

A MODERNIDADE DE RIMBAUD: REVOLTA, VIDÊNCIA, VANGUARDA

Guacira Marcondes MACHADO¹

Resumo: No século XIX, duas modernidades distintas existem concomitantemente, que decorrem uma da outra, se hostilizam mas se influenciam reciprocamente. Enquanto em Baudelaire a modernidade é reação contra a modernização social, é consciência do presente como presente, relacionando-se com a eternidade, e é exemplo da alienação do artista moderno, outra modernidade surge como retórica da ruptura, mito do começo absoluto, consciência de que deve representar um papel histórico. Trata-se da vanguarda artística, que quer a transformação da arte, acreditando que o mundo se transformará em seguida. É aqui que se encontra Rimbaud, com sua recusa do antigo, sua crença de que a poesia “estará à frente”, de que o poeta é multiplicador de progresso.

Palavras-Chave: Rimbaud. Modernidade. Poesia. Literatura francesa.

Quando se fala de modernidade no século XIX, pode-se ter em mente coisas que, embora tendo um traço comum, remetem a realidades bastante diversas, que criam tensões dentro desse conceito. O traço comum é a busca do novo enquanto valor.

Lembra Matei Calinescu (1991) que a partir de um determinado momento da primeira metade daquele século, duas modernidades distintas passam a existir concomitantemente, uma decorrendo da outra, que se hostilizam e querem se anular mutuamente, mas que, no entanto, de maneira compreensível nesse processo, acabam por exercer múltiplas influências recíprocas.

A primeira idéia de modernidade está ligada à burguesia e dá continuidade a uma tradição que vem de séculos anteriores, e se construiu em torno do conceito de moderno, ligado ao culto da razão, e que é, assim, um momento da história da civilização ocidental, produto do progresso científico e tecnológico, da revolução

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. Cep 14.800.901.

industrial voltada para o pragmatismo, o culto da ação e do êxito, das mudanças sociais do capitalismo.

A outra modernidade, que se define como oposição a esta última, é a estética que, desde o romantismo, busca manter atitudes de repulsa aos valores burgueses, que levam alguns a cortejar a anarquia e, outros, a buscar um aristocrático auto-exílio. Na França, especialmente, essa oposição proporcionou o aparecimento de movimentos, como o da “arte pela arte” e o dos decadentistas e simbolistas que, em seu marcado esteticismo, pretendiam reagir “contra a expansiva modernidade das classes médias, com sua imagem *terre-à-terre*, suas preocupações utilitárias, mediocridade conformista e seu gosto abjeto” (CALINESCU, 1991, p.54).

A modernidade de Baudelaire é aquela do partido do presente contra o passado, mas é também uma reação contra essa modernização social, essa revolução industrial propostas pela outra modernidade. Ela consiste no registro de seu tempo e opõe-se ao academicismo, anulando toda relação com o passado, que é visto apenas como uma sucessão de modernidades singulares, e que não tem utilidade quando se deseja “compreender o caráter da beleza atual” (BAUDELAIRE, 1995, p.860). Esse registro não é o resultado de uma realidade que o artista copia, mas é, isto sim, obra de sua imaginação, que penetra nas aparências sensíveis para buscar as correspondências que fazem a unidade do eterno e do efêmero.

Em Baudelaire, então, a modernidade é consciência do presente como presente, sem passado nem futuro, relacionando-se apenas com a eternidade. Mas, contradição baudelaireana, ao mesmo tempo em que gosta do novo caráter fugidio do belo, esse poeta resiste a esse belo, como se ele contivesse a decadência da modernização e da secularização que ele tanto execra. Daí ser melancólico o culto que Baudelaire presta ao novo (COMPAGNON, 1990).

Assim, a sua modernidade é o grande exemplo da alienação do artista moderno em relação à sociedade e à cultura oficial de seu tempo: ela evoca um passado aristocrático em tempos de igualitarismo, que exalta o individualismo, a religião da arte, o culto do artificial, fato que justifica sua amarga hostilidade para com a sociedade de classe média, vulgar e utilitária, a nova onda de barbárie que, disfarçada de “progressiva modernidade”, ameaça os fundamentos da criatividade. Esta é uma das grandes contradições da estética baudelaireana, que Calinescu (1991) e Compagnon (1990) apontaram.

Vê-se que não está em Baudelaire o traço que se tornou, mais tarde, característico da modernidade como retórica da ruptura e mito do começo

absoluto, aquele traço que nos leva a identificá-la com o militantismo do futuro, isto é, a consciência de que a modernidade deve representar um papel histórico (COMPAGNON, 1990). Baudelaire não procurava o novo em um presente voltado para o futuro, visto que não acreditava no progresso, nem no tempo, nem na história. A sua modernidade não conhecia a utopia nem o messianismo. Assim, ele não representava uma vanguarda, a qual não é exatamente uma modernidade mais radical e dogmática, mas supõe, sim, uma consciência histórica do futuro e a vontade de estar à frente de seu tempo (COMPAGNON, 1990).

Como se sabe, o termo “vanguarda” é de origem militar, designando a parte de um exército que marcha à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas. Foi, por isso, usado também pelos revolucionários doutrinários dessa época, como os saint-simonianos que viam o artista, ao lado do estudioso e do industrial, como esclarecedor do movimento social, propagandista do socialismo, um profeta, como o próprio romântico se acreditava (COMPAGNON, 1990). A noção de estar à frente de seu tempo impõe um sentido de missão aos representantes da vanguarda, que acreditam pertencer a uma elite, cuja meta final é utópica, ou seja, a de que todas as pessoas deverão ter participação em todos os benefícios da vida (CALINESCU, 1991). Por seu lado, os fourieristas também conceberão a arte como meio de propaganda e instrumento de ação. Entre 1848 e 1870, na França, o termo vanguarda passou ao vocabulário da crítica de arte e era mais ou menos a radicalização e uma forte utopização da versão de modernidade. Podemos resumir dizendo que a arte de vanguarda esteve inicialmente a serviço do progresso social para, só mais tarde, se tornar a arte esteticamente à frente de seu tempo.

Assim, recapitulando, houve duas vanguardas: uma política, de artistas a serviço da revolução política, que quer usar a arte para mudar o mundo, e outra estética, dos artistas satisfeitos com um projeto de revolução artística, que querem a transformação da arte, acreditando que o mundo se transformará em seguida. É o crítico Renato Poggioli (apud COMPAGNON, 1990) que opõe as duas vanguardas nesses termos e que pensa que elas só foram reunidas durante um curto período, após 1871 e a Comuna de Paris, por Rimbaud, encarnação exemplar dessa aliança.

Em 1871, Rimbaud (1960, p.348, grifo do autor) dirá: “A Poesia não dará mais o ritmo à ação; ela estará *à frente*”. É aqui que entra a modernidade de Rimbaud, que disse também “É preciso ser absolutamente moderno”, significando com isso uma recusa violenta do antigo (o termo “novo” é repetido várias vezes na

carta do vidente) e a missão que assume o poeta de se tornar “multiplicador de progresso” (COMPAGNON, 1990, p.17). Foi a aliança da modernidade com o tempo e a confiança contínua no conceito de progresso que tornou possível a vanguarda heróica na luta pelo futuro.

Em 1870, com 16 anos, o jovem Rimbaud toma conhecimento dos poetas parnasianos, graças a seu mestre Izambard, e logo começa a escrever poemas marcados pela influência daqueles poetas e de Victor Hugo. Ora, na França, os parnasianos têm um sonho épico, desde 1848, quando desejavam instaurar uma sociedade ideal, fundada nos grandes mitos da Antigüidade. Agora, nos anos 70 do século XIX, embora haja entre eles políticos e apolíticos, solidarizam-se, sensíveis às misérias da França sob a ocupação alemã e a Comuna. Em abril de 1971, em carta ao amigo Paul Demeny, Rimbaud (1960) faz menção à leitura de poemas belicosos destes poetas, todos parnasianos: “*Le sacre de Paris*”, “*Le soir d’une bataille*” de Leconte de Lisle, “*Lettre d’un mobile Breton*” de François Coppée, “*Colère d’un franc-tireur*” de Catulle Mendès, “*L’invasion*” de A. Theuriet, “*Vae victoribus*” de A Lacaussade, além de poemas de Félix Franck, Emile Bergeret, que escrevem “*Les cuirassiers de Reischoffen*” e “*Poèmes de la Guerre*”, e de “*Idylles prussiennes*” de Théodore de Banville.

Os parnasianos introduzem tons proféticos em seus poemas, ao mesmo tempo em que, na esteira do mestre Gautier, se interessam pela função da arte. Como há entre eles os que são partidários da arte pela arte e, outros, da arte pelo progresso, distinguem-se, então, pela finalidade que dão a seu trabalho: há aqueles que são partidários de Saint-Simon (apud EIGELDINGER, 1978, p.64, nota10) que seguem o seu ideal, o qual exalta os artistas à participação em seus sonhos revolucionários: “Os artistas, os homens de imaginação abrirão a marcha [...]. Exaltarão um tal empreendimento [...]”; “A idade de ouro do gênero humano não está atrás de nós; está a nossa frente, está na perfeição da ordem social.” Partidários da arte ou do progresso voltam-se todos em direção ao futuro, pois em seus sonhos nostálgicos há um passado idealizado que querem ressuscitar. É o caso de “*Kaïn*”, poema de Leconte de Lisle, que Rimbaud admira tanto ou do “*Dialogue d’Yama et d’Yami*” de Catulle Mendès, publicados no *Parnaso Contemporâneo*, revista literária a que Rimbaud tem acesso (EIGELDINGER, 1978).

Entre os primeiros poemas que Rimbaud (1960, p.41) escreve e que envia ao poeta Théodore de Banville está, por exemplo, “*Soleil et chair*”, cuja inspiração e temática são ainda convencionais e que parece ser uma resposta que dá a “*Exil*

des dieux” desse poeta: ele expõe o sonho de ressuscitar um passado pagão e evoca a deusa Vênus, para dar vazão a sua revolta anti-religiosa de adolescente pois “a estrada é amarga/ Desde que o outro Deus nos atrela a sua cruz”, diz ele aí. É pelo pensamento, que responde às eternas questões, que Rimbaud alcança o sonhado mundo novo, dizendo então, de maneira confiante, que “os mistérios estão mortos/Diante do homem” (RIMBAUD, 1960, p.69).

Outro poema, “*Le forgeron*”, mostra a cólera, a indignação do revoltado que, na pessoa do Ferreiro, se dirige com ironia a Luís XVI para recusar o futuro que se reserva ao povo. Descrevendo o futuro social, Rimbaud (1960, p.55-56) mostra com entusiasmo e paixão o seu credo:

Nós somos Operários, Senhor! Operários! Somos
Pelos grandes tempos novos quando se desejará saber,
Quando o Homem forjará da manhã à noite,
Caçador dos grandes efeitos, caçador das grandes causas,
[...]
– O que não sabemos, é talvez terrível:
Nós saberemos!

Quando a guerra franco-alemã começa, em julho de 1870, sua indignação registra-se em vários poemas, nos quais Rimbaud usa expressões incisivas para estigmatizar a rotina, o tédio, a vaidade e a mesquinhez dessa humanidade que ele faz simbolizar pela burguesia de Charleville, sua cidade natal, que se torna objeto de sua sátira. (GIUSTO, 1976). Aos poucos, e até o final de 1870, ele dá curso a uma poética da sensação bruta, como se pode ver em “*La tête de faune*”, “*Les douaniers*” “*Oraison du soir*”, “*Les assis*”. Suas pesquisas vão tomando nova direção para mudar a linguagem poética: o vocabulário enriquece-se com a introdução de neologismos, palavras do vocabulário técnico e científico, trivialidades; a expressão renova-se e a ironia intervém no poema, onde se percebe como traço saliente a objetividade na vontade de tratar o espiritual como se fosse material. Começa aí, já, portanto, o novo trabalho em busca de outra língua.

O final de 1870 assiste à revolta de Rimbaud, que marca a maior parte de sua produção, diante da invasão alemã e contra o partido de Thiers, então chefe do poder executivo, que logo irá esmagar a Comuna de Paris, governo revolucionário que se instalou na cidade de 18 de março a 27 de maio de 1871. Mas o jovem Rimbaud mostra, a par da revolta, uma grande confiança no futuro, no Progresso que ele acredita irreversível e que é a mística desse que se considera um *communard* espiritual. É o que se encontra, por exemplo, no poema “*Chant de guerre parisien*”, título que deve parodiar o “*Chant de guerre circassien*”, do parnasiano

François Coppée, e que faz referências aos acontecimentos para exaltar os revolucionários que derrubam a casa de Thiers e incendiam numerosos edifícios de Paris: “E decididamente, precisamos/ Sacudir-vos em vosso papel...”, diz o poeta (RIMBAUD, 1960, p.89). Também no poema “*L’orgie parisienne*”, o qual se reconhecem pontos de contato com o poema de Leconte de Lisle, “*Le sacre de Paris*”, Rimbaud (1960, p.104), apesar dos fatos ruins, reafirma sua esperança em Paris que, embora quase morta, continua voltada para o Futuro: “Os vermes, os vermes lívidos/ Não incomodarão mais teu sopro de Progresso”, diz ele.

Em maio de 1871, ele escreve duas cartas: uma, dia 13, ao antigo professor Izambard e a outra, dia 15, ao amigo Paul Demeny. A longa carta escrita a este último, que passou a ser conhecida como A Carta do Vidente, tende a definir os princípios e a prática da nova poesia que Rimbaud pretende descrever. Inicialmente, há muito de exagero juvenil no jovem que começa a carta condenando toda a poesia anterior, dos gregos aos românticos, mas S. Bernard tem razão, “[...] os motivos desse julgamento são interessantes: a poesia esclerosou-se, os poetas tornaram-se homens de letras, versificadores, funcionários” (RIMBAUD, 1960, p.547, nota1), “glória de inumeráveis gerações de idiotas” (RIMBAUD, 1960, p.345). Os poemas que acompanham as cartas indicam essa etapa de sua pesquisa e podem ser exemplificados com “*Les assis*”, “*L’orgie parisienne*” em que se encontra a provocação em forma de caricatura, violência das imagens, vocabulário variado, indo do mais técnico ao mais trivial. É a determinação de usar a norma, isto é, a forma parnasiana, para nela fazer entrar o que é fora de norma, para substituir tudo o que a sociedade considera belo, bom, verdadeiro por “tudo o que eu posso inventar de sem sentido, de sujo, de mau”(RIMBAUD, 1960), como ele mesmo o diz.

A derrota da Comuna vai repercutir sobre sua obra, e a nova situação política da França não interessa a Rimbaud, que não está mais diretamente comprometido com ela. A aproximação com Verlaine, que data dessa época, vai distanciá-lo dos parnasianos e sua poesia vai interiorizar-se. Esse movimento em direção à subjetividade já está anunciado nas duas Cartas do Vidente, onde Rimbaud deseja dar novamente ao nome de poeta seu verdadeiro sentido antigo: o de criador, mago, vidente, tudo o que o poeta deve ser. E, sobretudo, como já dissemos aqui antes, como tal, o poeta deverá não somente procurar compreender e desvendar tudo, mas levar a isso todos os seus contemporâneos: “a poesia estará à frente”. Na carta a Izambard, Rimbaud afirma sua vocação de poeta – o que não é sua culpa, diz ele, pois “eu é um outro”: ele se descobre poeta sem o querer. E como poeta, deve cumprir seu dever social. É chegando ao desconhecido, isto

é, àquilo que desperta em um momento qualquer na alma universal, por meio da objetividade, que Rimbaud vai preencher a função social da poesia. E para alcançar esse desconhecido, o poeta deverá buscar o “desregramento de todos os sentidos” – esse o método da vidência.

Na carta a Paul Demeny, do dia 15, ele já teve tempo de desenvolver essas diferentes idéias. Rimbaud acusa aqueles poetas que não souberam distinguir o verdadeiro eu poético, esses “milhões de velhos imbecis” entre os quais é preciso colocar os românticos que só encontraram a “falsa significação do eu”. Porque o verdadeiro eu é um outro que está “nas profundezas” e não esse falso eu da personalidade que serve apenas de tela para aquilo que se passa verdadeiramente e faz nascer um poeta.

Assim, recapitulando, Rimbaud passa da fase inicial, onde sua poesia é a das sensações, da anotação pura e simples das coisas, à fase da poesia de um imediatismo já interiorizado. E se não há contradição entre a objetividade que caracteriza essa poesia e suas origens internas, é que por meio desse seu eu profundo o poeta se encontraria com o universal, pois o desconhecido que toma forma no indivíduo é o próprio desconhecido em gestação no universo. O microcosmo conduz ao macrocosmo e, portanto, o poeta poderá situar sua poesia “à frente da ação”. E a revelação do desconhecido será a mensagem que o poeta entregará à humanidade que sofre para indicar-lhe de forma confusa as regiões que vão vir.

Rimbaud vai, pouco a pouco, exercitando-se na vidência, em seus poemas, servindo-se de um certo número de imagens e aprofundando a análise de seu mundo interior. É em função dessas imagens que alguns críticos são levados a crer que algumas das *Illuminations*, (36 dos 42 poemas em prosa a guisa de gravuras) foram compostas antes de *Une Saison en Enfer*, pois se ligam à vidência, o que já não acontece mais com esta última obra.

A poesia “à frente da ação” permite que se tenha confiança no homem que – através de sua história, de suas revoltas e de seus fracassos - participa da crença do mundo. Mas essa experiência não se conduziu de maneira regular, serenamente, gradativamente, pois, incessantemente, o poeta é assaltado por questionamentos e análises, em meio mesmo à metamorfose e ao delírio, e a vidência é objeto de ironia e de descrédito (“*Nocturne vulgaire*”, “*Soir historique*”, “*L’angoisse*”). Ele desiste, finalmente, afirmando que nunca o poeta será reconhecido, e amaldiçoa a humanidade (“*Viés*”, “*H et dévotion*”, “*Soldé*”,

“*Royauté*”, “*Conté*”) Ele conclui dizendo que sua poesia foi subjetiva e que ela o levou apenas a conhecer suas profundezas e não as do mundo.

O percurso pessoal de Rimbaud não impediu, no entanto, que a sua modernidade tivesse continuidade. E os primeiros vanguardistas, os neo-impressionistas, como aponta Compagnon, mostram que sua inovação está na estética formal descoberta em favor dos temas sociais. E as palavras de Thomas Crow, que encontramos em Compagnon (1990, p.54), podem concluir essa leitura, fazendo-nos pensar na modernidade de Rimbaud e na sua crença revolucionária: “ a liberação da sensibilidade da vanguarda será apresentada como um exemplo implícito de possibilidade revolucionária, e o artista preencherá mais eficazmente seu papel ao se concentrar nas exigências autônomas de seu material”.



Rimbaud's modernity: revolt, clairvoyance, vanguard

Abstract: In the XIX Century, there are two concurrent and dependent modernities that affront each other but at the same time have a mutual influence. While in Baudelaire modernity is a reaction against social modernity, it is an awareness of the present as present, in a relation to eternity, and it is also an example of the modern artist's alienation, another modernity appears as a rhetoric of rupture, a myth of the absolute beginning, a conscience of its own historical role. It is the artistic vanguard, which aims at the transformation of art, firmly believing that the world's transformation will follow. Here is Rimbaud site with his refusal of the old, his belief that poetry will be “up front” and that the poet is the multiplier of progress.

Keywords: Rimbaud. Modernity. Poetry. French Literature.

Referências

BAUDELAIRE, C. **Charles Baudelaire**: poesia e prosa. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CALINESCU, M. **Cinco caras de la modernidad**. Tradução de María Teresa Beguiristain. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

COMPAGNON, A. **Les cinq paradoxes de la modernité**. Paris: Seuil, 1990.

EIGELDINGER, M. **Jean-Jacques Rousseau**: univers mythique et cohérence. Neuchâtel: À La Baconnière, 1978.

GIUSTO, J.-P. **Rimbaud**: pages choisies. Paris: Hachette, 1976. (Nouveaux classiques Larousse).

RIMBAUD, A. **Oeuvres**. Paris: Garnier, 1960.