprias expressões podem se modificar no tempo, tornando a escolha do tradutor algo criativa e geradora de um novo conteúdo artístico.

Pode-se concluir que, no poema, a mediação se torna mais clara do que quando vista sob o prisma da crítica ou do poema em prosa. As escolhas que os tradutores tomam praticamente geram novos textos, não somente por estarem em outra língua, mas, antes, porque em outro contexto semântico. O significado se altera quando migra espacialmente e, mais, quando migrado temporalmente, ele se altera internamente. Basta que pensemos sobre os poemas que possuem duas ou mais traduções e como essas diferem entre si. O soneto, a exemplo dos poemas aqui demonstrados, possui uma métrica e forma específica e o tradutor realiza um minucioso trabalho de compor um texto que se enquadre naquilo que possui como material, ou seja, o poema em sua língua original e aquilo que está produzindo. “Poemas em versos” é uma seção que exemplifica de maneira objetiva, sobretudo pelas múltiplas traduções apresentadas ao leitor, o efeito de uma mediação dentro de uma transferência cultural.

CONCLUSÃO

A poesia de Rimbaud, devido à escassez de publicações em vida, à variada quantidade de mediadores durante o século XIX, às polêmicas envolvendo as fontes primárias de seus textos, mesmo durante o século XX, apesar de possuir uma vasta crítica, continua sendo de difícil classificação quanto a datas, projetos, lugares do origem e autenticidade.

Escritos possivelmente entre a França, Inglaterra e Bélgica, muitos são os vetores envolvidos na organização e publicação de seus poemas e cartas, tais como as revistas literárias, outros artistas, críticos literários, casas de edição, fazendo com que seu escritos passem por processos de transferências intraculturais complexas. Se, em um mesmo período e espaço, essa obra possui uma estrutura intrincada, nota-se um exemplar notório nela para a observação do fenômeno das transferências culturais e sua mediação.

Rimbaud no Brasil, conhecendo as dificuldades que têm alguns pontos de contato com aquelas enfrentadas por antologias francesas, porém acrescidas das questões tradutórias, debruça-se sobre cem anos de uma obra profusa em publicações e profundamente atravessada por variadas posições críticas e estéticas. Apesar da modéstia de seu prefácio, é significativa e importante. A despeito de algumas falhas técnicas de edição e anotações, o livro se aproxima do que seu título promete: um percurso pela poesia rimbaldiana e sua fortuna crítica no Brasil. O trabalho de recorte dos poemas pode nos parecer problemático e incoerente em alguns momentos, contudo, se entendermos o livro como uma breve exposição, talvez isso seja algo a se relevar (pois estamos observando justamente o fenômeno dos efeitos da escolha de um agente sobre um objeto em que ele atua). Sob esse ângulo, a seleção crítica pode ser compreendida.

Por meio da teoria de Genette sobre as muitas concepções prefaciais e demais paratextos, foi possível identificar o objetivo e programa do compêndio e, acrescentando a esse estudo as teses de Espagne e demais teóricos, foi possível perscrutar o livro sob esses prismas e identificar a atuação direta dos mediadores. O prefácio de Mortara, basicamente, torna explícita a concepção da antologia em sua ideia inicial, condições de realização de uma proposta, problemas envolvidos de cunho técnico e, talvez, financeiro, reunião textual, seleção de poemas, métodos de organização, dentre outros. O próprio prefácio do livro é um exemplar do desenvolvimento de uma mediação que, então, transfere textos externos (os poemas em francês de Rimbaud) e internos (suas traduções e crítica).

Da seção de ensaios, sendo eles fundamentados em teorias acadêmicas e ou resenhas de cunho subjetivo, pode-se notar quantitativamente um retorno das leituras de Rimbaud e, também, qual o tipo de olhar que determinada época concedia ao seu texto. As variações são

inevitáveis, contudo há certa ligação entre o que é proposto sobre a obra rimbaldiana e, também, uma intersecção entre o já dito pela crítica anterior e a visão particular e geral da nova crítica. Mas não devemos nos abster de notar os efeitos problemáticos e redundantes de sua seleção de ensaios. Os textos que compõem a antologia vêm de jornais, livros ou, eventualmente, colaborações preparadas para o próprio livro (em alguns casos, como visto, não foi possível identificar versões prévias de um texto), mostrando que não somente o peso de um nome conhecido, como também, um texto não tão difundido por um autor novo, movimentam, de alguma forma, a percepção que o receptor terá do objeto.

A divisão em três épocas e a relação entre as recepções críticas francesa e brasileira foi uma ferramenta útil para denotar tais circunstâncias: as múltiplas leituras que se faziam do texto rimbaldiano e, após essas leituras, que se tornam públicas, as consequências na divulgação da obra durante três períodos, em outro espaço. O binômio França-Brasil é integrado por novas mediações internas ao novo espaço, que, inclusive, se complementam durante as décadas, construindo uma nova crítica interna ao texto rimbaldiano, com todas as consequências que isso gera, tal como se pode verificar nos lançamentos de livros, antologias, publicações em jornais e traduções novas. Pode-se, em partes, construir o mito brasileiro de Rimbaud, à maneira de Étiemble ou um rimbaldismo nacional, à maneira de Cavallaro. A intratransferência analisada pelo segundo denota passagens e processos de mediação complexos e, dessa maneira, quando esse fenômeno se torna transatlântico, novas ocorrências podem ser verificadas e o rimbaldismo ampliado, pois é uma construção coletiva. Nas palavras de Cavallaro o “o breviário íntimo pode se tornar o breviário coletivo” (CAVALLARO, 2019, p. 190)⁷¹

A seção de poemas em prosa é, dentre todas as demais, a mais clara e identificável em sua seleção editorial. As duas obras rimbaldianas de poemas em prosa estão presentes, inseridas cronologicamente na aceção mais comum e, praticamente, as poucas traduções publicadas no Brasil até então. Há recortes que possuem algo entre o aleatório e o temático e nossa intenção foi investigar tais ligações ou sua ausências. Nota-se que as traduções eram poucas ao se observar que, em *Illuminations*, encontramos somente a versão de Lêdo Ivo, e os demais tradutores, ou seja Placer e Barroso, não a traduziram ou ainda não haviam publicado sua versão. Foi preciso apontar, através da leitura de Sandras, qual era a concepção de poemas em prosa da qual estávamos nos valendo para, no do nosso escopo e objetivo, delimitar em nossa releitura a que nos referíamos em concordância ou não com o compêndio.

⁷¹No texto original: “[...] le bréviaire intime a pu devenir bréviaire collectif”. (CAVALLARO, 2019, p. 190)

As diferenças nas traduções estão presentes no estudo desses poemas, porém não possuem a amplitude e clareza que os poemas darão para a questão tradutória. *Une saison en enfer*, por possuir o título de primeira obra completa aqui traduzida de Rimbaud, ganha uma importância considerável na seleção, contando com um texto maior que toma grande parte da seção, deixando apenas um pequeno espaço para *Illuminations*. Quando analisados na simultaneidade que o livro cria, pode-se inferir, em conjunto com a quantidade de traduções, que o primeiro gerou maior número comentários (isso se torna visível nos ensaios críticos), leituras e, de maneira objetiva, traduções. As seleções internas que a edição faz nos dão, como já dito, a impressão de certa aleatoriedade, escolha temática, ou mesmo por celebridade, pois a ligação entre os poemas não é clara, mas, ao se investigar a obra de Rimbaud, ao menos no que tange a *Une saison en enfer*, nota-se uma seleção de textos que é pautada pela profusão de leituras e comentários sobre eles, tanto no Brasil quanto na França.

Os poemas, talvez a passagem mais complexa na organização, ao trazer um variado número deles, independentes entre si quando se pensa nas organizações francesas e demais antologias brasileiras, variado número de traduções, acrescenta a quantidade e qualidade das mediações. Foi necessário reorganizar a disposição de poemas do livro, não como crítica à ordem ali estipulada, mas para que ficasse nítido que, em nenhuma reunião textual há uma ordenação natural e irrefletida, algo imutável e original, mas um conjunto de escolhas que pode, como no caso de Rimbaud, ultrapassar os anseios e pretensões de publicar, ou não, do artista. Refletindo sobre um texto famoso como “Voyelles” e o contrapondo a “Les Stupra” foi possível identificar a amplitude das seleções e suas transformações de um mesmo objeto, ou seja, a obra do poeta. A quantidade de traduções que são disponíveis do primeiro mostram que o interesse e discussão sobre o poema promovem sua circulação. Já, “Les Stupra”, em um sentido inverso, mostra que um texto pouco conhecido, sem as condições que tais intervenções criam, torna-se marginalizado se comparado aos demais, mesmo sendo parte da obra de um mesmo autor. O maior número de tradutores que essa seção apresenta, deixa perceptível que são variados os vetores que transformam um texto, ou qualquer outro objeto de arte, em outro momento temporal. A opção de apresentar mais de uma tradução torna estético, até gráfico, o efeito das escolhas no objeto. A importância das traduções para as transferências culturais é inegável, porém, em nosso objetivo, não nos era possível um aprofundamento em tal tema.

Em suma, o papel significativo das mediações pode ser demonstrado de várias formas, como esta dissertação buscou fazer. A objetividade de uma mediação, a ação direta sobre um objeto de arte o transforma, adaptando-o a um novo contexto, constantemente. Para exemplificar seus efeitos, pode-se recorrer a resultados hipotéticos, como a formação de um

compêndio com um poema não publicado à época e quais seriam seus efeitos (tomemos por exemplo “Les Stupra”), mas a própria inexistência de uma publicação, seja por censura direta ou desinteresse, mostra que o resultado final, que chega ao público, mesmo quando formado pela ausência de um original, é prova de uma ação mediadora. É possível demonstrar diretamente, como feito aqui em vários momentos, como se constrói um objeto novo através de outros, migrados de outros espaços. *Rimbaud no Brasil* se desenvolve de maneira que cada colaboração contribui para a criação de um novo Rimbaud, composto, agora, pelos múltiplos poetas que estão ali presentes e representados nas visões diversificadas que escrevem sobre o poeta.

Nosso *corpus* é somente um exemplo, dentre vários, passíveis de análise no escopo das transferências culturais. A obra de Rimbaud é representativa para essa reflexão por sua complexa rede de circulação interna e externa, por atores que agem direta e indiretamente em sua circulação, do círculo de poetas franceses à edição belga e, também, as não autorizadas ou cientes realizadas. No Brasil, sua obra é apropriada por variados grupos de pessoas durante mais de um século e tais contatos geram, em maior ou menor escala, gradualmente ou abruptamente, novas leituras e novos leitores que, inevitavelmente, ressignificam Rimbaud e o transferem para um próximo nessa corrente. Na França, há mais de um século se discute a obra e a trajetória desse escritor, gerando-se continuamente novos elementos que se agregam à recepção rimbaldiana⁷². Nas expressões de Adrien Cavallaro:

Estudar o rimbaldismo exige, nestas condições, a interpretação da relação que se estabelece entre a obra e os seus leitores para cada uma das grandes questões que coloca, nos anos 1880, o que é visto desde logo como uma trajetória singular, ou seja, como um enigma literário e biográfico. Em vez de glosar o silêncio, que teria voltado, através de um jogo de espelhos infinito, a interpretar as interpretações, optou-se por esclarecer as suas consequências poéticas [...] (CAVALLARO, 2019, p. 435)⁷³

Finalmente, uma dissertação sobre a obra de Arthur Rimbaud, não se exige de ser, também, mais um vetor, mediando e revisitando o poeta cento e trinta anos após sua morte, acrescentando e expandindo a já extensa e complexa fortuna crítica, acadêmica ou não, de Rimbaud no Brasil.

⁷²André Guyaux também traça um mapa crítico sobre as obras que se inserem na crítica rimbaldiana francesa em *Où en est Rimbaud*. Perpassando os mais variados momentos e movimentos da recepção francesa e como o texto do poeta se amplia no debate teórico, passando pelos artistas até os acadêmicos.

⁷³No texto original: Étudier le rimbaldisme exige dans ces conditions d'interpréter le rapport qui se noue entre l'œuvre et ses lecteurs pour chacune des grandes questions que pose, dès les années 1880, ce qui est d'emblée perçu comme une trajectoire singulière, c'est-à-dire comme une énigme littéraire et biographique. Plutôt que de gloser le silence, ce qui serait revenu, par un jeu de miroirs infini, à interpréter les interprétations, on a choisi d'éclairer ses conséquences poétiques. (CAVALLARO, 2019, p. 435)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Márcia; DAECTO, Marisa Midori (org). **Circulação Transatlântica dos Impressos – Conexões**. Campinas: Unicamp/IEL/Setor de Publicações, 2014.
- ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1985.
- BERNARD, Suzanne. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.
- BORER, Alain. **Rimbaud da Arábia: Caderno de viagem**. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CÂNDIDO, Antônio. As transfusões de Rimbaud. In: LIMA, C. **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social ; Rio de Janeiro ; UERJ, 1993, p. 113-116.
- GUIMARÃES, Júlio Castanõn. **Presença de Mallarmé no Brasil**. In: *Entre reescritas e esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.
- CARPEAUX, Otto Maria. Ecce Poeta. In: LIMA, C. **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social; Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 157-159.
- CAVALLARO, Adrien. **Rimbaud et le rimbaldisme**. Paris: Hermans Éditeurs, 2019.
- CHARLE, Christophe. **Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe: Quelques réflexions à propos de recherches récentes**. *Les cahiers Irice*, volume 5, n° 1, pp. 51-73, 2010.
- CLAUDE, Paul. Un dernier salut à Rimbaud. In: CAVALLARO, Adrien. **Rimbaud et le rimbaldisme**. Paris: Hermans Éditeurs, 2019, p. 186.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. *Terceira Margem*, Volume 8, número 11, p. 165-177. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857/20687>. Acessado em 11 de novembro de 2022.
- CÔRREA, Carlos Augusto. Rimbaud: Entre a maldição e a permanência. In: LIMA, C. **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social ; Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 125-128.
- D'HULST, Lieven. **Traduction et transfert : pour une démarche intégrée**. TTR : traduction, terminologie, rédaction, v. 22, n. 2, p. 133–150, 2009.

DURAND, Pascal. **Qu'est-ce qu'un éditeur? naissance de la fonction éditoriale.** Texte: revue critique et de théorie littéraire, n. 31–32, p. 13–55, 2002.

EDMUND, White. **Rimbaud a vida dupla de um rebelde.** São Paulo: Cia das Letras, 2010.

ESPAGNE, Michel. **La Notion de Transfert Culturel.** *Revue de Sciences/Letres*, volume 1, 2013.

ESPAGNE, Michel. **Les transferts culturels franco-allemands.** 1. ed. Paris; PUF, 1999.

ESPAGNE, Michel. **Transferências Culturais e a História do Livro.** *Livro. Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, N°2. COTIA/SP: Ateliê Editorial, p 21-34, 2012.

ÉTIEMBLE, René. **Le mythe de Rimbaud – genèse du mythe.** Mayenne: Gallimard, 1991.

FALEIROS, Álvaro. **Três Mallarmés: Traduções brasileiras.** Aletria: Revista de Estudos de Literatura. [S. l.], v. 22, n. 1, p. 17–31, 2012. Disponível em: <https://periodic.os.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18469>. Acesso em: 26 ago. 2022.

FAUSTINO, Mário. Arthur Rimbaud. *In*: LIMA, C. **Rimbaud no Brasil.** Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social ; Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 151-156.

FERREIRA, Jerusa Pires. O texto impresso – guardião da oralidade. *In*: GUIMARÃES, Valéria (Org.). **Transferências culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil.** 1. ed. Campinas, SP: Mercado das letras ; São Paulo: Edusp, 2012, p. 75-76.

FONTES, Ilma. Iluminações no inferno. *In*: LIMA, C. **Rimbaud no Brasil.** Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social ; Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 133-136.

FORESTIER, L. **Rimbaud Poésies. Une Saison en Enfer/ Illuminations.** Paris: Gallimard, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX.** Tradução de Marise M. Curioni. 2ª ed. SP: Duas Cidades, 1991.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais.** Tradução: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Alair. Rimbaud e Catulo, poetas garotões. *In*: LIMA, Carlos. **Rimbaud no Brasil.** Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social ; Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 107-112.

GUIMARÃES, Júlio Castanõn. **Presença de Mallarmé no Brasil.** *In*: *Entre reescritas e esboços.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.

GUIMARÃES, Valéria (Org.). **Transferências culturais : o exemplo da imprensa na França e no Brasil.** 1. ed. Campinas, SP: Mercado das letras ; São Paulo: Edusp, 2012.

GUYAUX André. **Où en est Rimbaud ?**. In: *Romantisme*, n°36, p. 65-78, 1982.

LIMA, Alceu Amoroso. Retorno ao reino de Rimbaud. In: LIMA, C. **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social ; Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 109-112.

LIMA, Carlos (Org.). **Rimbaud no Brasil**. Introdução: Marcella Mortara. Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social ; Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

LIMA, Carlos. Rimbaud – para uma poética da utopia. In: LIMA, C. **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social ; Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 129-131.

MARTINS, Samuel. **Simbolistas e decadentes**. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=828106&pesq=Rimbaud&pasta=ano%20188&pagfis=4>. Acesso em: 06/jan/2022.

MELLO, Jefferson Agostini. O poema em prosa no Brasil: ângulos de experimentação. *Teresa, [S. l.]*, n. 14, p. 95-110, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99458>. Acesso em: 26 ago. 2022.

MELLO, Jefferson Agostini. **Um poeta simbolista na República Velha: Literatura e sociedade em Missal de Cruz e Sousa**. São Paulo: USP, 2004. (Tese de Doutorado)

MESCHONNIC, Henri. **Modernidade, modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

MEYER, Augusto. **Le bateau ivre: análise e interpretação**. Rio de Janeiro: São José, 1955.

MEYER, Augusto. Le bateau ivre: temas e fontes. In: LIMA, C. **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social ; Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 119-124.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O silêncio de Rimbaud**. In: *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

OLIVEIRA, Allyne Fiorentino de. **Aspectos do poema em prosa de Cruz e Sousa e Ruben Darío**. Araraquara, Unesp, 2014. (Dissertação de Mestrado)

PAIXÃO, F. **Poema em prosa: poética da pequena reflexão**. *Estudos Avançados, [S. l.]*, v. 26, n. 76, p. 273-286, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47557>. Acesso em: 11 nov. 2022.

PEYROT, Maurice. **Symbolistes et Décadents**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35958k/f121.item.r=Maurice%20Peyrot%20Symbolistes%20et%20D%C3%A9cadents>. Acesso em 06/01/2022.

PIRES, Antônio Donizeti. **Pela volúpia do vago: Simbolismo**. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. Araraquara, Unesp, agosto de 2002. (Tese de Doutorado) 2 v.

REIS, Marcos Konder. *Flagrante*. In: LIMA, C. **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social; Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 145-150.

RIMBAUD, Arthur. **Correspondência de Rimbaud**: Cartas da África. Correspondência com Verlaine. Agonia em Marselha. Introdução: Ivo Barroso. Tradução: Alexandre Ribondi. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1991.

_____. **Illuminations**. Introdução e notas: Paul Verlaine. Paris: La vogue, 1886.

_____. **Iluminuras**. Tradução e notas: Ivo Barroso. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

_____. **Poesia Completa**. Introdução, tradução e notas: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Top Books, 2009.

_____. **Poésies Complètes**. Introdução e notas: Pierre Brunel. Paris: LGF, 1998.

_____. **Poésies. Une Saison en Enfer/ Illuminations**. Prefácio: René Char. Notas: Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1999.

_____. **Reliquaire**. Introdução: Rodolphe Darzens. Paris: Léon Genonceux, 1891.

_____. **Rimbaud Livre**. Introdução e tradução: Augusto de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. **Uma Estadia no Inferno**. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

_____. **Uma Temporada no Inferno e Iluminações**. Introdução e tradução: Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

_____. **Une saison en enfer**. Bruxelas: Alliance Typographique (M.J. POOT ET COMPAGNIE)

SALAH, Jacques. Rimbaud: Marginalidade e Rebeldia. In: LIMA, C. **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social ; Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 137-144.

SANDRAS, Michel. **Lire le poème en prose**. Paris: Dunod, 1995.

STEINMETZ, Jean-Luc. **Œuvres Complètes**. Paris: Éditions Flammarion, 2010.

VASCONCELOS, Maurício Salles. **Rimbaud das Américas e outras Iluminações**. 1. Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VERAS, Eduardo. **Vigor e naufrágio: a modernidade ambivalente de Arthur Rimbaud**. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, [S.l.], v. 25, n. 2, p. 133-147, set. 2020. ISSN 2238-3824. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/17162>>. Acesso em: 26 ago. 2022.

VIANA, Antônio Carlos. A poesia gême num hospital de Marselha. *In*: LIMA, C. **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social ; Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 117-118.

VICENT-MUNNIA, Nathalie. **Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre**. Dans la première moitié du dix-neuvième siècle français. Paris: Honoré Champion, 1996.