

## POESIA, SUBJETIVIDADE E AUTOFICÇÃO NAS “*LETTRES DU VOYANT*”, DE ARTHUR RIMBAUD

---

GABRIEL ALVES FERNANDES \*

PAULO ANTÔNIO VIEIRA JÚNIOR \*\*

### RESUMO

Este estudo analisa o manifesto poético conhecido como “*Lettres du voyant*” (“Cartas do vidente”), duas epístolas escritas pelo poeta francês Arthur Rimbaud em 1871. As duas missivas veiculam os pressupostos poéticos do autor, defendendo a necessidade dos novos poetas de superar dualismos recorrentes na tradição ocidental, como subjetividade/alteridade e ficção/autobiografia. Dentro dessa lógica, Rimbaud propõe que a chamada “poesia objetiva” favoreça a alteridade e contribua para o progresso da humanidade. As reflexões desenvolvidas contam com o suporte de Collot (1985; 2018a; 2018b), Paz (1982; 2013), Combe (2010), Felman (1978), entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Lettres du voyant*; Arthur Rimbaud; Poesia; Alteridade.

---

### INTRODUÇÃO

Arthur Rimbaud (1854-1871) foi um poeta francês considerado um dos fundadores da modernidade por, entre outras contribuições, aliar criação e reflexão sobre o gênero poético. O escritor faz parte de uma tradição de autores que buscaram obsessivamente suplementar a atividade literária por meio de textos epistolares, conjugando exame crítico e criação poética e epistolografia e literatura. As “*Lettres*

---

\* Doutorando bolsista CAPES na área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia, Brasil. E-mail: gabrifern38@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9339-3979>.

\*\* Professor de Teoria da Literatura e Ensino da Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia, Brasil. E-mail: pauloantvie@ufg.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5428-2080>.

*du voyant* (“Cartas do vidente”), escritas em maio de 1871, são duas cartas em que Rimbaud elabora uma espécie de manifesto poético, concentrando reflexões sobre o gênero lírico e sua relação com a humanidade.

Trata-se de missivas que anunciam e recomendam a pesquisa poética enquanto trabalho voltado ao “*progrès*” (“progresso”) da humanidade. A relação entre a experiência humana e a poesia é colocada, nessas cartas, no âmbito da linguagem e do exercício intelectual. A primeira é endereçada ao ex-professor de retórica e também grande confidente de Arthur Rimbaud, Georges Izambard, a 13 de maio de 1871; a segunda, ao poeta e já consagrado escritor Paul Demeny, a 15 de maio de 1871. As cartas figuram como um manifesto em que o poeta recomenda a necessidade de o artista voltar-se a si mesmo para se autoconhecer mediante um intenso trabalho intelectual, de modo a perseguir uma poesia objetiva adaptada à modernidade e ao futuro.

Esse é um material imprescindível, sobretudo, por constituir uma fonte pertinente para acompanhar, nos termos de Marcos Antonio de Moraes (2007), dois movimentos epistolográficos: as confidências e impressões quando do processo de criação de um autor e a movimentação dos bastidores da vida artística de seu período histórico. Isso porque tais missivas apresentam aforismos que encerram reflexões importantes a respeito especificamente de dois dualismos clássicos, herdados da tradição de pensamento ocidental, que imperam sobre a concepção de gênero poético na modernidade: subjetividade/alteridade e autobiografia/ficção. Nesse contexto, é possível identificar no autor francês uma revisão das clivagens ocidentais e, em última instância, um compromisso com a unidade entre a subjetividade e o mundo e entre vida e literatura.

#### “PROFESSION DE FOI LITTÉRATURICIDE”: A POESIA OBJETIVA E A RUPTURA COM A TRADIÇÃO

Desde, pelo menos, os fins de 1870, Arthur Rimbaud manifestava desejos ambiciosos em relação à escrita e à poesia lírica e, em certa medida, distantes de seus poemas de estreia. É nesse momento que o poeta exacerbava, segundo Edmund White (2010), um caráter mais taciturno, em que passava dias inteiros sem falar, punha-se às vezes a tagarelar de maneira incessante, ria de forma estranha e seca, proferia

diversos xingamentos e palavrões e troçava de seus conterrâneos. Tal comportamento se estendeu a seus escritos epistolares, quando o poeta, na tentativa de firmar sua própria dicção poética, passou a manifestar claro descontentamento com a sociedade e com a tradição de autores contemporâneos. Um primeiro marco desse período é o poema “*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*”, uma espécie de manifesto poético que subverte lugares-comuns da lírica, como a flor, ao parodiar a escrita parnasiana na figura de Théodore de Banville.

Um segundo marco desse momento são as “*Lettres du voyant*”, escritas quando Rimbaud consumia álcool e haxixe de maneira desregrada. As cartas obtiveram grande incentivo por parte de Delahaye e Bretagne, amigos com quem Rimbaud se encontrava com frequência no *Café Duthermé* para beber e conversar sobre arte e política. Por outro lado, o manifesto poético não logrou apoio de George Izambard, que julgou a carta inepta por se resumir, segundo ele, a pegar as palavras mais heterogêneas e os pensamentos mais incoerentes e fazer com eles conexões aleatórias para criar “um delicioso pequeno feto” (Izambard apud Baronian, 2011, p. 50). Décadas depois, a carta foi redescoberta por Izambard em 1911 e publicada por ele em 1926 em *La Revue Européenne*; a segunda, a Paul Demeny, foi divulgada em 1912 em *La Nouvelle Revue Française*.

A Rimbaud o professor alertava que a vidência, por pretender ser absurda, estaria ao alcance de qualquer um e, em livro publicado em 1946, ele confessa se tratar de uma “profissão de fé literaturicida de um retórico emancipado”<sup>1</sup> (Izambard, 2008, p. 20). Dado o neologismo criado por Izambard, a objeção do professor muito provavelmente se devia à denúncia de Rimbaud contra o lirismo tradicional. Em suas “*Lettres du voyant*”, o poeta redefine a concepção de sujeito lírico e o coloca em crise ao, de acordo com Michel Collot (2018a), destituí-lo de sua autonomia, de sua soberania e de sua identidade. Ao enfraquecer a poesia subjetiva, as cartas, para Collot, afastam a concepção cartesiana acerca da identidade e questionam o sujeito romântico ao, segundo Jackson (1986), contestar a imobilidade e o princípio da identidade.

Na primeira carta, Rimbaud vincula tendências poéticas a diferentes princípios e deveres com a sociedade e alerta que, se o professor obstina-se em retornar à manjedoura

---

1 “Profession de foi littératuricide d’un rhétoricien émancipé”.

universitária e a manter-se impassível em termos de renovação poética, sua poesia “será sempre horrivelmente insípida” (Rimbaud, 2009, p. 35), ao passo que o jovem poeta se vê norteado por “um princípio” que o entretém: tudo “inventar, de estúpido, de baixo, de mau, em palavras e ações” (Rimbaud, 2009, p. 34), o que indica que sua ambição é procurar a “poesia objetiva”. A poesia subjetiva, para Yves Bonnefoy (1996, p. 55)<sup>2</sup>, “parece ser aquela que se apega à idealidade, ao estetismo ‘artista’ e ao jogo; e aquela, sentimental e lírica, que retém da emoção apenas sua parte domesticável, aquela, numa palavra, que fecha a pessoa na rede de suas convenções, sem abrir-se ao obscuro que é”<sup>3</sup>.

Nesse sentido, a reprimenda do jovem poeta parece voltar-se contra a noção tradicional de sujeito que marcava a poesia romântica, de modo que parece enunciar uma ruptura com a concepção romântica de subjetividade lírica, em que a poesia é constantemente associada a um discurso confessional de uma subjetividade autocentrada. Da mesma maneira, a posição de Rimbaud aparenta recusar a identificação entre poesia moderna e autonomia, em que o gênero lírico supõe independência em relação ao eu e ao mundo. Nas palavras de Henri Scepi (2015, p. 42), a subjetividade rimbaudiana constitui-se “menos como o lugar de uma unidade ou de uma identidade do que como a sede sempre instável de uma infinita mobilidade”<sup>4</sup>, o que sugere que a poesia objetiva não remete nem a uma subjetividade autocentrada nem a sua completa desaparecimento.

Em seguida, o poeta assume querer ver a poesia objetiva incorporada aos princípios de seu professor, ao mesmo tempo que se coloca na condição de trabalhador: “Serei trabalhador: é a ideia que me retém, quando as cóleras loucas me empurram para a batalha de Paris, – onde tantos trabalhadores morrem ainda enquanto eu lhe escrevo! Trabalhar agora, jamais, jamais; estou em greve.” (Rimbaud, 2009, p. 35). É possível entrever que a percepção de Rimbaud quanto ao trabalho sugere uma oposição entre aquele voltado às necessidades econômicas e de subsistência, ao qual nenhum trabalhador está imune,

---

2 As versões originais dos textos por nós traduzidos encontram-se registradas nas notas de rodapé. Para os textos de Rimbaud, por sua vez, optamos pela tradução de Ivo Barroso. No corpo do trabalho encontram-se excertos e expressões merecedoras de atenção no idioma original.

3 “Semble bien celle qui s'en tient à l'idéalité, à l'esthétisme « artiste » et au jeu ; et celle, sentimentale et lyrique, qui ne retient de l'émotion que sa part domesticable, celle, en un mot, qui enferme la personne dans le réseau de ses conventions, sans l'ouvrir à la transcendance de ce qui est”.

4 “Moins comme le lieu d'une unité ou d'une identité que comme le siège toujours instable d'une infinie mobilité”.

inclusive seu professor, e aquele relativo ao exercício poético, do qual Rimbaud se diz ocupar e que, segundo seu discurso, merece todos os esforços possíveis, afinal, “[o]s sofrimentos são enormes, é preciso ser forte” (Rimbaud, 2009, p. 35).

Ao mesmo tempo que aponta uma equivalência em termos de relevância e exigências, o poeta lega ao trabalho poético, e não ao capitalista, a tarefa de conduzir a transformação da sociedade e do indivíduo. Para Rimbaud, isso começa quando o vidente inicia por trabalhar em si mesmo. Na segunda carta, o poeta menciona tratar-se de uma tarefa para a qual o primeiro estudo do aspirante a vidente é “o conhecimento total de si mesmo; buscar sua alma, inspecioná-la, experimentá-la, conhecê-la. Assim que a sabe, deve cultivá-la” (Rimbaud, 2009, p. 39). Vinculada ao autoconhecimento do escritor, a tarefa poética equivale a um estudo responsável por fazê-lo encontrar todas as pulsões interiores em confusão dentro de si, de modo que é apenas tornando-se seu próprio objeto que o sujeito encontra a verdadeira “significação do Eu” (Rimbaud, 2009, p. 38), cuja tradução em linguagem, segundo ele, é necessária através de um “longo, imenso, racional *desregramento de todos os sentidos*” (Rimbaud, 2009, p. 39, grifo do autor).

Com a perda da “consciência de suas visões” (Rimbaud, 2009, p. 39), o vidente pode “fazer com que suas invenções sejam cheiradas, ouvidas, palpadas; se o que transmite *do fundo* possui forma; dá-lhe forma; se é informe, deixa-o informe. Encontrar uma língua” (Rimbaud, 2009, p. 40, grifo do autor). Dessa maneira, assistindo “à eclosão de meu pensamento, eu a contemplo, eu a escuto”, em que se exibiriam “coisas inauditas e inomináveis” (Rimbaud, 2009, p. 39-40), o criador finalmente se tornaria capaz de elaborar uma escrita “da alma para a alma: resumindo tudo, perfumes, seres, sons”, afinal, “toda palavra é ideia” (Rimbaud, 2009, p. 40).

Sobre essa língua, Rimbaud reconhece que será universal. Inspirado no verso final da última quadra do poema “*Le voyage*” (“Para o *novo* encontrar no mais desconhecido!”), de *Les fleurs du mal* (1857), de Baudelaire, ele afirma que todo poeta deve engajar-se à demanda de reivindicar o “*novo* – ideias e formas”, a fim de que a enormidade se faça “norma, absorvida por todos”, com o poeta à frente sendo “verdadeiramente *um multiplicador de progresso!*” (Rimbaud, 2009, p. 40, grifos do autor). O destaque do poeta francês sugere, nas palavras de Adalberto Vicente (2009), uma ideia de progresso cumulativo, não somente pela incapacidade de

restaurar o passado mas também devido à possibilidade de reinventar seu contexto e suas relações com o mundo. Isso é ratificado pela predominância de verbos no futuro nas “*Lettres du voyant*”, afinal, para os modernos, “se a perfeição estiver em um lugar, só pode estar no futuro [...] é a região do inesperado” (Paz, 2013, p. 23).

No fim de sua jornada, após ter retido a “quintessência” de sua subjetividade através de esforços que dele demandaram uma “força sobre-humana”, o poeta se tornará, segundo Rimbaud, “o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito, – e o Sabedor supremo! – pois alcança o *insabido*” (Rimbaud, 2009, p. 39, grifo do autor). É possível perceber que a vidência, se, por um lado, macula o status social do poeta ao torná-lo um pária na sociedade (enfermo, criminoso e maldito), por outro, é o meio de torná-lo também um “Sabedor supremo”, que se distingue de seus iguais por ser dotado de capacidades sobre-humanas. Além de alçá-lo a uma posição de destaque na sociedade, a vidência é responsável por fazer o poeta alcançar o desconhecido. A partir dessas reflexões, é possível reconhecer que o texto epistolar do poeta francês não somente demarca um testemunho do perfil estético e biográfico do autor mas também concorre a uma dimensão histórica e cultural (Moraes, 2007), na medida em que, ao defender um projeto estético, também se relaciona com dissensões e linhas de força de seu momento histórico.

#### “ON ME PENSE”: O ENCONTRO ENTRE A SUBJETIVIDADE E O OUTRO

Na primeira carta do vidente, destinada a Izambard, Rimbaud se apressa para esclarecer ao professor o motivo de sua “greve” e de seu “encrapulamento”: ele quer ser poeta e trabalha para se tornar vidente. Rimbaud acrescenta: “Quero ser poeta, e trabalho para me tornar *Vidente*: o senhor não está compreendendo nada e eu talvez nem lhe soubesse explicar. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos*” (Rimbaud, 2009, p. 35, grifo do autor). Segundo o autor francês, os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, pois ele nasceu para ser poeta e disso não tem culpa alguma, assim como “[c]’est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. – Pardon du jeu de mots. Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui

ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait !”<sup>5</sup> (Rimbaud, 1984, p. 201).

Nesse excerto, ao ser desposuída do pronome pessoal da modalidade verbal correspondente, a identidade, como percebe Felman (1978), é violada e possuída por uma força neutra. Conforme essa autora, na expressão “*on me pense*”, o sujeito do cogito, *je* (“eu”), anula-se no objeto direto, *me* (“me”), enquanto que o verdadeiro sujeito passa a ser *on* (“se”), *pronom personnel indéfini*, que se oblitera na passagem a George Izambard, “*Tant pis pour le bois qui se trouve un violon*” (Rimbaud, 1984, p. 199, grifo nosso), e na variante a Demeny: “*Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute*” (Rimbaud, 1984, p. 202, grifo nosso). É possível notar, com isso, uma indefinição entre o que é o sujeito ativo, soberano de seu discurso, e o que é o sujeito passivo, que sofre, assim como a madeira e o cobre, a ação implacável de um outro.

Desse modo, ao desalojar o sujeito de sua interioridade para torná-lo objeto de uma terceira pessoa, Rimbaud ataca a clausura da subjetividade “não para eliminar o sujeito lírico, mas para transformá-lo. Ele ataca a ‘significação falsa’ ‘do eu’, que o reduz a uma identidade fechada em si mesma”<sup>6</sup> (Collot, 2018b, p. 51). Basta notar, ainda, que o poeta subverte a afirmação categórica de René Descartes, que, em *Discurso do método* (2006), de 1637, postulava: “*cogito ergo sum*” (“penso, logo existo”). O poeta francês, ao questionar o axioma cartesiano por considerar que a existência de um sujeito, além de depender da faculdade do pensamento, está relacionada a uma instância que os poetas devem buscar em seu íntimo, “nos diz que há algo mais por trás do pensamento básico, compartilhado por todos, o que ele chama de ‘inteligência universal’. [...] A alteridade deve ser buscada profundamente dentro de si mesmo”<sup>7</sup> (Brunel, 2002, p. 242).

Assim como a violação e a metamorfose por que passam a madeira e o cobre (“*bois*” e “*cuivre*”), o projeto rimbaudiano pressupõe uma perversão tanto do corpo quanto da linguagem: “Mas trata-se de tornar a alma monstruosa: à maneira dos

---

5 “É falso dizer: Eu penso: devíamos dizer pensam-me. – Perdão pelo jogo de palavras. Eu é um outro. Tanto pior para a madeira que se descobre violino, e ao Diabo os inconscientes que chicaneiam sobre o que ignoram por completo” (Rimbaud, 2009, p. 35).

6 “non pas à éliminer le sujet lyrique, mais à le transformer. Il s'en prend à ‘la signification fausse’ ‘du moi’, qui le réduit à une identité close sur elle-même”.

7 “nous dit qu’il y a autre chose derrière la pensée basique, partagée par tous, ce qu’il appelle « l’intelligence universelle » [...] L’altérité est à chercher au plus profond de soi”.

*comprachicos*, em suma! Imagine um homem que plante e cultive verrugas em seu rosto” (Rimbaud, 2009, p. 39, grifo do autor). A palavra “*comprachicos*” é tomada de empréstimo do romance de Victor Hugo, *L’Homme qui rit/O homem que ri* (2014) de 1869, que trata de um comércio, durante a monarquia inglesa, em que traficantes mutilam uma criança recém-nascida, logo chamada de Gwynplaine, para transformá-la em uma atração circense. Apesar de trajar uma máscara que lhe impõe um sorriso grotesco, a alma de Gwynplaine permanece incorrompida.

Ao longo do romance, no entanto, segundo Collot (1985), a consciência de Gwynplaine é afetada pela máscara grotesca que o aflige, de modo que máscara e rosto, pessoa e persona se confundem: no primeiro caso, porque a máscara parece ser feita da própria carne; no segundo, porque não se sabe se a personagem sofre ou ri. Além dessas, a dicotomia entre belo e feio é igualmente fragilizada no romance, tendo em vista a admiração que a duquesa Josiane tem pela monstruosidade de Gwynplaine. Basta lembrar que, no prefácio a *Cromwell* (2004), de 1827, Victor Hugo também defende uma oposição complementar entre o grotesco e o sublime. Sendo assim, Rimbaud aplica à vidência o perfil subversivo do poeta, que, pela corrupção voluntária da alma, ascende à beleza da linguagem, compreendendo que “o corpo é inseparável do espírito e que a monstruosidade é a forma moderna do Belo”<sup>8</sup> (Collot, 1985, p. 95).

Essa é a mesma concepção que o maldito de *Une saison en enfer* tem ao assentar a Beleza, alegoria do ideal estético, em seu colo e achá-la repugnante: “*Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l’ai trouvée amère. – Et je l’ai injuriée*” (“Um dia, sentei a Beleza no meu colo. – Achei-a amarga. – E injuriei-a”). Em “*Délires II – Alchimie du verbe*”, o narrador admite contar uma de suas “*folies*” (“loucuras”), recuperando o tempo em que se gabava de possuir todas as paisagens e de quando inventou as cores das vogais, em referência ao soneto “*Voyelles*”, de 1871. Segundo ele, vangloriava-se de ter inventado um verbo poético acessível a todos os sentidos, escrevendo silêncio, anotando o inexprimível e fixando vertigens, já que “*je voyais très-franchement une mosquée à la place d’une usine*” (“via honestamente uma mesquita no lugar de uma fábrica”). Trata-se, evidentemente, do rompimento com

---

8 “le corps est inséparable de l’esprit, et que la monstruosité est la forme moderne du Beau”.

uma subjetividade autocentrada, superação para a qual o trabalho poético, mais do que renovação literária, é a renovação de si mesmo.

A oscilação de identidade por que passa Gwynplaine ao longo do romance de Hugo reflete, ainda segundo Collot (1985), a intensa transformação do sujeito-vidente. Isso porque a desfiguração de Gwynplaine o tornou psicologicamente alienado e submetido a uma despersonalização, já que o personagem passou por uma longa procura pela própria identidade e, ao encontrá-la, foi incapaz de nela se reconhecer ao constatar que essa seria, na verdade, apenas mais uma persona. A ambiguidade em que se encontram subjetividade e alteridade implica uma relação recíproca entre corpo e mente, afinal, conforme a máxima rimbaudiana, “*C’est faux de dire: Je pense, on devrait dire: on me pense*”. De acordo com Michel Collot, as palavras de outro personagem de *L’Homme qui rit*, o médico-filósofo Ursus, ao dizer “*Je pense et je pense*” (“Eu penso e eu cureto”), são recuperadas por Rimbaud ao esperar do vidente um autoconhecimento pela ação da alteridade: a “verdadeira significação do Eu”.

Para Michel Collot (2018a, p. 65), o poeta francês herdou de Hugo a crença em uma relação inflexível entre o corpo e o espírito, de tal forma que o autoconhecimento do sujeito só se realizaria, necessariamente, a partir da saída de si mesmo, pois o “funcionamento autônomo da linguagem torna-se um meio de conhecimento e de constituição de si”. Assim, o eu se recoloca em jogo à medida que interage com um outro, o que implica que ele seja um outro e a si ao mesmo tempo, mediante a ipseidade necessária a essa alteridade, afinal, se “as coisas fossem sempre idênticas a si próprias, a poesia não teria razão de ser, pois tudo já teria sempre sido dito” (Collot, 2006, p. 30).

No entendimento de Collot, a confrontação, pela ipseidade, entre o eu e o outro no interior da linguagem suscita a reinvenção da língua por parte do poeta, já que a renovação da vida é resultado de uma incessante transformação do ser, em uma permanente busca por si. É o que também destaca Paz (1982, p. 325, grifo do autor), ao considerar que, enquanto experiência “feita do tecido de nossos atos diários, a *outridade* é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixarmos de ser o que somos, e que, sem deixarmos de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte”.

De acordo com Combe (2010, p. 128), essa troca entre o eu e o outro está relacionada a um “dinamismo da ficcionalização”, pois o sujeito lírico não se reduz a uma identidade acabada, digna de ser representada ou expressa por um poema. Ao contrário, o sujeito lírico está em permanente constituição, na medida em que só existe dentro do próprio regime do poema, lugar em que suas máscaras formam uma unidade cuja “multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o ‘sujeito lírico’ não existe, ele se cria” (Combe, 2010, p. 128).

A destituição de uma autoridade do eu sobre si mesmo é, durante o exercício poético, condição para que a subjetividade seja não um território fechado e unívoco, mas um território aberto à alteridade. Rimbaud, ao afirmar que assiste “à eclosão de meu pensamento, eu a contemplo, eu a escuto” (Rimbaud, 2009, p. 38), coloca-se como seu próprio objeto, saindo de si para se avistar e se reconhecer enquanto outro. A mobilidade em que se encontra a subjetividade na poesia só existe porque há na linguagem uma forma de abertura do sujeito ao mundo, em que, ao mesmo tempo que o sujeito olha, ele também é alterado pelo objeto olhado. Entender essa “inelutável cisão do ver” (Didi-Huberman, 2018, p. 34) significa reconhecer que não existe consciência sem um objeto, nem um objeto sem a devida apreensão subjetiva que lhe dá vida. Em outras palavras, assim como a subjetividade constitui a condição para que a realidade exista enquanto tal, o objeto é inquestionavelmente a fonte que desperta a consciência. A esse respeito, Staiger (1969) nota que

Se queremos encontrar a nós mesmos, não podemos descer ao nosso íntimo; temos que ser buscados fora, sim, fora de nós. Como arco-íris fantástico nossa alma ameaça-se sobre a precipitação irresistível da existência. Não possuímos nossa pessoa; ela nos sopra de fora, foge-nos por muito tempo e volta-nos num sôpro. Apesar de ser nossa “pessoa”. (Staiger, 1969, p. 60).

Ao afirmar que é um outro, o eu rimbaudiano reconhece que não existe sem a alteridade que o constitui, ou seja, que é sujeito porque se relaciona com um outro, afinal, segundo Lévinas (2001, p. 214), “a vida concreta não é a vida solipsista de uma consciência fechada em si mesma; o ser concreto não é o que existe para uma única consciência. Na própria ideia de ser concreto está contida a

ideia de um mundo intersubjetivo”<sup>9</sup>. A interdependência entre o sujeito e o mundo é, portanto, própria da existência.

A alteridade assume, nesse sentido, condição para que o eu se entenda a partir do outro, quando o autor, ao ter contato com a realidade, desnuda tanto quem percebe quanto o que é percebido, em que um adquire as qualidades do outro. Ou seja, o sujeito perceptor é invadido pelas propriedades do que olha, enquanto o que é visto é relevado sob o ponto de vista de um sujeito: “toda a percepção é percepção de um apreendido, todo o juízo é juízo de um estado de coisas julgado, todo o desejo é desejo de um desejado” (Lévinas, 1997, p. 29).

Assim, é possível perceber que a vidência reconhece não apenas que subjetividade e alteridade não se excluem como também que elas funcionam de modo interdependente, ou seja, que o eu existe enquanto resultado do contato com o outro e vice-versa. Isso faz parte da própria dinâmica de constituição do sujeito, pois ele adquire uma versão mais íntegra de si à medida que interage com o mundo e com o outro. Essa ficcionalização, observada por Combe, é típica da unificação de personalidades que o poeta da modernidade vivencia, quando ele procura, através de máscaras, estabelecer o que Collot (2018b) chamou de “uma autoficção”.

#### “JE EST UN AUTRE”: ENTRE A FICÇÃO E A AUTOBIOGRAFIA, UMA AUTOFICÇÃO

Da iniciativa promovida por Rimbaud em torno da relação entre o eu e o outro se desdobra outra discussão: a relação entre vida e obra, em que a ficcionalização, se não nega a experiência de vida, também não a torna a verdade literal do texto. Isso porque a modernidade inaugurou um alto grau de consciência em que o poeta, segundo Hamburger (2007), vive muitas vidas além da sua, de modo que ele se vale de máscaras para encobrir e desvendar a própria personalidade. Desse modo, se a obra não pode ser considerada a tradução fidedigna de uma experiência, tampouco pode ser desvinculada dela:

---

9 “vie concrète n'est pas la vie solipsiste d'une conscience enfermée sur elle-même; l'être concret n'est pas ce qui existe pour une seule conscience. Dans l'idée même d'être concret, est contenue l'idée d'un monde intersubjectif”.

A modernidade se aparenta assim, linguisticamente, à categoria gramatical da primeira pessoa. Embora substantivada, ela mantém uma lógica pronominal. Tal como o ‘eu’, ela funciona como um ‘indicador’ linguístico que inclui, a cada designação específica, tanto o seu próprio signo verbal como aqueles que dele fazem uso. Teórica e genericamente, o ‘moderno’ permanece, portanto, um signo vazio, à disposição de um locutor que, a cada vez, assume-o e se apropria dele no próprio exercício de seu discurso. A modernidade não se define senão em termos de locução, e não em termos de objeto, como seria um signo autenticamente nominal. Refere-se não à realidade espaço-temporal ‘objetiva’, mas à realidade do discurso, à instância da enunciação. Indicador autorreferencial, a modernidade – no seu sentido rigoroso – escapa tanto à negação como à verificação. Assim, escapa essencialmente à condição de verdade, que, no entanto, deseja e exige. ‘É preciso ser absolutamente moderno’: vazia do discurso que reivindica a plenitude do ‘ser’, a modernidade está situada, de fato, no próprio cerne da verdade literária; é antes de tudo uma estrutura do pathos e nada mais designa do que uma certa *relação com o sujeito falante* (Felman, 1978, p. 102-103, grifo da autora)<sup>10</sup>.

Os indícios de uma vivência são perceptíveis em Rimbaud não apenas em sua primeira poesia, na qual são reveladas suas fugas, por exemplo, mas também em textos tardios, em que Rimbaud já demonstra ter abandonado a poesia subjetiva contra a qual se manifestou

---

10 “La modernité s’apparente ainsi, linguistiquement, à la catégorie grammaticale de la première personne. Bien que substantivée, elle garde une logique pronominale. Comme le ‘je’, elle fonctionne comme un « indicateur » linguistique qui inclut, à chaque désignation spécifique, à la fois son propre signe verbal et ceux qui en font usage. Théoriquement et généralement, le « moderne » demeure donc un signe vide, disponible pour un locuteur qui, à chaque fois, l’assume et se l’approprié dans l’exercice même de son discours. La modernité ne se définit qu’en termes de locution, non en termes d’objet, comme le ferait un signe authentiquement nominal. Elle renvoie non à la réalité spatiale-temporelle « objective », mais à la réalité du discours, à l’instance de l’énonciation. Indicateur auto-référentiel, la modernité – dans son sens rigoureux – se soustrait à la fois à la dénégation et à la vérification. Elle échappe ainsi essentiellement à la condition de vérité que pourtant elle désire et réclame. « Il faut être absolument moderne » : vide du discours qui revendique la plénitude de l’« être », la modernité se situe, en fait, au cœur même de la vérité littéraire ; elle est avant tout une structure du pathos, et ne désigne rien d’autre qu’un certain rapport au sujet parlant”.

na teoria da vidência. Essa primeira constatação rejeita, segundo Collot (2018b), certas separações feitas entre uma primeira fase da produção rimbaudiana, supostamente voltada a um lirismo romântico, reconhecido como a expressão de um eu, e uma outra escrita, que concederia iniciativa às palavras e autonomia ao texto, renegando a subjetividade do período anterior. Seus últimos textos não apenas estão repletos de biografemas mas explicitam, ainda, uma dimensão autobiográfica, como é o caso de *Une saison en enfer*, em que o narrador poético anuncia a “*L’histoire d’une de mes folies*” (“A história de uma de minhas loucuras”). O mesmo acontece em poemas como “*Mémoire*”, “*Enfance*”, “*Jeunesse*”, “*Vies*”.

No entanto, no instante mesmo em que evoca sua biografia, o poeta se distancia de sua vida, já que, rejeitando a condição autobiográfica, sua poesia é regida pelo princípio da alteridade, afinal “*Je est un autre*”. Em *Une saison*, o narrador poético aparece sucessivamente na forma de diversas figuras e em variados momentos e lugares, e essa dubiedade em relação à verdade é anunciada já no prólogo, em que ele diz: “*Jadis, si je me souviens bien*” (“Outrora, se bem me lembro”), e reafirmada em “*Délires I – Vierge Folle*”, quando admite: “*La vraie vie est absente*” (“A verdadeira vida está ausente”), ou em “*Nuit de l’enfer*”, ao arrematar: “*l’horloge de la vie s’est arrêtée tout à l’heure*” (“os relógios estacaram de repente”).

A propósito, nem mesmo a sequência narrativa dessa coletânea segue categorias que regem um discurso fiel à realidade, como a cronologia, a lógica, a coerência, de modo que “mesmo os textos mais explicitamente autobiográficos de Rimbaud quebram as regras do gênero da autobiografia, do qual contestam os dois fundamentos: a referência a uma realidade vivida (bio) e a identidade entre o autor, o narrador e o personagem (auto). Isso porque se relacionam com a poesia, que não é a expressão, mas a recriação de si mesmo e da vida”<sup>11</sup> (Collot, 2018b, p. 39).

Por outro lado, tão evidente quanto a ruptura com a autobiografia, a parte da ficção, para Michel Collot, também reconfigura a realidade dos fatos poetizados e a própria identidade de Rimbaud. A ficcionalização das duas não deixa de ser, em numerosos casos, revelada pelo próprio poeta:

---

11 “même les textes les plus explicitement autobiographiques de Rimbaud enfrennent les règles du genre de l’auto-bio-graphie, dont ils contestent les deux fondements : la référence à une réalité vécue (bio) et l’identité entre l’auteur, le narrateur, et le personnage (auto). C’est qu’ils relèvent de la poésie, qui n’est pas l’expression mais la récréation de soi e de la vie”.

a evocação das fugas do adolescente é colocada em *Ma Bohème* sob o signo da “Fantaisie”, a dos seus amores sob o signo do *Roman*; a angústia do poeta é encenada na *Comédie de la soif*. A afiliação com a ficção de *Conte* e *Fairy* das *Illuminations* é claramente anunciada pelo título. E quando nos faz esperar uma autobiografia, como *Enfance*, essa expectativa é imediatamente contrariada por uma referência à “fábula”: “Cette idole, yeurs noirs et crin jaune, sans parentes ni cour, plus noble que la fable...” Não está claro se a *Soir historique* que intitula outra *Illumination* seja outra coisa senão um “effet de légende”; e os “amours” do jovem mencionado em *Les Déserts de l’amour* são apenas “rêves.”<sup>12</sup> (Collot, 2018b, p. 40).

A poética rimbaudiana é, conforme lembra Collot, povoada de figuras emprestadas das mitologias greco-latina, oriental, bíblica, literária, social, política, o que afere a prevalência do intertexto sobre a experiência na poesia de Rimbaud, de modo que o poeta representa realidades que sequer viu ou vivenciou. Desse modo, a figuração poética afeta não apenas os temas de sua poesia mas também o próprio poeta, cuja identidade “se dispersa e irrompe em identificações multiplexadas e contraditórias”<sup>13</sup> (Collot, 2018b, p. 40). Em “*Bottom*”, o sujeito lírico se transforma em um pássaro grande, em um urso grande e, depois, em um burro. Em “*Enfance*”, ao se revelar, o eu aparece sob a forma de um santo, de um estudioso, de um pedestre, de uma criança abandonada e de um pequeno manobrista.

Vivendo vidas possíveis em diversos lugares e tempos, o sujeito de Rimbaud se constrói e se transforma no próprio texto. Se a poesia possui uma função “automistificadora”, uma função “compensadora”, uma função “heurística” ou uma

---

12 “l’évocation des fugues de l’adolescent est placée dans *Ma Bohème* sous le signe de la « Fantaisie », celle de ses amours sous le signe du *Roman* ; la détresse du poète est mise en scène dans une *Comédie de la soif*. L’appartenance à la fiction des *Illuminations Conte* et *Fairy* est clairement annoncée par leur titre. Et quand celui-ci fait attendre un autobiographie, comme *Enfance*, cette attente est démentie d’emblée par une référence à « la fable » : « Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parent ni cour, plus noble que la fable... ». Il n’est pas sûr que la *Soir historique* qui intitule une autre *Illumination* soit autre chose qu’un « effet de légende » ; et les « amours » du jeune homme évoqués dans *Les Déserts de l’amour* ne sont que des « rêves ».

13 “se disperse et éclate en identifications multiplex et contradictoires”.

função “catártica”, a verdade é que, segundo Collot (2018b), a autoficção rimbaudiana pressupõe que o sujeito lírico se cria ou se constitui no e pelo texto, de modo que toda autobiografia, ou resquício dela, ao tornar-se criação literária, deixa de ser empírica, como também percebe Dominique Combe:

Não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico. O sujeito lírico não poderia ser categorizado de forma estável, uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental. Vale dizer então que o sujeito lírico, levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está jamais acabado, e mesmo que ele *não é*. Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo. (Combe, 2010, p. 128, grifo do autor).

A escrita de Rimbaud, nesse sentido, implica uma incessante troca entre a subjetividade e a alteridade, em que sua ficção não abdica da busca de uma verdade íntima ao sujeito e seus traços autobiográficos não ignoram a configuração da realidade pela linguagem, afinal, a vidência, enquanto instrumento de conhecimento de si, requer a união dos contrários: sujeito e objeto, eu e outro, real e imaginário. Inescapável desse dinamismo, a poética “é, com efeito, inteiramente estruturada através da aliança de alguns elementos contrários”, em que a “coerência é semântica e não mimética” (Collot, 2013, p. 126-127). Em outras palavras, a linguagem poética complexifica uma realidade igualmente complexa, em que, uma vez que se conjugam sujeito e objeto, também conjugam-se ficção e autobiografia, numa intensa recriação de si mesma:

A ficção aparentemente mais desenfreada pode assim apresentar uma questão vital e oferecer uma imagem do poeta que, embora artificial, corresponde, no entanto, a uma verdade profunda. Ao escrever, o sujeito rompe com a identidade fechada do eu social para sondar a sua alteridade íntima, explorar as suas virtualidades insuspeitadas e desdobrá-las através de uma configuração singular de palavras, lugares e objetos. A poesia

rimbaudiana não é uma autobiografia nem um autorretrato, pois põe em causa o princípio de identidade que rege esses gêneros literários para implementar um princípio de alteridade. Mas também não é puramente ficcional, completamente desvinculada de qualquer ligação com a vida do seu autor. Ela continua a reescrever a sua história para questionar os seus impasses e abri-la a novas possibilidades. Rimbaud escreve porque não se conhece, para descobrir essa parte desconhecida de si mesmo que está profundamente escondida no não dito. Sua poesia é uma recriação de si mesmo e da existência.<sup>14</sup> (Collot, 2018b, p. 47).

Desse modo, é evidente que a criação de uma nova língua e a reinvenção do sujeito lírico mantêm um compromisso inegável com a reformulação da subjetividade e das clivagens herdadas da filosofia clássica. Assim, os aforismos das “*Lettres du voyant*” enunciam, segundo Michel Collot (2018a, p. 29), uma superação das divisões da “mente ocidental, formada por toda uma tradição filosófica”, pois sugerem uma unidade não somente entre a subjetividade e a alteridade mas também entre a ficção e a autobiografia. É possível notar que tal princípio rimbaudiano investe contra o pensamento ocidental, pautado sobre dualismos irreconciliáveis: corpo/alma, matéria/emoção, subjetividade/alteridade, ficção/autobiografia.

## CONCLUSÃO

As epístolas de Arthur Rimbaud são um material importante por estabelecerem, numa época de razão crítica, uma relação profícua entre epistolografia e literatura.

---

14 “La fiction en apparence la plus débridée peut ainsi présenter un enjeu vital et offrir du poète une image qui, pour être factice, n'en correspond pas moins à une profonde vérité. En écrivant, le sujet s'arrache à l'identité close du moi social pour sonder son intime altérité, explorer ses virtualités insoupçonnées, et les déployer à travers une configuration singulière de mots, de lieux et d'objets. La poésie rimbaldienne n'est ni une autobiographie ni un autoportrait, puisqu'elle remet en cause le principe d'identité qui régit ces genres littéraires pour mettre en œuvre un principe d'altérité. Mais elle n'est pas non plus purement fictive, complètement détachée de tout lien avec la vie de son auteur. Elle ne cesse d'en réécrire l'histoire pour en interroger les impasses et l'ouvrir à de nouveaux possibles. Rimbaud écrit parce qu'il ne se connaît pas, pour découvrir cette part inconnue de lui-même qui est profondément en fuite dans le non-dit. Sa poésie est une recreation de soi et de l'existence”

Ao professar serem inseparáveis criação e reflexão, o autor francês produziu escritos teóricos que acompanharam e elucidaram sua obra literária. Tais cartas veiculam dois movimentos epistolográficos: as reflexões individuais de Rimbaud a respeito de seu processo de criação e as dinâmicas históricas, culturais e literárias de seu período. Nesse sentido, as “*Lettres du voyant*” revisitam e reformulam concepções hegemônicas sobre o gênero poético mesmo nos dias atuais, como os dualismos subjetividade/alteridade e autobiografia/ficção.

Como é possível depreender, os aforismos “*On me pense*” e “*Je est un autre*” encerram reflexões que atingem não somente a obra do autor francês mas também uma longa tradição de poetas que recusaram a concepção romântica de lirismo ou a tese de um desaparecimento do autor na poesia moderna. Isso porque Rimbaud tensiona, a partir da própria linguagem poética, a relação entre vida e literatura. Em outras palavras, a tentativa quase automática de se procurar uma correspondência direta entre o texto e a realidade – o que funciona aprioristicamente na linguagem convencional – encontra um obstáculo na própria coerência interna da poesia, sobretudo daquela produzida a partir da modernidade, em que o texto enuncia o processo de sua própria representação.

Assim, as “*Lettres du voyant*” oferecem uma outra possibilidade de leitura da poesia moderna que, nos termos de Collot (2018b), contorna duas tentações rivais e opostas: explicar os enigmas da obra através da vida do autor ou assimilá-los a puros jogos de linguagem que nada envolveriam de existência. Em última instância, as cartas de Arthur Rimbaud reconsideram a recriação do sentido e o processo de significação característicos do texto poético, em que a relação codificada entre significante e significado dá lugar a uma interação dinâmica entre as palavras, cujo sentido é sempre instável e transitório para os leitores.

POETRY, SUBJECTIVITY AND AUTOFICTION IN “LETTRES DU VOYANT”, BY ARTHUR RIMBAUD

ABSTRACT: This study analyzes the poetic manifesto known as “*Lettres du voyant*”, two letters written by the French poet Arthur Rimbaud in 1871. The two letters convey the author’s poetic assumptions, defending the need for new poets to overcome recurring dualisms in the Western tradition, such as subjectivity/otherness, fiction/autobiography. Within this logic,

Rimbaud proposes that the so-called “objective poetry” favors otherness and contributes to the progress of humanity. The reflections developed are supported by Collot (1985; 2018a; 2018b), Paz (1982; 2013), Combe (2010), Felman (1978), among others.

KEYWORDS: *Lettres du voyant*; Arthur Rimbaud; Poetry; Otherness.

---

#### POESÍA, SUBJETIVIDAD Y AUTOFICCIÓN EN “LETTRES DU VOYANT”, DE ARTHUR RIMBAUD

RESUMEN: Este estudio analiza el manifiesto poético conocido como “Cartas del vidente”, dos correspondencias escritas por el poeta francés Arthur Rimbaud en 1871. Como dos misivas transmiten las presiones poéticas del autor, defendiendo la necesidad de que los nuevos poetas superen dualismos coherentes con la tradición occidental, como subjetividad/alteridad, ficción/autobiografía. Dentro de la lógica, Rimbaud propone que esta “poesía objetiva” favorece la alteridad y contribuye al progreso humano. As reflexes desenvolvidas contam com o suporte de Collot (1985; 2018a; 2018b), Paz (1982; 2013), Combe (2010), Felman (1978), entre otros.

PALABRAS CLAVE: *Lettres du voyant*; Arthur Rimbaud; Poesía; Alteridad.

---

#### REFERÊNCIAS

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Rimbaud*. Trad. Joana Canêdo. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BONNEFOY, Yves. *Rimbaud*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

BRUNEL, Pierre. *Rimbaud*. Paris: Le livre de poche, 2002.

COLLOT, Michel. Rimbaud lecteur de L’Homme qui rit. *Parade Sauvage*, n. 2, p. 94-96, abr. 1985. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/44779991>>. Acesso em: 22 jan. 2022.

COLLOT, Michel. O outro no mesmo. *Alea*, v. 8, n. 1, p. 29-38, jan.-jul. 2006. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/alea/a/8VWqTCvcmmzYxkZKNkHGKfs/>>. Acesso: 23 de out. 2021.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Coordenação de tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Trad. Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018a.

COLLOT, Michel. *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne: de Baudelaire à Ponge*. Paris: Classiques Garnier, 2018b.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dezembro/fevereiro, 2010. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>>. Acesso: 08 de ago. 2023.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2018.

FELMAN, Shoshana. Arthur Rimbaud: folie et modernité. In: FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. p. 99-120.

JACKSON, John. L'être est un autre. In: *Le Point vélique : études sur Arthur Rimbaud et Germain Nouveau*. Actes du colloque de l'Université de Neuchâtel (27-28 mai 1983). Neuchâtel: À la Baconnière, 1986. p. 119-129.

HAMBURGER, Michael. As máscaras. In: HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 89-115.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUGO, Victor. *O homem que ri*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.

LÉVINAS, Emmanuel. *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2001.

LÉVINAS, Emmanuel. *Descobrendo a existência com Husserl e Heidegger*. Trad. Fernanda Oliveira. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e Cultura (SBPC)*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, jan.-mar. 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify: 2013.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução, prefácio e organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998a.

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris: Gallimard, 1984.

SCEPI, Henri. Rimbaud, poésie objective. In: BIVORT, Olivier (org.). *Rimbaud poéticien*. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 29-45.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 16-75.

VICENTE, Adalberto Luís. Modernidade, futuro e progresso em Arthur Rimbaud. *Revista Texto Poético*, v. 5, n. 6, p. 1-8, 2009. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/151>. Acesso: 13/05/2025.

---

Submetido em 20 de maio de 2025

Aprovado em 31 de julho de 2025

Publicado em 28 de setembro de 2025

---