

A literatura sob o signo de Caim: os gênios malditos

The literature under Cain's sign: the cursed geniuses

Gustavo Ramos de Souza¹

¹ Mestre em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina. Atualmente, é doutorando em Estudos Literários, pela mesma instituição, com pesquisa sobre intermedialidade no romance contemporâneo.

avulsoaoavesso@gmail.com

RESUMO: O presente ensaio tem por objetivo delinear um percurso mítico e histórico da poesia enquanto maldição, buscando relacionar a parábola de Abel e Caim ao *ethos* da literatura moderna. Para tanto, em um primeiro momento, a ideia é verificar de que modo os poetas são descendentes de Caim, o fraticida proscrito. Em um segundo momento, buscamos identificar uma relação entre o gênio criador e a melancolia/doença. Por fim, analisando os casos de Balzac e Rimbaud, é possível notar alguns motivos da poesia maldita: orgulho, revolta, satanismo e melancolia. Ressalta-se que ao discurso literário e ao teórico será dado o mesmo valor, ou seja, a poesia assume o estatuto de teoria, e vice-versa.

PALAVRAS-CHAVE: Poetas malditos; Melancolia; Gênio; Romantismo; Modernidade.

ABSTRACT: This paper aims to delineate a mythical and historical path of the poetry as curse, seeking to relate the parable of Abel and Cain with the *ethos* of modern literature. Therefore, at first, the idea is to verify how the poets are descendants of Cain, the outcast fratricide. In a second moment, we seek to identify a relation between creative genius and melancholy/disease. Finally, analyzing the cases of Balzac and Rimbaud, it's possible to note some motifs of the accursed poetry: pride, rebellion, Satanism and melancholy. We emphasize that, to the literary and theoretical discourse, it will be given the same value, i.e., poetry takes the status of theory, and vice versa.

KEYWORDS: Cursed poets; Melancholy; Genius; Romanticism; Modernity.

1 A maldição de Caim

“Não deis o que é santo a cachorros nem atireis vossas pérolas a porcos, para não acontecer que estes as calquem com suas patas e aqueles, voltando-se, vos dilacerem.” (Mateus: 7; 6)

Adão, o primeiro homem, foi também o primeiro poeta. A sua poesia, despida de qualquer pretensão metafísica – haja vista que lhe foi vedado comer os frutos da árvore do conhecimento do bem e do mal –, exprime perfeitamente o significado da palavra grega *poiesis*. A tradução de *poiesis* significa criação, produção, confecção. Foi só depois que o seu significado foi transferido para a poética. *Poiesis* é criação, não como o *Verbum Dei* – a palavra criadora, mas porque cria a linguagem, cria a própria palavra. Por outro lado, a palavra de Deus, do *Fiat Lux*, cria a luz, cria o mundo. A palavra divina, antes da Criação, existia apenas em sua natureza conceitual, ou seja: a priori da linguagem.¹ De fato, não se pode falar, nesse caso, nem mesmo de metafísica, já que não havia um mundo físico para lhe contrapor. Existia apenas linguagem, espírito.

Eis a passagem em que Adão nomeia o mundo: “Então o Senhor Deus formou da terra todos os animais selvagens e todas as aves do céu, e os trouxe ao homem para ver como os chamaria; cada ser vivo teria o nome que o homem lhe desse. E o homem deu nomes a todos os animais domésticos, às aves do céu e a todos os animais selvagens” (GÊNESIS: 2; 19-20). A palavra adamítica, por sua vez, toma o mundo como referente. Com efeito, Adão atua no sentido oposto de Deus – uma vez que, para cada ser vivo, inventa um nome – uma palavra que será usada pela primeira vez, logo, a sua palavra

¹ “Uma existência que não tivesse nenhuma relação com a linguagem é uma ideia; mas nem mesmo no domínio daquelas ideias que definem, em seu âmbito, a ideia de Deus, uma tal ideia seria capaz de se tornar fecunda” (BENJAMIN, 2011, p. 51).

cria a linguagem e a ordena. Deus cria o mundo a partir da palavra; Adão cria a palavra a partir do mundo. Deus é o Criador de todas as coisas, Adão é o Poeta que dá nome ao mundo,² tornando diáfano o concreto, comunicando-se com Deus, criando ‘a poesia que cria’: *poiesis*. O primeiro homem foi, portanto, o primeiro poeta.

Todavia, depois da expulsão do paraíso,³ o castigo de Deus imposto a Adão era de que teria de comer o pão com o suor do rosto, até voltar à terra, donde foi tirado. Após a Queda, palavra não deve mais se voltar a si mesma, mas necessariamente ser funcional, comunicar algo a alguém. Ou seja, a *poiesis* torna-se uma afronta a Deus. Quem se dedicasse à poesia pagaria um preço alto por isso, pois a *poiesis* é a violação dos valores e das formas, é resistência à interdição divina. Em vista disso, todo o fazer poético é uma tentativa de retornar ao Paraíso Perdido,⁴ ainda que pelas portas do fundo.

Conquanto não estivesse mais no Éden, o homem ainda temia a Deus, por isso, não violou suas restrições. A poesia retornou apenas na geração seguinte – com os filhos de Caim, o fraticida proscrito. Mas quando o filho do primeiro poeta se tornou um amaldiçoado? Voltemos, pois, a Gênesis: “Caim

² “[...] a essência linguística do ser humano é a sua língua. Isso quer dizer que o homem comunica sua própria essência espiritual na sua língua. Mas a língua do homem fala em palavras. Portanto, o ser humano comunica sua própria essência espiritual (na medida em que ela seja comunicável) ao nomear todas as outras coisas. [...] a essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas” (BENJAMIN, 2011, p. 54-55).

³ A propósito da linguagem humana após a “Queda”, Benjamin afirma: “O saber sobre o que é bom e o que é mau não tem a ver com o nome, é um conhecimento exterior, a imitação não criativa da palavra criadora. Nesse conhecimento, o nome sai de si mesmo: o pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo, a partir do exterior. A palavra deve comunicar *alguma coisa* (afora si mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem-aventurado, que se encontra entre ambos” (2011, p. 67).

⁴ A propósito do *Hipérion*, de Hölderlin, Octavio Paz escreve: “Hipérion não luta apenas pela liberdade da Grécia, mas também pela instauração de uma sociedade livre; a construção dessa comunidade futura implica assim um regresso à poesia. A palavra poética é uma mediação entre o sagrado e os homens, portanto é o verdadeiro fundamento da comunidade” (2013, p. 50).

apresentou ao Senhor frutos da terra como oferta. Abel, por sua vez, ofereceu os primeiros cordeirinhos e a gordura das ovelhas. E o Senhor olhou para Abel e sua oferta, mas não deu atenção a Caim e sua oferta. Caim se enfureceu e ficou com o rosto abatido” (GÊNESIS: 4; 3-5). Inconformado com a recusa de Deus diante de sua oferta, que era inclusive superior do que à de Abel, Caim assassina o irmão mais novo.

Ora, não há dúvida de que a oferta do primeiro é superior à do segundo: quer seja porque o resultado de seu labor se dava sem o derramamento do sangue dos cordeiros, quer seja porque o trabalho na terra⁵ era mais penoso e suado do que o pastoreio. Contudo, o senso comum tem perpetrado uma mistificação milenar, segundo a qual Caim teria matado o irmão por ciúme e inveja, quando, na verdade, o assassinio é praticado em razão da arrogante recusa de Deus. Deus despreza Caim e enaltece Abel, glorifica a facilidade e desdenha da honradez do trabalho duro. Caim pretende, pois, ao matar Abel, demonstrar que é superior à prepotência do Senhor. Mas, em resposta por sentir ferido o orgulho, Deus vinga-se de Caim.

Depois de ter assassinado o seu irmão Abel, Caim recebeu o maior castigo que se pode impingir a um ser humano; disse-lhe Deus: “Quando cultivares o solo, negar-te-á o sustento e virás a ser um fugitivo, errante sobre a terra” (GÊNESIS: 4; 12). Caim implora, então, ao Senhor que alivie o seu castigo. Em resposta às suas súplicas, Deus, em um ato de grande generosidade, abrande a pena do amaldiçoado, estipulando que seja vingado sete vezes aquele que o matar. Ademais, “o Senhor pôs, então, um sinal em Caim” (GÊNESIS: 4; 15); Caim se torna um proscrito, um assinalado, um amaldiçoado. O preço pago por defender a sua superioridade ante o Criador foi o banimento para Leste do Éden.

⁵ Vale lembrar que, no capítulo 3 da Gênese, Deus castiga Adão com os seguintes dizeres: “amaldiçoada será a terra por tua causa. Com fadiga tirarás dela o alimento durante toda a vida”. Talvez porque Caim seja lavrador, Deus tenha recusado a sua oferta. Caberia assinalar um parentesco entre o lavrador e o poeta, entre Caim e Adão, visto que Adão nasce da terra, e Caim cultiva terra: ambos são filhos do barro. Para a relação entre os filhos do barro e poesia, sugiro ver Octavio Paz (2013).

Procurei demonstrar, nessa breve interpretação dos quatro primeiros capítulos da Gênese, a estrita relação entre poesia e transgressão, bem como a maneira como os que se rebelam contra a Ordem opressora têm sido punidos desde a criação do mundo. Sou consciente de que se trata de uma parábola, mas não tenho dúvidas também de que a História do mundo é a repetição eterna da transgressão e do castigo. A poesia como violação da ordem vigente é, sem dúvida, um dos principais motivos da literatura romântica. Vale lembrar que, assim como Lúcifer, o assassino de Abel se tornou verdadeiro herói dos poetas do romantismo. Lord Byron, inclusive, escreveu um drama em sua homenagem: *Caim* (1821). Séculos antes de Byron, John Milton exaltou a beleza e virilidade de Lúcifer no seu *Paraíso Perdido*. “Better to reign in Hell than to serve in Heaven”, diz o herói demoníaco de Milton. Caim e Lúcifer são o símbolo da rebeldia, da rebelião, da insubordinação; afinal, Lúcifer não se curva diante de Deus: “*Non serviam*” (Jeremias: 2; 20). Apesar da corajosa resistência, Lúcifer e Caim são derrotados. A revolução fracassa. O castigo pela petulância e insubmissão dos rebeldes: o Inferno para Lúcifer, e o exílio para Caim.

2 Transgressão à ordem burguesa

É no romantismo que surge o conceito do poeta como um ser superior, como um gênio cuja inspiração lhe é inata; enfim, um homem dotado de dons superiores, um indivíduo cuja capacidade criadora lhe fora transmitida ao nascer. O poeta-gênio é o mediador entre o Eu e a natureza, entre o ideal e o real ou, para seguir a fórmula dramática de Victor Hugo, entre o grotesco e o sublime. Com efeito, é no romantismo que se estabelece tanto a noção de um criador original que nega a tradição clássica quanto a de um indivíduo refratário às convenções sociais, encarnando uma revolta estética e também ética. Nas palavras de Benedito Nunes,

O *pathos* da rebeldia, implícito ao individualismo egocêntrico, desse desejo insatisfeito e indefinido, sublinhou-se no *satanismo*, transformando a sede de conhecimento e poder na causa de um conflito dramático de proporções teológicas, pelo qual o homem não é o único agente responsável. Como potência espiritual externa de atuação ambígua, maléfica e benéfica, de que o homem se aproxima, com quem pactua por vontade própria, e contra quem se debate, Lúcifer, anjo caído e acólito de Deus, instiga a sede do poder e do conhecimento [...]. Adversário e aliado, antagonista necessário que transfigura a árvore do Bem e do Mal na árvore da vida, ao encorajar o homem a, infringindo as interdições do Deus-Pai, defrontar-se com o seu destino e com a morte, Satã, fonte do vigor do espírito e da imaginação para William Blake, “aquele que fala aos homens nos desejos do coração e nos sonhos da alma” (Vigny), é o símbolo maior da sequiosidade ambivalente da alma romântica, de sua introversão, de seu desdobramento interno, do conflito entre as suas aspirações ideais e a sua impotência real. (NUNES, 1993, p. 73)

Tem-se, portanto, imbricados o satanismo, a revolta e a sede de conhecimento; tudo isso condensado na figura do gênio criador. Vale lembrar que, quando o conceito de gênio surge no final século XVIII, é também o período em que o mundo sofre grandes transformações: a Revolução Industrial, na década de 1760; a Independência dos Estados Unidos, em 1776; a Revolução Francesa, em 1789. Ademais, o Iluminismo, sob a égide de Voltaire, Montesquieu, John Locke etc., e o Liberalismo, que se tornou manual de economia com Adam Smith, exerciam enorme influência em praticamente todos os setores da sociedade. O Iluminismo, que evoluiu para o Positivismo no final do século XIX, fazia de Logos o seu Deus, da Razão, a sua religião.⁶ Trata-se, portanto, do triunfo da modernidade, da razão instrumental e da burguesia: tudo aquilo contra o que a sensibilidade romântica se insurgia.

⁶ Romain Rolland satiriza os fanáticos da Razão em seu romance *Jean-Christophe*: “É verdade que sua liberdade de pensamento consistia em proibir a dos outros em nome da Razão: porque acreditavam na Razão como os católicos acreditam na Virgem Santa, sem suspeitarem, uns e outros, que a Razão, da mesma forma que a Virgem, nada é por si mesma e que o manancial está em outra parte” (1986, p. 136).

O satanismo romântico repercute na forma como Deus é vulgarmente compreendido, isto é: Deus é, por vezes, o Progresso e, por vezes, o atraso.⁷ E os poetas ora O celebram, ora O execram. Celebram-no: Deus representa o Absoluto, o elemento transcendente – em detrimento de uma sociedade materialista e pragmática. Execram-no: Deus é identificado com o *ancien régime* ou com a ordem burguesa, personifica a ética protestante – sendo que, numa sociedade onde o tempo é sinônimo de dinheiro, não se pode desperdiçar horas contemplando a natureza, as pessoas, o mundo. Essa ambiguidade em relação a Deus é retomada *ad nauseam* na poesia do romântico tardio Charles Baudelaire. Para os artistas da época, Deus representa a opressão, o *establishment* e a civilização; Satã é a rebeldia, a liberdade, a natureza.

Estabelece-se, também, uma dicotomia entre a *vita contemplativa* e a vida prática, entre mundo interior e mundo exterior; em suma, entre o artista e o burguês. Em *Passagens*, Walter Benjamin afirma que “na sociedade burguesa, a preguiça [...] tinha deixado de ser ‘heroica’” (BENJAMIN, 2006, p. 840). E continua:

Na sociedade feudal, o ócio – a desobrigação do trabalho – era um privilégio reconhecido. Na sociedade burguesa não é mais assim. O que distingue o ócio, tal como o conhece o feudalismo, é o fato de ele se comunicar com dois tipos importantes de comportamento social. A contemplação religiosa e a vida na corte representam, por assim dizer, as matrizes em que podia ser moldado o ócio do nobre, do prelado, do guerreiro. Estas atitudes – tanto a da piedade quanto a da representação – traziam vantagens ao poeta. Sua obra as favorecia pelo menos indiretamente, ao preservar o contato com a religião e com a vida na corte. [...] Na sociedade feudal, o ócio do poeta é um privilégio reconhecido. É somente na sociedade burguesa que o poeta é considerado como alguém que vive na ociosidade. (BENJAMIN, 2006, p. 842)

⁷ “Negação da religião: paixão pela religião. Cada poeta inventa sua própria mitologia e cada uma dessas mitologias é uma mistura de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais. [...] Religiões românticas: heresias, sincretismos, apostasias, blasfêmias, conversões. [...] O tema da morte de Deus é um tema romântico. Não é um tema filosófico, e sim religioso. Para a razão, Deus existe ou não existe. No primeiro caso, não pode morrer, e no segundo – como pode morrer alguém que nunca existiu?” (PAZ, 2013, p. 54).

Além disso, o poeta é cada vez mais segregado, exilado, abrindo-se também uma fissura na linguagem poética, pois se, durante o período do triunfo da burguesia, prevaleceu uma escrita única, instrumental e ornamental (BARTHES, 2000); com a perda das ilusões do liberalismo, decorrente da malograda Revolução de 1848, a qual condena o intelectual ao papel de consciência infeliz da sociedade, não sendo mais o seu porta-voz, a literatura não fala mais por meio do universalismo da escrita clássica, instrumental; ela é plural, multiforme. Se o poeta era visto como louco e perdulário, por se voltar às coisas transcendentais e não às coisas práticas; agora, isso se acentua, muito embora se cultive, a partir de então, um artesanato do estilo, assumindo-se um valor-trabalho no ofício literário (BARTHES, 2000). Ora, uma vez que o poeta não se adapta à vida prática, torna-se um corpo estranho. Por não se dedicar a trabalhos corporais, é visto como um preguiçoso; por não se importar com o dinheiro, um louco. O poeta é um exilado.

O poeta não se sente em casa porque o mundo lhe limita e lhe diminui; porque o seu reino não é deste mundo, porque ele é maior e nasceu para coisas mais elevadas do que ser escravo do próprio corpo. Ele anseia pelo infinito, mas se sente limitado à sua condição – social, fisiológica, histórica etc. O mundo é, para ele, a negra algema de que fala Cruz e Sousa no soneto “O Assinalado”. Quando falo de poeta, estou me referindo também a outros artistas que sofrem a maldição do exílio: Van Gogh e Caravaggio, na pintura; Chopin e Beethoven, na música; Orson Welles e Jean Vigo, no cinema – apenas para me limitar a alguns nomes. Mas é na poesia que a maldição fez mais vítimas. Digo poesia em um sentido geral, pois tanto romancistas quanto alguns filósofos poderiam integrar o rol dos poetas malditos.

Muitos poetas celebrados, hoje em dia, foram marcados em suas frentes com o ferro em brasa pelo mesmo Deus que baniu Caim, deixando-lhes cicatrizes indelévels. Na novela *Tonio Kroeger*, de Thomas Mann,

a personagem homônima diz: “Estou entre dois mundos; não me sinto à vontade em nenhum dos dois e por isso tenho um pouco de dificuldade” (MANN, 1971, p. 84). E sentencia:

A literatura não é profissão alguma, e sim uma maldição – que saiba disso. Quando é que começa a se fazer sentir essa maldição? Cedo, terrivelmente cedo. Em um tempo quando facilmente ainda se pode viver em paz e harmonia com Deus e com o mundo. Você começa a se sentir marcada, num contraste misterioso para com os outros, os comuns, os cordeiros; o abismo da ironia, da descrença, da oposição, da cognição, do sentimento, que a separa dos homens, torna-se mais e mais profundo, está isolada e daí em diante não há mais entendimento. (MANN, 1971, p. 40)

De um lado, os ociosos, os artistas; do outro, os pragmáticos, os burgueses. Assim, o poeta e o burguês reencenam o drama da parábola de Abel e Caim. Caim, novamente, oferta a Deus um presente sublime, mas é rejeitado por Ele, que prefere, mais uma vez, a mediocridade da oferta de Abel. A raça de Abel faz zombarias da raça de Caim, insultando-a, humilhando-a, constrangendo-a a ter de vagar à cata de esmolas para comprar o próprio pão. Caim escolhe o exílio por conta própria – pois não consegue viver mais entre os homens.

Mas a maldição só se torna maldição por causa da solidão, da condição de *outsider*. Gênios,⁸ não há muitos. Poucos que já estiveram sobre a terra merecem esse nome. Gênio é exceção. Com efeito, não vemos os gênios andando por aí, pois eles são arredios, não se exibem, têm vergonha do sinal marcado em sua frente. Genialidade é anormalidade, é doença, melancolia. A maldição consiste em ser o *outro*, o desvio, o anormal, o intruso – e o que é pior: ter consciência disso.

⁸ Valho-me, aqui, do parentesco apontado pelos românticos entre o poeta e o gênio.

3 Doença e Melancolia

Aristóteles, em seu notório “O problema XXX”, faz a seguinte indagação: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?” (ARISTÓTELES, 1998, p. 81). A resposta dada por ele atribui a melancolia a causas fisiológicas, como a bile negra – o que não é de nosso interesse. Com efeito, não interessa a resposta, o fascínio de sua proposição reside na pergunta; aliás, não estaria a resposta na própria pergunta? O homem de exceção é melancólico justamente por ser um homem de exceção. O homem excepcional representa um desvio da norma, do padrão. Ele é um indivíduo anormal, um *outsider*.

Ora, todo aquele que se percebe diferente dos outros, que é excluído em virtude de sua diferença, termina por se isolar do mundo. Priva-se do contato dos outros homens, não compartilhando, portanto, dos mesmos interesses, nem sentindo os mesmos prazeres ou fraquezas. Mas, como o próprio Aristóteles postulava, o homem é um “animal social” que tem a necessidade inata de se comunicar com os demais, de partilhar experiências ou simplesmente conviver em comunidade. Uma vez que, por sua diferença, é excluído do contato com os outros, ele torna-se melancólico. A não-aceitação pelos outros se converte em não-aceitação de si mesmo. Mas é a melancolia que o torna uma exceção ou o fato de ser uma exceção que o torna melancólico? De fato, ambas as proposições estão corretas. A melancolia é mãe e filha do gênio. Assim, há de se admitir que sua genialidade é inata. Walter Benjamin, comentando sobre aqueles nascidos sob o signo de Saturno, afirma:

[...] a meditação do melancólico é compreendida na perspectiva de Saturno, que “como o planeta mais alto e o mais afastado da vida cotidiana, responsável por toda contemplação profunda, convoca a alma para a vida interior, afastando-a das exterioridades, leva-a a subir cada vez mais alto e enfim inspira-lhe um

saber superior e o dom profético”. [...] Como a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma, por um lado, com preguiça e apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação. (1984, p. 171-172)

Todo gênio é melancólico, mas nem todos os melancólicos são necessariamente geniais. Privar-se do convívio humano também não significa que se é genial, porquanto nem todo misantropo ou eremita é um gênio criador. E os gênios alegres? E a alegre sabedoria do melancólico Nietzsche? O simples fato de saber-se um indivíduo extraordinário entristece o gênio. Gênio é melancolia.

Não apenas a doença espiritual – a melancolia – como também os transtornos físicos são responsáveis pela formação do indivíduo genial. Sem dúvida, as doenças que mais fizeram vítimas entre os gênios românticos foram a tuberculose e a sífilis. É uma mórbida coincidência o fato de muitos poetas brasileiros terem morrido vitimados pela *mycobacterium tuberculosis*, tais como: Castro Alves, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa e Manuel Bandeira. O romancista tcheco Franz Kafka, bem como o compositor polonês Frédéric Chopin e o poeta alemão Friedrich Schiller padeceram, igualmente, da “peste cinzenta”.

Outra enfermidade que assolou alguns gênios do século XIX foi o popular “mal francês”: a sífilis. Friedrich Nietzsche, Tolstói, Franz Schubert, E.T.A. Hoffman, Heinrich Heine, Oscar Wilde e Charles Baudelaire foram vítimas dessa doença. Alguns transtornos mentais também integram a lista das doenças de que os gênios padeceram. Na carta de suicídio de Virginia Woolf, a escritora afirma que ouvia vozes, que acreditava estar ficando louca e que sofria de uma doença terrível. Segundo estudos hodiernos, ela sofria de esquizofrenia. O grande poeta italiano Giacomo Leopardi teria sofrido de transtorno bipolar, além de tuberculose na coluna vertebral (o chamado mal de pott). Vincent Van Gogh teria sofrido de sífilis, esquizofrenia, epilepsia e transtorno bipolar. Ora, mas qual é a relação entre essas doenças e a genialidade?

No magistral romance *A Montanha Mágica*, Thomas Mann recria a *Belle Époque* num sanatório em Davos, na Suíça, onde diversos enfermos se restabelecem da tuberculose. A partir da noção de “lá em cima” (no sanatório) e “lá em baixo” na planície, Thomas Mann recria a dicotomia entre espírito e vida, entre doença e sanidade. Com efeito, é retomada a bifurcação goethiana em *Wilhelm Meister* entre o grande mundo (vida em sociedade) e o pequeno mundo (vida espiritual). Em *A Montanha Mágica*, a doença torna-se sinônimo de espírito puro – ideal que é combatido pela personagem humanista, *alterego* de Mann, Settembrini.

O protagonista Hans Castorp, fascinado por esse elemento mórbido e irracional, diz: “A doença é, por assim dizer, uma coisa digna de reverência. [...] Sempre se pensa que uma pessoa estúpida deve ser sadia e comum, e que a doença torna as criaturas finas e cultas e diferentes” (MANN, 2006, p. 136-137). A despeito de sua ironia ao se referir aos tolos com que convive e que são doentes, Hans vê como inconciliáveis a estupidez e a doença. A doença, para ele, torna mais agudo o espírito, fazendo com que o enfermo perceba coisas que a pessoa sadia jamais compreenderia. Obviamente, não é a doença que, ao atuar no corpo, modifica a fisiologia de um indivíduo a ponto de fazer com que seu cérebro se desenvolva mais do que o das pessoas sãs, mas sim o fato de uma pessoa doente ter de se isolar das demais, quer seja por medidas preventivas para combater o contágio da doença, quer seja porque o indivíduo enfermo envergonha-se de sua condição e prefira o isolamento. Como já foi dito, a solidão é a condição *sine qua non* do gênio, não devendo, no entanto, ser confundida com misantropia ou eremitagem.

Outro fator que faz com que a doença atue sobre o gênio é a consciência da morte, ou seja, consciência de si mesmo. Os indivíduos doentios – pelo menos os que sofrem de doenças fatais – não veem a morte no horizonte longínquo de sua existência, mas como um fantasma bem real que se aproxima cada vez mais depressa. A morte não é mera abstração para o enfermo; ela existe

em sua facticidade. Com efeito, essa certeza sobre a própria finitude faz com que o indivíduo extraordinário compreenda a vanidade de todas as coisas.

Uma vez que se percebe mortal e toma consciência de si mesmo, o gênio galga um degrau da sabedoria que muitos homens morrem sem jamais cogitar subi-lo. A certeza perene da própria morte – ou seja, a consciência da sua própria condição – equivale ao conhece-te a ti mesmo inscrito nos pórticos do Oráculo de Delfos. Genialidade é também consciência de si mesmo. O gênio volta-se para si mesmo e compreende a condição humana. Ele olha para os olhos da Górgona, mas não se petrifica – ele zomba daquilo que vê, zomba de sua monstruosidade, traz à luz os seus demônios interiores: os seus medos, as suas dores, a sua morte. Autoconsciência é saber que se sabe, é conhecer a sua finalidade única, é olhar ao redor e intuir a verdade absconsa. O gênio isola-se em seu “pequeno mundo”, cria o próprio universo moral, decodifica a verdade transformando-a em arte.

Mas, como lembra Virgílio: *Facilis descensus Averno* – de fato, o difícil é sair de lá. O processo de tomar consciência de si mesmo é uma longa e tortuosa descida aos infernos, de onde muitos sucumbem no caminho de volta. Nem todos voltam, pois se petrificam de terror. Autoconsciência é descer aos infernos, mas apenas o gênio sai de lá. Devido à experiência da morte, da dor e do mal, o gênio sai dos infernos fortalecido, e precisa relatar a sua experiência. Em suma, o gênio torna-se consciente de si mesmo devido à experiência da morte – a qual, muitas vezes, pode decorrer em virtude da doença.

Como já foi dito, a doença isola os indivíduos para que não haja contágio; aliás, a autoconsciência faz com que o indivíduo volte os olhos para dentro de si mesmo, pois o seu interior, o seu “pequeno mundo” causa-lhe fascínio. A solidão faz com que o gênio anseie ainda mais pela solidão. Ele quer estar sozinho – sozinho, como o Fausto fechado em seu gabinete estudando. A doença do corpo converte-se em doença da alma, o sofrimento físico

converte-se em sofrimento espiritual. Pior do que a dor física é a dor espiritual. É isso o que quer dizer Eclesiastes ao afirmar que em muito conhecimento há muito sofrimento. O gênio – assim como o melancólico – sofre pelo simples fato de existir, pelo simples fato de *estar-aí-no-mundo*, mas, ao contrário deste, a sua angústia é transformada em arte. Assim, a doença atua por vias opostas com o propósito comum de tornar o gênio um homem solitário, um *outsider*, um anormal. O gênio é filho do casamento do morbo com a melancolia, é o feto abortado da cópula entre uma alma e um corpo enfermos. Gênio é degenerescência, é putrefação, é o Mal. O narrador de *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, chega a afirmar a propósito da genialidade: “não se pode negar e nunca se negou que o elemento demoníaco, irracional, ocupa uma parcela inquietante dessa esfera luminosa” (MANN, 2000, p. 11).

4 Dois casos malditos: Balzac e Rimbaud

Os autores de que agora falarei são verdadeiros titãs, não há dúvida, mas irrita-nos o fato de que eles sabiam disso, de que a nós cabe apenas venerá-los. Nós, os tolos, esperávamos que fossem humildes e modestos, pois ninguém é capaz de suportar alguém que seja melhor que ele próprio. Contudo, vale ressaltar que o orgulho é uma das condições da grande arte, portanto, antes de acusá-los, devemos saudá-los.

A literatura⁹ e a modéstia são substantivos totalmente antitéticos. De fato, ela é a esposa mais bela do Orgulho; sendo, pois, inseparáveis. A

⁹ Para não incorrer no risco de generalizações, faço uma ressalva: quando me refiro à arte ou à literatura, tenho em mente o percurso desenvolvido neste ensaio, ou seja, trata-se de uma concepção romântica, algo demoníaca – a qual está presente na definição de Georges Bataille, em *A literatura e o mal*: “A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma penetrante do Mal – de que ela é expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, exige uma ‘hipermoral’” (1989, p. 10). Mais adiante, Bataille prossegue: “Somente a literatura poderia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem o que a lei não teria fim – *independentemente de uma ordem a criar*. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. [...] A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada de apoia nela. Ela pode dizer tudo” (1989, p. 22).

literatura não é um divertimento leve e descompromissado dos modestos, dos bons moços; ela é desconforto, é insatisfação. A literatura deve incomodar, tirar-nos de nossa zona de conforto. Não é remédio para nossas dores, é a agulha que espicaça nossas feridas até que voltem a sangrar. Não é o perfume das rosas, é o odor fétido dos esgotos. Se um livro nos diz palavras que nos confortam nos momentos de mais profunda angústia, devemos atirá-lo no lixo. A literatura deve ser como o médico que tem a honestidade de dizer ao paciente: “você não deve ter qualquer esperança”. A literatura – que merece assim ser chamada – é egoísta, é arrogante, é vaidosa, embora despreze todos os elogios. Logo, o romancista e o poeta devem julgar-se ainda maiores do que são, devem ter consciência de que são os melhores, de que estão acima do bem e do mal.

A definição de literatura presente nos manuais é geralmente insatisfatória. Qualquer pessoa que possua um conhecimento incipiente sobre “a arte das palavras” sabe que a sua principal característica – não obstante a formulação que vai de Aristóteles a Auerbach sobre a mimesis – é a diferença em relação à linguagem corrente no cotidiano, ou seja, a linguagem literária possui uma finalidade em si mesma, não visando, portanto, comunicar alguma coisa (embora, na maioria das vezes, a função poética mostre-se mais eficiente que a função referencial ao transmitir determinado modo de pensar). Isso pressupõe que a linguagem literária possui uma especificidade, em que apenas algumas “criaturas iluminadas” – o gênio romântico, por exemplo – são capazes de valer-se dela para comunicar aquilo que intencionam.

Em vez da modéstia, da humildade, do bom-mocismo, enfim, da mediocridade, o espaço literário é o da ambição, da concorrência, da soberba, do Mal. O Orgulho – o pecado de Lúcifer – deve ser a força motriz da literatura; afinal, o poeta/romancista só escreve porque está insatisfeito com o mundo em que vive, porque se julga capaz de fazer em um único verso aquilo que Deus malogrou fazer em sete dias.

Tendo isso em mente, podemos ousar dizer que a literatura é uma maneira de competir com Deus, de modificar aquilo que o Criador teria feito de forma equívoca. Mas, como alguns escritores veem o mundo diferente de outros, esses homens que brincam de Deus, esses “portadores da luz”, criam, à sua maneira, todas as potencialidades do universo – o que, em maior ou menor medida, sempre trará significativas transformações no mundo originalmente criado por Deus. Literatura não é apenas que poderia ter sido, é aquilo que deverá ser.

Porém, o que mais desperta fascínio dessa experiência malignamente sagrada de brincar de Deus, de espoliar o fogo em favor dos homens, assim como Prometeu o fez, é a altura em que se colocam esses deuses malditos, é o pedestal em que se colocam para observar-nos. Deve ter ocorrido a eles em algum momento a ideia de que são maiores e nascidos para coisas maiores do que se submeter à mediania, ao senso comum, à vala onde são enterrados aqueles que morrem para sempre, enquanto eles passam a viver em todo o esplendor quando se libertam do corpo degradante que limita às pulsões espirituais de seu gênio. Alguns exemplos disso são: a pretensão de Goethe no seu projeto da *weltliteratur*, bem como o anseio do Absoluto que roubou 60 anos de sua vida aplicados no Fausto; Flaubert e a sua crítica ao pensamento humano ao longo da História, em *Bouvard e Pécuchet*, além de sintetizar as possibilidades romanescas em *A educação Sentimental*; Victor Hugo e sua famosa frase no seu caderno de colegial, quando tinha apenas 14 anos: “Eu quero ser Chateaubriand ou nada”.

Na literatura em prosa, o maior de todos foi, sem dúvida, Balzac, que disse, certa vez, que o seu propósito era realizar pela pena aquilo que Napoleão havia falhado em fazer pela espada. Em carta à Mme. Hanska, de 1844, afirmou: “Quatro homens tiveram uma vida imensa: Napoleão, Cuvier, O’Connell, e eu quero ser o quarto. O primeiro viveu a vida da Europa, e se

inoculou exércitos! O segundo desposou o globo! O terceiro encarnou um povo! Eu carreguei uma sociedade inteira na cabeça!” (BALZAC apud RÓNAI, 1989, 61). Essa sociedade harmonicamente infernal faz com que ele compare a sua obra à *Comédia* de Dante, tanto que a intitula *A Comédia Humana*, em contraposição à *Divina Comédia*. Diz o autor no *L’avant-propos de la Comédie Humaine*:

A imensidão do plano, que compreende ao mesmo tempo a história e a crítica da sociedade, a análise de seus males e a discussão de seus princípios, autoriza-me, assim o creio, a dar à minha obra o título sob o qual hoje ela aparece: *A Comédia Humana*. Será ambicioso? Não será apenas justo? É o que o público decidirá, quando a obra estiver terminada. (2012, s/p)

Assim, Balzac coloca-se ao lado de Dante Alighieri, o autor que fez a súplica civilizatória de sua época, pois sua intenção é fazer a análise mais completa já realizada sobre a vida moderna em seus estudos dos costumes, analíticos e filosóficos. Quando se delineia em sua mente o projeto megalomaniaco de representar a sociedade de seu tempo em uma obra, escreve à sua irmã: “Saudai-me, pois estou seriamente na iminência de tornar-me um gênio” (BALZAC apud RÓNAI, 1989, p. 46). Com efeito, o mundo de *A Comédia Humana* é a representação mais perfeita da condição humana, na modernidade, onde todas as nossas pulsões mais nobres e mais vis encenam-se no pior dos mundos possíveis. Balzac recria o mundo à imagem e semelhança de si mesmo, fazendo não da realidade em-si, mas de suas potencialidades a matéria-prima para seus romances. A consciência de sua grandiosidade está presente em cada linha de sua obra, quando, hiperbolicamente, faz com que suas personagens sejam maiores do que de fato o são, como, por exemplo, ao comparar suas personagens a deuses, ou ao próprio Cristo e à Virgem. Isso foi visto como defeito por muitos intérpretes de sua obra, como Erich Auerbach, que afirma:

Qualquer enredo, por mais trivial ou corriqueiro que seja, é por ele tratado grandiloquentemente, como se fosse trágico; qualquer mania é por ele vista como paixão. Está sempre disposto a marcar qualquer infeliz como herói ou como santo; se se tratar de uma mulher, compara-a com um anjo ou com uma madona. Demoniza todo e qualquer malvado vigoroso e, em geral, qualquer figura levemente sombria; e chega até a chamar o coitado do velho Goriot *ce Christ de la paternité*. (AUERBACH, 2004, p. 431)

Em um curioso ensaio sobre Balzac, Anatole France (1954, s/p) afirma:

Há imagens mil funestas do que as imagens esculpidas e pintadas, das quais Jeová quis preservar Israel: são as imagens por excelência, as imagens ideais que os romancistas e os poetas concebem. São os tipos e caracteres, são as personagens dos romances. Essas figuras vivem uma vida ativa; são almas e é justo dizer que os seus malignos autores as lançam entre nós como demônios para nos tentar e perder. E como escapar-lhes, pois que elas habitam em nós e nos possuem? Goethe lança Werther no mundo e logo os suicídios se multiplicam. Todos os poetas, todos os romancistas, sem exceção, perturbam a paz da terra. *A Ilíada* de Homero e o *Germinal* de Zola produziram igualmente crimes. *Emílio* fez terroristas e assassinos daqueles que Jean-Jacques queria reconduzir à natureza. Os mais inocentes, como Dickens, são ainda assim grandes culpados; desviam para seres imaginários a nossa ternura e a nossa piedade, que estariam colocados sobre a cabeça dos vivos que nos rodeiam. Tal romancista produz históricos, tal outro faz coquetes, um terceiro, jogadores e assassinos. Porém o mais diabólico de todos, o Lúcifer da literatura, é Balzac. Ele imaginou todo um mundo infernal que realizamos hoje. É de acordo com os seus planos que somos ciumentos, cúpidos, violentos, agressivos e que nos arremessamos uns sobre os outros, com uma fúria homicida e ridícula, à conquista do ouro, ao assalto das honras. Balzac é o príncipe do mal e o seu reino chegou. Por todos os escultores, por todos os pintores e todos os poetas, por todos os romancistas que desde os primeiros tempos do mundo, até esta hora, fizeram mal à humanidade, Balzac seja maldito!

O Grande Inquisidor teria ordenado a Jesus Cristo que retornasse ao Céu, pois, apesar de tudo, os homens construíram uma civilização; entretanto, quando Lúcifer fez sua última aparição, como um jovem provinciano de Charleville, no final do século XIX, permitiu que este permanecesse na terra

para cumprir os seus intentos. O *enfant terrible* Arthur Rimbaud fez em três anos aquilo que nenhum poeta jamais havia logrado fazer e que nenhum outro provavelmente conseguirá fazer novamente. Entre os 16 e 19 anos, Rimbaud escreveu pelo menos três obras-primas: *Le Bateau Ivre*, *Une Saison en Enfer* e *Les Illuminations*, além de outros poemas de originalidade nunca antes vista. Sua vida foi um escândalo, sua obra um escândalo ainda maior, mas é o seu silêncio que nos choca realmente. O poeta diz em certa passagem de *Une Saison en Enfer*: “Eu tenho todos os talentos! Não há ninguém aqui e há alguém: não queria desperdiçar meu tesouro”.¹⁰ É como se nos dissesse: *Eu posso fazer tudo quanto quiser; não há ninguém que faça poesia melhor do que eu, no entanto, vou me calar – não encontrei nenhum justo que mereça esse meu tesouro!* Porquanto não quer jogar suas pérolas aos porcos, prefere o silêncio, o não.

Rimbaud oferece às feiticeiras, à miséria, ao ódio o seu tesouro; ataca a alegria como um animal feroz, diviniza a desgraça e, em vez de invocar as musas, conjura Satã e lhe dedica o seu livro hediondo. Ele atribui ao sangue de seus antepassados a sua falta de traquejo com a vida prática; odeia todas as profissões, tem verdadeira aversão ao trabalho, pois a honradez da mendicidade lhe exaspera. A postura iconoclasta do vidente de Charleville está sintetizada nesses versos: “A quem me alugar? Que besta é preciso adorar? Que santa imagem atacar? Que corações destruirei? Que mentira devo sustentar? Sobre que sangue marchar?”¹¹

Ele procura um lugar em que possa oferecer o seu gênio, mas todas as portas lhe são fechadas na cara. Ele louva e espera conforto em Deus, porém, mata o Evangelho. A razão lhe desperta, mas não lhe torna prisioneiro. Rimbaud é sempre mais do que si mesmo: “Eu é um outro”,¹² diz ele na *Carta*

¹⁰ RIMBAUD, 1998, p. 148, tradução minha.

¹¹ RIMBAUD (1998, p. 138). Tradução minha.

¹² RIMBAUD (2009, p. 38).

do *Vidente*. Primeiro, senta a beleza sobre o joelho e a injúria; depois, aprende a saudá-la. Quer ser feliz a todo custo, mas despreza a felicidade estabelecida e doméstica; é incapaz de amar, mas quer ser amado indiscriminadamente. Nesse turbilhão de vontades e sensações, o que o guia é sua intuição, sua vidência: “Vou desvendar todos os mistérios: mistérios religiosos ou naturais, morte, nascimento, futuro, passado, cosmogonia, o nada. Sou mestre em fantasmagorias”.¹³ A sua pretensão fáustica vai além: reinventa o amor, inventa cores para as vogais, anota o inexprimível, fixa as vertigens, torna-se simultaneamente homem e mulher, funde a verdade em um só corpo e alma. Rimbaud encontrou a Eternidade!

Em sua descida aos infernos, ele transfigurou o sentido de tudo. O mundo não é mais o mesmo, a poesia já não é mais a mesma. “É preciso ser absolutamente moderno”¹⁴, “é preciso ser vidente, fazer-se vidente”.¹⁵ Rimbaud sabe de suas conquistas e de suas limitações:

Eu criei todas as festas, todos os triunfos, todos os dramas. Experimentei inventar novas flores, novos astros, novas carnes, novas línguas. Acreditei adquirir poderes sobrenaturais. Pois bem! devo enterrar minha imaginação e minhas lembranças! Que bela glória de artista e narrador arrebatada! Eu! eu que me dizia mago ou anjo, dispensado de toda a moral, estou rendido ao chão, com um dever a procurar e a áspera realidade a abraçar.¹⁶

Como Prometeu, rouba o fogo dos deuses, mas, enquanto a águia lhe devora o fígado, gargalha da própria dor e daqueles que sentem compaixão por si. O poeta nos remete, na primeira parte das *Iluminações*, à famosa frase de Luís XV: “Depois de mim, o Dilúvio”. Com efeito, depois de Rimbaud, o mundo ficou em pedaços, acabou-se a paz sobre a terra. Maldito seja!

¹³ RIMBAUD (1998, p. 148). Tradução minha.

¹⁴ RIMBAUD (1998, p. 190). Tradução minha.

¹⁵ RIMBAUD (2009, p. 39).

¹⁶ RIMBAUD (1998, p. 188). Tradução minha.

Considerações finais

No poema “Abel e Caim” – que integra o ciclo “Revolta”, d’*As flores do mal* –, Charles Baudelaire desenvolve, uma contraposição entre os indivíduos da raça de Caim e da raça de Abel, mantendo clara simpatia pelos filhos de Caim, que é o primeiro maldito, o símbolo dos oprimidos. Engana-se, porém, quem formula, a partir dessa antítese, a luta de classes entre a burguesia e o proletariado; antes, os deserdados de quem fala o eu-lírico baudelaireano referem-se às prostitutas, aos ladrões, aos mendigos, aos “anormais”, aos poetas, enfim, aos marginalizados da sociedade. Sendo descendente de Caim, o poeta é, essencialmente, um maldito, um *outsider*, um exilado.

Evidentemente, o modelo de poeta com quem Baudelaire encontra parentesco é o poeta romântico, aquele que é refratário às convenções sociais, que se revolta e se melancoliza por causa da posição a que foi relegado. Os descendentes de Caim são revoltados, e a literatura que produzem é cheia de fúria, de arroubos, de paixões extremas, de liberdade, de irracionalidade, de dionisíaco, de tudo quanto os filhos de Abel tentam a todo custo reprimir, encarcerar, manter sob controle. Mas os descendentes da Caim, inspirados por Lúcifer, sempre se rebelam, rompem as correntes e escapam das prisões do tédio e das trevas. Em *A dupla chama*, Octavio Paz descreve esse movimento de repressão e libertação do “portador da luz”:

No centro da negritude absoluta do mal apareceu um reflexo indeciso: a luz vaga do amanhecer. Lúcifer: começo ou queda, luz ou sombra? Talvez um e outro. Os poetas perceberam essa ambiguidade e tiraram o partido que conhecemos. Lúcifer fascinou Milton mas também os românticos, que o converteram no anjo da rebeldia e no portador da tocha da liberdade. As manhãs são breves e mais breves ainda as iluminadas pela luz ziguezagueante de Lúcifer. Apareceu ao despontar do século XVIII e na metade do século XIX empalideceu seu rubro esplendor, embora tenha continuado iluminando com uma luz tênue e perolada, luz do pensamento mais que do coração, o longo entardecer do simbolismo. [...] A modernidade teve duas manhãs: uma, a que viveu Hegel e

sua geração, que começa com a Revolução Francesa e termina 50 anos depois; a outra, a que se inicia com o grande despertar científico e artístico que precede a primeira guerra mundial e termina ao eclodir a segunda guerra. O emblema desse segundo período é, outra vez, a figura ambígua de Lúcifer. Anjo do mal, sua sombra cobre as duas guerras, os campos de Hitler e Stálin, as explosões de Hiroshima e Nagasaki; anjo rebelde da luz, é a fagulha que acende todas as grandes inovações de nossa época na ciência, na moral e nas artes. De Picasso a Joyce e de Duchamp a Kafka, a literatura e a arte da primeira metade do século XX foram luciferinas. (PAZ, 1994, p. 133-134)

Depois do brilho intenso das vanguardas na aurora do século XX, Lúcifer retirou-se. Isso não significa que deixou de existir a arte ou a literatura, mas sim que “não as ilumina a luz ambígua e violenta de Lúcifer: são obras crepusculares” (PAZ, 1994, p. 136). Para que a luz luciferina irradie em nosso século, os filhos de Caim deverão abandonar os seus temores e aceitar o convite de Lúcifer para descer nos Hades, a fim de obter a sabedoria sobre a vida e a morte – tal como narra Lord Byron, no seu *Cain*.¹⁷ Assumindo que uma literatura autêntica necessita do demoníaco e do irracional, é que se dissipará as brumas do tédio que caracteriza o nosso mundo hoje. Como diz Bataille: “A literatura não é inocente, e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal” (1989, p. 10); afinal, retomando o que foi dito no início deste ensaio, o próprio fazer poético é, por si só, uma violação ao interdito divino.

Referências

- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹⁷ Diante da hesitação de Caim, Lúcifer o exorta: “Fear not – without me thou couldst not have gone beyond thy world” (BYRON, 1830, p. 229).

BALZAC, Honoré. Prefácio à Comédia Humana. In: _____. *A Comédia Humana: estudos de costumes: cenas da vida privada*. 3. ed. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2012.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura: seguido de novos ensaios críticos*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas de Jeanne-Marie Gagnebin. Trad. de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. 36. ed. Trad. Ludovico Garmus. Petrópolis: Vozes, 1982.

BYRON, George Gordon. *Cain, a mystery*. London: William Crofts, 1830.

FRANCE, Anatole. Balzac, príncipe do mal. In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. São Paulo: Globo, 1954. Vol. 6.

MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Trad. Herbert Caro. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Tonio Kroeger/A Morte em Veneza*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1971. Coleção: Os Imortais da Literatura Universal.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 51-73.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIMBAUD, Arthur. Uma Estadia no Inferno. In: _____. *Prosa poética*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. In: _____. *Correspondências*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

ROLLAND, Romain. *Jean-Christophe* 3. Trad. Vidal de Oliveira e Carlos Dante de Moraes. 5. ed. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1986.

RÓNAI, Paulo. A vida de Balzac. In: BALZAC, Honoré. *A Comédia Humana: estudos de costumes: cenas da vida privada*. Trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

Recebido em 17/02/2015.

Aceito em 29/07/2015.