



Vigor e naufrágio: a modernidade ambivalente de Arthur Rimbaud

Vigor and Shipwreck: Arthur Rimbaud's Ambivalent Modernity

Eduardo Veras

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), Uberaba, Minas Gerais / Brasil
eduardohnveras@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4803-1482>

Resumo: Este artigo pretende discutir a famosa afirmação “Il faut être absolument moderne” (“Devemos ser absolutamente modernos”), feita por Arthur Rimbaud, no poema final de *Une saison en enfer*. Para tanto, analiso, além do referido poema, trechos das célebres “Lettres du voyant”, endereçada por Rimbaud a Paul Demeny em maio de 1871, e do poema “Le bateau ivre”. Em diálogo com teóricos que se ocuparam do conceito de modernidade e seus paradoxos, em especial Antoine Compagnon e Henri Meschonnic, procuro demonstrar que o discurso de Rimbaud sobre o moderno é essencialmente ambivalente, revelando menos uma pretensa antecipação da doutrina vanguardista do novo que o impasse sem solução no qual se inscreve a obra do poeta de Charleville. Tal impasse é apresentado no artigo a partir das imagens do vigor e do naufrágio e de um breve esboço de comparação com a poética de Baudelaire, representada em especial pelo poema derradeiro de *Les fleurs du mal*, “Le Voyage”.

Palavras-chave: Rimbaud; modernidade; Baudelaire; ambivalência; vigor; naufrágio.

Abstract: This article aims to discuss the famous statement “Il faut être absolument moderne” (“One must be absolutely modern”), made by Arthur Rimbaud, in the final poem of *Une saison en Enfer*. To that end, I analyze, in addition to the aforementioned poem, excerpts from one of the famous “Lettres du voyant”, addressed by Rimbaud to Paul Demeny in May 1871, and the poem “Le bateau ivre”. In dialogue with theorists who dealt with the concept of modernity and its paradoxes, especially Antoine Compagnon and Henri Meschonnic, I try to demonstrate that Rimbaud’s discourse on modernity is essentially ambivalent, revealing more the impasse without solution in

which the work of the poet of Charleville is inscribed than an alleged anticipation of the avant-garde doctrine of the new. The article presents this impasse without solution based on images of vigor and shipwreck and a brief sketch of comparison with Baudelaire's poetics, represented in particular by *Les Fleurs du mal*'s ultimate poem, "Le Voyage".

Keywords: Rimbaud; modernity; Baudelaire; ambivalence; vigor; shipwreck.

1 Absolutamente moderno

"Il faut être absolument moderne",¹ escreve Rimbaud (2009, p. 280) em "Adieu" ["Adeus"], seção final de *Une saison en enfer* [*Uma temporada no inferno*]. Transformada em máxima, em manifesto sucinto do modernismo, segundo Henri Meschonnic (1988, p. 121), essa frase ganharia vida própria, para além do poema, sob o influxo do "entusiasmo futurista das vanguardas" (COMPAGNON, 1996, p. 11). Sob essa perspectiva, a máxima rimbaldiana corresponde ao anúncio do novo, *tabula rasa* que liberta o artista moderno do peso do passado. Algo próximo daquilo que Walter Benjamin (1994, p.118) afirma em "Experiência e pobreza": os homens "aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso". No momento em que o "novo" ganha prestígio, torna-se o fim em si mesmo da produção artística, aberta para um "futuro infinito" (COMPAGNON, 1996, p. 19) e perpetuamente adiado. Rimbaud, mais que Baudelaire, segundo essa leitura, torna-se o profeta da velocidade e da destruição futurista, no sentido genérico do termo. "Ser absolutamente moderno" significa, a partir de então, aos olhos das vanguardas, despojar-se completamente do passado, *exorcizá-lo*, para se aproximar ao menos lexicalmente um pouco mais do que parece, a meu ver, estar em jogo em *Une saison en enfer*.

É curioso que um crítico revisionista das narrativas ortodoxas da modernidade como Antoine Compagnon (1996, p. 16) oponha francamente Rimbaud e Baudelaire no que se refere à visão e à experiência do moderno. Para ele, a injunção rimbaldiana, concebida como "palavra de ordem do moderno", "explode, como recusa violenta do antigo".

¹ "Devemos ser absolutamente modernos", na tradução de Lêdo Ivo (RIMBAUD, 1982, p. 77)

Enquanto, sempre segundo o mesmo crítico, “o novo de Baudelaire [seria] desesperado [...], arrancado da catástrofe, do desastre do amanhã”, em Rimbaud ele assumiria a coloração retórica do modernismo triunfal, coincidindo com a “missão” do poeta “*multiplicador de progresso*”.² Essa leitura hipermoderna de Rimbaud resulta especialmente, a meu ver, de uma leitura unilateral da famosa carta endereçada ao poeta Paul Demeny, em 15 de maio de 1871, uma das duas cartas ditas “do vidente” [“*Lettres du voyant*”], tomadas não raro como uma espécie de programa literário do poeta de Charleville.³ É preciso voltar a ela, ainda que brevemente, antes de analisar a parte final de *Une saison en enfer*:

É perfeitamente compreensível que a carta a Paul Demeny tenha sido associada ao discurso das vanguardas. Nela, a retórica do novo se faz presente desde a primeira frase: “Resolvi proporcionar-lhe uma hora de literatura nova”⁴ (RIMBAUD, 2008, p. 38). Mais à frente, vemos o poeta exclamar: “liberdade aos *novos!* de execrar os ancestrais”, anunciando a retórica da ruptura característica da época vanguardista. Rimbaud considera que, depois dos gregos, a história da poesia conheceu poucos momentos de brilho e que, após Racine, “o puro, o forte, o grande”, o “jogo cria mofo”, isto é, a literatura ocidental entra em decadência. O problema, segundo ele, está na concepção de sujeito que marcou esse passado: “se os velhos imbecis tivessem descoberto algo mais que a falsa significação do Eu, não teríamos de varrer esses milhões de esqueletos, que, desde um tempo infinito, vêm acumulando os produtos de sua inteligência caolha, arvorada em autores”. É justamente contra essa tradição do eu personalista, coincidente em diversos aspectos com a emersão da figura do autor, que Rimbaud declara: “Eu é um outro” (RIMBAUD, 2008, p. 39).

A ruptura e o novo, contudo, não me parecem ser o *telos* da teoria poética de Rimbaud. Arrisco dizer que, a exemplo do que se observa em Baudelaire, sua proposta se explica melhor como uma revolução do olhar que tem a eternidade e não o futuro como alvo. A experiência rimbaldiana da eternidade pressupõe uma fusão de alma e corpo aqui e

² Essa expressão é utilizada pelo próprio Rimbaud (2008, p. 41) na carta a Paul Demeny de 15 de maio de 1871. A questão é saber se ela deve ser tomada como uma chave de leitura totalizante para a experiência rimbaldiana da modernidade.

³ A carta a Demeny é a segunda dita “do vidente”. A primeira, bem mais curta, foi endereçada a Georges Izambard dois dias antes, em 13 de maio de 1871.

⁴ A tradução da “carta do vidente” é de Lêdo Ivo.

agora, uma espécie de consagração do instante que se dá pela via da visão, ou seja, pelo encontro de uma faculdade fisiológica e o poder revelador da imagem.⁵ No conhecido poema “Éternité” [“Eternidade”], escrito em 1872 e retomado, com algumas alterações, em *Une saison en enfer*, Rimbaud reafirma o caráter fusional e imagético do eterno:

De novo me invade.
 Quem? – A Eternidade.
 É o mar que se vai
 Com o sol que cai⁶
 (RIMBAUD, 2002, p. 51)

O poema encena o encontro do alto e do baixo, do fogo e da água, do céu e do mar, da luz e da escuridão. Trata-se, portanto, de uma imagem, mais do que isso, uma imagem totalizante. Para Jean-Pierre Richard (1955, p. 266) esse poema “constitui o ponto mais alto, poético e vivido, da aventura rimbaldiana”, pois “retoma e satisfaz, na pureza de uma única resolução harmônica, todas as tentações contraditórias” vivenciadas pelo poeta até ali. Isso significa, seguindo o raciocínio do crítico francês, que “Éternité” realiza, de alguma maneira, o projeto poético de Rimbaud na reconciliação sensível dos opostos convertida em imagem, ou ainda, em visão.

Não se trata mais de buscar o novo pelo novo, mas aquilo que Rimbaud, na citada “carta do vidente”, chamou “desconhecido” (*inconnu*).

⁵ Para Octavio Paz, o conceito de “imagem” engloba as mais diversas expressões verbais classificadas pela retórica, como as metáforas, as paronomásias, os símbolos, as alegorias etc. Interessa-me, sobretudo, sempre de acordo com o crítico mexicano, a vocação da imagem para a condensação de significados e realidades opostas. Tal vocação para a apreensão da pluralidade do real a opõe ao plano da representação clássica, que pressupõe separação entre sujeito e objeto e respeito ao princípio de contradição. À imagem caberia mais *apresentar* a realidade em sua dimensão ambígua que representá-la.

⁶ Augusto de Campos traduz a partir da versão manuscrita e autografada de maio de 1872, onde se lê: “Elle est retrouvée / Quoi? – l'éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil” (RIMBAUD, 2009, p. 215). Em *Une saison en enfer*, essa estrofe do poema aparece assim: “Elle est retrouvée!/Quoi? l'éternité. / C'est la mer mêlée / Au soleil (RIMBAUD, 2009, p. 267). Esta segunda versão é traduzida da seguinte maneira por Lêdo Ivo (RIMBAUD, 1982, p. 67): “Ela, a Eternidade, / Foi reencontrada. / É o mar misturado / Ao sol.”

O poeta vidente é aquele que cultiva racionalmente o desregramento de todos os sentidos na busca pela conversão das visões culturalmente inoculadas no sujeito – que em *Une saison en enfer* aparecerão como “fantasmagorias” – em *visões* eternas, fundadas, como tentei demonstrar acima, na experiência sensível que se materializa como imagem total e autossuficiente do desconhecido. Trata-se, a meu ver, de algo que se poderia definir como uma experiência mística pagã, uma experiência instantânea do real como imagem poética.

A palavra “desconhecido” aparece novamente na “carta do vidente” num trecho em que Rimbaud se diz em busca de uma língua. Não se trata, como se pode imaginar, de *uma* língua literária qualquer, mas de uma “linguagem universal”, definida pelo poeta em termos muito semelhantes à teoria romântica das correspondências subscrita por Baudelaire: “Essa língua será de alma para alma, resumirá tudo: perfumes, seres, sons: pensamento que se engancha a um pensamento e o puxa para fora” (RIMBAUD, 2008, p. 41). Essa língua imediata, fundada na materialidade das próprias coisas, concede ao poeta que a cultiva a missão de “indicador da quantidade de *desconhecido* despertada em seu tempo na alma universal” (RIMBAUD, 2008, p. 41). Finalmente, é possível perceber que o projeto rimbaldiano não se identifica com a “religião do novo”, nos termos de Compagnon (1996), mas com um projeto poético-filosófico que almeja a revelação da eternidade no presente, na consagração do instante pela língua ou *na* língua do poeta que explode os limites do eu e da representação.

É possível dizer que *Une saison en enfer*, único livro que Rimbaud publica em vida, é a encenação do drama do eu em busca da restauração de um passado pleno, simbolizado por um “festim onde se abriam todos os corações, onde todos os vinhos corriam” (RIMBAUD, 2008, p. 45). O poeta se aventura numa travessia que coloca em tensão esse desejo de retorno ao tempo de plenitude, a consciência aguda da decadência e um esforço de ordem existencial e, sobretudo, poética na busca pela “chave do antigo festim, onde eu recobriria talvez o apetite” (RIMBAUD, 2008, p. 45). Trata-se de uma travessia do eu, nos dois sentidos da expressão, travessia que compreende uma autorrevisão – existencial e poética – e um embate feroz do poeta contra o arrefecimento do vigor e da embriaguez, a exemplo do que ocorre no poema “Le bateau ivre” [“O barco bêbado”],⁷ como tentarei mostrar mais à frente. *Une saison en enfer* é uma tentativa

⁷ Conforme a tradução de Augusto de Campos (RIMBAUD, 2002, p. 29)

de síntese da obra de Rimbaud, curiosamente empreendida aos 19 anos incompletos de idade. Tal síntese, contudo, não se dá sem uma profunda autocrítica e, mais significativamente ainda, sem um profundo esforço de restauração da própria obra, como quem buscasse reanimar uma chama que julga em vias de extinção.

“Adieu” é o ponto final dessa travessia. O poema começa com uma referência ao outono, bastante significativa no conjunto de uma obra profundamente devotada à primavera,⁸ e como uma espécie de abdicação do sol e da eternidade: “Já é o outono! – Mas por que ter saudade de um eterno sol, se estamos empenhados na descoberta da claridade divina, – longe das criaturas que morrem sobre as estações?” (RIMBAUD, 1982, p. 76). A exemplo do que ocorre em “Le bateau ivre”, poema cronologicamente anterior a *Une saison en enfer*, aqui Rimbaud se apropria da imagem de uma embarcação – “Outono. Nossa barca vogante ruma para o porto da miséria” (RIMBAUD, 1982, p. 76) – para simbolizar o fim da viagem, o esgotamento de uma experiência. O balanço da viagem não deixa de evocar a intensidade ambígua das experiências do eu na travessia do inferno, “os mil amores que me crucificaram”, diz o poeta no segundo parágrafo. Se a primavera rimbaldiana é o anúncio de um verão utópico, o outono é o anúncio do inverno que o poeta teme “porque é a estação do conforto” (RIMBAUD 1982, p. 76). Ainda no âmbito do balanço da travessia, como quem desembarca de uma viagem, Rimbaud escreve: “Tentei inventar novas flores, novos astros, novas carnes, novas línguas. Pensei ter adquirido poderes sobrenaturais. Muito bem! devo enterrar minha imaginação e minhas lembranças! Uma bela glória de artista e de narrador destruída!” (1982, p. 76).

O tom de desengano aponta para a derrota da empreitada poética, em especial no que concerne à invenção da nova língua e à conquista de poderes sobrenaturais em nome da poesia. Ao desengano se segue o enterro da imaginação e das lembranças do poeta. Trata-se, como se vê, de um adeus à própria aventura da poesia,⁹ do retorno ao chão de um poeta doravante “obrigado a abraçar a áspera realidade!” (RIMBAUD, 1982,

⁸ Um dos primeiros poemas compostos por Rimbaud de que se tem notícia, escrito em latim aos quatorze anos de idade, começa justamente com o anúncio de uma primavera “Ver erat, et morbo Romae languabat inerti...” (RIMBAUD, 2009, p. 5). Tradução livre: “Era primavera, e, em Roma, se enlanguescia...”

⁹ Penso esse “adeus” como uma categoria interna à economia poética de Rimbaud, e não como uma figura biográfica.

p. 77). Rimbaud toca, assim, os limites da poesia no contato com a crueza do real e na eliminação de “todas as lembranças imundas” (RIMBAUD, 1982, p. 77). E é justamente nesse contexto de arrefecimento da vontade e desengano, de condenação à realidade áspera, que Rimbaud (1982, p. 77) dirá: “Devemos ser absolutamente modernos”. Ocupando sozinha um parágrafo do poema, a frase deve ser lida mais como um “adeus”, evocando e reforçando o tema central do poema, que como uma exortação do futuro. Antes de avançar, é preciso, portanto, concluir, com Henri Meschonnic (1988, p. 126), que a famosa frase rimbaldiana expressa uma “aceitação [...] do *adeus* à poesia como escrita da visão, que diz o poema, e que é também escrita da vida.”

2 O vigor do naufrágio

“Le bateau ivre” é outro poema de Rimbaud no qual a questão da vidência é, mais que simplesmente evocada, performatizada. Nele o poeta se apresenta como um barco ébrio que se “liberta”, segundo a tradução de Augusto de Campos, de seus rebocadores, despoja-se de sua carga e tripulação para se lançar no “furor oceânico” (RIMBAUD, 2002, p. 29). A ruptura experimentada pelo barco-poeta se inscreve na própria constituição formal do poema, por exemplo, no desmembramento do alexandrino tradicional na terceira estrofe e no emprego sistemático do *enjambement* na maioria das estrofes que se seguem. Nesse primeiro momento, o naufrágio do poeta associa-se diretamente à libertação do eu e a sua entrega às forças desnorteadoras da natureza. O naufrágio assume ainda, também no início do poema, uma dimensão purificadora e sagrada: “o vento abençoou minhas manhãs marítimas” (RIMBAUD, 2002, p. 29). Batizado e purificado pela natureza, esse eu-barco, eu-outro experimenta uma verdadeira embriaguez da liberdade. Diversos trechos da primeira parte do poema apontam para a relação entre a violência do naufrágio e o êxtase da libertação. Como em *Une saison en enfer*, a viagem do barco bêbado coincide com a aventura da própria poesia. Na sexta estrofe do poema, Rimbaud escreve:

Então eu mergulhei nas águas do Poema
Do Mar, sarcófago de estrelas, latescente,
Devorando os azuis, onde às vezes – dilema
Lívido – um afogado afunda lentamente
(RIMBAUD, 2002, p. 31).

O naufrágio do poeta-barco se dá, portanto, nas águas do Poema-Mar. A ambivalência e a tensão entre os sujeitos da ação e os espaços onde ela ocorre está perfeitamente representada pelo *enjambement* que separa justamente as palavras “Poema” e “Mar”. Estes, como se vê, acabam sobressaindo, forçando o pretense eu do poema (poeta-barco) a se despojar de si mesmo, a se entregar à violência das águas. O naufrágio, eu diria, é a materialização poética do “eu é um outro”. No plano da linguagem, o naufrágio do eu desencadeia uma explosão de sons e imagens. O poema se enche de aliterações, assonâncias e visões fulgurantes. Atente-se para a repetição sistemática da consoante líquida [l], na estrofe citada acima, na feliz tradução de Augusto de Campos¹⁰. Na mesma estrofe, tanto em francês quanto em português, observa-se ainda uma eclosão de luzes e cores, que irão se disseminar por todo o poema.

Como *Une saison en enfer*, “Le bateau ivre” dramatiza um “combate espiritual” (RIMBAUD, 1982, p. 77) extenuante, travado, aqui, no mar do poema. O embate com as imagens e fantasmagorias – “sou mestre em fantasmagorias”, escreve Rimbaud (1982, p. 56) em “Nuit de l’enfer”, poema de *Une saison* – se realiza como experiência ambivalente, em última instância, oximórica. Não por acaso, o naufrágio do poeta desencadeia um “caos triunfante” (*tohu-bohus triomphant*) e o desmoronamento das águas é visto como bonança. Em suma, pretendo sugerir que não há, na aventura rimbaldiana, uma passagem do êxtase para o horror, da alegria para o sofrimento; ocorre, ao contrário, uma tensão oximórica dos opostos, pois o naufrágio engendra um vigor extenuante, destrutivo e efêmero, como se verá.

“E algumas vezes vi o que o homem quis ver” (RIMBAUD, 2002, p. 31), diz o poeta no verso 32 do “Bateau ivre”. O vigor do naufrágio rimbaldiano desencadeia uma série de visões no sentido mais profundo do termo, a princípio, visões que permearão boa parte do poema até o desengano final. A vidência do poeta náufrago coincide com aquela descrita na carta a Paul Demeny, fundada no desregramento dos sentidos, no descentramento do eu e na abertura para o desconhecido, entendida como uma passagem para fora, “pensamento que se engancha a um pensamento e o puxa para fora” (RIMBAUD, 2008, p. 41), como já se viu acima.

¹⁰ As aliterações em ‘l’ estão mais presentes na tradução que no texto em francês, elas são capazes, contudo, de recuperar uma tendência sonora fundamental no poema de Rimbaud.

3 O naufrágio do vigor

“Le bateau ivre” é um poema-naufrágio que dramatiza um combate altivo em nome do entusiasmo poético, de uma embriaguez da língua. Sua dimensão sublime coincide com uma postura soberba típica da tradição lírica moderna. Como em *Une saison en enfer*, êxtase e horror, plenitude e miséria, voo e queda são aqui inseparáveis, cada um engendrando seu contrário, num círculo de constante reinvestimento da aposta, do lance de dados da poesia. Escrevendo justamente sobre Mallarmé, mas orientando sua reflexão na direção de uma compreensão global do discurso poético moderno, Marcos Siscar (2012, p. 63) afirma que o “‘Lance de dados’ é o poema da proteção ou da salvaguarda daquilo que mantém uma distinção prenhe de crise, lugar onde a altura sublime dialoga página após página com o naufrágio e o desastre.” Se o barco de Rimbaud se entrega propositalmente ao naufrágio, em busca de uma libertação radical sobretudo de si mesmo, há uma voz que permanece distinta, que sobrevive à violência do êxtase para contá-lo e cantá-lo. Essa distinção, se por um lado, representa o fracasso ontológico de um poeta que investe explicitamente na destruição como paradigma estético, como se vê principalmente nas *Iluminações*¹¹ [*Illuminations*] e sua evocação do dilúvio,¹² encena, por outro, a soberba do poeta que almeja heroica e poeticamente as alturas “do fundo de um naufrágio”, como no *Lance de dados*, de Mallarmé (2002, p. 155). Ainda nos termos de Marcos Siscar (2012, p. 65), a “soberba do naufrágio” é uma espécie de resposta ao reconhecimento de um vazio que a própria aventura poética revela. Em outras palavras, voltando ao caso específico de Rimbaud, a destruição do barco dramatiza um gesto trágico de entrega às forças da natureza fadado desde o princípio, se não ao fracasso absoluto, pois dela resulta nada menos que o poema, certamente ao esgotamento. É nesse sentido que Jean-Pierre Richard (1955, p. 234) define “Le bateau ivre” como um “falso símbolo do delírio”, um poema que “encarnaria muito mais a dificuldade da embriaguez total e da verdadeira liberdade.”

A viagem do poeta-barco-bêbado é semeada de notas dissonantes que anunciam, desde o princípio, a ambivalência e o esgotamento próximo da aventura poética, mas é na segunda parte do poema que

¹¹ Conforme a tradução de Lêdo Ivo (RIMBAUD, 1982)

¹² No poema “conte” [“Conto”], das *Iluminações*, Rimbaud (1982, p. 86) escreve: “Pode alguém extasiar-se na destruição, rejuvenescer-se pela crueldade!”.

o desencantamento do poeta vidente se realiza mais intensamente. A partir do verso 57, o pretérito perfeito utilizado até então cede lugar ao condicional e, mais sistematicamente, ao pretérito imperfeito, sintomas da tonalidade melancólica e do reconhecimento da insuficiência da experiência por parte do poeta que começam a tomar conta do poema. É ali, a partir do referido verso, que a aventura do poeta se afirma como falta:

Ah! se as crianças vissem o dourar das ondas,
 Áureos peixes do mar azul, peixes cantantes...
 As espumas em flor ninaram minhas rondas
 E as brisas da ilusão me alaram por instantes
 (RIMBAUD, 2002, p.33)

No texto em francês, o verso inicial dessa estrofe apresenta uma coloração ainda mais melancólica graças ao emprego do condicional passado: “J’aurais voulu montrer aux enfants ces dorades” (RIMBAUD, 2009, p.163). Trata-se, portanto, de uma experiência definitivamente encerrada, sobre a qual se lamenta. Dali em diante, a exuberância sonora e cromática do poema diminui sem se extinguir plenamente até que o poeta diz ansiar “pela Europa e seus peitoris” (RIMBAUD, 2002, p. 35), a mesma Europa, familiar e fantasmagórica, que o poeta diz abandonar em “Mauvais sang” [“Sangue ruim”]¹³, segundo poema de *Une saison en enfer*. O vigor, então, aparece como algo perdido para além do fulgor passageiro do naufrágio, talvez num imponderável futuro: “– É nas noites sem cor que te esqueces e te ilhas, / Milhão de aves de ouro, ó futuro Vigor?”. A natureza fulgurante à qual se entrega o poeta-náufrago esvazia-se ou perverte-se, e no fim desse processo, manifesta o desejo de aniquilação total, gesto que anuncia o silêncio e lança a poesia de Rimbaud num impasse sem solução.

4 A viagem: esboço de conclusão

Em certa altura da já citada “carta do vidente”, Rimbaud elege Baudelaire como o “rei dos poetas, *um verdadeiro Deus*.” Em seguida, faz a seguinte ressalva: “Contudo, viveu num meio por demais artístico; e sua forma, tão elogiada, é de fato mesquinha: as invenções do ignoto requerem formas novas” (RIMBAUD, 2008, p. 43). Essa breve citação

¹³ Conforme a tradução de Lêdo Ivo (RIMBAUD, 1982, p. 47)

tem o poder de reunir praticamente todos os tópicos que me propus a discutir neste artigo. O elogio a Baudelaire, que é, sobretudo, o elogio ao “poeta da modernidade”; a questão da forma, da linguagem; o ideal do desconhecido, do ignoto. Antes de Rimbaud, Baudelaire vivenciou e teorizou uma modernidade essencialmente ambivalente. A dualidade é o tópico estruturante das discussões baudelairianas sobre a arte moderna em *O pintor da vida moderna*, por exemplo: “O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 853). Para Baudelaire, “a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso lhes apraz, a parte eternamente subsistente como a alma da arte, e o elemento variável como seu corpo.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 853). Nessa mesma linha de raciocínio, o poeta afirma que “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859). Claro está que, para Baudelaire, o moderno não corresponde à totalidade da experiência existencial e artística, mas a parte dela, à “metade da arte”, a um dos polos que compõem a tensão eterno-transitório. Se a questão assume em Baudelaire uma coloração histórica e social, uma vez que está diretamente associada à metrópole moderna, à moda, aos costumes, ao tempo presente, a Rimbaud interessa mais o problema da forma, a busca por um língua capaz de suportar “as invenções do ignoto”, ainda que sua obra não feche os olhos para a história e não deixe de assumir um ponto de vista político perfeitamente identificável. Os dois poetas parecem preocupados, de toda forma, com a mesma coisa: extrair do presente o eterno, ainda que este assuma contornos diferentes em um e outro.

A resistência à modernidade é mais claramente discernível em Baudelaire que em Rimbaud. No primeiro, ela coincide sobretudo com uma crítica feroz à modernização técnica e social, à teoria do progresso e à adesão a um realismo de superfície em arte. No segundo, já adiantando um esboço de conclusão para o presente artigo, ela se associa à experiência do esgotamento e do abandono da própria poesia. É interessante observar, seguindo essa linha de raciocínio, que Rimbaud não fez a travessia para a prosa urbana de um *Spleen de Paris* após o naufrágio do vigor. Sua última palavra é justamente a conclamação ao moderno.

Em *Cinco paradoxos da modernidade*, Antoine Compagnon propõe uma distinção bastante útil para a compreensão do caso Rimbaud. Para o crítico, as vanguardas se consolidam como segundo momento da modernidade artística. O que a diferencia da primeira modernidade é a consciência aguda e a aceleração do tempo histórico. Nas palavras de Compagnon (1996, p. 38): “no fim do século XIX, quando a consciência histórica do tempo generalizou-se e que a primeira modernidade deixou de ser compreendida, modernidade e decadência tornaram-se sinônimas, pois a renovação incessante implica obsolescência súbita”. Outro ponto importante abordado por Compagnon (1996, p. 52) é a consolidação de uma narrativa ortodoxa segundo a qual a história da arte moderna passa a ser orientada pela “busca do grau zero e da pureza absoluta”. Em outras palavras, a história da arte moderna é a história da dissolução da referência e do autocentramento da linguagem artística. Em poesia, o caso mais exemplar dessa visão da modernidade encontra-se no famoso livro *Estrutura da lírica moderna*, do romanista alemão Hugo Friedrich (1978), para quem Rimbaud desempenha um papel importante na constituição de uma lírica fundada em categorias como despersonalização, desrealização, abstração e ruptura.

Minha proposta é pensar Arthur Rimbaud como um poeta de seu tempo nos dois sentidos. Um poeta que, a exemplo de Baudelaire, dramatiza um impasse sem solução, cujos desdobramentos devem ser postos, a meu ver, na conta da ampla recepção crítica e literária que ambos conheceriam no século XX. “Le voyage” [“A viagem”], poema final de *Les fleurs du mal* [As flores do mal], também empreende uma espécie de balanço de uma travessia marítima. Animado inicialmente pelo “apetite sem fundo” das crianças, o poeta se lança ao mar em busca do infinito das sensações e experiências:

Certa manhã, partimos, cabeça queimando,
Coração rancoroso a se amargarar,
Pelo ritmo das vagas, que vão embalando
Nosso infinito nesse finito mar
(BAUDELAIRE, 2019, p. 415).

Apesar de mais sóbrio que “Le bateau ivre”, “Le voyage” se destaca como evidente inspiração para o poema de Rimbaud. Além de compartilharem o tema da viagem marítima com desdobramentos metapoéticos, os dois poemas dramatizam, com níveis diferentes de

intensidade, a tensão entre entusiasmo e arrefecimento, voo e queda, ilusão e desilusão que marca a obra dos dois poetas. Como no trecho acima, o poeta baudelairiano é tomado por sentimentos contraditórios em sua empreitada exploratória. Como no poema de Rimbaud, em “Le voyage” é dado aos viajantes ver e conhecer o mundo. Tais visões se caracterizam muitas vezes pela riqueza e exuberância estética, despertando nos exploradores o desejo de mergulhar:

A glória do sol sobre o oceano violeta,
 A glória das cidades quando do sol poente
 Acendiam em nosso peito ânsia inquieta
 De mergulhar num céu de reflexo atraente
 (BAUDELAIE, 2019, p. 421).

O balanço apresentado no poema de Baudelaire também aponta para um esvaziamento. O tédio e o pecado são reconhecidos pelos viajantes em todos os lugares visitados como uma nota dissonante, mesmo nos momentos de maior intensidade poética. No início da sexta parte do poema, Baudelaire anuncia que tudo se resume ao “spectacle ennuyux de l’immortel péché”¹⁴ (BAUDELAIRE, 1975, p. 132). Espetáculo, tédio, pecado: a travessia baudelairiana não é capaz de superar o fantasma cristão, tampouco a indiferença contra a qual toda a poética de Baudelaire se levanta sistematicamente. A palavra final de *Les fleurs du mal* também é o impasse, a evocação da Morte e do Desconhecido como sintoma de uma paralisia:

Ó Morte, é hora, velho capitão! de alçar
 Âncora! Aparelhemos! Aqui é entediante!
 Se como tinta negra são o céu e o mar,
 Nossos corações – tu sabes – são irradiantes!
 Dá-nos teus venenos – é o que nos reconforta!
 Queremos, tanto o fogo vem-nos tal renovo,
 Mergulhar no abismo, Inferno ou Céu – que importa? –,
 E no Desconhecido para achar o *novos*!
 (BAUDELAIRE, 2019, p. 427)

Como em Rimbaud, aqui também está em jogo a impossibilidade da embriaguez total, a discrepância entre os “corações irradiantes” e o

¹⁴ Tradução livre: “espetáculo entediante do imortal pecado”.

vazio do mundo. Nem a aventura poética – em Rimbaud isso fica ainda mais claro – é capaz de instaurar esse estado de liberdade e êxtase permanente. O balanço da viagem é sempre o naufrágio da poesia, o reconhecimento de seus limites. Rimbaud, seguindo essa linha de raciocínio, reencena e intensifica a busca de Baudelaire, acrescentando a esta, um trabalho exorbitante com a forma e a língua tensionadas à exaustão. Conhecemos o próximo passo dado por Baudelaire, a travessia para os poemas em prosa, o reinvestimento na tensão poética pela aproximação do chão do real, apenas vislumbrada por Rimbaud em *Une saison en enfer*. O poeta-náufrago de Charleville não daria outro passo além do “adeus” à poesia, senão em suas errâncias africanas, já no terreno da biografia. “Il faut être absolument moderne” é o silêncio de Rimbaud.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975-1976. 2v. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas v. 1.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Coleção signos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité*. Paris: Gallimard, 1988.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. Paris: Éditions du Seuil, 1955.

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Édition établie par André Guyaux. Avec la collaboration d'Aurélia Cervoni. Paris: Gallimard, 2009. Collection Bibliothèque de la Pléiade.

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud livre*. Introdução e traduções de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno e Iluminações*. Tradução de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SISCAR, Marcos. *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

Recebido em: 6 de julho de 2020.

Aprovado em: 20 de agosto de 2020.