

# Leitura do “*Bateau ivre*” de Rimbaud

Furio Jesi\*

## 1.

\* Fonte: JESI, Furio. *Lettura del "Bateau Ivre" di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996. Tradução de Fernando Scheibe e Vinícius Honesko. Todas as notas de rodapé, assim como as citações no corpo textual, foram mantidas nesta tradução da maneira que constam no original.

Há obras de arte que têm o privilégio de serem compostas de lugares comuns e de se tornarem elas mesmas um lugar comum na superfície da criação do artista. Nelas, o itinerário aparente, que procede da novidade por excelência da operação criativa *in flagranti* e chega à não-novidade por excelência da estátua erigida pelos pósteros ao criador, encerra-se de fato em um só ponto: espécie de pústula escura sobre a superfície de mármore, em que todas as impurezas da pedra confluíram – escória saliente e ponto de referência. Não é verdade que o artista tenha tomado posse dos lugares comuns e os utilizado. Ele se abriu a eles, pôs-se à sua disposição: eles é que chegaram, tomaram posse da experiência criativa, utilizaram-na, de tal forma a que no instante em que se realizava ela se tornasse um deles em sua totalidade. A moeda falsa expulsa a boa moeda. A não-novidade, assim que entra em circulação, expulsa a novidade do modo mais radical: põe em ato a não-existência da novidade pelo próprio fato de se expor, ela, a não-novidade, no campo da poesia: “calme bloc ici-bas...”. E é verdade, e essas palavras de Mallarmé não hesitam em dizê-lo, que, marcado por monumentos desses, o campo da poesia se assemelha muito ao de um cemitério. Escrevemos: “obras de arte que têm o *privilégio...*”, mas também: “a moeda *falsa...*” Há em nosso discurso uma oscilação de valores que diz respeito ao conceito de lugar comum, e tal oscilação aparece como uma verdadeira oscilação semântica da expressão *lugar comum*. A mesmíssima oscilação caracteriza a presença dos monumentos no cemitério da poesia. Se, por um lado, eles garantem que a novidade por excelência pode se objetivar nas *novissima*, nas “coisas do fim derradeiro”, e assim tomar cores de profecia, por outro, induzem a recordar que *novissimi* em latim significa também *a retaguarda*.

Uma oscilação muito semelhante, e também sob alguns aspectos coincidente com aquela, caracteriza a noção da condição infantil. Não apenas existe simetria entre reconhecer na infância valores autônomos, um reino *diverso*, e na poesia um reino habitado por *diversos*, como um só é o processo dentro do qual se chega a esses reconhecimentos de *diferença*, – e em seguida às técnicas de aproveitamento dos *diversos*. Os *diversos* não exercem o poder, mas dispõem de *um* poder. O Estado dos *citoyens* está interessado no aproveitamento do poder de que a infância é reservatório inexaurível, ou seja, das forças que a infância possui autonomamente, como peculiaridades exclusivas (o pedagogo explora Émile em proveito do Estado), e que, para o Estado, são uma garantia de futuro ao mesmo tempo que caracterizam a retaguarda. Operações mais hipócritas ou mais míopes do que a rousseuniana indicarão nos *diversos* (crianças, “selvagens”) uma retaguarda propriamente *atrasada* – como juízo de valor – a civilizar, isto é, a aproveitar como reserva. Da mesma forma, quem exerce o poder é um bom edificador de monumentos aos *diversos*. Erigir um monumento ao poeta serve para colocar o *diverso* numa retaguarda que por certo é *atrasada* – como juízo cronológico que se traduz em juízo de valor relativizado –, mas da qual chegam vozes proféticas, talvez *novissimae*. E o monumento erigido ao *diverso* por quem exerce o poder tende objetivamente a se identificar com o “calme bloc ici-bas”, isto é, com a epifania daquilo que na criação do *diverso* tende a se colocar como monumento. É verdade que no “calme bloc ici-bas” o vínculo entre *novissima* e *novissimi* é aquele indicado pelas palavras do Édipo em Colono citadas por Heidegger no fim de *O que é a metafísica?*: “...para toda coisa a decisão do cumprimento final tem em custódia perto de si o acontecido”, e, portanto, se queremos coletá-lo para identificação, é preciso dispor de instrumentos refinadíssimos. Mas ao lado de quem exerce o poder há também quem seja capaz de forjar e de usar, “de acordo com a intenção”, instrumentos refinadíssimos. Se o estado dos *citoyens* interessado na infância tem a seu lado Rousseau, os edificadores de monumentos aos poetas *diversos* têm a seu lado Heidegger: veja-se especialmente *Para que poetas?*, lá onde a recordação (*das Andenken*) escande o ritmo do diálogo entre o poeta, *diverso*, e o pensador, não mediador entre o poeta e os não-poetas, e todavia não-poeta dialogante com o poeta, assim como o pedagogo de Émile não é um mediador entre o menino e os adultos, e todavia é um não-menino que dialoga com o menino e, por conta dos adultos, tira proveito dele.

### 3.

No fim de setembro de 1871, Rimbaud, com quase dezessete anos, parte para Paris. “Na véspera da partida – recorda Ernst Delahaye – Rimbaud lê para mim *Bateau ivre*. ‘Fiz esse poema, diz, para que os de Paris o vejam’”. Não há razão para duvidar, ao menos quanto a esse ponto, do testemunho de Delahaye: o *Bateau ivre* nasceu sob o signo daquilo que os apreciadores da poesia por inspiração julgariam o pecado original. É quase uma poesia de circunstância: foi escrita “para que a vejam”. A singularíssima situação peculiar de Rimbaud os leva, porém, a interpretar esse fato em dois âmbitos de referência diversos, ainda que paralelos e às vezes coincidentes por transparência. De um lado está a situação infantil do menino que teme os *diversos* adultos, teme se expor a eles, e por isso mesmo escolhe se expor, mas do modo mais próximo – na opinião dele, e o mais das vezes sem erro – aos cânones de agrado dos adultos. Por outro lado (mas, precisamente, há aí uma evidente coincidência por transparência), se configuramos Rimbaud como *o poeta*, em vez do menino, *diverso*, o *Bateau ivre* é uma mercadoria a oferecer, uma coisa que pode render lucros; e uma coisa que pode render e é destinada a render é necessariamente composta de lugares comuns. Não porque o mercado exija sempre, para ser pagante, mercadoria já conhecida: pelo contrário (e “os de Paris” tinham gostos bastante exigentes). Mas porque a tensão do poeta em direção ao sucesso de sua mercadoria é a disposição de abertura por excelência aos lugares comuns que tornam coisa sua criação. Não necessariamente coisa conhecida, mas sempre coisa: talvez não conhecida, e até mesmo novíssima quanto ao seu presumido ser em si, mas conhecida quanto ao seu ser coisa, mercadoria apreciável. É essa a via pela qual a obra de arte composta de lugares comuns pode gozar do privilégio de se tornar ela mesma lugar comum na superfície da criação do artista. O *Bateau ivre* foi escrito “para que os de Paris o vejam”, mas é uma coisa, uma mercadoria, oferecida objetivamente também aos pósteros. A operação de abertura aos lugares comuns reificantes que encontrava solidários o poeta e o menino, *diversos*, traduz-se assim na duração monumental da obra exibida, e, pelo trâmite transparente da qualidade cemiterial do “calme bloc ici-bas”, revela que o cimento mais sólido entre o poeta e o menino consiste na estreita relação de ambos com a morte.

1. Essa citação e as próximas provêm do comentário de R. de Renéville e de J. Mouquet nas *Œuvres complètes* de Rimbaud na “Pléiade”.

4.

A criança não está mais próxima da morte do que o adulto apenas por estar mais próxima do nascimento e portanto do limiar da não-existência. Ela está, mais do que o adulto, próxima da morte, porque a morte pode atingi-la mais facilmente. Por milhares de anos (os tempos atuais constituem uma exceção bastante relativa), a criança foi, junto com o velho, aquele que está para morrer: o “enfant accroupi plein de tristesses” do *Bateau ivre* é solidário ao velho das *Remembrances du vieillard idiot*, que, de resto, consistem numa evocação da infância, ou melhor, “des jeunes crimes”. “Crimes”, “tristezas”: ambos sinais de *diversidade* e de comércio com a morte, diante do reino dos adultos, ou, melhor, dentro de sua moldura. Ser adulto, nem “enfant accroupi”, nem “vieillard idiot”, significa exercer o poder, longe de “crimes” e “tristezas”, longe da morte. Os pósteros são aqueles que, em certa medida, fogem da morte por tempo indeterminado, e por isso são os adultos por excelência, os detentores do poder por excelência. Eles, os pósteros, terão Rimbaud na mão como o poeta do *Bateau ivre*, não deixarão de observar que “o final do *Bateau ivre* prefigura o destino de Rimbaud”<sup>1</sup>, e, ao mesmo tempo, quase horrorizados pelo tipo de mercadoria de que não podem não gostar, falarão da “obra exígua e fulgurante que, no fim do século XIX, Arthur Rimbaud ali abandonou quase com desdém...”. Assim, numa espécie de catarse, eles transferirão ao criador, confessarão *no* criador, o desprezo variamente mitigado que é sempre peculiar ao adquirente face ao produtor (sempre que o produtor não dispuser de outro poder além daquele intrínseco ao produzir): “Ele produz, eu só posso conferir valor a sua produção aceitando-a”. Por certo, Rimbaud “não se preocupou em publicar quase nada” do que escreveu. Mas o *Bateau ivre* foi destinado por ele a servir, a ser exibido, a ser publicado no sentido literal da palavra – embora não impresso. O *Bateau ivre* foi escrito “para que o vissem” os adultos, os “poderosos” (já que os poetas adultos se identificavam aos “poderosos”, mesmo sendo poetas, aos olhos do poeta de dezesseis anos), e de modo objetivo foi oferecido também àquela outra categoria de poderosos que é constituída pelos pósteros, pelos vivos por excelência, como são precisamente os adultos em relação àqueles que estão para morrer, “enfant accroupi” ou “vieillard idiot”.

Lugar comum, no nosso contexto, é uma categoria de matéria poética denunciada pela função de mercadoria que é conferida pelo poeta a uma determinada obra sua. O que entra nessa categoria é aquilo que torna coisa o resultado da operação criativa. O *Bateau ivre* não é apenas o atualizar-se do lugar comum na poesia de Rimbaud, mas é um paradigma ilustrado da situação e do processo desse atualizar-se. Nele se encontram os lugares comuns (no sentido que lhe damos) que tornam coisa a poesia escrita “para que a vejam”; mas nele se encontram também os lugares comuns (no significado tradicional da expressão: os *topoi*) da escritura poética de Rimbaud, entrelaçados por sua vez com lugares comuns (*topoi*) do “Magasin Pittoresque”<sup>2</sup>. *Topoi* característicos da escritura de Rimbaud são imagens como aquelas da miséria da infância:

« plus sourd que les cerveaux d’enfants »  
 « un enfant accroupi plein de tristesses »<sup>3</sup> ;

da temática religiosa :

« les pieds lumineux des Maries »  
 « ainsi qu’une femme à genoux »<sup>4</sup>

erótica :

« les rousseurs amères de l’amour »  
 « baiser montant aux yeux [...] avec lenteurs »<sup>5</sup>.

*Topoi* do “Magasin Pittoresque” são todos aqueles que têm a ver com o “Poème de la Mer” e com as “incroyables Florides”.

A publicação (no significado literal), portanto a exibição dos *topoi* peculiares, entrelaçados com os *topoi* do “Magasin Pittoresque”, é a operação mediante a qual Rimbaud se abriu aos lugares comuns. Na mercadorização da obra, implícita nessa escolha, está presente de resto um “crime de jeunesse” que consiste na exibição da própria intimidade. Consequência da exibição é, no entanto, o acesso às hipóstases da realidade – os lugares comuns (no sentido que lhe damos, não os *topoi*) – que decoram o espaço pedagógico em que os adultos obrigam as crianças a viver. O rapazinho morto do segundo *Requiem* de Rilke, depois de ter tido acesso à morte, descobre a inutilidade de ter aprendido os nomes das coisas: a esse cansaço inútil, mascarado de reconhecimento para o objetivo real, é submetida toda criança, todo *diverso*, no reino dos adultos e dos “civilizados”. Quando o *diverso* é ao mesmo tempo um rapazinho e um poeta (ou, ao

5. 2. Sabe-se que Rimbaud entre setembro e outubro de 1870 folheou em Douai os anuários do “Magasin Pittoresque”: ver E. de Rougemont, H. de Bouillane de Lacoste e P. Izambard, « Recherches sur les sources du *Bateau ivre* et de quelques autres poèmes de Rimbaud », *Mercur de France*, 15 de agosto de 1935.
3. “mais surdo que os cérebros de crianças”, “uma criança agachada cheia de tristezas”.
4. “os pés luminosos das Marias”, “como uma mulher de joelhos”.
5. “os rubores amargos do amor” – “beijo subindo aos olhos... com lentidões”.

6. “A água verde penetrou meu casco de pinho / e das manchas de vinho azul e dos vômitos / me lavou, dispersando leme e âncora. /.../ E vi algumas vezes o que o homem acreditou ver! / ... / Eu de que os encouraçados e os veleiros das Hansas / não teriam repescado a carcaça ébria de água”.

7. “Mas, verdade, chorei demais! As albas são dilacerantes. / ... / Lamento a Europa de antigos parapeitos!”. No original os dois versos estão em posição inversa: o segundo precede o primeiro.

8. “Se desejo uma água da Europa, é a poça / negra e fria... / ... / Não posso mais, banhado por vossos langores, ó ondas / seguir a esteira dos carregadores de algodão”.

menos: quando a operação de abertura aos lugares comuns é atribuível ao mesmo tempo ao rapazinho e ao poeta), a adequação a essa pedagogia é exibição e mercadorização, e o que leva à submissão a essa pedagogia é a necessidade de sobreviver e a necessidade de extrair frutos da obra. Os adultos que impõem essa pedagogia assumem o semblante daqueles que concedem sobrevivência e ganho. Os lugares comuns que afluíram ao chamado daquela abertura são circunscritos pelos significados aparentemente secundários em ordem de percepção, e, portanto, ainda bem perceptíveis: a identificação com uma coisa, o “bateau”, que se liberta dos homens e que tenta a experiência de um reino em que liberdade é purificação, vidência e morte:

L'eau verte pénètre ma coque de sapin  
Et des taches de vins bleus et des vomissures  
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.  
...  
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !  
...  
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses  
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau.<sup>6</sup>

E os símbolos do martírio implícito na experiência daquele reino – de onde mana o lamento pelo reino da não-liberdade:

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont  
navrantes.  
...  
Je regrette l'Europe aux anciens parapets !<sup>7</sup>

E finalmente a declaração da incapacidade de não sofrer em ambos os reinos:

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache  
Noire et froide  
...  
Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,  
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons...<sup>8</sup>

Se, como é justo, não damos importância demais a uma observação de Verlaine, “No *bateau ivre* está todo o mar”, que, como flor de banalidade, permanece nos significados em aparência primários da poesia, podemos admitir que provavelmente são esses significados secundários que podiam agradar a “os de Paris”. E, como dissemos, esses significados secundários surgiam da operação que tornava solidários *topoi* peculiares de Rimbaud

e *topoi* do “Magasin Pittoresque”, fórmulas de novidade existencial e banalidade corrente, assim como a própria vida de Rimbaud se apresentaria aos pósteros como solidariedade de um lugar comum por excelência, o abandono da Europa, e de uma específica peculiaridade de Rimbaud: ter realmente abandonado a Europa, e não como literato.

9. “Não me senti mais guiado pelos marujos [lit.: “pelos que puxam a sirga”]: / peles-vermelha gritões os tomaram por alvo, / pregando-os nus nos postes coloridos”.

## 6.

Ainda que a abertura aos lugares comuns, a mercadorização da obra, a exibição da intimidade signifiquem um adequar-se à falsa objetividade imposta pelos adultos, o leitor do *Bateau ivre* logo se dá conta – diante dos assim chamados significados secundários – de que os lugares comuns que atenderam desta vez ao chamado constituem uma aparente negação ideológica dos pressupostos autoritários daquela falsa objetividade. O grupo de adultos a que Rimbaud destinava o *Bateau ivre*, “os de Paris”, era por sua vez também um grupo de poetas. Rimbaud desprezava e escarnecia os “burgueses” de Charleville. Desprezava e escarnecia a própria cidadezinha de Charleville. A Charleville e a seus habitantes, ele contrapunha a miragem de Paris e d’“os de Paris”, permanecendo infantilmente distante da percepção da Internacional dos adultos e da ubiquidade de seu reino. Entre os adultos, ele escolhia para si seus soberanos e, no reino dos adultos, privilegiava um “haut-lieu”. Àqueles soberanos, naquele “haut-lieu”, teriam sido agradáveis, sim, lugares comuns, mas lugares comuns que se apresentassem como o inverso daqueles agradáveis aos adultos em geral: daqueles que valiam como moeda corrente no reino dos adultos (mas não no “haut-lieu”). No “haut-lieu” praticava-se a vidência, portanto o inverso do olhar.

Essa insurreição, que confia no socorro de soberanos designados por miragem, está articulada nos significados terceiros, se podemos dizer assim, do *Bateau ivre*. Os seus dois núcleos essenciais nessas regiões “terceiras”, na ordem aparente de percepção, são o sacrifício humano que determina a liberação-ebriedade do “bateau”:

Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :  
Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour  
cibles,  
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs<sup>9</sup>

e o apequenamento que é a miragem última da coisa, o “bateau”, incapaz de não sofrer seja no reino da liberdade, seja no da não-liberdade:

10. “Se desejo uma água  
d’Europa, é a poça / negra e fria  
em que por volta do crepúsculo  
perfumado / uma criança  
agachada cheia de tristeza, faz  
navegar / Um barquinho frágil  
como uma borboleta de maio”.

Si je désire une eau d’Europe, c’est la flache  
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé  
Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche  
Un bateau frêle comme un papillon de mai.<sup>10</sup>

O significado “terceiro” a que parecem conduzir esses dois temas é, de fato, apenas um. Tanto o sacrifício humano, quanto a metamorfose do “bateau” em barquinho de papel, declaram um privilégio da condição da infância: o “bateau” é realmente a criança-coisa que adquire a liberdade graças ao sacrifício humano em que – pela mão dos *diversos* – os adultos perdem a vida, e a coisa-da-criança, objeto pequeno e frágil da autoridade de um soberano, ele também pequeno e “plein de tristesses”: “um enfant accroupi”.

## 7.

É provavelmente lenda a participação de Rimbaud nos combates da *Commune*. Daquela revolta – mais *revolta* do que *revolução* – ele foi todavia um singular protagonista, na qualidade de profeta. Ele só poderia ser o profeta de uma revolta, não de uma revolução. A insurreição que se articula na efetiva simultaneidade dos três estratos de significados do *Bateau ivre*, em ordem aparente de percepção, está fundada taticamente no sacrifício (mercadorização, exibição), resgatado e tornado necessário pela miragem da existência de soberanos videntes e protetores, “valorizadores”, adultos, mas adultos apenas quanto à sua potência, “bons poetas”. A abertura aos lugares comuns é apenas formalmente adesão à falsa objetividade dos adultos, daqueles que exercem o poder: na verdade ela se propõe a ser acúmulo de forças para a revolta. Essas forças trazem a pecha de serem forças convalidadas pelos adultos; mas a existência de adultos por miragem, soberanos videntes, protetores contra os outros adultos, resgata-as e as torna desejáveis como forças a acumular em vista da revolta.

A palavra *revolução* designa corretamente todo o complexo de ações a longo e a curto prazo realizadas por quem está consciente de querer mudar, *no tempo histórico*, uma situação política, social, econômica, e elabora os próprios planos táticos e estratégicos considerando constantemente no tempo histórico as relações de causa e efeito, na mais longa perspectiva possível. Toda *revolta* pode, ao contrário, ser descrita como a suspensão do tempo histórico. A maior parte daqueles que participam de uma revolta escolhem empenhar a própria individualidade numa ação de que não sabem nem podem prever as consequên-



cias. No momento do confronto, apenas uma pequena minoria está consciente do desenho estratégico completo em que o confronto se coloca (se é que esse desenho existe), como de uma precisa, ainda que hipotética, concatenação de causas e efeitos. No confronto da revolta decantam-se as componentes simbólicas da ideologia que pôs a estratégia em movimento, e apenas aquelas são de fato percebidas pelos combatentes. O adversário do momento se torna verdadeiramente *o inimigo*, o fuzil ou o bastão verdadeiramente *a arma*, a vitória do momento se torna verdadeiramente *um ato justo e bom* para a defesa da liberdade e a hegemonia da própria classe. Toda revolta é batalha, mas uma batalha de que se escolheu deliberadamente participar. O instante da revolta determina a fulminante autorrealização e objetivação de si como parte de uma coletividade. A batalha entre bem e mal, entre sobrevivência e morte, entre sucesso e fracasso, entre adultos e *diversos*, em que cada um está a cada dia empenhado de modo individual, identifica-se com a batalha de toda a coletividade: todos têm as mesmíssimas armas, todos enfrentam os mesmíssimos obstáculos, o mesmíssimo inimigo, o *inimigo de sempre*. Todos experimentam a epifania dos mesmíssimos símbolos: o espaço individual de cada um, dominado pelos próprios símbolos pessoais, o refúgio do tempo histórico que cada um encontra na própria simbologia e na própria mitologia individual se ampliam e se tornam o espaço simbólico comum a toda uma coletividade, o refúgio do tempo histórico em que toda uma coletividade encontra salvação.

## 8.

Toda revolta está circunscrita por limites precisos no tempo histórico e no espaço histórico. Antes dela e depois dela se estendem a terra de ninguém e a duração da vida de cada um, nas quais se travam ininterruptas batalhas individuais. O conceito de revolução permanente revela – mais do que uma ininterrupta duração da revolta no tempo histórico – a vontade de poder a todo momento suspender o tempo histórico para encontrar refúgio coletivo no espaço e no tempo simbólicos da revolta.

Até o último instante anterior ao confronto ou à ação programada com que tem início a revolta, o revoltoso potencial vive em sua casa, ou em seu refúgio, muitas vezes com os seus familiares; e mesmo que aquela residência e aquele ambiente possam ser provisórios, precários, condicionados pela revolta iminente, até o momento em que principia a revolta eles são a sede de uma batalha individual, mais ou menos solitária, que continua a ser a mesma dos dias em que a revolta ainda não se prenunciava iminente: a

batalha individual entre bem e mal, entre sobrevivência e morte, entre sucesso e fracasso, entre adultos e *diversos*. O sono antes da revolta – supondo-se que a revolta comece ao amanhecer! – poderá também ser tranqüilo como aquele do príncipe de Condé, mas não possui a quietude paradoxal do instante do confronto.

Pode-se amar uma cidade, podem-se reconhecer suas casas e suas ruas nas próprias memórias mais remotas e secretas; mas só na hora da revolta a cidade é sentida verdadeiramente como o “haut-lieu” e ao mesmo tempo como *a própria* cidade: própria porque do eu e ao mesmo tempo dos “outros”; própria, porque campo de uma batalha que se escolheu e que a coletividade escolheu; própria, porque espaço circunscrito em que o tempo histórico está suspenso e todo ato vale por si mesmo, nas suas consequências absolutamente imediatas. A gente se apropria de uma cidade fugindo ou avançando no alternar-se dos ataques muito mais do que brincando quando criança em seus pátios, ou por suas ruas, ou passeando mais tarde com uma mulher. Na hora da revolta não se está mais só na cidade. Mas quando a revolta acaba, independentemente de seu êxito, cada um torna a ser indivíduo numa sociedade melhor, pior ou igual à de antes. Quando acaba o confronto – pode-se estar na prisão, ou num esconderijo, ou tranquilamente na própria casa –, recomeçam as individuais batalhas cotidianas. Se o tempo histórico não é suspenso ulteriormente, em circunstâncias e por razões que podem também não ser aquelas da revolta, volta-se a avaliar cada acontecimento e cada ação com base em suas consequências, certas ou presumidas. A revolta coincidira com a aparição súbita e brevíssima de um tempo de qualidade inabitual, em que tudo o que acontecia, com extrema rapidez, parecia acontecer para sempre. Não se tratava mais de viver e de agir no quadro da tática e da estratégia, dentro do qual os objetivos intermediários podiam estar distântíssimos do objetivo final, mas o prefiguravam – quanto maior a distância, mais ansiosa a espera. “Agora ou nunca!”. Tratava-se de agir de uma vez por todas, e o fruto da ação estava contido na própria ação. Toda escolha decisiva, toda ação irrevogável, significava estar de acordo com o tempo; toda hesitação, estar fora do tempo. Quando tudo acabou, alguns dos verdadeiros protagonistas tinham saído de cena para sempre.

## 9.

O privilégio da condição da infância é o pressuposto tático da revolta de Rimbaud. Usamos também nesse caso a palavra “privilégio”, porque a condição da infância no *Bateau ivre* é aquela que pode gozar da visão e, sobretudo, é aquela segundo a

qual se articula a visão. A poesia está encerrada entre duas miragens, a do sacrifício dos adultos, mortos pelos peles-vermelha, e a da pequenez e da fragilidade não responsáveis (de uma coisa minúscula e frágil nas mãos de uma criança). Ambas são miragens de não-responsabilidade: na miragem inicial é a criança-coisa que tem a visão da não-responsabilidade adquirida graças à morte sacrificial dos adultos. Na miragem final, é a coisa-da-criança que, como uma criança, tem a visão de um reino onde há soberanos crianças e súditos crianças, l'“enfant accroupi” e o “bateau frêle”. De um reino, portanto, onde a responsabilidade seja apequenada à medida das brincadeiras infantis e a fragilidade por excesso seja uma objetiva liberação da responsabilidade, dentro do quadro de uma natureza por trás da qual se escondem a Europa, os “anciens parapets”, os adultos. Se a natureza das “incroyables Florides” é estranha aos adultos (e por isso, justamente, “incroyable”), a da Europa é quase uma expressão dos adultos. Para o “enfant accroupi”, tanto a “flache noire et froide”, quanto o “crepuscule embaumé” são expressões ambivalentes do super-reino que os adultos gerem como moldura de horizonte do seu reino.

11. Penúltima didascália de *Trommeln in der Nacht* (*Tambores na noite*) de Brecht.

## 10.

A miragem inicial é suspensão do tempo histórico por meio do sacrifício humano; a miragem final é suspensão do tempo histórico através do apequenamento. Uma e outra são miragens de revolta, profecias de revolta dos *diversos*: “No ar, muito ao longe, gritos inocentes e selvagens”<sup>11</sup>. A palavra “privilégio” até agora designou no nosso discurso as obras de arte compostas de lugares comuns – e que são ao mesmo tempo um lugar comum na superfície da criação do artista –, e a condição da infância que, no *Bateau ivre*, é a que consente a visão, e sobretudo aquela segundo a qual se articula a visão. A relação assim instituída entre lugar comum e infância funciona como prelúdio ao reconhecimento de uma objetiva afinidade entre a condição “de lugar comum” e a condição da infância. Condição “de lugar comum” é aquela do artista que age a fim de que o resultado de sua criação seja mercadoria, coisa a utilizar, coisa que possa render. Ao agir assim, ele se abre aos lugares comuns, que às vezes afluem àquela abertura e compõem a obra. Condição da infância é a da criança-coisa, que age no interior da própria coisidade, e portanto ama o seu ser não-responsável, e se abre a uma dupla visão: a do assassinato dos adultos, de que procede sua não-responsabilidade, e a do seu ser coisa-de-criança, coisa não responsável nas mãos de uma criança-soberana, “bateau frêle”. Sobre essa

12. A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, “Pléiade”, Paris 1954, p. 232. “Eu gostava das pinturas idiotas, daquelas que há em cima das portas, cenários, telas de saltimbancos, insígnias, miniaturas populares; a literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, romances das nossas avós, contos de fadas, livrinhos para crianças, óperas velhas, refrães tolos, ritmos ingênuos.”

13. É o título do parágrafo de *Une saison en enfer* de que foi retirada a citação precedente.

14. *Œuvres complètes*, p. 233: “Foi primeiramente um estudo. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens”.

afinidade objetiva funda-se a profecia de revolta de Rimbaud, contraposta à falsa objetividade pedagógica dos adultos e à falsa objetividade da exploração de quem produz mercadorias. A profecia encontrou naqueles anos a ocasião de demonstrar o quanto era exata a máxima “o que foi prometido se cumprirá”. Por certo, a realidade da *Comune* dentro do tempo e do espaço histórico está longe da experiência de Rimbaud. Mas a vida de Rimbaud depois de 1873, e depois de seu profético *décalage* da revolta, parece corresponder ao paradigma da revolta de ontem e de hoje: quando tudo acabou, alguns dos verdadeiros protagonistas tinham saído de cena, para sempre.

## 11.

Já que escrevemos que o poeta se abriu aos lugares comuns e que estes acorreram, parece legítimo perguntar-se em que medida e de que modo os lugares comuns (no sentido que lhe damos) possuem objetividade. Consideramo-los até este momento como verdadeiras entidades, coisas, que ocorrem à experiência criativa do artista e tomam posse dela. De onde ocorrem? E, antes de tudo: as eventuais respostas a estas interrogações estão destinadas a serem apropriadas apenas no âmbito da poesia de Rimbaud (ou de sua poética), ou valem também para além desta, procedem de um âmbito hipoteticamente mais vasto e, nele, na sua suposta maior amplitude, permanecem significantes?

“J’aimais les peintures idiotas, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d’église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l’enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs”: assim, por certo, Rimbaud falou de lugares comuns. Estes, mencionados em *Une saison en enfer*<sup>12</sup>, são lugares comuns essencialmente coincidentes com os de nossa definição: matéria poética denunciada pela função de mercadoria que o poeta confere à obra. São todos mercadorias: mercadorias que se revelam como tais *a posteriori*, fora do instante em que serviram, e que justamente pelo fato de estarem doravante fora de seu serviço, mercadorias desqualificadas, servem como ingredientes para a “Alchimie du verbe”<sup>13</sup>. O próprio *Bateau ivre* é composto dessas mercadorias já desvalorizadas, e agora recuperadas pelo poeta mediante uma operação alquímica em que voltam a funcionar como boas mercadorias. “Ce fut d’abord une étude. J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges”<sup>14</sup>. Mas são na realidade lugares comuns *essencialmente* coincidentes com aqueles de nossa definição? O que sabemos da *essência* destes e

daqueles? Assim como os mitos, eles são antes de tudo algo em cuja existência uma experiência criativa insiste em nos fazer crer, mantendo ao mesmo tempo sua essência bem escondida. É portanto lícito dizer que eles *são, acorrem, tomam posse*? Para exibir sua existência, Rimbaud indica com um “j’aimais” as aparências que deveriam encerrá-los, coincidindo com sua essência a ponto de traduzi-la em superfície externa. “J’aimais”, ele diz em *Une saison en enfer*; e um outro “j’aimais” está implícito, e muitas vezes repetido, nas formas verbais no imperfeito e no *passé composé*, na primeira pessoa, do *Bateau ivre*: “j’étais”, “j’ai vu”, “j’ai revê”, “j’ai suivi”, “j’ai heurté”... Está aqui em funcionamento uma verdadeira máquina mitológica, a máquina mitológica, que produz mitologias e induz a crer, premente, que ela própria esconde o mito dentro das próprias paredes impenetráveis. Se os lugares comuns possuem existência e essência objetivas, autônomas, estas provêm de um “outro mundo”, já que só assim podemos designar um mundo que não é o nosso sendo habitado por eles a nosso lado, autonomamente a nós, sem que de modo algum interajam conosco: para nos tocarem, devem *acorrer*. Crer nisto equivale a crer que o mito existe autonomamente dentro da máquina mitológica, situada – como ela própria sugere crer – no confim dos dois mundos. O paralelismo entre esses dois atos de fé é tal que leva a suspeitar de algo mais do que uma equivalência: uma coincidência essencial, para a qual um mesmo “outro mundo” se apresenta neste mundo em incidência com a história, e a suspende, de modo que sua epifania assuma os semblantes a cada vez autênticos de lugar comum ou de mitologema. Não crer nisto equivale a não crer na existência autônoma do mito dentro da máquina mitológica; equivale a estar persuadido de que a máquina mitológica está de fato vazia (ou cheia apenas de si, o que dá no mesmo), e que o mito, assim como a essência dos lugares comuns usufruíveis na “Alchimie du verbe”, é apenas um vazio a que a máquina mitológica remete – a essência dos lugares comuns, um vazio a que remete a “Alchimie du verbe. Também nesse caso a coincidência é especialmente significativa: máquina mitológica e “Alchimie du verbe” parecem presumíveis acepções de um mesmíssimo complexo funcional, de uma mesmíssima máquina, cuja função primeira consiste em remeter ao vazio de ser.

## 12.

Parece neste ponto haver uma alternativa: fé e não-fé. E, todavia, ao menos nos limites de nossa linguagem (portanto nos limites dentro dos quais a palavra “alternativa” é significante), tal alternativa de fato não existe. Crer que o mito esteja au-

15. Jesi, nesse parágrafo, elabora, por meio de um sutil jogo linguístico, um dos pontos fundamentais de seu conceito de “máquina mitológica”. O verbo “*esserci*” é usado com o sentido de “*haver, existir*”. A expressão “*ci non-è*” – não usual, assim como a anterior “*ci non-sono*” – carrega, porém, uma polissignificação quase intraduzível. A tradução que mantemos no texto – “*não existe aqui*” – não dá conta do fato de que a partícula “*ci*” pode também fazer referência a um “*para nós*” (e em relação ao uso da partícula a que o próprio Jesi fará menção nos argumentos que seguem). Ou seja, outra tradução possível seria “*não existe para nós*”. Além disso, outra questão implícita na expressão é o problema ôntico/ontológico, ao qual Jesi também está aqui se referindo de modo indireto. Assim, a expressão também poderia ser traduzida por “*não é aqui*” ou, ainda, “*não é para nós*”. Optamos, portanto, por manter as expressões do original italiano entre parênteses (inclusive nas outras variações do verbo “*esserci*” que aparecem a partir daqui). (N.T.)

16. R.M. Rilke, *Duineser Elegien*, (Elegias de Duíno) I, vv. 52-53.

tonomamente dentro da máquina mitológica – que a essência do lugar comum esteja autonomamente dentro da “Alquimia do verbo” – só pode querer dizer que o mito *não existe (non c’è)* – que a essência do lugar comum não existe (*non è*). Se existem (*ci sono*), estão num “outro mundo”: *não estão aqui (ci non-sono)*. (“*J’écritez des silences... je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges*”). Mesmo o mais convicto defensor da não-fé é obrigado a consentir num involuntário ato de fé: não há fé mais exata num “outro mundo” que *não existe aqui (ci non-è)*<sup>15</sup> do que a declaração de que tal “outro mundo” não existe (*non è*). A partícula “*ci*” adere estreitamente ao “*j*”aimais” de Rimbaud e indica apenas a adesão deliberada por oposição à adesão involuntária.

Há, por outro lado, uma diferença importante entre o negar para afirmar e o negar para negar, entre dizer que aquele mundo “outro” *não existe aqui (ci non-è)* e dizer que ele *não existe (non è)*. Absolutamente inapta a ser de algum modo instrutiva acerca daquele mundo, já que nossa linguagem permanece inerte diante da miragem de devir “a flecha que supera a corda para ser, recolhida no salto, mais do que ela mesma”<sup>16</sup>, essa diferença é, em compensação, muito instrutiva acerca do comportamento dos homens que discrimina. Uns, os homens do “*não existe aqui*” (*ci non-è*), podem ser os homens da revolta e certamente estão predispostos a se tornarem seus profetas, a serem usados como seus profetas ou como os seus fiadores que prometem sua repetibilidade; os outros, os homens do “*não existe*” (*non è*), têm diante de si apenas a revolução, ou a conservação, se decidem renunciar a si mesmos e aceitar as relações de força em que se encontram. O fascínio da revolta consiste sobretudo em sua imediata inevitabilidade: ela deve inelutavelmente acontecer. O tempo é suspenso: o que existe, existe de uma vez por todas. Assim como na alquimia, se o experimento falha, isso significa que não se estava suficientemente consciente e puro. Haverá outra suspensão do tempo, mil outras suspensões do tempo, e quiçá uma vez estejamos suficientemente conscientes e puros. O profeta anuncia a suspensão do tempo, e também a repetibilidade das suspensões do tempo. A revolução pode exercer um fascínio bem menor porque é extremamente árduo e incerto estabelecer qual seja seu tempo certo, e também porque, não sendo inevitável no tempo certo, se não tem lugar no momento certo talvez não aconteça mais por um longuíssimo intervalo de tempo.

### 13.

Ambas, de resto, a revolta e a revolução não contradizem em nível conceitual o modelo proposto pela máquina mitológi-

ca. Pelo contrário: na perspectiva aberta, seja por uma, seja por outra, esse modelo acaba por se identificar com o *a priori* que permanece como fundamento sólido e obscuro do processo gnosiológico. Frente à essência do lugar comum – ou à essência do mito – não há autêntica alternativa conceitual, mas apenas alternativa gestual, de comportamento, só que de comportamento que permanece circunscrito dentro da caixa delimitada pelas paredes da máquina mitológica. Revolta e revolução, em nível conceitual, permanecem apenas diferentes articulações (suspensão do tempo; tempo “certo”) do tempo que vige no interior daquela caixa. O “bateau ivre” não quebrou aquele tempo: tão somente gozou da sua suspensão, limitada, e sobretudo não provocada pelo “bateau” mas advinda como uma epifania de modo que ele gozasse dela: “Je ne me sentis plus...”. E nem mesmo se, em vez de uma revolta, tivesse ocorrido uma revolução (se o “bateau”, depois de ter calculado o momento mais apropriado, o momento “certo”, tivesse se desembaraçado dos marinheiros: *Potëmkin* ameaçador e intolerante não apenas para com os oficiais, mas para com todos os homens), o tempo teria sido quebrado: teria sido privilegiado, declarado “certo”, mas não quebrado, já que diante da raiz do tempo, do vazio de ser que se encontra no interior da máquina mitológica e ao qual a máquina mitológica remete, a revolução teria declarado um “não existe” (*non è*) perfeitamente coincidente com o argumento ontológico.

No *Bateau ivre*, o fracasso da experiência do reino da liberdade em termos de matéria poética abre para Rimbaud a via de uma crítica ao privilégio da matéria poética, que conduzirá ao abandono da atividade criativa e à experiência abissínia: do lugar comum em poesia ao lugar comum gestual, em matéria de comportamento. Se a atividade poética de Rimbaud constitui um momento de revolta, sua atividade de comerciante e de viajante na África constitui um momento de revolução. Trata-se, no entanto, de uma revolução solitária e pessimista, que procede da convicção da impossibilidade de quebrar o tempo e, sobretudo, de quebrar a raiz do tempo: o vazio de ser que podemos chamar “mito” ou “essência dos lugares comuns”. Quebrar essa raiz significaria dispor de uma linguagem ou de um complexo de gestos capazes de afrontar a máquina mitológica num plano que consentisse declarar ao mesmo tempo a existência e a não-existência daquilo que a máquina diz conter: “J’écrivais des silences... je notais l’inexprimable...”. Justamente na qualidade pessimista e no caráter individual, solitário, dessa revolução, naufraga a componente infantil da segunda parte da vida de Rimbaud, após o abandono da poesia. O abandono da Europa é, sim, um lugar comum conciliável com a infância: mas escolher o abandono da Europa quando não se crê mais na sua eficácia liberadora é renunciar à condição infantil e passar a fazer parte do reino dos adultos que, só eles, aceitam dedicar-se a revoluções cujo fra-

casso já dão por certo. Se o *Bateau ivre* tinha sido escrito “para que o vissem”, a segunda parte da vida de Rimbaud também foi vivida como uma mercadoria, para que o reino dos adultos visse Arthur Rimbaud transformado num adulto.