

MARIANA DOS REIS GOMES DE CASTRO

Tédio e Modernidade

em Baudelaire

MESTRADO EM FILOSOFIA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
SÃO PAULO
2014

MARIANA DOS REIS GOMES DE CASTRO

Tédio e Modernidade
em Baudelaire

MESTRADO EM FILOSOFIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob a orientação da Professora Doutora Jeanne Marie Gagnebin.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
SÃO PAULO
2014

BANCA EXAMINADORA

Profa. Doutora Jeanne Marie Gagnebin

(Orientadora)

Prof. Dr. Peter Pál Pelbart

(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti

(Universidade Federal de São Paulo)

A Patricia Misson, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

A Profa. Jeanne Marie, pela imensa generosidade e paciência, por me estimular e confiar que eu poderia terminar esta dissertação, por me ajudar a entender que este não seria o trabalho da minha vida, a depor esta vaidade e realizar um trabalho possível.

Aos Profs. Luciano Gatti e Peter Pál Pelbart, pela delicadeza e precisão com que me ajudaram a ver buracos e descosturas na qualificação.

Aos Profs. Yolanda Glória e Hélio Salles Gentil, pela descoberta de uma outra filosofia.

A Patricia Misson, in memoriam, pela vida comungada.

A minha mãe, pela confiança, Amor, incentivo ilimitados.

Ao meu pai, in memoriam, pelo ensinamento de uma língua não-verbal.

Ao meu irmão Sérgio, pela cumplicidade.

A minha irmã Beatriz, por seus gestos de carinho tão eloquentes.

A Welson, pela passagem do silêncio à palavra.

A Otavio, pela vida reacendida. Aos meus queridos amigos Yane, Geandra, Fernanda, Landin e Gyorgy, por me ajudarem nas travessias do amor e da morte. A Mazé, por suscitar em mim o amor por ouvir histórias. A Daisy, Djalma, Marcos e Bruna, pela amizade e presença. A Dalmoro, pelas ajudas de última hora. Ao Prof. Silvio Mieli, por seu canto de celebração à vida. A Luis Inácio Oliveira, pelas flâneries, pela troca. A Mariana Chaves e Bruna Leyraud, pela aliança em favor da vida. A Clécio, Rodolfo e Mila pela alegria e leveza, pela promessa dos tempos que vêm.

“O tédio começou a ser visto como uma epidemia nos anos quarenta. Lamartine teria sido o primeiro a ter dado expressão a este mal. Ele tem um papel numa pequena história que trata do famoso comediante Deburau. Certa feita, um grande neurologista foi procurado por um paciente que o visitara pela primeira vez. O paciente queixou-se do mal do século – a falta da vontade de viver, as profundas oscilações de humor, o tédio. ‘Nada de grave’, disse o médico após minucioso exame. ‘O senhor apenas precisa repousar, fazer algo para se distrair. Uma noite dessas vá assistir a Deburau e o senhor logo verá a vida com outros olhos’. ‘Ah, caro senhor’, respondeu o paciente, ‘eu *sou* Deburau’”.

(Walter Benjamin, *As Passagens*)

RESUMO

O objetivo desse trabalho é circunscrever a noção de tédio na modernidade. O primeiro capítulo é dedicado ao livro *Filosofia do Tédio* (1999), de Lars Svendsen, que nos ajudará a diferenciar diferentes tipos de apatia que se deram ao longo da história da humanidade, através da filosofia e da literatura. O segundo capítulo é destinado a versar sobre alguns escritos que o filósofo Walter Benjamin destinou a Charles Baudelaire, notadamente o ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” (1939) e alguns fragmentos de seu estudo “A Paris do Segundo Império” (1938). No terceiro capítulo, nos dedicaremos ao capítulo do livro *Essais de Psychologie Contemporaine* (1883), de Paul Bourget, destinado a analisar Charles Baudelaire e a inseri-lo no contexto que o crítico literário denomina niilismo, pessimismo. No quarto capítulo, nos dedicaremos ao tédio em Baudelaire recortado a partir da perspectiva criada em um artigo de Erich Auerbach e, também, a reflexões de Jean Starobinski acerca da figura da melancolia. Finalmente, utilizaremos passagens da tese de doutorado de Claudio Willer para pensar sobre o corpo e a morte nos poemas de Baudelaire.

Palavras-chave: tédio, melancolia, modernidade.

ABSTRACT

The aim of this work is to circumscribe tedium notion in modernity. The first chapter is dedicated to *A Philosophy of Boredom* (1999), Lars Svendsen book, which will enable us to differentiate diverse kinds of apathies which occurred along mankind history, by philosophy and literature. The second chapter is destined to verse about some writings which the philosopher Walter Benjamin destined to Charles Baudelaire, notably the essay "On Some Motives in Baudelaire" (1939) and some fragments of his survey "Paris of the Second Empire" (1938). In the third chapter, we will dedicate to the part of the *Essays in contemporary psychology* (1883), Paul Bourget book, destined to analyse Charles Baudelaire and to insert him in what the literary critic calls nihilism, pessimism. In the fourth chapter we will examine tedium in Baudelaire from the perspective by an Erich Auerbach article and, also, the Jean Starobinski reflections concerning the figure of the melancholic. Finally, we will use passages of Claudio Willer doctorate thesis to think about the body and the death in Baudelaire poems.

Keywords: tedium, melancholy, modernity.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1	12
Capítulo 2	48
Capítulo 3	89
Capítulo 4	100
Considerações Finais	114
Referência Bibliográfica	116

INTRODUÇÃO

Essa dissertação pretende delimitar a noção de *tédio* na modernidade, sendo o foco de nosso estudo a obra de Baudelaire. Consideramos o tédio um tema relevante para pensar a modernidade e o mundo atual à medida que a penetração deste estado d'espírito se popularizou e se tornou bastante frequente a partir da aceleração do tempo, indissociável do que nos trouxe o capitalismo. O tédio e a aceleração do ritmo impostos pelas grandes cidades e pelo trabalho não são, como poderiam parecer num primeiro momento, opostos ou contraditórios; mas, sim, um par complementar.

Escolhemos tratar este assunto através da obra de Baudelaire porque ele foi o primeiro poeta a versar de modo tão particular sobre o impacto que as metrópoles tiveram sobre a sensibilidade humana, como nos ensinou a ler Walter Benjamin, e o tédio está sempre presente de maneira mais ou menos pronunciada em toda a sua obra poética. Seus versos são inéditos no que tange à tarefa de ser alguém que canta a modernidade, que toma para si este dever, e nos parece impossível fazê-lo sem cantar, simultaneamente, a melancolia que é própria a este tempo.

Como desenvolve Franklin Leopoldo e Silva¹, ao mesmo tempo em que Baudelaire recusa o mundo em que vive, também pertence a este mundo, ainda que esta seja uma experiência que implica o exílio. Baudelaire aceita o seu presente como a sua inevitabilidade – como um destino ou uma *fatalidade* –; este é um traço constitutivo de sua melancolia. Como dirá Jorge Coli,

Há uma dualidade em Baudelaire. Por um lado, a recusa violenta do progresso, do mundo moderno banalizador, corruptor do espírito (...). Mas, por outro, ele cultiva a idéia de que o artista moderno está ancorado no presente, aprisionado pelo presente, e não pode escapar dele. O presente é uma prisão, e o poeta, o rei de um país chuvoso, do qual não pode fugir.²

¹ “Filosofia e Intuição poética na modernidade. Civilização e Progresso: Ambivalência da experiência poética em Baudelaire”. Curso ministrado por Franklin Leopoldo e Silva nos meses de março e abril de 2011 no TUSP.

² COLI, Jorge. Consciência e heroísmo no mundo moderno. In: NOVAES, Adauto (Org.). Poetas que pensaram o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 291- 304.

O trabalho de imergir na modernidade para daí extrair a sua beleza, o seu vigor e o seu heroísmo foi a tarefa que Baudelaire tomou para si. O poeta queria valer como um antigo, em sua modernidade. Devemos dizer, no entanto, que se Baudelaire assume a missão de cantar o heróico e o Belo próprios ao século XIX, estas categorias já não guardam relação com aquelas que pertencem ao romantismo nem à Antiguidade. Baudelaire abriga em sua poesia uma tônica própria à reificação do mundo moderno. Ele já representava a si mesmo como um ser solitário e regido por suas próprias leis, em meio à multidão. Se há a possibilidade de um heroísmo e de um gozo *com* a cidade, *n'O Pintor da vida moderna*, por exemplo, há o vazio, o tédio, o esgotamento e a resignação, o gozo *na* solidão que reinam primordialmente n' *As Flores do Mal* e n' *Os Pequenos Poemas em Prosa*.

CAPÍTULO 1

I

A primeira parte deste trabalho será dedicada à análise do livro *Filosofia do Tédio*, publicado em 1999 pelo professor de filosofia norueguês Lars Svendsen. Em seu livro precioso para compreender o fenômeno, escrito de maneira simples, encontramos espaço tanto para a cultura pop como para autores da filosofia e da literatura modernas que se debruçaram ou atingiram, talvez sem intenção, o estranho assunto do Tédio na modernidade. Por uma necessidade de limitar nosso trabalho e por nosso tempo limitado pela necessidade, não traremos todos os autores que Svendsen traz e muitas análises e exemplos significativos ficaram de fora. Escolhemos aqueles que falavam de perto à nossa questão e nos ajudaram a forjar um ponto de partida para esta dissertação.

Este capítulo está dividido em tópicos que até certo ponto respeitam a enumeração e a ordem proposta por Svendsen, mas não o tempo todo, pois abrimos parênteses que consideramos necessários e excluimos partes inteiras por falta de tempo de desenvolvermos a nossa própria perspectiva acerca de autores que Svendsen trouxe para seu trabalho e que não são familiares para nós, como Heidegger, a quem o autor norueguês dedica um capítulo inteiro, o terceiro, dos quatro que compõe seu livro.

Como nosso trabalho tem por escopo o tédio que concerne à modernidade, precisamos fazer distinções básicas entre outras formas de apatia que se deram ao longo do decurso da humanidade. O objetivo do trabalho não é, no entanto, nos determos em outras figuras muito mais complexas do que o que aqui conseguimos expor, como a *acédia*, a melancolia ou mesmo a depressão (um tão mal-aplicado diagnóstico neste momento presente). A ideia é fazer distinções mais elementares para chegar à questão que nos interessa: a modernidade e sua forma singular de indiferença.

Para tanto, Svendsen nos serve como um valioso ponto de partida, uma vez que desde o início, explicita o tédio como um mal moderno. Ainda que possamos encontrar males descritos a partir de sintomas parecidos ao longo da história, como os que

exemplificamos em seu enalço como a acédia ou *acídia* (conceito que nasce na Antiguidade e atravessa a Idade Média) ou a melancolia no Renascimento, o tédio seria um fenômeno cultural singular à modernidade.

II

"O tédio baixou sobre todas as coisas que, por um longo tempo, haviam parecido boas demais".

Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes* (1951).

"Seu ser estava sem eixo ou perfil, seu centro em toda parte e a periferia em parte alguma, um pântano não mapeado de preguiça".

Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*.

Lars Svendsen, logo no começo do primeiro capítulo, aponta para uma questão fundamental: não haveria, para ele, uma distinção tão clara entre os aspectos sociais e os psicológicos quando tratamos de falar sobre o tédio. Este é um estado de espírito que atinge o indivíduo, porque atinge também de forma total a nossa cultura, diz respeito a este momento histórico em que vivemos. O tédio não seria, assim, apenas um estado interior, uma vez que participamos de práticas culturais que estão impregnadas até o mais alto grau desta particular forma de apatia.

O autor faz uma relação entre o tédio e a insônia, estado em que o eu perde sua identidade e vaga na escuridão, num vazio como que infinito. Terra de ninguém entre a vigília e o sono. Caracterizado pela falta de qualidades, o tédio enreda o homem em sensações que não o deixam pensar, agir ou ser. A vontade não consegue se agarrar a coisa alguma.

A tática a que este autor recorrerá para investigar e procurar dizer o tédio parece ilustrar bem o seu pressuposto de que não estamos tratando de um mal *individual*: como discursos e reflexões provindos de uma introspecção, de um eu-subjetivo mostram-se rapidamente insuficientes para dar conta deste objeto, só lhe restará debruçar-se no que nos dá a cultura: narrativas, filmes, obras filosóficas, canções e poemas.

Por que o tédio aparece aqui como um objeto interessante à filosofia? Outros campos do saber e da cultura tomaram para sua comarca conceitos que parecem ter uma relação de consangüinidade (e não de identidade) para com o tédio. A *acédia*, como examinaremos mais adiante, é vista de um ponto de vista mais teológico. A melancolia é de grande interesse para a estética e para a psicologia e psicanálise. Já a depressão é um diagnóstico clínico da psiquiatria epidêmico nos dias atuais. O tédio parece um assunto de menor importância por não possuir nem a gravidade da depressão nem o encanto da melancolia, atribuído a partir do elo que esta teria, ao menos imaginariamente, com a beleza, a sabedoria e a sensibilidade.

De acordo com Svendsen, o tédio lhe é particularmente caro como tema filosófico porque é neste terreno que nos deparamos com a falta de sentido, de significado, em outras palavras, o significado aparece como algo passível de ser perdido; a relação com o mundo, a relação entre sujeito e objeto (seja este objeto Deus, os outros homens, a própria cultura, o trabalho) está extraviada. Segundo uma curiosa enunciação sua, o tédio é inumano, uma vez que rouba o significado da vida humana ou é a expressão de tal ausência.³ O que caracterizaria uma questão filosófica? Para este autor, tal questão imprescinde de uma "espécie de desorientação" e, assim, Svendsen justifica o tema em sua área.

III

Dizer que o tédio é específico à modernidade não é excluir outras formas que se deram durante toda história da humanidade e da filosofia de desgosto, desprezo ou indiferença diante da vida. Vamos explorar agora algumas figuras que em sua descrição e sintomas se assimilam ao tédio que nos interessa, para tornar possível importantes distinções entre elas.

No grego antigo, a palavra mais próxima ao tédio que Lars Svendsen aponta é *akedia*, composta de *kedos* (importar-se com) somada de um prefixo negativo. Mas esta ideia parece ter desempenhado um papel marginal no pensamento grego antigo, que descrevia "um estado de desintegração que podia se manifestar como estupor e

³ Svendsen, *Filosofia do Tédio*, RJ: Zahar, 2006. Tradução: Maria Luisa X. de A. Borges. Pg. 34.

falta de participação" ⁴. Outro exemplo é uma expressão utilizada nos textos de Sêneca, que, ainda segundo o autor, parece apontar para um estado circunscrito a uma situação: *taedium vitae* (cansaço da vida).

O exemplo da *acédia* é ilustrativo de um tédio da Idade Média. É esse o demônio-do-meio-dia (*daemon meridianus*), que representava uma espécie de abulia a qual os monges sucumbiam, partícipes de uma queda no vazio ao ir de encontro ou desencontro com a Escritura Sagrada. Nesta situação, o sol parecia imóvel no céu e as coisas emergiam despidas de seu sentido habitual - radicalmente, de sentido algum. Com o ataque do demônio, o monge era violentado pelo ódio que sentia por seu lugar, por sua existência. Sua vida anterior, com todas as tentações de outrora, convidavam-no a desistir de sua escolha monástica. Era um momento perigoso, um pecado do qual poderiam descender todos os outros males, porque o homem se tornava presa fácil, vulnerável em sua apatia. A *acédia* era, pois, vista como um insulto: estar entediado de Deus era afirmar que a Ele *falta* alguma coisa. Era como repelir Deus e abominar a Sua Criação. Ao contrário, o homem digno da redenção é aquele que sente alegria e plenitude diante de Deus. A *acédia* é o pecado que o lança na perdição eterna; superar este estado era o caminho possível para a virtude e o grande contentamento.

Cabe dizer que essa é uma pequena ilustração do que foi designado *acédia*, uma vez que este foi um conceito que se estendeu por mais de um milênio, tendo surgido na Antiguidade e vigorado até o fim da Idade Média, quando apareceu a noção da *melancolia*, numa perspectiva mais naturalista.

Ainda segundo Svendsen, existem diferenças importantes entre os dois conceitos. A *acédia* aparece como uma noção mais ligada à alma; recebendo, por seu elo com a religião, fortes implicações morais. É um conceito que não vem acompanhado de qualquer positividade, charme ou beleza; e sua cura possível sempre estará no fora: em Deus ou no trabalho, por exemplo. No Renascimento, a melancolia surge mais ligada ao corpo do que à alma. É um conceito mais ambíguo, uma vez que envolve doença, mas também sabedoria - e encanto. Ao contrário da *acédia*, pode ser encontrada na própria melancolia a sua cura e travessia.

⁴ Idem, pg. 53.

Para diferenciar o tédio que assola a modernidade, deflagrado pelo Romantismo, das outras formas de apatia que se deram no decorrer da história da humanidade, o autor faz uma distinção entre o tédio situacional e o tédio existencial. O primeiro é um aborrecimento que envolve certo contexto: uma aula, uma conversa, um seminário, uma música, um dia que é entediante. Aqui, o tédio seria a manifestação de um desejo por algo específico, ainda que tal desejo seja apenas desembaraçar-se da situação que enfada. O que importa é que o tédio situacional, para ser mitigado, pode apenas requerer alguma sorte de vivências novas, incomuns.

A afirmação principal do livro, ao nosso ver, a tese em torno da qual orbitarão outros temas também importantes é a de que a partir do Romantismo, o tédio surge de forma *existencial*, influenciando, assim, gravemente o nosso humor, o nosso modo de ser, a nossa relação com o mundo de maneira global, absoluta. Neste caso, o desejo não tomaria forma específica, mas seria o anseio por todo e qualquer objeto ou, talvez, o anseio pelo *todo*, pelo infinito. O que é um outro modo de dizer que, no tédio profundo - este nevoeiro silencioso, este frio mental, este distanciamento incompreensível - está perdida a capacidade de se encontrar qualquer objeto desejável. Um tal estado de espírito careceria de qualquer expressividade, como se esta falta "contivesse a intuição implícita de que ele não pode ser superado por nenhum ato de vontade" ⁵.

Svendsen recorre a uma frase do diário de Kafka que nós consideramos muito bonita e significativa para dizer esta situação: Kafka se queixava de experimentar algo que era como "se tudo que eu possuíse tivesse me deixado, e como se tudo isso dificilmente pudesse ser o bastante caso retornasse" ⁶.

Há cerca de dois séculos, o homem passou a se perceber como um ser individual que deve *se realizar*, que está condenado à necessidade de fazer de sua própria vida algo interessante. Assim, a vida cotidiana passa a ser vista como uma prisão e a única forma de ultrapassá-la, de não sucumbir à modorra, é alcançar a originalidade, a inovação, a transgressão. O tédio aparece também como um desejo de ser submetido

⁵ Svendsen, *op. cit.*, pg. 45.

⁶ Idem, pg. 46.

a estímulos sensoriais. A vida tem de ser interessante ou é tediosa, aborrecedora e, como tal, não deve ser vivida: há uma censura no modo como vivenciamos o tédio, o esteio moral do medievo foi bem sedimentado.

V

No segundo capítulo do seu livro, Svendsen especifica a que Romantismo se refere quando desenvolve a hipótese de que grande parte de nossa maneira de pensar é um legado romântico.

Como acreditamos que o que o autor explicita em um determinado momento do texto é fundamental para que se desenrole todo argumento do livro, escolhemos transcrever quase um parágrafo inteiro para que o momento e o ambiente histórico fiquem claros para o leitor, e o faremos porque não poderíamos dizer melhor do que Svendsen. Quando se refere ao romantismo, o autor norueguês tem em mente sobretudo o Romantismo alemão,

que se desenvolveu a partir do pensamento de Kant e Fichte da década de 1790 em diante, tendo Iena como seu centro. Naturalmente, não penso que várias jovens e brilhantes mentes reunidas em Iena - Hölderlin, Novalis, Tieck, Schlegel etc. - foram a origem de toda a desgraça posterior, mas sim que ali encontramos uma formulação, inusitadamente bem definida, de um modo de pensamento que esteve disseminado no curso dos últimos 200 a 250 anos. Nós pensamos como faziam os românticos. Foucault tinha razão ao dizer que Iena foi a arena onde esses interesses fundamentais da cultura ocidental irromperam ⁷. O Romantismo é, em boa medida, um tipo de realização do individualismo filosófico tal como ele se desenvolveu no século XVIII. ⁸

O romantismo aqui é visto como um subjetivismo extremado, a partir do qual todos os critérios objetivos desapareceriam. Se tudo aquilo que existe, existe apenas a

⁷ Michel Foucault, "The Father's No", in *Aesthetics, Method and Epistemology: Essential Works of Michel Foucault, 1954-1984*. Nova York, 1998, vol. 2, pg. 18.

⁸ Svendsen, *op. cit.*, Pg. 64-65.

partir de uma subjetividade do ego, o eu assume supremacia como doador de valor e as coisas em si não teriam significado em si mesmas, mas somente o significado atribuído pelo "eu". Neste caso, para utilizar uma citação de Hegel empregada por Svendsen, "o ego torna-se o amo e senhor de todas as coisas" ⁹. Através deste movimento, então, além do ego tornar-se absoluto em sua própria perspectiva, o mundo torna-se vazio e... entediante. O significante e o insignificante tornam-se efeitos da soberania que o eu assume, e o mundo está expropriado de sua objetividade, de sua "realidade".

Se o ego adotar essa perspectiva, tudo lhe parecerá nulo e vazio, exceto sua própria subjetividade, que se torna, por isso, oca e vazia, ela própria mera vaidade. Mas, por outro lado, o ego pode ser incapaz de encontrar satisfação nesse gozo de si mesmo, e torna-se, ao contrário, incompleto, de tal modo que passa a sentir um anseio pelo sólido e o substancial, por interesses específicos e essenciais. Disto resulta infortúnio e contradição: por um lado o sujeito aspira à verdade e à objetividade, mas, por outro, não é capaz de renunciar a seu isolamento e recolhimento em si mesmo ou arrancar-se desta interioridade abstrata e insatisfeita. ¹⁰

Reduzido a tal impasse, o ego estaria aprisionado em sua vaidade vazia, sem conseguir demover-se deste lugar. Preso em sua todo-poderosa auto-suficiência, a objetividade ou "realidade" parecem estar em um canto ou tempo remoto ao qual é vedado o acesso. Que o eu seja destronado não é, afinal, um movimento nada simples, que dependa apenas de detectar que estamos adoecidos de subjetivismo. Esse lugar em que estamos foi uma demorada construção histórica e filosófica.

O que assume uma forma ora assombrosa ora vivaz no mundo moderno é um acontecimento sem precedentes, que estamos acostumados a denominar na filosofia e também na literatura, a partir de Dostoievski, como *a morte de Deus* (ou dos deuses). Esta questão que ora analisamos através do romantismo e da supremacia de

⁹ Svendsen, *op. cit.*, pg. 65.

¹⁰ Idem, pg. 65-66. Referência: G.W.F. Hegel, *Aesthetics*. Oxford, 1975, vol. 1, p. 66.

que se imbuíu o ego é toda esta, uma vez que aqui, o homem se viu impelido a ocupar a posição divina.

Para Svendsen, o subjetivismo, a doença mais representativa de nosso tempo,

está associado à revolução copernicana realizada por Kant na filosofia.

A morte de Deus não é algo que aconteça apenas em Nietzsche. Deus já está morto em Kant, pois não pode mais garantir a objetividade da cognição e a ordem do universo. Aliás, já não havia mais nenhum desejo dessa garantia ¹¹.

O desafio com que o sujeito moderno se depara é dar conta deste grande vazio que se apoderou de todas as coisas. Para suplantar um grande Significado, este é o problema, não nos contentamos com o que nos resta: a tarefa de encontrar e de criar significados possíveis, provisórios, não-totalizantes.

Este é o elo entre o tédio e o romantismo: aquele que se entedia não sabe exatamente o que procura, mas esta busca, ainda que indefinida, não é modesta: é a ambição de uma *plenitude de vida* indeterminada, de um infinito. Sem este significado maiúsculo, nenhum outro interessa, convence, faz vibrar a vida. Entre a ambição de um tudo ou todo e o terrível desapontamento em que naufraga sem força ou motivo para resistir, o homem coloca no centro esta imensidade que agora o possui: o nada. Não seria o caso de questionar não o que está no centro, mas a própria ideia de centro, disto que em nós quer um astro? - é a pergunta que alguns filósofos da modernidade parecem endereçar ao seu próprio tempo como ao porvir e que continuamos formulando nos tempos atuais.

VI

Aproveitaremos este campo de discussão aberto por Lars Svendsen a cerca da plenitude, do infinito e da ânsia por desbravar o desconhecido como legados românticos que se relacionam, no seu modo de compreender a questão, com o tédio moderno, para inserir algo que parece bastante presente em Baudelaire.

¹¹ Svendsen, *op. cit.* Pg. 66.

Este poeta que comumente é apresentado como aquele que inaugura o moderno, estando, ao mesmo tempo, filiado à tradição poética que lhe era anterior, está no encalço da linguagem do que ignora a existência; o enigma, o desconhecido é o que ele busca: *todo* o infinito; esta a sua sina, a sua ignorância.

Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu !
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu ! ¹²

Nestes versos se encontram o vazio e o negro, também o desconhecido - fonte de onde jorra tanto de sua poética e matriz do belo. A poesia de Baudelaire parece caçar o desconhecido, bem como o inopinado, não só na forma do enigma que a Natureza assume. Esta busca está presente também tendo a cidade por cenário, como a mulher-visão de “A Uma Passante”. Neste caso, a beleza devém de um desconhecido que é acaso, de um encontro fugitivo, efêmero - esta mulher... de luto!, que é um clarão. A ela, o poeta pergunta, “Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?” ¹³. A aspiração ao eterno invade mesmo a visão mais fugaz. “La douceur qui fascine et le plaisir qui tue” ¹⁴: na beleza estão tramados seus pontos de morte e prazer, do efêmero e da eternidade. Imortalidade, ou desejo de fixar, de fazer ficar que não se realiza senão através da palavra. A paixão que só se estabiliza e se equilibra na forma.

Desejar o infinito é uma imagem que surge habitualmente nos versos baudelairianos, que frequentemente está pareada à morte, que surge como uma paixão; a morte que é, justamente, a marca inapelável do finito, da interrupção; o cerceamento do vivido. A melancolia, o *spleen* estão marcados pelo infinito (por uma tristeza infinita), e, no entanto, são limitados pela morte.

Também encontramos estes traços da perseguição àquilo que não tem fim no poema em prosa “O ‘Confiteor’ do Artista”. Este poema é um embate entre o finito e a

¹² Baudelaire, *As Flores do Mal*. RJ: Nova Fronteira, 1985. “Obsessão”, pg. 298-299. Tradução de Ivan Junqueira: “Me agradarias tanto, ó noite, sem estrelas / Cuja linguagem é por todos tão falada! / O que eu procuro é a escuridão, o nu, o nada!”

¹³ Idem., “A Uma Passante”, pg. 344-345. “Não te verei senão na eternidade?”

¹⁴ Ibidem. “A doçura que fascina e o prazer que mata”.

imensidade, em que vibram as sensações “dont le vague n'exclut pas l'intensité; et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini”¹⁵.

Esta é a luta de que se imbuí o poeta: o infinito, para ele, não pode ser suportado como uma vastidão sem forma; o infinito – que é, ao mesmo tempo, dor e deleite - se comunga com o profundo, o pontual através da letra. O limite do poeta (como ser mortal que é) tem de margear, fazer bordas na paisagem, que é fecunda em sua infinitude.

Este poema celebra também uma outra forma do ilimitado. O eu-lírico sente-se tão acolhido pelo infinito, figurado pelo mar e pelo céu - sua existência (a finitude) lhe parece tão pequenina e frágil como a vela que estremece no horizonte - que o limite entre o eu e a vastidão do mundo, do horizonte, se esboroa. O poeta já não sabe se pensa nas coisas ou se tais coisas se pensam nele, por ele; o pensamento não tem o rigor da razão, o pensamento é imagem, operação na qual “le moi se perd vite!”¹⁶. Se os pensamentos surgem de sua alma ou se emanam do próprio mundo, o narrador não pode decifrar.

O profundo e o imenso provocam tamanha intensidade e volúpia neste poema que o infinito torna-se uma dor, o sofrimento de saber que a arte não pode domar ou conter a Natureza. Para dizer (ou seja, limitar) o infinito, o poeta é profícuo, mesmo que fracasse, e fracassa sempre. “Ah! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau?”¹⁷. Nesta luta, de dizer aquilo que não tem fim, o poeta depõe sua arma (a palavra): *Deixe de tentar os meus desejos, o meu orgulho!* É estranho, diante deste duelo, de antemão perdido, o eu-lírico do poema diz malograr, mas até o fim, não deixa de tentar - de ser tentado.

¹⁵ Baudelaire, *Pequenos Poemas em Prosa (O Spleen de Paris)*, Hedra: SP, 2011. Tradução de Dorothée de Bruchard: “Pois certas sensações deliciosas há das quais o indefinido não exclui a intensidade; e ponta mais aguçada não há do que aquela do infinito”.

¹⁶ Baudelaire, *Pequenos Poemas...*, “O ‘Confiteor’ do Artista”, pg. 36-37. “(...) pois na grandeza do devaneio, o eu se perde depressa!”

¹⁷ Idem. “Ah! Será preciso penar eternamente, ou o belo eternamente evitar?”.

Utilizamos, no último parágrafo do tópico IV, o termo *transgressão*. Como dissemos, o tédio situacional poderia ser facilmente aplacado ao, por exemplo, mudarmos de ares ou proporcionarmos a nós mesmos qualquer mudança qualitativa objetiva. Quando tratamos do tédio moderno, estamos falando, no entanto, de uma doença mais cravada que pediria, assim, um antídoto mais potente. Deste modo, tantas vezes, o que o sujeito mais encontra à sua disposição no mundo moderno é a possibilidade de se intoxicar de variados modos para *fazer calar* este vazio, sem muito êxito. O que está exigindo o homem entediado é que fronteiras sejam transpostas, que limites sejam quebrados ou ignorados e qualquer transgressão, então, parece válida. O que se dá, nesta lógica, é que se quer quebrar *não importa o quê* e, assim, permanecemos capturados, talvez ainda mais, do que nos sequestra - como um inseto que, ao se debater na teia da aranha, fica ainda mais preso.

Há ainda outra questão: o apelo à transgressão é também apropriado pela publicidade, que oferece ao seu público-consumidor a rebeldia ou a insubmissão a *qualquer* ordem ou autoridade em forma de mercadoria. Os anúncios televisivos estão impregnados deste imaginário que nos diz que, para transgredir, isto é, para ultrapassar um limite que nos fará mais potentes e safos do que aquilo que ficou para trás, basta consumir.

É o vazio que chega como visita indevida, persistente, à espreita do lado de fora como de dentro, que nos atormenta. Ainda que possamos recorrer ao embuste, que façamos o tédio perder sua pista, ele sempre retorna pior, transmutado em apetite cruento. A consciência do vazio, esta perspectiva adquirida, pode ter levado o homem a conceber feitos incríveis na cultura, talvez muito tenhamos caminhado e inventado para driblar tal presença indesejável. "O que as pessoas não inventam por tédio! Elas estudam por tédio, jogam por tédio e finalmente morrem de tédio" ¹⁸. Aí está questão do desmedido orgulho moderno: ao perceber que era possível ultrapassar tantas barreiras, inebriado com suas criações, já não interessava ao homem perguntar qual era o seu limite e qual seria o custo de tal empreitada. Quantas vidas e quantas formas de vida foram sacrificadas em nome deste orgulho que a modernidade denominou

¹⁸ Svendsen, *op. cit.*, pg. 27.

Progresso? Afora isso, mais hora, menos hora, a própria atividade infinita de violar o possível passa a ser entediante.

A lógica que envolve a transgressão é, de certa forma, viciante, pois nunca tem fim. Um estado de tédio profundo exige satisfação, e a transgressão oferece um instante de prazer que precisará ser superado por uma infração sempre maior. Svendsen se reporta a uma frase de um romance que analisa, *William Lovell* (1795-96) do romântico Ludwig Tieck, muito significativa: "Por que um prazer nunca consegue saciar inteiramente o coração? Que anseio desconhecido, triste, me empurra para prazeres novos, desconhecidos?" ¹⁹. Quando se fala de transgressão, estamos também tratando da busca obsessiva pelo novo, da busca de se avançar além do próprio eu - este eu que não será mais o *mesmo* se posto em contato com um movimento de expansão, de ultrapassagem de um limite.

A ânsia por crescimento e libertação parece inextirpável ao homem, a insatisfação que nos compõe é um acicate fabuloso que possibilitou muitas criações, transformações, aprimoramentos, técnicas; a questão é que na modernidade, tendo em vista que estamos imersos em uma busca insaciável pelo *novo*, cada anseio por qualquer coisa que resplandeça como original, comumente leva a uma repetição do mesmo que se torna uma lógica aprisionadora. Como coloca Svendsen acerca do romance de Tieck,

Embora William queira transcender, somente uma transcendência "plana" é possível, porque o absolutamente transcendente é previamente excluído, por definição, em favor da busca por prazeres do mundo. ²⁰

Esta transcendência "plana" é outro modo de dizer o que estamos pontuando como *transgressão*. Enquanto a transcendência demanda um salto qualitativo, a transgressão implica na violação de uma linha de demarcação em um mesmo plano, sem um deslocamento tão significativo, ainda que violento.

¹⁹ Svendsen, *op. cit.*, pg. 70.

²⁰ Idem, pg. 71.

Esta é uma questão curiosa que Svendsen coloca: se o tédio é a imanência em seu sentido, talvez, mais pobre, reduzido a uma impossibilidade, quiçá a uma negatividade, como conseguir uma transcendência *no* tédio? Todos os exemplos que existem no livro como alternativas ao tédio, que fugazmente funcionam como possibilidades (crueldade, violência, criminalidade, extremismo, ignorância acerca dos limites que fazem do outro uma diferença irreduzível e a busca por uma soma de vivências sensorialmente excitantes e extravagantes) não alteram o advir posterior nem satisfazem o anseio de que se originam e acabam por redobrar a força da apatia. Permanecemos, na transgressão, sem recurso capaz de fazer frente ao grande esvaziamento.

A planificação a que conduz o tédio é um espaço em que tudo é passível de ser transgredido - uma vez que no romantismo levado às últimas consequências, apenas a subjetividade é o que conta e o relativismo absoluto, o que grassa - estamos no reino do egocentrismo (o limite entre eu e os outros não merece ser sequer notado), o indivíduo deixa de ter valor, mas num mau sentido: no de que o outro não importa e seu espaço pode ser desconsiderado e expropriado sem que barreiras éticas se coloquem, aliás, estamos em um contexto em que o ilimitado rege - e ao invés de isto trazer satisfação e libertação, traz monotonia.

Para que a liberdade do egoísta seja realizada plenamente, tudo o que difere do eu deve ser nivelado, o que faz a contradição e o furo neste individualismo aterrador. Se tudo está submetido à minha própria lei, todas as diferenças estão homogeneizadas e não há como preencher este vazio que reclama *um outro*; nestes termos, nada mais pode mitigar a insatisfação. O homem que prescreve a tudo e a todos novidade e contentamento pleno, impôs o seu tédio para o mundo e nenhuma mediação poderá ser satisfatória no interior desta lógica, simplesmente porque não há mediação, não há *fora*. "Torna-se indiferente que algo exista ou não". ²¹

²¹ Svendsen, *op. cit.*, pg. 71.

Ao situar o tédio historicamente, o autor afirma, como já dissemos, que este estado de ânimo não seria somente uma experiência psicológica, um fenômeno que aflige indivíduos, mas sim um acontecimento que se dá socialmente e culturalmente: o mundo desempenha papel decisivo.

Uma expressão possível e subjetiva para o tédio é dizer que, neste lugar ou posição, a relação entre o sujeito e o mundo, mas também entre o sujeito e o seu próprio mundo está perdida, esvaziada. Todas as coisas e pessoas, inclusive o "eu", estão dissolvidos numa estranha indiferença. O vazio do mundo está interligado ao vazio experienciado pelo sujeito encarnado - ou talvez, neste caso, subjetivamente desencarnado, porque sem raízes, sem aderência, sem nada que o filie a nada. Não há nem o sentimento de dor. As capacidades humanas estão inertes; nenhuma oportunidade do indivíduo se engancha na existência é real. A vida e o ser vivente não têm poder de atração um sobre o outro. O tempo se move de maneira demorada, infinita, mas não há nenhuma experiência. Este estado de espírito, como aponta Svendsen, é justificado como móbil para qualquer ação, mas também como explicação para a completa ociosidade.

Podemos dizer que há pelo menos uma característica que pode levar a uma positividade no tédio: seu elemento crítico, o fato de ser ele próprio índice de uma *insatisfação*. Isso significa que este estado pode proporcionar uma reviravolta, uma resistência; o que não é absolutamente necessário, mas sim um ensejo, uma abertura possível.

Do ponto de vista histórico, podemos dizer que o tédio é sinal de que a cultura e a sociedade apresentam uma grave falha como transmissores de significado. O significado socialmente partilhado desapareceu; para utilizar uma formulação famosa de Walter Benjamin em seu ensaio "O Narrador" ²², *a experiência decaiu em valor e o*

²² Walter Benjamin, "O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense – 1994, pg. 198. "É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo".

que temos são apenas "placebos sociais" que mais mimetizam e - sempre provisoriamente - obliteram o vazio que deveria, nos parece, ser enfrentado.

Muitos autores interpretarão a queda deste significado global como uma decadência e apenas cogitarão uma solução no retorno e na restauração deste Significado perdido. Não é essa a nossa posição, tampouco a do autor. Embora ele associe o tédio e o medo do vazio à indústria do entretenimento, ao consumo de tóxicos e outras formas de diversão, lazer e promiscuidade; embora a hiperatividade apareça em seu discurso como um modo de se desviar desta perda e embora nesta lógica o tempo apareça como algo para ser consumido e não vivido, este diagnóstico sombrio não é moralista ou decadentista, não significa que em sua perspectiva, o futuro está atrofiado e que devemos recuperar isto que está perdido, que devemos, a bem dizer, retroceder para avançar.

Os elementos que movem a história são muito mais ambíguos para que possamos avaliá-los em termos de progresso e regressão - estes são conceitos falhos que no mais das vezes são utilizados a partir do narcisismo da própria época em que se está situado para justificar crimes e excessos; para arbitrar sobre que tipo de vida tem o direito de existir; para diferenciar o que é bom - ou seja, moderno - do que é mau - ou seja, atrasado.

A interpretação de Svendsen, seu trabalho de localizar o surgimento do tédio como um legado do romantismo e mapear quais seriam as causas, as implicações e as consequências deste vazio que em sua especificidade é historicamente localizado, detecta e explicita uma mudança, uma transformação; ele interpreta que houve uma perda ou, uma radical transformação, e que há, portanto, um vazio; o tédio aparece como indicador desta vacuidade. Nossa posição é que constatar esta perda não significa que devemos recuperar o que foi (supostamente) perdido, apenas que é necessário saber disso para construir o que virá.

XIX

A concepção que Svendsen utiliza de significado não se refere apenas a uma explicação em termos de expressão linguística. Em seu uso, o significado tem a perspectiva de ser significado *para alguém*, denotando a relação que uma pessoa tem

com o mundo. Tal ideia, em seus próprios termos, está ligada a ações que apontam para a vida como um todo; o significado pode ser existencial ou metafísico. Pode ser algo já dado, do qual possamos participar (como uma comunidade religiosa) ou algo a ser construído (como uma sociedade sem classes). O significado pode ser coletivo ou individual.

O que está apontando o autor é que esta noção de significado pessoal é correspondente ao significado romântico, a saber, um significado individual que *tem de ser realizado*. O tédio, neste contexto especial, seria um desconforto que indicia que esta necessidade de significado não está sendo satisfeita.

Nos parece muito interessante o caminho traçado e o ponto em que o livro chega neste momento. Mostrando a relação do significado com a tradição romântica e a relação destes dois elementos com o tédio, com a queda de Um Significado, podemos compreender que muitas figuras que aparecem como solução para o problema só o são provisoriamente. Viajar, deslocar-se de um lugar comum, utilizar toda a sorte de narcóticos e de experiências sexuais, por exemplo, no mais das vezes, são modos de atacar o sintoma (o desconforto), mas não o ponto fulcral, de onde se irradia a questão.

Ao lado disso, estar num tempo como é o nosso, saturado de informações que não se relacionam entre si, que vêm já interpretadas, onde o ser vivente sente-se muitas vezes como expectador de um mundo que não lhe pertence e que não compreende, com o qual não pode se relacionar, também é um elemento importante para que o sujeito não veja modos de participar politicamente e efetivamente do tempo em que vive. Esta vacuidade e ausência que é o tédio, é também uma forma de distanciamento, solidão e desagregação da vida social, da cultura - o indivíduo não se sente à vontade num mundo em que os significados já aparecem determinados. Todas as ações e objetos chegam como já codificados, e neste lugar parece haver pouco espaço ou possibilidade de construir ativamente formas de ser e estar - e não simplesmente se adequar a um tipo. Aquele que invoca, suplica, exige significado de si e do mundo, faz a demanda que enseja o tédio.

"Nada há pior que o contraste entre o esplendor natural da vida interna, com as suas Índias naturais e os seus países incógnitos e a sordidez, ainda que não seja sórdida, de quotidianidade da vida. O tédio pesa mais quando não tem a desculpa da inércia. O tédio dos grandes esforçados é o pior de todos (...). No meu tédio presente não há repouso, nem nobreza, nem bem-estar em que haja mal-estar: há um apagamento enorme de todos os gestos feitos, não um cansaço virtual dos gestos por não fazer".

Fernando Pessoa, Livro do Desassossego.

A associação ou, ainda, a identificação do tédio com a ociosidade está longe de ser necessária. Se é verdade que o tédio é uma doença que demanda formas de significados e devém de uma pulsão de interpretar e agir no mundo não-satisfeita, o trabalho como o conhecemos desde os tempos modernos pouco tem a ver com isso. Salvo raras exceções, a atividade profissional não é uma maneira de realizar um significado possível, de encontrar uma via de ação. Talvez seja verdade que mesmo o trabalho opressivo pode suprimir temporariamente o desconforto do tédio, mas não curá-lo. No mais das vezes, no entanto, o trabalho (aquele que é apenas fonte de sustento, quando o é), mais aprofunda e radicaliza a falta de sentido em que o homem se vê submergido. Há poucas possibilidades de que o sujeito deixe a sua marca, o seu estilo; muitas formas de emprego parecem exigir o contrário: a massificação, a nivelação de todas as diferenças - basta observarmos o efeito que os uniformes costumam fazer no corpo e nos traços pessoais dos funcionários, apenas para dar um exemplo.

Pode-se encontrar significado no ócio, uma vez há que formas de atividade que só se realizam na abertura e até mesmo na passividade que muitas vezes fazem parte do estado ocioso - esta é a ambiguidade do tédio, sua potência em ser atividade

engajada, em ser ato criador; o fato de que há modos de revolução que se materializam naquilo que hiberna ou espreita.

Ao mesmo tempo em que *pode haver* atividade e preparação no ócio, também há muito frequentemente paralisia, inação, submissão no trabalho. De que maneira uma atividade opressiva poderia colaborar para o surgimento de um sentido, de um direcionamento vital? Uma hipótese possível é que o significado surja neste contexto quando o empregado se rebela contra a submissão e contra quem o submete, e nesta luta, a construção de uma consciência de classe, a reivindicação por direitos, pode ser uma maneira de sentir-se partícipe de um mundo em que, afinal, ele *pode* algo: existir, agir, transformar.

Nesta discussão que envolve o trabalho e o tédio, Svendsen recorre a uma formulação de Adorno, que associa o tédio à alienação no trabalho e coloca o tempo livre como correspondente a autodeterminação no processo de produção. Neste contexto, o trabalho apareceria associado à produção e o "tempo livre" ao consumo - estar dentro do sistema produtivo significa, pois, produzir e consumir. O tempo livre é o tempo em que não se trabalha e nesta concepção, trabalho e liberdade estão colocados, necessariamente, em oposição. E a questão é que não somos necessariamente mais livres no trabalho ou no ócio.

O curioso é que esta lógica parece colonizar outros lugares da vida que não se referem ao trabalho - e o lazer aqui, aparece apenas como negatividade do trabalho, ou seja, ainda submetido à sua suposta positividade. As ideias de produção e de produtividade aparecem em nossa sociedade capitalista como sinônimas ao trabalho que rende, que gera riqueza e bens, e não significado. A produção de coisas que não têm utilidade, que não podem se tornar produtos, não tem valor neste sistema - apenas naqueles lugares e atividades que se constroem a partir de suas fissuras e contradições.

Svendsen recolhe uma citação de Milan Kundera muito intrigante. Em seu dizer, estaríamos unidos por uma apatia compartilhada em relação ao trabalho. A apatia, então, aparece como "a única grande paixão coletiva de nossos tempos" ²³. Uma vez que perdemos a capacidade de ter uma experiência socialmente compartilhada, temos em comum, então, esta impossibilidade. A desagregação e dificuldade de ter uma

²³ Svendsen, op. cit., pg. 38. Referência: Milan Kundera, *A Identidade*. SP: Companhia das Letras, 1998.

experiência coletiva satisfatória é o que nos une. Como no famoso poema *Ao Leitor* que abre *As flores do Mal*, de Baudelaire, o tédio (*l'Ennui*) é o humor que, por ser compartilhado entre o leitor e o seu público, faz as vezes do cristianismo em um mundo sem religião: traz a ideia do semelhante e do irmão.

C'est l'Ennui! - l'oeil chargé d'un pleur involontaire,

Il rêve d'échafauds en fumant son houka.

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!

A ideia de que uma profissão pode ser uma forma de criação e de implicação, que é escolhida de acordo com as características e aptidões pessoais, e que possibilita também que o sujeito se engaje e possa transformar a realidade em que vive, parece no mais das vezes restrita a certo estrato da população. O contexto em que vivemos aproxima frequentemente ou quase sempre trabalho e exploração, tornando intimamente relacionados o trabalho e a ausência de liberdade (de ocupar um lugar - ainda que público! -, de comer, de vestir, de saber, de poder, de ser). Se neste contexto, a descoberta ou a invenção de significados pessoais e sociais se mostra tão impossibilitada, a apatia se expande como esta grande paixão coletiva.

XI

"Adoro cheiro de napalm pela manhã",
Bill Kilgore, tenente-coronel interpretado por R.
Duvall no filme *Apocalypse Now*.

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

É este poema de Baudelaire que encerra *As Flores do Mal*, "A Viagem" (do qual apenas separamos o último quarteto) que Svendsen seleciona para iniciar o tópico sobre o tédio e a morte. Estão aí alguns elementos da modernidade e, portanto, também o legado do romantismo: esta exigência e busca pelo novo, pelo desconhecido, pelo abismo.

Tal procura pelo *novo* não determina de antemão qualquer qualidade sua; o desconhecido não é bom ou mal em si. Esta demanda pode ser pela morte e pela destruição, como qualquer caminho ainda não percorrido fosse ansiado para sair da quietude e da placidez. Este poema de Baudelaire e a investigação pelo desconhecido lembram-nos o "Manifesto Futurista" de Filippo Marinetti, publicado em fevereiro de 1909 no jornal francês *Le Figaro*.

Faremos neste momento um desvio, nos descolando do livro de Svendsen para tentar dizer alguma coisa sobre a pulsão de destruição na modernidade a partir deste texto específico, exemplo este que não foi o autor norueguês quem escolheu, mas nós mesmos.

No poema de Baudelaire e no Manifesto nos parece estar o enunciado: Que seja bastante alto o preço que se pague pela empreitada rumo ao não-havido! Que o alto

custo para sair da prostração seja a demolição e o inferno? Ainda assim e *ainda mais* assim.

O Manifesto de Marinetti é um texto bastante polêmico e, nós, ao o lermos, temos a sensação de que aquilo que se desdobrará na filiação do autor ao partido fascista em 1919 e muitas das consequências radicais que se deram no mundo moderno e contemporâneo estão germinadas e mesmo explicitadas nas imagens fabricadas e nas posições que Marinetti assume ao escrever o Manifesto. Aqui estão alguns dos elementos de seu culto: a celebração à máquina e à velocidade; a ligação erótica e mortífera com o automóvel;

Nós nos aproximamos das três máquinas resfolegantes para acariciar seu peito. Eu me deitei sobre a minha, sob a direção - cutelo de guilhotina - que ameaçava meu estômago como um cadáver no seu caixão (...)

e mais à frente:

Eu o despertei [o automóvel] com um só carinho em seu dorso todo-poderoso (...).

Outros elementos presentes são a glorificação da guerra, "única higiene do mundo"; a ideologia do Progresso e o horror à tradição e à história ("Vamos, meus amigos! disse eu. Partamos! Enfim, a Mitologia e o Ideal Místico estão ultrapassados"), sem querer saber, no entanto, que a crença no Progresso era ela, também, um monstruoso mito, submetida à forma de um Ideal.

Escolhemos outra passagem significativa no texto: O automóvel afunda num fosso que é lama de usina - mas se a origem do que o derruba é a *usina*, "a boa lama das usinas", um símbolo da modernidade, a queda não pode ser senão uma experiência nutritiva e vigorosa; ainda que no lodo, se está em contato com a fonte da vida, audaz, *moderna*. Todos estes e muitos outros elementos tão presentes no texto se aprofundaram muito e parecem ter tido seu paroxismo no decorrer deste século.

A perseguição do *novo* como modo de suprimir o horror do tédio (como dissemos anteriormente: sempre de forma provisória), que teve uma forma singular em Baudelaire, também aparece aqui como uma paixão, um legado romântico. Marinetti quer escapar à história, destruí-la para inaugurar e exaltar o tempo da velocidade total, do futuro em estado puro, sem lastro, sem consequência, absoluto em seu orgulho, desertificado em sua onipotência! Está escancarado em sua boca que este canto é o canto da Destruição, e mesmo que o Manifesto esteja procurando o canto do Novo e que este *desconhecido* assuma a forma de imagens poéticas de alto nível, ou seja, imagens de criação, seminais, esta invenção que se impõe na modernidade é uma velha novidade, é a morte.

Como colocou Walter Benjamin em *Parque Central*, uma citação também utilizada por Svendsen: "Para as pessoas de hoje só há uma coisa radicalmente nova - e é sempre a mesma: a morte" ²⁴.

Há um paradoxo, uma questão óbvia que assume a forma de um círculo e fica na boca de qualquer leitor ligeiramente atento: Não é uma imensa contradição, e mesmo uma idiotia, ter tamanha ojeriza à história se a possibilidade de se utilizar da palavra escrita ou oral para pregar o banimento do tempo só se dá a partir e por causa de um imenso engenho construído na história humana? Em outras palavras: Como poderíamos *dizer*, ainda que para desprezar tudo o que foi, se não houvesse história? Sim, no final do Manifesto está posta esta questão que nos salta à vista e aos ouvidos o tempo inteiro:

Suas objeções? Basta! Basta! Eu as conheço! Está entendido! Nós sabemos o que a nossa bela e falsa inteligência nos afirma. - Nós não somos, diz ela, senão o resumo e o prolongamento de nossos antepassados.

- Talvez! Seja!... Que importa?... Mas nós não queremos escutar!

Evitem repetir essas palavras infames! Levantem antes a cabeça!

²⁴ Svendsen, *op. cit.*, pg. 39.

Ao fazermos este percurso, fica tão claro entender: O paradoxo da destruição, que está explicitado no Manifesto de Marinetti, é próprio à modernidade e, portanto, é também de todos nós.

Decidimos agora abrir um parêntesis não para aprofundar a figura de Marinetti, que não é o objeto de nosso estudo, mas porque tal contradição é ilustrativa do jogo de forças que está colocado neste contexto histórico, no que a modernidade prometia, punha em questão. Que este jogo de forças tenha implicado no fascismo, no nazismo, nas grandes Guerras Mundiais foi uma decorrência que tinha suas sementes muito antes do advento da modernidade (Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*, encontrarão tais raízes e embate já na Grécia Antiga!). Sim, esta possibilidade já estava engendrada, mas não era necessária, uma vez que havia outras.

O jogo entre conservadorismo e progressismo é muito mais ambíguo do que quer crer grande parte daqueles que se filiam a um partido, a uma causa. A posição de Marinetti não era *apenas* identificada ao fascismo. Vamos recorrer, aqui, a exemplos presentes no Manifesto Futurista para argumentar esta questão.

Transcreveremos, primeiramente, alguns de seus itens:

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade;
2. A coragem, a audácia e a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.
- (...)
7. Não há mais beleza senão na luta. Nada de obra-prima sem um caráter agressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para intimá-las a deitar-se diante do homem.
8. Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas *portas* do Impossível?

Nestas exortações, direcionadas em seu introito a "todos os homens vivos da terra", está presente a relação (ambígua, controversa) entre libertação e destruição. O Manifesto é uma ode ao extremo orgulho da demolição! É a partir de muitos

elementos ali subjacentes que acontecerá nossa história nefasta: do desejo de dominação às forças desconhecidas; da crença de que o presente é o ápice da história, seu ponto-ótimo, a razão de ser de toda a humanidade culminando no que agora é; do valor inquestionado, do suposto direito que o homem teria para destruir e construir a forma de vida que fosse boa em seu próprio julgamento, a despeito de todo o resto da humanidade que ele não reconhece como tal, a despeito de todas formas de vida não-humanas existentes na Terra; a partir também da afirmação do poder colocada antes do questionamento de seu verdadeiro direito - de construir, destruir ou dominar conforme lhe dita sua desmedida vontade. Estes são alguns componentes que deram origem a uma considerável parte das catástrofes, crimes e genocídios do século XX.

Pois bem. Afora todos estes pontos, podemos dizer que a incitação à coragem, à audácia, à rebelião também fez com que anarquistas e sindicalistas não afeitos à esquerda tradicional vissem em Marinetti uma conclamação à liberdade, a não-conformação aos valores burgueses. Esta a contradição: no espírito incendiário, na incitação à mudança, no hábito da energia e da rebelião, no questionamento do possível estão forças não-conciliadas, que não tem seu percurso previsto absolutamente.

Gostaríamos, neste momento, de fazer a ponte entre o desvio que fizemos através do Manifesto e as questões trazidas por Svendsen no tópico acerca do tédio e da morte. Apesar do termo "tédio" constar apenas uma vez neste texto específico de Marinetti (ao menos nesta tradução que temos em mãos), estão presentes outras expressões associadas a este humor. O tédio nos parece completamente infiltrado em todo o percurso do texto, no enalço do narrador que se afugenta horrorizado; talvez por isso a figura da velocidade surja como fonte de êxtase. As incitações de arruinar bibliotecas, museus, academias estão colocadas como uma louca esperança de extirpar o tédio, a modorra da tradição. Tais cemitérios da civilização só deveriam servir de consolo aos moribundos, aos inválidos e aos prisioneiros, não àqueles que têm juventude e audácia; estes têm o dever de implantar o futuro com a guerra, sem elo com tudo o que envenena e apodrece, a saber, o passado em si.

Bem, é para isso que parece apontar Svendsen em outros momentos do texto: ao lado das drogas, das bebidas, das mudanças geográficas, também poderíamos

interpretar a velocidade, o perigo, o choque e o torpor da violência não como antitéticos ao tédio, tampouco como sua cura definitiva, mas sim como seus pares lógicos, complementares.

No dizer de Svendsen, muitas experiências que envolvem o anseio pelo perigo, pela colisão, pelo assassinato têm como fundo uma aspiração profunda por sentir o que quer que seja, como fosse a violência um motor que nos impele do tédio à vida, em um mundo esvaziado de segredos e de interpretações, onde tudo é transparente, decodificado. Qualquer alternativa parece tentadora em face ao tédio. Tudo é válido para não ser pego pelo grande cansaço, mas eis a cilada: Querer escapar já é estar pego! Não há como safar-se inteiramente de uma doença que assola a sociedade moderna como um todo. Ainda que o tédio possa não ser vivido (ou notado) como um estado subjetivo, não há fuga definitiva do tempo em que se vive.

É intrigante uma afirmação que o autor que acompanhamos fará neste tocante: "Temos uma atitude estética em relação à violência" ²⁵. Se, por um lado, temos uma posição moral ao querer ver a violência reduzida, há um aspecto estético que nos faz enxergar a violência como algo *interessante*. Tudo aquilo que move o interesse, desloca o tédio, mas logo o que despertou curiosidade passa a ser banal e eis a máquina-de-moer moderna, o motor que transforma o novo no ordinário, naquilo que *não serve pra nada* continuamente.

A questão é que não há conciliação entre a moral e o interesse estético e, assim, estamos subjetivamente e eticamente divididos entre o que nos liga e o que nos ojeriza num mesmo objeto: a violência, o horror, o caos.

Isto se relaciona ainda outra vez com o Manifesto Futurista, com seu louvor pela energia da guerra. Seu canto tonitruante não se reduz a ser um canto estético, Marinetti não se conforma em dirigir suas vontades e imperativos para o campo da poesia, dizendo como deveria ser a nova arte futurista: ele empenha o verbo para cantar o terror materializado nas vidas humanas, aproximando-se efetivamente do fascismo.

Além das relações que já traçamos entre o tédio e a morte, haveria ainda outro aspecto que nos interessa tocar. A manifestação do tédio é suportada muitas vezes

²⁵ Svendsen, *op. cit.*, pg. 41.

como uma antecipação de uma morte lenta, como uma morte em vida, uma falta ou diminuição de vida. Seu valor é que tal travessia nos fornece uma perspectiva da existência. O tédio é essa perspectiva mais presente em nossos tempos do que boa parte da sociedade gostaria de admitir. Nós tentamos nos desviar a todo custo desta sombra, recorrendo, por exemplo, ao consumismo frenético para obliterar o vazio; mas algo escapa, algo retorna com a angústia que advém após cada saciedade revelar sua incompletude, após cada objeto desejado se esvaziar de seu poder fascinante no pleno ato da posse.

O outro tempo do frenesi, sua contrapartida, é um grande cansaço: o desejo que não concebe nem consegue mais destinos. Neste esvaziamento, há algo mais importante do que a posse de qualquer objeto: a possibilidade de um saber que desvelaria, talvez, um aspecto ilusório que se faz presente no mecanismo da vontade tal como é na modernidade. Há um logro que pode ser desfeito; há, por exemplo, a possibilidade de soltar um pouco os fios que atam o desejo sempre à posse de objetos, de entender, talvez, quais as fantasias (de sexo, dominação e influência, habitualmente) que são vendidas por trás e para além de cada produto. Este tédio que o autor analisa como existencial, cabe-nos lembrar, seria o anseio por todo e qualquer objeto; uma insatisfação que faz-nos querer tudo, o que é o mesmo que ignorar o que se quer ²⁶. Não será o caso, nós acreditamos, de dizer que a indústria e o marketing tenham construído esta realidade. Se tomamos o que Svendsen nos deu até agora, esta foi, antes, uma construção romântica, apropriada pela propaganda e pela sociedade capitalista para fazer rodar sua economia na criação de artigos supérfluos e na criação de novas necessidades que correspondam aos objetos que têm de ser vendidos; o que deixa ver, para além de toda a banalidade, o imenso vazio que está impregnado na cultura ocidental.

Se é verdade que a insatisfação gera lucros e cria demandas que enriquecem empresas, empresários e indústrias (como a indústria farmacêutica, automobilística, a indústria de entretenimento, de alimentação, bebida, artigos de luxo e de bens de consumo em geral), também o é que esta mesma insatisfação produz quebras e contradições no sistema, criando rasgos de improdutividade no sistema produtivo.

²⁶ Svendsen, *op. cit.*, pg. 39. Svendsen cita Friedrich Schlegel: “Aquele que deseja o infinito ignora o que deseja”.

Quando esta insatisfação se manifesta de forma coletiva, isso pode gerar efeitos de ruptura ainda mais significativos.

Escolhemos um trecho do livro de Maria Rita Kehl, *O Tempo e o Cão - A atualidade das depressões*, em que acreditamos que, apesar do objeto de seu texto em questão ser a depressão, o mesmo vale para dizer o tédio:

A depressão é a expressão de mal-estar que *faz água* e ameaça afundar a nau dos bem-adaptados ao século da velocidade, da euforia *prêt-à-porter*, da saúde, do exibicionismo e, como já se tornou chavão, do consumo generalizado. A depressão é sintoma social porque desfaz, lenta e silenciosamente, a teia de sentidos e de crenças que sustenta e ordena a vida social desta primeira década do século XXI.²⁷

Em contrapartida à futilidade, à crueldade e ao orgulho em que vivemos, sendo hoje o valor de uma pessoa avaliado a partir de sua possibilidade de consumo, somos lançados, na experiência do tédio, em uma outra perspectiva, a partir da qual somos obrigados a sentir (ainda que sem saber) a insignificância e arbitrariedade da vida humana, o fato de sermos um mero acidente no cosmos em contraste com tão vasto contexto (o universo). O tédio surge como uma infinidade monótona, repetitiva, que nos assalta do além-do-mundo. O tormento da apatia é que seu infinito não é uma conquista: é a prisão de um tempo infecundo. O tédio traz-nos, face a um tempo sem limites, sem experiência, a finitude e o nada. Aqui está o seu valor, sua ciência: na sua inumanidade, "ganhamos uma perspectiva de nossa própria humanidade"²⁸.

XII

Uma parte muito intrigante do livro *Filosofia do Tédio* é dedicada à análise do romance *Crash - Estranhos Prazeres*, de J. G. Ballard, de 1973, que deu origem ao filme de mesmo nome de David Cronenberg, de 1996. Decidimos destinar uma parte de nosso texto a estas páginas de Svendsen porque nelas encontramos elementos por

²⁷ Maria Rita Kehl, *O tempo e o Cão – a atualidade das depressões*. SP: Boitempo, 2009. Pg 171.

²⁸ Svendsen, *op. cit.*, pg. 43.

nós considerados bastante importantes para *tentar* dizer o tédio na atualidade. As relações que Svendsen constrói ou enxerga entre "tédio, corpo, tecnologia e transgressão" ²⁹ - e, nós acrescentaríamos, morte - são muito elucidativas. Acreditamos que determinados aspectos examinados no Manifesto de Marinetti foram embrionários de fenômenos que se radicalizam neste romance e no filme que trazemos neste momento da dissertação.

Ballard argumenta em seu prefácio que estaríamos vivendo em um mundo em grande parte ficcional, principalmente em decorrência do papel que a televisão e a publicidade desempenhariam em nossa vida. Assim, o autor deveria não inventar a ficção, uma vez que já estamos submersos em sua trama, mas inventar *realidade*.

Transcreveremos um excerto de uma entrevista dada por Ballard em 1995:

As pessoas não acreditam em nada. Não há nada em que se acreditar agora... Há esse vácuo... O que as pessoas mais desejaram, que é a sociedade de consumo, aconteceu. E, como em todos os sonhos que se realizam, há uma aflitiva sensação de vazio. Assim elas esperam por qualquer coisa, acreditam em qualquer extremo. Qualquer absurdo extremista é melhor que nada... Bem, penso que estamos na pista de toda espécie de loucura. Penso que não há limite para todo tipo de absurdos que vão aparecer, e, alguns, muito perigosos. Eu poderia sintetizar o futuro numa palavra, e a palavra é entediante. O futuro será entediante.

O homem moderno é aquele que, como o eu-lírico do poema "O Jogo", de Baudelaire, prefere a dor à morte e o inferno ao nada; uma vez que, enquanto o tédio parece estar ao lado da morte, do nada; a violência, o inferno, a dor afiguram estar ao lado da vida.

Como Svendsen realça, o filme de Cronenberg ganhou o Prêmio Especial do Júri em Cannes, em 1996, "por originalidade, por ousadia e por audácia". É curioso notar que estes eram os pré-requisitos para uma poesia ter valor no Manifesto Futurista. De certo modo, o filme de Cronenberg se assemelha a uma poesia futurista, mas agora,

²⁹ Idem, pg. 87.

não como forma de ode aos elementos da velocidade, do acidente, do automóvel, mas sim de um ponto de vista crítico (ou moralista, como Svendsen enxerga no romance³⁰) com relação à sociedade em que vivemos.

Svendsen elenca algumas características do filme que não o colocam *apenas* como um elogio cinematográfico ao sexo e à violência, ao ressaltar, por exemplo, o que o filme propõe através da escolha de uma trilha sonora que não recorre a nenhuma música pop ou da recusa aos efeitos especiais que são típicos em longas-metragens de ação, convidando o expectador à calma, à contemplação e à introspecção.

Se *Crash* produz em grande parte ojeriza em seu público, ao mesmo tempo, desperta um certo fascínio. "Os personagens reagem de maneiras inegavelmente estranhas e desprezíveis, mas não *completamente* estranhas para a maioria de nós"³¹. A violência produz uma atração notável em nossa sensibilidade moderna, em parte, talvez por um certo sadismo ou apreço pela destruição que nos compõe; de forma alguma poderíamos afirmar que estamos livres do que em nós clama pelo gozo e pelo espetáculo da exterminação e da morte - se há o gesto de vedar os olhos diante de uma cena de horror, há também o de deixar uma brecha por onde a cena pode invadir. Tal atração pelo insuportável pode ainda ter outras explicações possíveis, como ser uma maneira de nos depararmos com nossa própria vulnerabilidade e finitude, com a fragilidade de nossa constituição física, ou seja, como uma forma de conceber ou de nos convenceremos de nossa - tão precária! - humanidade. No que se desmancha no corpo, vibra a pergunta: "O que o corpo pode? O que é um homem?". Questões que circundam a vida (de)flagradas na morte.

A hipótese que Svendsen aventa é que se em algumas pessoas a consciência da vulnerabilidade pode aproximá-las da "realidade" - da realidade do próprio corpo, da realidade de seus limites, por exemplo - nos personagens de *Crash*, as colisões voluntariamente perseguidas são, elas mesmas, maneiras de capturar, de agarrar algo real - no próprio corpo e no corpo daqueles seres com os quais têm algum envolvimento significativo.

³⁰ Svendsen, *op. cit.*, pg. 91: "O diretor está perturbado pela sexualidade moderna. Qualquer espectador capaz de ver além do metal retorcido e da mistura de sêmen e óleo de motor vê que *Crash* é uma crítica moralista da civilização moderna".

³¹ Svendsen, *op. cit.*, pg. 90.

Não podemos chamar tal envolvimento de *amor* porque o filme tem uma proposta não-sentimentalista, o que redimensiona os sentimentos, os móveis e as reações que estimulam ou se dão numa pessoa. "Mutilação e morte são seguidas por excitação sexual, não pelo sofrimento que se esperaria. As cenas que envolvem intercursos sexuais são frias e técnicas, lembrando o movimento de vaivém dos pistões nos cilindros de um motor de carro" ³².

A sexualidade aparece no filme, talvez, como uma maneira de escapar da falta de sentido que ronda todos os personagens e mesmo as experiências de promiscuidade em que se envolve o casal protagonista numa tentativa de estimular ou proporcionar algo significativo ou apenas excitante para os dois, afiguram somente conduzir, novamente, a um grande tédio. O casamento deles é reduzido a sexo, mas nem este é satisfatório. No fim do romance, James Ballard, o marido, diz sobre a relação com sua mulher: "Pensei em meus últimos orgasmos forçados com Catherine, o sêmen indolente empurrado em sua vagina por minha pelve entediada" ³³.

Vaughan, um personagem importante do filme, o iniciador de um culto consagrado ao sexo combinado com batidas automobilísticas, diz à certa altura que uma colisão de carros não seria um evento destrutivo, mas sim fertilizador. Isso é verdadeiro no filme à medida que os acidentes envolvem ostensivamente uma imensa emissão de energia sexual ³⁴. Os personagens deste enredo só sentem com intensidade alguma coisa quando expostos à adrenalina, à mistura viciante de sexo, risco e acidentes. Estão sempre na expectativa de que em uma próxima vez o prazer expressivo, tornado uma única e poderosa obsessão, possa ser à altura do que todos perseguem no decurso de toda a narrativa. Se a ansiedade é por um prazer tão original que justificaria, em si, a vida daquele que o sente ou se é pela morte parece ser uma questão que o filme deixa em aberto. Talvez o prazer inenarrado, que orienta a todos, seja também o prazer da desfiguração; persegue-se, pois, sem metáfora, sem figura alusiva, um prazer que assassina, que só se realizaria em sua radicalidade, cobrando seu preço inteiro: a vida e a deformação absoluta, a fusão mais do que figurativa entre o corpo e o automóvel.

³² Idem, pg. 91.

³³ Svendsen, *op. cit.*, pg. 92.

³⁴ Idem, pg. 93.

Catherine pergunta a James, em um dado momento, se a mulher que ele havia penetrado em uma das cenas iniciais de *Crash* teve um orgasmo. James responde negativamente e Catherine dirá: "Maybe the next time" - frase que retornará no fim do filme, quando o acidente que envolve os dois personagens não culmina na morte. O orgasmo e a morte fazem uma trama quase de identidade no dicionário afetivo destes personagens; o que é um outro modo de dizer que, nesta história, a intensidade do prazer levado ao seu limite só se realiza, efetivamente, na morte.

Nas palavras de Svendsen, "a colisão é necessária porque as práticas sexuais 'comuns' tornaram-se insuficientes e entediadas. O corpo humano não é mais capaz de satisfazer e deve buscar auxílio na tecnologia para atingir o clímax" ³⁵. O sentido de tecnologia que o autor utiliza não é de algo exterior a nós. Nosso próprio corpo é tecnológico, uma vez que seria sempre capaz de aprender novas técnicas. Ainda que estejamos apenas pensando no *objeto* tecnológico - este, sim, exterior ao corpo humano -, tal objeto pode ser considerado como um prolongamento de nós mesmos. Em sua visão, os objetos tecnológicos seriam uma intermediação entre o mundo e nós mesmos, ou seja, nosso modo de relação com o mundo é atravessado pela tecnologia. O problema que se deu no contexto moderno é que haveria acontecido um deslocamento: a importância principal teria recaído na tecnologia, que não mais serviria para mediar o homem e o mundo, mas estaria ela mesma no centro de tudo. "O antropocentrismo deu origem ao tédio, e quando foi substituído pelo tecnocentrismo, o tédio tornou-se ainda mais profundo" ³⁶. Neste esquema interpretativo, a tecnologia teria passado a exercer uma forte *dominação* na relação entre o homem e o mundo. *Crash* radicaliza isso dando-nos a ver uma experiência - nem tão distante - em que a tecnologia assumiu inteiramente o comando do mundo em que habitamos e de nossas vidas.

O automóvel é um exemplo do que Svendsen denomina de prótese humana - a extensão de nosso próprio corpo - e uma prótese sempre aponta à mortalidade.

As próteses demonstram a finitude básica do homem. É por isso que procuramos esconder aquelas que substituem mais diretamente

³⁵ Svendsen, *op. cit.*, pg. 93-94.

³⁶ Idem, pg. 95.

funções corporais, como pernas artificiais ou aparelhos auditivos. Em *Crash*, por outro lado, as pessoas usam próteses com visibilidade máxima, claramente no intuito de ilustrar a própria mortalidade.³⁷

A visibilidade das próteses e a exposição, quiçá a ostentação, da condição humana (de se estar sujeito à morte) parecem desempenhar nos personagens que costumam o enredo de Cronenberg um efeito altamente erótico, de filiação, magnetizando e tramando um ser despedaçado ao outro - esta retalhação sendo o que eles têm em comum e tudo o que verdadeiramente têm para oferecer, num sacrifício e numa aposta que exigem o corpo e a vida inteiramente. A desfiguração e as cicatrizes, despojos dos acidentes, também evocam desejo, são marcas que tornam de um corpo, *aquele* corpo - inscrições que cravam, afirmam a morte. "A degradação - o oposto do perfeccionismo funcional da tecnologia - torna-se fonte de êxtase"³⁸. Paradoxalmente, é através dos ferimentos e das cicatrizes, que os protagonistas de *Crash* encontram uma forma de integridade, porque de individuação.

Os personagens de Cronenberg não se furtam à morte, mas entrelaçam-se a ela com entusiasmo, como se apenas ali pudessem encontrar sentido e fazerem-se singulares. Este movimento é paradoxal: o eu procura em seu clímax o seu significado único, mas neste momento ansioso e perseguido como aquele que iria conferir propósito à vida é o mesmo que a destrói, a desmaterializa e interrompe.

Svendsen tem uma interpretação interessante acerca do grupo de Vaughan, o grupo de pessoas que se reúnem para repetirem e interpretarem na forma de um espetáculo acidentes famosos. Ele busca reconstruir catástrofes trazendo à cena reproduções dos carros que estiveram envolvidos, como o Facel Vega de Albert Camus ou o Rover 3500 de Grace Kelly³⁹. O que Svendsen percebe é que haveria um signo de *contracultura* no modo como este grupo se relaciona com a tecnologia,

A destruição, quer seja de corpos humanos ou de máquinas, cria uma brecha na hiper-realidade e abre um espaço para o exterior, uma janela para a realidade. No romance, James diz: "A colisão foi a única

³⁷ Ibidem, idem.

³⁸ Svendsen, *op. cit.*, pg. 99.

³⁹ Idem, pg. 93.

experiência real que tive em anos". Destruir alguém ou alguma coisa é confirmar sua existência. Na colisão, a ordem do tráfego é destruída, e a realidade se revela na forma de materialidade nua. É quase como se o colapso da tecnologia tornasse a realidade mais próxima.⁴⁰

Os acidentes, como está dito, são tentativas de apreender alguma coisa do "real". Podemos ler *Crash* a partir da categoria de *transgressão* que trouxemos no tópico VII deste capítulo. Os protagonistas desta narrativa estão ultrapassando limites para buscar algo que não alcançam, mas neste caso, a procura não seria pelo infinito, representados pelo Absoluto ou por Deus, por exemplo. A forma ideal estaria sacralizada na imanência: no nosso próprio limite, na finitude, figurados nesta história pelas imagens da morte ou do orgasmo. É a finitude que rege e orienta os personagens rumo ao desastre, que é, afinal, a força que promove uma espécie de intimidade possível entre eles.

XIII

No último capítulo do livro *Filosofia do Tédio* estão ditas coisas bastante importantes, algumas das quais gostaríamos de escolher para fazer também o nosso desfecho deste primeiro capítulo.

Em dado momento, Lars Svendsen questiona uma ideia bastante cara à filosofia no século XX: a ideia de que teríamos perdido um tempo ou uma experiência, que nos levaria a apenas definir tais conceitos (tempo e experiência) atualmente através de sua negatividade ou falta. Este foi um tema presente para filósofos como Walter Benjamin, Adorno, Heidegger e Wittgenstein e teria levado, segundo Svendsen, "muitos de nós" à filosofia. Talvez isso revele uma esperança, um apelo de *salvação* à filosofia, e é um pouco a isto que Svendsen lançará uma provocação saborosa, quase irresistível.

É um messianismo extraído do judaísmo ou do cristianismo, em que se espera pela primeira ou pela segunda vinda do Messias - com a única diferença de que substituímos o Messias por entidades mais seculares,

⁴⁰ Ibidem, pg. 99.

como uma experiência ou um tempo. Essa é uma esperança talvez grande demais, e que, portanto, cria uma ausência, um vazio. Antecipamos temores metafísicos, baseados numa ausência que talvez estejamos apenas presumindo. O significado que buscamos na ausência de significado, a experiência na ausência de experiência e o tempo na ausência de tempo - serão eles meramente ilusões? ⁴¹

Se por um lado o movimento de libertação com relação à tradição nos proporcionou certa leveza, por outro, não sabemos exatamente o que fazer com isso, uma vez que este livramento não proporcionou uma capacidade de nos lançarmos e confiarmos no porvir – vagamos em torno de uma mal-definida nostalgia “de um passado ausente, na experiência da perda que não é reconhecida como outra coisa senão perda”⁴². O tédio parece tornar-se bastante difundido neste contexto histórico em que estruturas tradicionais que doaram significado durante um longo tempo às vidas humanas desmoronaram.

Nós consideramos notável a solução que Svendsen *não* formula para o tédio. Isso nos chama atenção em seu estudo: não há porta de saída, tampouco há falta de perspectiva. O autor não se apressa em acender uma vela, mas também não declara como definitiva a escuridão que percebe, como uma verdade inapelável sobre nossos tempos. Acredita que há um aprendizado que *pode se dar* no tédio, uma vez que não há fuga definitiva e que este estado ou humor é a experiência de um pedaço (ou de uma perspectiva) da realidade. A peculiaridade do tédio é que, em seu arrastamento, a experiência do tempo parece ter-se tornado infinita; mas tal experiência se dá no interior de nossa própria vida (finita), assim sendo, é uma vivência do infinito abarcado por nossa finitude e mortalidade.

Ao invés de descobrir imediatamente um antídoto para o tédio, “poderia haver algum sentido em deixar-se ficar, e talvez encontrar algum tipo de significado no próprio tédio” ⁴³. Nós consideramos esta posição do autor muito salutar: ela não encerra a necessidade de um valor no tédio e tampouco nega esta possibilidade. Há modos de se atravessar – ou de não se atravessar – o tédio que são extremamente

⁴¹ Svendsen, *op. cit.*, pg. 149.

⁴² Svendsen, *op. cit.*, pg. 150.

⁴³ Idem, pg. 155.

empobrecedores, dali não se tira nada, apenas se naufraga no nada, uma vez que a própria vida esta sendo vivida como depauperamento. Mas há também, como já dissemos, maneiras de atividade que se confeccionam e se engendram no esvaziamento. Entregar-se ao tédio quando este age como seqüestrador da vontade⁴⁴, não desvencilhar-se dele, nas palavras de Svendsen, contraria cada fibra de nosso ser e, talvez, suportar ou sustentar este estado, não tentar enxotá-lo, seria um desafio que, em sua radicalidade, pode mover todas as coisas de seu sentido habitual e, assim, isso “abre caminho para novas configurações, e, já as tendo privado [as coisas] de seus significados, permite que adquiram novos”⁴⁵.

Para Svendsen, que não haja este grande Significado, não resulta que esteja extraviada qualquer via de construção para um sentido.

Uma fonte de tédio profundo é que necessitamos de maiúsculas, ali onde somos obrigados a nos contentar com minúsculas. Mesmo que nenhum Significado seja dado, há significado – e tédio. É preciso aceitar o tédio como um dado incontornável, como a própria gravidade da vida. Não é uma solução grandiosa – mas não há solução para o tédio.⁴⁶

⁴⁴ Ibidem, pg. 162. “Afim de contas, está acima da força de vontade humana encontrar uma maneira de escapar do tédio”.

⁴⁵ Svendsen, *op. cit.*, pg. 155-156.

⁴⁶ Idem, pg. 169.

CAPÍTULO 2

I

Neste segundo capítulo, nos dedicaremos fundamentalmente ao texto “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, de Walter Benjamin, bem como a alguns fragmentos de seu estudo “A Paris do Segundo Império”.

Jeanne Marie Gagnebin, em seu texto “Baudelaire, Benjamin e o Moderno” faz uma importante contextualização acerca dos escritos benjaminianos sobre Baudelaire, explicitando que estes inúmeros ensaios (o *Passagen-Werk*, “uma espécie de arqueologia da época moderna”⁴⁷, bem como o livro que saiu no Brasil como “Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo” pela editora Brasiliense), estudos como “A Boêmia”, “O Flâneur”, “A Modernidade”; “Jogo e Prostituição”, entre outros escritos de Benjamin acerca de Baudelaire, não são, como poderíamos pensar, uma teoria acabada sobre a poesia moderna e a grande cidade; estas são, antes, partes constitutivas, elementos importantes de uma teoria que Benjamin não pôde finalizar.

“A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire” foi, juntamente com “Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo” e com os fragmentos, esboços deste estudo que não se realizou, designados como “Parque Central”, o último ensaio publicado por Walter Benjamin.

No capítulo “Walter Benjamin, o *Passagenwerk*, o Instituto e Adorno” do livro de Rolf Wiggershaus sobre a Escola de Frankfurt⁴⁸, encontramos a história que envolve a recusa de Adorno do primeiro ensaio que Benjamin enviou à Revista de Pesquisas Sociais (*A Paris do Segundo Império*) no final de 1938.

Como Benjamin estava numa situação de penúria material, tinha esperanças de que o Instituto lhe pagasse uma bolsa que lhe permitisse se manter sem precisar depender de ajudas exteriores e continuar trabalhando no *Passenwerk*. O projeto do filósofo alemão era vasto, previa seis capítulos que tratariam sobre Paris do século XIX, sobre suas galerias, seus panoramas, as exposições e os interiores, “resíduos

⁴⁷ Gagnebin, Jeanne Marie, *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”, pg. 137. RJ: Imago, 1997.

⁴⁸ Wiggershaus, Rolf, *A Escola de Frankfurt, história, desenvolvimento teórico, significação política*, Difel: RJ, 2002. Pg. 219-245.

arquitetonicamente estáticos de um universo do coletivo, as ruas e as barricadas eram os lugares do estado de vigília no espaço aberto da história e tornavam-se uma consciência onírica capaz de produzir imagens dialéticas" ⁴⁹. Mas, como vimos, apenas a primeira parte que concernia a este grande projeto foi levada a cabo, e esta foi recusada e duramente criticada por Adorno. Ao que tudo indica, muito mais premido pela necessidade material do que por concordar com as reservas de seu chefe, Benjamin retomou a segunda parte deste ensaio, "O Flâneur", acrescentando novas articulações teóricas, dando ênfase especial ao conceito de choque. Foi assim que surgiu o texto "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire", ao qual nos reportaremos a seguir.

II

Apesar de no decorrer deste estudo de Benjamin o conceito de tédio (ou *spleen*) não aparecer em grande relevo, é a partir desta chave que o texto é aberto, iniciado. Na nossa compreensão, o conceito de *choque* que será desenvolvido ao longo de todo este ensaio, tem uma relação íntima com o *spleen* de Baudelaire: ambos são colocados como obstáculos à possibilidade da poesia lírica, uma vez que interceptam, influenciam e modificam a percepção humana. Em outras palavras, teria havido uma cisão a partir de meados do século XIX entre a poesia lírica e o seu público. Esta separação não seria particular ao campo da estética, seria, antes, uma ruptura ou transformação na estrutura da experiência humana em sua totalidade.

A capacidade de concentração e a força de vontade do leitor moderno, acostumado aos prazeres do sentido, não é capaz de preparar seu espírito para a recepção da poesia lírica. O *spleen* a que este público está acostumado "dá o golpe de misericórdia no interesse e na capacidade de percepção" ⁵⁰, o que dificulta ou mesmo impede a leitura e o acolhimento da poesia lírica.

A transformação a que está submetido o público moderno afeta também, necessariamente, a figura do poeta, e Baudelaire é escolhido por Benjamin como um exemplo especial: Baudelaire é aquele que se imbuíu da missão de ser o poeta da

⁴⁹ Wiggershaus, Rolf, *op. cit.* pg. 235.

⁵⁰ Walter Benjamin, *A Modernidade*, Editora Assírio & Alvim, Lisboa, 2006. Pg. 105.

modernidade, que viveu esta escolha como uma *razão de estado* - nas palavras de Valéry citadas por Benjamin ⁵¹ -, aquele que escreve aparando os choques ocasionados pela vida na cidade, imerso na nova experiência da multidão, interessado e obcecado em extrair precisamente daí a matéria de sua poesia.

No poema que já citamos no primeiro capítulo, aquele que abre *As Flores do Mal* – “Ao Leitor” - o tédio (*l'ennui*) aparece como aquele que irmana ou traça afinidades entre o poeta e seu público. Na compreensão de Benjamin, esta questão é mais fecunda quando podemos perceber que o mal do tédio, despertado na modernidade como um mal disponível às massas (diferentemente dos outros momentos históricos em que esta era uma doença que acometia fundamentalmente a aristocracia, a nobreza e os monges), tornou-se mais grave e mais radical não no presente em que viveu Baudelaire, mas em seu futuro. "O leitor para o qual ele escrevia foi-lhe dado pela posteridade" ⁵².

Para Benjamin, ao menos três circunstâncias podem ser elencadas para demonstrar que a recepção da poesia havia se transformado brutalmente no século XIX. Em primeiro lugar, o poeta lírico já não era tido como o Poeta por excelência ⁵³ e havia sofrido uma espécie de especialização, introduzido no âmbito de um gênero. Como segunda circunstância, depois de Baudelaire, um livro de poesia não teria nunca mais tido uma ressonância tão significativa como fenômeno de êxito para um grande público. O terceiro indício que favorece esta demonstração é que o público também teria adotado a mesma postura de desinteresse ou de não-acolhimento com relação à poesia anterior a Baudelaire.

Essa resposta imediata de recusa às “Flores do Mal” sofreu transformações. Baudelaire que até a sua morte não obteve reconhecimento nem retorno financeiro, tornou-se um clássico nos decênios subsequentes e seu livro de poemas foi largamente editado a partir de então.

⁵¹ Benjamin, *op. cit.*, pg. 113.

⁵² Idem, pg. 105.

⁵³ Ibidem, pg. 194: “Tais atitudes, a da representação como a da devoção, convinham ao poeta dessa sociedade [feudal], e a sua obra justificava-as. Ao escrever, o poeta mantém contato, pelo menos indireto, com a religião ou com a corte, ou com ambas. (...) Na sociedade feudal, os lazeres do poeta são um privilégio reconhecido. Pelo contrário, logo que a burguesia conquistou o poder, o poeta ficou desempregado, era o ‘ocioso’ por excelência”.

Neste texto de Walter Benjamin que escolhemos trabalhar, a segunda e a terceira parte serão destinadas para desenvolver ou demonstrar que tipo de transformação teria sofrido a estrutura da experiência humana a partir de meados do século XIX. Para tanto, Benjamin recorrerá a autores como Bergson, Freud e Proust. Como não temos tempo para aprofundar esta discussão de maneira satisfatória e como este não é o escopo de nosso trabalho, mas, ao mesmo tempo, como não nos parece possível simplesmente ignorar a importante hipótese que Benjamin desenvolve, escolhemos recorrer a um resumo elucidativo deste momento específico do texto que o próprio autor publicou ⁵⁴ cujo original não temos em mãos.

Isso [a transformação na estrutura da experiência humana que ocorreu a partir da metade do século XIX] foi explicado pela obra de Bergson. A teoria da memória, tal como foi desenvolvida em *Matière et mémoire*, liga-se a um tipo de experiência que sofreu golpes profundos ao longo deste século XIX. Graças à categoria da memória, Bergson tende a restaurar o conceito de experiência autêntica. Esta experiência autêntica existe em função da tradição e opõe-se assim aos modos habituais de experiência próprios da época da grande indústria. Proust definiu a memória bergsoniana como memória involuntária, e em seu nome tentou reconstruir a forma da narrativa. O rival desta última chama-se, na época da grande indústria, informação, e desenvolve, por meio do choque, uma memória que Proust opõe à memória bergsoniana, e a que chamou memória voluntária. Pode considerar-se, seguindo Freud, a memória voluntária como estando intimamente ligada a uma consciência constantemente à espreita. Quanto mais a consciência for obrigada a aparar os choques, tanto mais se desenvolverá a memória voluntária e tanto mais a memória involuntária enfraquecerá. (...)

⁵⁴ Benjamin, in: Revista de Investigação Social, n° 8, 1939 - 1940, pp 90 e segs. Retiramos este excerto do livro *A Modernidade*, Editora Assírio & Alvim, Lisboa, 2006. Pg. 457-458.

O choque, enquanto forma dominante da sensação, é acentuado pelo processo objetivado, capitalista, do trabalho. A descontinuidade dos momentos de choque tem a sua causa na descontinuidade de um trabalho que se automatizou e deixou de admitir a experiência que antes presidia ao trabalho artesanal. Ao choque experimentado pelo *flâneur* no meio da multidão corresponde uma experiência inédita: a do operário diante da máquina.

A concepção que Benjamin desenvolve de *choque* tem uma relação intrínseca com a noção que Freud desenvolve no ensaio “Além do Princípio do Prazer” (1920)⁵⁵ sobre o conceito de P-Cc (percepção-consciência). Neste texto, Freud elabora uma concepção de consciência como sendo um sistema psíquico localizado na fronteira entre o exterior e o interior, e voltado ao mundo externo que, dentre outras coisas, tem a função de proteger o organismo dos estímulos que provêm de fora. O sistema consciente existe, pois, para cobrir e preservar as camadas mais profundas do psiquismo, ao mesmo tempo em que também recebe as estimulações providas do interior.

Uma característica importante que diferenciaria o sistema consciente dos outros sistemas psíquicos é que, nele, o processo de excitação não deixa marcas ou traços significativos, não produz uma alteração permanente em seus elementos, mas, ao contrário, se desmancha e se esfumaça para que seja possível receber novos estímulos externos, sem que esta função se torne sobrecarregada. Deste modo, Freud justifica a sua hipótese de que o sistema P-Cc seja, na anatomia do psiquismo, o mais exposto, pois é ele que entra em contato direto com o mundo exterior.

Para um organismo vivo, esta função de escudo e conservação exercida pela consciência prevalece em importância com relação à outra função de, por exemplo, absorver e acolher os estímulos que vêm de fora. Isso porque o organismo tem em seu interior a sua própria reserva energética e, para que esta energia possa ser transformada, é necessário que a função de proteção com relação às energias de grande intensidade que provêm do mundo externo esteja operando. O excesso de

⁵⁵ Freud, Sigmund, *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*, Imago, RJ: 2004. Pg. 135-182.

estímulos ou os estímulos inapropriados devem ser aparados pelo sistema da percepção-consciência.

Freud denomina *traumáticas* as excitações exteriores que têm a força necessária para romper a camada que protege o psiquismo. Este trauma provocado por um agente ou acontecimento exterior desencadeia uma séria perturbação no sistema econômico energético do organismo e movimenta todos os seus mecanismos de defesa. A hipótese de Freud é que, para tentar lidar com este desequilíbrio, o sistema psíquico, não podendo recusar a invasão, capturaria e enlaçaria o excesso de estímulos para, então, poder processá-lo.

Freud desenvolve o ensaio “Além do Princípio do Prazer” a partir da interrogação que lhe aparece acerca dos sonhos que reincidentem em pessoas que sofreram traumas, sejam gerados pelo que ele denomina "neuroses de guerra"⁵⁶ ou neuroses traumáticas comuns - lembrando que o contexto em que Freud escreveu tal ensaio foi pouco tempo após o término da I Guerra Mundial.

Para Freud, o susto [*Schreck*], caracterizado pela ausência de prontidão para o medo [*Angstbereitschaft*], é um fator decisivo para que o trauma se desencadeie⁵⁷; uma vez que, se houvesse um estado de prontidão ou sobreaviso com relação a um assalto abrupto de excitações exteriores, a camada protetora do psiquismo estaria sobrecarregada de energia, o que impediria que um afluxo de excitação externa de intensidade moderada tivesse como consequência a violação do escudo protetor, o que determina o trauma.

Em outras palavras, a imprevista invasão de um estímulo externo no psiquismo produz um trauma que

não tem como ser integrado às cadeias de representações psíquicas. A repetição do evento traumático, na forma de recordações e sonhos recorrentes, teria a função de "fixar o trauma", ou seja, integrar os elementos dos estímulos traumáticos entre outras marcas psíquicas⁵⁸.

⁵⁶ Freud, Sigmund, *op. cit.*, pg. 139.

⁵⁷ Idem, pg. 155.

⁵⁸ Kehl, Maria Rita, *O tempo e o Cão – a atualidade das depressões*, Boitempo: SP, 2009. Pg 171. (A partir de agora, abreviado como OTC).

Esta conjectura desenvolvida por Freud serve a Walter Benjamin em sua construção do conceito de *choque*. Embora os conceitos de choque e de trauma não sejam idênticos, Benjamin utiliza o termo freudiano para dizer os impactos que o excesso de excitações externas pode exercer sobre o aparato psíquico.

IV

Caberia fazer aqui um desvio para distinguir de forma bastante sumária dois conceitos fundamentais que Benjamin forja de experiência [*Erfahrung*] e vivência [*Erlebnis*]. Esta distinção é desenvolvida no importante e célebre ensaio “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936). Apesar de não ser o objetivo de nosso trabalho nos determos neste ensaio, as ideias de experiência e vivência subjazem ao texto “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” e não seria possível simplesmente ignorá-las.

Para Benjamin, o impacto que geraram as novas tecnologias de morte inseridas no mundo a partir da I Guerra Mundial, tornou-se paradigmático do modo como as inovações tecnológicas afetaram a relação dos homens com o tempo e com os outros homens. Uma nova forma de miséria foi criada pela tecnologia. Benjamin afirma em seu ensaio *O Narrador* que os combatentes egressos da guerra teriam voltado “não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável”⁵⁹. Isso, dentre outros fatores, seria ocasionado pela tecnologia de guerra que possibilitou uma nova velocidade e a imprevisibilidade dos ataques aéreos. Neste contexto, as qualidades físicas e morais (como a força e a coragem, a bravura, por exemplo), as habilidades e a inteligência estratégica dos soldados não contavam mais, o que teve um devastador efeito de *desmoralização*.

Para Maria Rita Kehl, o combate estava reduzido à capacidade da consciência de aparar e dar sentido *imediato* ao choque.⁶⁰ O soldado dependia absolutamente de sua capacidade de prestar atenção em todos os ruídos, de perceber os mínimos sinais de alteração da paisagem em torno e acima de si.

⁵⁹ Benjamin, *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. Brasiliense, SP: 1985. pg. 198.

⁶⁰ Kehl, *op. cit.*, pg 155.

Quem quer que tenha estado nestas trincheiras tanto tempo quanto a nossa infantaria, e quem quer que não tenha perdido o juízo nesses ataques infernais, deve ter pelo menos ficado insensível a muitas coisas. Quantidade demasiada de horror, quantidade excessiva do incrível arremessada contra nossos pobres camaradas. Para mim é inacreditável que isso possa ser tolerado. Nosso pobre cérebro simplesmente não é capaz de absorver tudo isso. ⁶¹

Aqui está a articulação que Benjamin desenvolve entre a queda da experiência e a nova exigência de estrutura psíquica dos soldados combatentes na I Guerra Mundial. A vida psíquica destes sujeitos tornou-se reduzida à urgente necessidade de reagir aos estímulos externos velozes e destruidores, ou seja, ao trabalho exclusivo do sistema da percepção-consciência e nenhuma experiência poderia advir daí. A experiência, para Benjamin, é aquela que passa de pessoa a pessoa e é "a fonte a que recorrem todos os narradores" ⁶²; a experiência, por definição, é necessariamente comunicável, coletiva.

Cabe dizer que a realidade social a que Benjamin se reporta para definir a ideia de experiência no ensaio "O Narrador", é bastante diversa da realidade que adveio com a modernidade e o capitalismo. É o contexto das comunidades

de artesãos, ou de pequenos agricultores, nas aldeias da Europa medieval, onde as narrativas se transmitiam, de geração a geração, com pequenas modificações introduzidas pelos narradores, cada um participando como um elo na corrente de transmissão da experiência para as gerações seguintes. ⁶³

⁶¹ Carta do estudante alemão Hugo Steintal (citada por Maria Rita Kehl em *O Tempo e o Cão*) enviada do front a seus familiares, citada por Modris Eksteins, *A sagração da primavera* (trad. Rosaura Eichenberg, Rio de Janeiro, Rocco, 1991), p. 223.

⁶² Benjamin, *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*, pg. 198.

⁶³ Kehl, *op. cit.*, pg 163.

Aqueles que atravessaram o acontecimento monstruoso da I Guerra Mundial, desgarraram-se "da corrente geracional de transmissão da experiência" ⁶⁴ e teriam se tornado incapazes de atribuir sentido e valor às coisas e a si mesmos.

Tentando dizer de maneira mais esquemática, a *vivência* produz reações e sensações imediatas, automáticas, mas não deixa necessariamente marcas no psiquismo. Esta função é bastante requisitada para que possamos desempenhar com sucesso boa parte das atividades cotidianas, que exigem respostas rápidas. Para que isso se dê, o psiquismo não pode ser invadido por devaneios, fantasias, reminiscências.

Já o conceito de *experiência* designa uma vivência passível de ser transmitida, de fazer a trama de um sentido comum, coletivo. Ao contrário, uma vivência que não pode ser compartilhada não é capaz de produzir sentido. Pois bem, como já vimos, a experiência é imprescindível da possibilidade de que outras partes do sistema psíquico que não a consciência sejam utilizadas e, por conta disso, na visão benjaminiana, o homem moderno seria, por definição, espoliado de sua experiência.

65

V

O professor e estudioso da modernidade Ben Singer publicou um ensaio chamado "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular" (1995) em um livro que abriga ensaios sobre a vida moderna de diversos estudiosos ⁶⁶. Singer se reporta a autores como Walter Benjamin, Georg Simmel e Siegfried Kracauer e, apesar de seu estudo se concentrar em fenômenos da vida moderna que se iniciaram no período em que viveu Baudelaire, mas o ultrapassam cronologicamente, ou seja, apesar de Baudelaire não ter sido contemporâneo de algumas manifestações que Singer analisa, uma vez que elas se radicalizaram bastante nos decênios subsequentes à morte de Baudelaire (1867), nós consideramos relevante trazer alguns pontos que o autor levanta, por exemplo, para definir o que chamamos de *modernidade*, ou, em

⁶⁴ Idem, pg. 158.

⁶⁵ Benjamin, *A Modernidade*, pg. 133.

⁶⁶ *O Cinema e a invenção da vida moderna* – organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. SP: CosacNaify, 2001.

outras palavras, para discernir quais são as ideias que dominam nosso pensamento quando utilizamos esta expressão.

Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o "desamparo ideológico" de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos [...].⁶⁷

Na visão de Singer, autores como Benjamin, Kracauer e Simmel teriam conceitualizado uma quarta dimensão da modernidade, teriam acrescentado às anteriores uma concepção *neurológica*, uma vez que enfatizaram de que modo as mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado teriam transformado completamente a estrutura da experiência.

A modernidade implicou um mundo fenomenal - especificamente urbano - que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de

⁶⁷ Singer, Bem, "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular", in: *O Cinema e a invenção da vida moderna*, SP: CosacNaify, 2001, pg. 95.

transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem.⁶⁸

O advento do trânsito nas cidades foi, certamente, um grande causador da vivência contínua dos choques e das colisões. A aceleração da circulação urbana é um evento em que a prevalência do sistema de percepção-consciência em detrimento de outras camadas do psiquismo é uma realidade, uma vez que aquele que se dispõe a enfrentar o trânsito, seja como pedestre, seja de maneira motorizada, deve ter o seu sistema sensorial submetido a um treino complexo que exige uma atenção constante para realizar diversas tarefas que, ao longo do tempo, se tornam mecânicas. O trânsito exige uma disciplina do homem que é uma forma de automatização. O comportamento daquele que se adapta à vida citadina torna-se automático, e isso toma o corpo do sujeito em outros registros, de modo que os seus atos, as suas reações físicas tornam-se permeadas pelo ritmo da máquina, neste caso específico, do automóvel. "O seu comportamento é uma reação aos choques".⁶⁹

Os motoristas têm de olhar para todos os lados ao mesmo tempo para se guiar pelos sinais, para perceber as pessoas e os automóveis que podem interceptar o seu caminho, para prever acidentes, etc. Seu olhar está, portanto, saturado de funções que se relacionam à sua integridade física e segurança. No dizer de Benjamin, "Nos pontos de cruzamentos mais perigosos, atravessam-no vários choques nervosos em rápida sequência, como descargas de uma bateria".⁷⁰

VI

Neste momento do texto, trataremos um pouco sobre o momento e a cidade em que viveu Baudelaire, e sobre quais transformações políticas e alterações físicas na paisagem urbana ele presenciou. Para tanto, nos baseamos no caderno E das

⁶⁸ Idem, pg. 96.

⁶⁹ Benjamin, *op. cit.*, pg. 129.

⁷⁰ Idem, pg. 127.

Passagens denominado “Haussmanização, Lutas de Barricadas” ⁷¹ e no capítulo “A Modernidade”, de “Paris do Segundo Império” ⁷².

O período em que viveu Baudelaire foi marcado por um acontecimento decisivo na chamada "modernização" da cidade de Paris, que foi a sua completa redefinição a partir do ano de 1859 por Napoleão III (idealizador do projeto) e pelo então prefeito do Sena, Barão Georges Haussmann.

A execução deste projeto destruiu antigas ruas, comércios e moradias, demoliu bairros inteiros para implementar uma nova capital com casas e estabelecimentos comerciais padronizados. Novas mansões foram construídas sobre as ruínas da cidade; parques e jardins públicos foram abertos; sistemas de esgoto foram perfurados. As ruas e vielas apertadas da velha Paris deram origem a grandes vias pavimentadas e a *boulevards* e novas linhas de ferro trouxeram trens vindos do interior que desembarcavam seus passageiros no interior da cidade.

Há imagens do fotógrafo Charles Marville, contratado para documentar as obras de Haussmann, que parecem as de uma cidade arrasada por um terremoto.

Em seu estudo *Paris Nouveau et Paris Futur* ⁷³, Vitor Fournel escreve acerca das destruições que Haussmann provocou na cidade:

A Paris moderna é uma arrivista que começa a contagem de tempo a partir do seu próprio surgimento, e que destrói os velhos palácios e as velhas igrejas para construir no lugar belas casas brancas, com ornamentos em gesso e estátuas em papelão imitando pedra. No último século, escrever os anais dos movimentos de Paris era escrever os anais da própria Paris, de sua origem e de todas as suas épocas, em breve, será escrever simplesmente os dos vinte últimos anos de nossas existência.

⁷¹ Benjamin, *Passagens*, Organização Willi Bolle. MG: Editora UFMG. SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2006. pg. 161-187.

⁷² Benjamin, *A Modernidade*, pg. 87 – 88.

⁷³ Citado por Walter Benjamin, in: *Passagens*, Organização Willi Bolle. MG: Editora UFMG. SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2006. Pg. 185.

Do *Faubourg Saint-Germain* ao *Faubourg Saint-Honoré*, do *quartier latin* às imediações do *Palais-Royal*, do *Faubourg Saint-Denis* à *Chaussée-d'Antin*, do *Boulevard des Italiens* ao *Boulevard du Temple*, parecia que se passava de um continente ao outro. Tudo isso formava na capital como outras tantas pequenas cidades distintas. - Cidade do estudo, cidade do comércio, cidade do luxo, cidade do repouso, cidade do movimento e do prazer populares - e, entretanto, unidas umas às outras, por uma multidão de nuances e transições. Eis o que se está agora apagando... rasgando por todo lado a mesma rua geométrica e retilínea, que prolonga, numa perspectiva de uma légua, suas fileiras de casas, sempre iguais.

Um fator que contou para esta enorme mudança foram duas epidemias de cólera que exterminaram ao todo cerca de 39 mil moradores (a primeira em 1832, a segunda coincidindo com a Revolução de 1848). A partir de 1848, a expansão da malha ferroviária acelerou a tráfego e o crescimento demográfico da cidade. A topografia do centro de Paris era a de um ambiente bastante malsão, com sistema de esgoto a céu aberto, com habitações amontoadas, pouco arejamento e sem luz do sol. Estas más condições deixavam a população que residia no centro da cidade constantemente adoecida pelo tifo e pelo tétano.

Com o processo de haussmanização, veio a infelizmente célebre política de higienização - que não correspondia simplesmente a eliminar a doença e as más condições do ambiente, mas a eliminar *a população* que ali residia, julgada ela mesma como deletéria. Os operários que habitavam esta região central foram, naturalmente, desapropriados, obrigados a procurar os bairros periféricos, pois esta nova cidade que surgia não nascia para eles.

No dizer de Benjamin, o saneamento a que grande parte da população começou a perceber como inevitável, não dizia respeito somente à efetividade dos trabalhos urbanísticos, ele interferia enormemente na *imagem* da cidade⁷⁴ – esta também sofreria o processo de higienização.

⁷⁴ Benjamin, *A Modernidade*, pg. 88.

Auguste Blanqui, o "mais importante dos chefes das barricadas de Paris" ⁷⁵, escreve acerca da política de Haussmann, que ele considerava um lúgubre sintoma da decadência: "Contra Paris. Projeto obstinado de esvaziar Paris, de dispersar sua população de operários. Sob pretexto de humanidade, propõe-se hipocritamente repartir nas 38.000 comunas da França 75.000 operários desempregados. 1849". ⁷⁶

Este foi um elemento importante para a redefinição de Paris, mas certamente não o principal. A intenção de Haussmann não era somente tornar a cidade mais bela e mais salubre, mais moderna e mais luxuosa, mas, principalmente, impedir as insurreições e os combates populares, que utilizaram muito a tática das barricadas no período da Comuna de Paris. Tal estratégia de luta era possível pela antiga arquitetura da cidade, com as suas ruas de paralelepípedos estreitas e seu traçado labiríntico, herança do período e da arquitetura gótica. Agora, além da inviabilização das barricadas, as vias alargadas e pavimentadas, bem como a maior visibilidade da cidade possibilitavam que, em caso de insurreições, as tropas pudessem se posicionar de maneira mais plena e ter maior domínio dos combatentes. "No fim da Comuna, o proletariado, vacilante, procura abrigo por trás das barricadas como um animal ferido de morte na sua toca" ⁷⁷.

VII

Em "A Modernidade", Walter Benjamin, citando Paul Bourget, traz uma pequena narrativa que nos interessa:

Os trabalhos de Haussmann estavam no auge, bairros inteiros eram demolidos quando, numa tarde do ano de 1862, Maxime du Camp se encontrava em cima da Ponte Nova. Esperava por uns óculos, não muito longe da loja do oculista. "O autor, no limiar da velhice, teve a experiência de um daqueles momentos em que o homem, meditando sobre a sua vida passada, vê refletida em tudo a sua própria melancolia.

⁷⁵ Idem, pg. 17.

⁷⁶ Citado por Walter Benjamin, in: *Passagens*, Organização Willi Bolle. MG: Editora UFMG. SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2006., pg. 183.

⁷⁷ Benjamin, *A Modernidade*, pg. 17.

A pequena deficiência da visão que o levava ao oculista, trouxe-lhe à mente a lei da inevitável caducidade de todas as coisas humanas... A ele, que tinha andado pelos confins do Oriente, conhecido os desertos cujas areias são o pó dos mortos, veio-lhe subitamente a ideia de que também a cidade que o envolvia nos seus ruídos teria de morrer um dia, como tantas outras capitais. Ocorreu-lhe como seria interessante para nós hoje ter uma descrição exata de Atenas na época de Péricles, de Cartago no tempo de Barca, de Alexandria na era dos Ptolomeus, de Roma no tempo dos Césares. Graças a uma intuição fulminante, daquelas que por vezes nos fornecem um tema extraordinário, concebeu o plano de escrever sobre Paris o livro que os historiadores da Antiguidade não escreveram sobre as suas cidades... A sua visão interior deu-lhe a ver nesse momento a obra de sua idade madura.⁷⁸

Neste pequeno texto, a melancolia, a deficiência do corpo (que traz a consciência da finitude) e a caducidade da cidade mostram-se como propiciadores de uma obra de arte que possa ser testemunho disso que está perecendo. No dizer de Benjamin, “Aquilo que se sabe que irá desaparecer em breve, torna-se imagem”⁷⁹ e é a esta imagem, a imagem do que em seu estertor já provoca nostalgia, que obseda e impressiona o poeta. Também Baudelaire, no alvorecer da modernidade, estava à caça de sua antiguidade.

Baudelaire deixa em seus poemas, ao apreender as ruínas da velha Paris, uma cidade que não existe mais, e nos seus escombros, nos dá a ver, penetrada à modernidade, a agonia da antiguidade. Há no célebre poema “O Cisne”, a coexistência não-pacífica entre estas duas forças. A violência da realização do projeto de Haussmann aparece em toda a sua crueza e podemos ver o alto custo gerado por conta das fantasias que alimentam o embuste do “progresso”.

⁷⁸ Idem, pg. 87. Citação de Paul Bourget: “Discours académique du 13 juin 1895. Succession à Maxime du Camp”. *L’anthologie de l’Académie Française*, Paris, 1921, vol. 2, pp. 191-193.

⁷⁹ Benjamin, *op. cit.*, pg. 88.

Le Cygne

À Victor Hugo

I

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:
"Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?"
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

O Cisne⁸⁰

À Victor Hugo

/

Andrômaca, eu penso em ti! Esse córrego,
Pobre e triste espelho onde outrora resplandeceu
A imensa majestade de teus sofrimentos de viúva,
Esse Simeonte mendaz que cresceu com tuas lágrimas,

Fecundou subitamente minha memória fértil,
Quando eu cruzava o novo Carrousel.
A velha Paris não existe mais (a forma de uma cidade
Muda mais rápido, ai de mim, que o coração de um mortal);

Vejo apenas em espírito aquele campo de barracas,
Aqueles amontoados de capitéis esboçados e de colunas,
A relva, os grandes blocos esverdeados pela água das poças,
E, refletindo nas janelas, o bricabraque confuso.

Ali havia outrora uma venda de animais;
Ali eu vi, certa manhã, à hora em que sob os céus
Frios e claros o Trabalho desperta, quando os varredores
Levantam uma sombria tormenta no ar silencioso,

Um cisne que fugira da gaiola,
E, raspando com as patas o pavimento seco,
Pelo chão áspero arrastava sua branca plumagem.
Perto de um regato sem água, o animal abrindo o bico

Banhava nervosamente suas asas na poeira,
E dizia, o coração tomado por seu belo lago natal:
"Água, quando cairás como chuva? Quando ressoarás, trovão?
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Por vezes para o céu, como o homem de Ovídio,
Para o céu irônico e cruelmente azul
Voltar a cabeça ávida sobre o pescoço convulsivo,
Como se dirigisse censuras a Deus!

⁸⁰ Tradução do livro de Jean Starobinski, *A melancolia diante do espelho – Três leituras de Baudelaire*, Editora 34: SP. 2014. Tradução de Samuel Titan Jr.

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve ! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Après d'un tombeau vide en extase courbée ;
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus !

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard ;

À quinconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et têtent la Douleur comme une bonne louve !
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !

Paris muda ! Mas nada em minha melancolia
Se mexeu ! Palácios novos, andaimes, blocos,
Velhos *faubourgs*, tudo para mim torna-se alegoria,
E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochas.

Assim, diante deste Louvre, uma imagem me oprime:
Eu penso em meu grande cisne, com seus gestos desvairados,
À maneira dos exilados, ridículo e sublime,
E devorado por um desejo sem trégua! E [eu penso] em ti,

Andrômaca, caída dos braços de um grande esposo,
Gado vil às mãos do soberbo Pirro,
Curvada em êxtase junto a um túmulo vazio;
Viúva de Heitor; ai de mim!, e mulher de Heleno!

Penso na negra, emagrecida e tísica,
Chafurdando na lama e buscando com o olhar esgazeado,
Os coqueiros ausentes da soberba África
Atrás da muralha imensa do nevoeiro;

Em todos que perderam o que não se reencontra
Nunca, nunca mais! Em todos que bebem suas lágrimas
E mamam a Dor como se fosse uma boa loba!
Nos magros órfãos murchando como flores!

Assim, na floresta em que meu espírito se exila,
Uma velha Lembrança faz soar uma trompa a plenos pulmões!
Eu penso nos marinheiros esquecidos numa ilha,
Nos cativos, nos vencidos!... Em muitos outros mais!

Jean Starobinski, nascido em Genebra no ano de 1920, importante crítico literário, lingüista, estudioso da história da medicina bem como da literatura francesa, realizou nos anos 1987 e 1988, oito conferências sobre a história e a poética da melancolia no Collège de France. Estas conferências foram publicadas recentemente no Brasil pela editora 34, com o nome *A Melancolia Diante do Espelho – Três leituras de Baudelaire* ⁸¹. O terceiro capítulo desse livro, dedicado às figuras inclinadas, nos interessa neste momento por se debruçar sobre o poema "O Cisne".

Neste momento, Starobinski desenvolve uma ambiguidade que diz respeito à Melancolia, desde os tempos de Aristóteles. Ao mesmo tempo em que o melancólico tem o espírito voltado para a exaltação, para o pensamento profundo, seu olhar penetrado no vazio, sua imobilidade também sugerem o desespero e uma concentração extremada na ideia da morte. O vazio e o infinito podem ser, ambos, objetos propiciadores da melancolia.

Assim como o melancólico pode a exaltação também lhe é guardado o abatimento; seu estado navega entre a potência e o perigo de ter seu caminho aberto por ideias imortais e de ser tomado pelo sentimento da morte. Starobinski nos aponta que as gravuras que tematizam este estado não mostram com clareza o limiar preciso "entre a tristeza estéril e a meditação profunda, entre a prostração do vazio e a plenitude do saber" ⁸². Não é possível definir se a inacessibilidade que toma o corpo do sujeito acometido pela melancolia é um exílio ou se este estado sem apelo é a sua "verdadeira pátria".

É a partir da análise das figuras inclinadas, que sustentam a cabeça nas mãos quando se entregam à meditação, figuras que abarcam tanto a imagem do pesar como da fertilidade do pensar, que Starobinski chegará ao poema "O Cisne". Para ele, ali estão presentes a melancolia diante do espelho, o luto, o sepulcro, elementos que pertencem a uma longa tradição da poesia e do imaginário ocidental, mas que são retomados por Baudelaire em um contexto que lhes confere originalidade, pois se prestam a falar da modernidade.

Neste poema encontramos a figura inclinada e o *pensamento* que se reporta à

⁸¹ Starobinski, Jean, *A melancolia diante do espelho – Três leituras de Baudelaire*. Editora 34, 2014.
Tradução: Samuel Titan Jr. Título original: *La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989.

⁸² Starobinski, *op. cit.*, pg. 45.

procura por uma terra distante, convertido em sofrimento e nostalgia. A figura inclinada é Andrômaca, habitada pela reminiscência que agudiza a dor no momento em que o eu-lírico se debruça sobre as águas de um pequeno rio que lhe trará a presença do rio de Tróia.

É reconhecido que neste importante poema de Baudelaire, há uma explícita sobreposição de camadas de tempo, há uma tensa convivência entre as camadas da antiguidade e da modernidade. É possível perceber n' "O Cisne" o *exílio* que a cidade moderna impõe aos seus habitantes. Com a transformação de Paris pelo projeto de Haussmann o que se dá de forma bastante acelerada e abrupta para os cidadãos é a perda de um território - que não é apenas uma perda que se dá na dimensão física. O eu-lírico que caminha pela cidade ainda não-acabada, misto de inauguração e ruína, tem a mente invadida pela antiga Paris, mas também por outros estratos do tempo, progressos à modernidade. "O Cisne" se volta ao tempo anterior, que é marcado também por lugares anteriores. Baudelaire, tendo de se deparar com a realidade que lhe impõe uma Paris inteiramente transfigurada, sem marcas do que fora em sua antiguidade, trabalha *entre* o tempo do que foi demolido e o porvir que não sustenta nenhuma forma definida. Aqui, sua ânsia pelo infinito é cortada pela finitude e pela certeza da morte, da caducidade que lhe impõe a existência da cidade.

Ao caminhar sobre a nova Paris, imagens provindas de diferentes estratos da memória se sobrepõe ao "*Je pense*" do poeta. No momento presente em que perambula e está em contato com a cidade presente, sobressaltam-lhe à memória lugares de outrora,

todo um pretérito marcado pela destruição, o luto, a perda: esse espaço anterior só encontra apoio e comprovação na memória do poeta. Dele procede a cadeia de analogias que vincula as figuras: estas são "*chers souvenirs*" que o habitam para sempre.

Não é desimportante notar que os tempos e os lugares superpostos em suas refrações sucessivas (Troia, Buthrotum, o velho Louvre, o bairro em demolição, o novo Carrousel) correspondem às idades da poesia: Homero, Eurípides, Virgílio, Racine, o romantismo, a invenção moderna. O fato de que o primeiro objeto de reminiscência, Andrômaca, seja uma

personagem poética, atrás da qual não se há de encontrar nenhum ser "real", não sugere apenas que o pensamento, num ímpeto de intensa compaixão, se dirige a um engodo: é também para uma harmonia perdida que o pesar se volta: a música virgiliana, que já não tem lugar nem valor de realidade no mundo presente.⁸³

Que Paris subsista é certo. O que muda é que agora a antiguidade e a modernidade se tornam em algum sentido símiles, pois sobre a nova cidade que nasce, também vigora o sinal do novo como aquilo que já vai perecer. A forma da cidade não possui estabilidade ou segurança, suas estruturas serão destruídas e reconstruídas, e das ruínas outras vilas se erguerão, ao sabor do ritmo acelerado que imprime o tempo monetizado. Assim como o encontro com a antiga Paris se dá por entre seus escombros, a esta nova cidade erigida já se olha de forma pretérita, assombrada pela melancolia. Podemos cogitar que justamente a opulência e a magnificência da nova cidade, juntamente com a opressão do imaginário que liga esta forma da modernidade ao progresso, trazem ao poeta o sentimento de prostração e nostalgia.

O exílio que representa Andrômaca pode ser entendido como a perda do valor e do lugar que a poesia ocupava, a poesia tida como uma história comunitariamente partilhada e que guarda em sua transmissão múltiplas possibilidades de verdades, porque de interpretações. Esta tradição já não pode mais ser abrigada no seio da modernidade.

VIII

Fizemos este desvio pois acreditamos ser importante ter em mente a diferença existente entre os conceitos de *experiência* e *vivência* e também o contexto histórico e social no qual viveu o poeta francês para continuar acompanhando o ensaio de Benjamin "Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire".

A experiência da metrópole, do contato com a multidão, com a nova velocidade que os bondes ditavam ao trânsito humano, com o frenesi das massas, dos passeios, dos acotovelamentos para abrir passagem em meio à turba, todas estas novas e

⁸³ Starobinski, Jean, *op. cit.*, pg. 55.

cotidianas vivências para um habitante da cidade, mudaram radicalmente a estrutura psíquica do sujeito citadino e imprimiram em seu cotidiano a vivência do *choque* como norma.

Para utilizar a terminologia adotada por Benjamin a partir de Freud, na grande cidade, para que seja possível aparar os choques, o sistema da consciência torna-se preponderante em relação a outras camadas psíquicas, por uma questão de sobrevivência e conservação do organismo vivo.

É importante saber que, para Freud, apesar de o sistema da percepção-consciência ser de extrema importância como protetor do psiquismo, ele é a parte mais pobre se comparado ao trabalho do pré-consciente e do inconsciente. Em sua teoria, o psiquismo não se confunde com a consciência, esta é apenas uma função específica dos processos anímicos.

Pelo fato do processo estimulador que ocorre na consciência não deixar marcas, como se dá nos outros sistemas psíquicos, "a conscientização e a permanência do traço mnemônico são incompatíveis em um mesmo sistema".⁸⁴

Quando dizemos da importância da possibilidade de acesso a outros sistemas psíquicos, não se trata somente do inconsciente, mas também de um estado de repouso da consciência, "possibilitado pelo abandono da atenção consciente, pela distração contemplativa, pelo ócio, de modo que as recordações voluntárias e involuntárias possam conviver sem se excluir".⁸⁵

O ritmo que a cidade induz e provoca no psiquismo do homem moderno, a preponderância da consciência em detrimento da atividade de outros campos psíquicos tornariam, na hipótese aventada por Benjamin, a possibilidade da experiência poética extremamente reduzida e estéril.

A questão que o filósofo alemão está levantando é "até que ponto a poesia lírica se pode fundar numa experiência para a qual a vivência do choque se tornou norma"⁸⁶. A poesia que teria chance de surgir na modernidade traria consigo a exigência de possuir um alto grau de *consciência* e Benjamin acredita que esta característica se aplica ao trabalho que faz Baudelaire, uma vez que este teria se imbuído da missão de

⁸⁴ Freud, Sigmund, *op. cit.*, pg. 150.

⁸⁵ Kehl, *op. cit.*, pg. 170.

⁸⁶ Benjamin, *A Modernidade*, pg. 113.

aparar com o seu próprio ser "espiritual e físico" ⁸⁷ os choques advindos da vida urbana. Para se defender - e não se furtar - de tais encontros, ele recorre à imagem da esgrima e o seu gesto de farejar nas cidades "os acasos da rima" (poema O Sol), de "tropeçar em palavras como na calçada" é também o que faz de sua arte, uma arte marcial.

Na abertura dos *Pequenos Poemas em Prosa (O Spleen de Paris)*, Baudelaire diz de que intenção brotou este seu livro, de um anseio de dizer a vida moderna:

Quem dentre nós não sonhou, nos seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem rima nem ritmo, flexível e desencontrada o bastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo da frequentação das cidades imensas, do cruzamento de suas inumeráveis relações que nasce este ideal obcecante.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.

88

Walter Benjamin recolhe deste trecho da introdução aos *Pequenos Poemas* a ideia de que os choques que Baudelaire apara em seu corpo e espírito são provocados pela turba - uma imagem sempre presente qual figura oculta em seus versos, a multidão indefinida, sem forma, que o *flanêur* tem por desejo íntimo conferir uma alma; no dizer de Benjamin, os encontros com a multidão são a vivência da qual

⁸⁷ Benjamin, *op. cit.*, pg. 114.

⁸⁸ Baudelaire, *Pequenos Poemas...* Pg. 28- 29.

Baudelaire nunca se cansou de falar.⁸⁹ Sua relação com o turbilhão é marcada pelos insultos e encontros que todo transeunte de uma grande cidade conhece, mas, mesmo em meio à confusão sua postura é a de quem "mantém desperta a consciência de si"⁹⁰. Para abrir caminho em meio ao burburinho, o poeta recorre aos golpes, a mesma imagem que utiliza para falar de seu trabalho em ato, o que leva o filósofo alemão a presumir que a multidão através da qual o poeta abre caminho não é só aquela que as pessoas tornam povoada, mas também "a multidão fantasmática das palavras, dos fragmentos, dos começos de versos, com os quais o poeta trava o seu combate pela presa poética naquelas ruas sem vivalma".⁹¹

IX

A multidão aparece como um tema bastante frequente na literatura e também na filosofia, ainda que de maneira mais ou menos oculta, a partir do século XIX. Desde o princípio, a imagem do solitário que se encarcera em seu retraimento e constrói nesta condição uma nova forma de egoísmo e sofrimento em contraste e combate com a grande movimentação da cidade aparece em relevo.

Só depois de termos andado alguns dias pelo asfalto das ruas principais notamos como estes londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte da sua humanidade para levarem a cabo todos os prodígios da civilização de que a cidade está cheia, e como centenas de forças neles adormecidas permaneceram inativas e foram reprimidas... A própria agitação das ruas tem qualquer coisa de repugnante, qualquer coisa contrária à natureza humana. Aquelas centenas de milhares, de todas as classes e posições, que aí se acotovelam, não serão todas elas pessoas humanas com as mesmas qualidades e capacidades e com o mesmo desejo de serem felizes?... Apesar disso, passam uns pelos outros a correr, como se não tivessem nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de seguirem pelo passeio do lado

⁸⁹ Benjamin, *op. cit.*, pg. 116.

⁹⁰ Benjamin, *op. cit.*, pg. 62.

⁹¹ Idem, pg. 116.

direito, para que as duas correntes da multidão não constituam entrave uma a outra; e, no entanto, ninguém se digna lançar ao outro um olhar que seja. Esta indiferença brutal, o isolamento insensível do indivíduo nos seus interesses privados é tanto mais chocante e gritante quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo.⁹²

Este é um relato de Engels a partir de suas observações e caminhadas em Londres. Embora a aflição, a inquietação e a sensação de ameaça que a multidão lhe causa seja bastante paradigmática de um certo modo de entrar em contato com o turbilhão, existiria outras formas possíveis, ou quiçá coexistentes em sua dubiedade, como a do *flâneur*, que se mostra mais à vontade na rua do que em seu espaço particular.⁹³ Na grande cidade, assim como havia

o transeunte que fura pelo meio da multidão, também havia o *flâneur*, que precisa de espaço e não quer perder a sua privacidade. Ocioso, deambula como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas.⁹⁴

Aquele que não pode seguir o fluxo veloz da multidão, o fluxo do homem de negócios, em sua indolência, ganha a pecha de excêntrico, marginal. A depender do *flâneur*, as tartarugas não deveriam apenas ditar o passo do deambular vadio, também o progresso deveria aprender sua passada.⁹⁵ O *flâneur* surge a partir de uma certa fissura ou contradição; ele próprio é um índice de passagem, entre um passado que é escombros e um futuro ameaçador. A contradição que abriga, como figura de resistência à aceleração da modernidade, ao passo frenético do progresso é que seu vagar e sua existência só se tornam viáveis com o alargamento das calçadas, com a execução do projeto demolidor de Haussmann.

⁹² Friedrich Engels, *A Situação das Classes Operárias na Inglaterra*, citado por Walter Benjamin, *A Modernidade*, pg. 117.

⁹³ "A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes", Benjamin, *A Modernidade*, pg. 39.

⁹⁴ Benjamin, *op. cit.*, pg. 55.

⁹⁵ Idem, pg. 124.

Mas a *flânerie* não prevaleceu. Como bem sabemos, esta peculiar forma de (in)atividade tinha tempo contado e perderia lugar para a imposição do trânsito furioso da cidade como norma. A figura do homem ocioso, se ele, em sua desocupação, não pudesse encontrar uma especialização, um modo de prostituir a sua deriva (como Benjamin aponta a configuração do detetive e do jornalista, hábeis em encontrar um destino comercial na observação a esmo), receberia da sociedade que via a pressa e a negação do ócio como sinônimas à dignidade e à moral, não só a hostilidade, mas também a sentença do criminoso.

A figura do *flâneur* aparece como a do homem condenado à grande cidade, e a multidão surge a este grande abandonado como tendo um poder narcotizante sobre as suas várias humilhações. Baudelaire utiliza, em *Fusées* termos como "sagrada prostituição da alma" e, para dizer sua enlevação com a multidão, chega à seguinte oração: "Embriaguez religiosa das grandes cidades. Panteísmo. Eu sou todos; todos são eu. Turbilhão". Na turba, o poeta-*flâneur* experimenta sua capacidade empática, a chance de exercer alteridades, de ser ao mesmo tempo ele e um outro: "Para ele somente, *tudo está vacante*; e se alguns lugares lhe parecem estar fechados, é que a seus olhos não valem a pena ser visitados".⁹⁶

A partir desta intrigante expressão de Baudelaire - para o poeta, tudo está *vacante*! - conseguimos imaginar uma articulação entre o trabalho do poeta e o vazio possibilitado através do ócio. É através do espaço vazio que pode se dar uma atividade de libertação dos imperativos que garantem o *status quo* do sistema capitalista; que pode ser exercida outra forma de labor (inclusive o trabalho de outras instâncias do psiquismo, como já discutimos), que não ignora as consequências do progresso nem o que fica às suas margens, aquilo que fica, arriscaríamos dizer, no inconsciente da sociedade capitalista.

Baudelaire, mesmo não sendo um homem de esquerda, podia escutar as contradições e o alto custo humano da modernidade; a nova forma de miséria produzida por este novo mundo. "[Baudelaire] imaginou espaços vazios nos quais

⁹⁶ Baudelaire, *Pequenos Poemas...*, pg. 68-69. Grifo nosso. No original : "Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées".

inseriu os seus poemas. A sua obra não só se pode caracterizar a partir do seu lugar na história, como qualquer outra, mas pretendia ser e entendia-se desse modo".⁹⁷

Podemos encontrar, na II parte de "A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire" intitulada "Flâneur", uma análise de Benjamin acerca de Baudelaire e de sua classe social (que o filósofo denomina pequena burguesia) que compõe um elemento bastante importante para compreender o sentimento de tédio ou de melancolia preponderante na modernidade.

Benjamin parte de noções oriundas da filosofia de Marx para dizer a posição que ocupava Baudelaire no sistema produtivo; analisa a atividade da *flânerie* como estupefaciente, como tendo um caráter análogo à mercadoria: "O transe a que se entrega o *flâneur* é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente dos compradores".⁹⁸ A argumentação de Benjamin é que o homem, na medida em que é força de trabalho, ocupa nesta sociedade o lugar da mercadoria; e aquele que se torna consciente do modo de vida que o sistema e a ordem produtivos lhe impõe, se torna menos afeito a colocar-se em posição de empatia para com a mercadoria.

Na análise de Benjamin, a classe burguesa a que Baudelaire pertencia encontrava-se num processo de proletarianização; do ponto de vista econômico, estava no começo de uma descida e, portanto, ainda não sentia atravessando-lhe o ser o "sopro gelado da economia mercantil"⁹⁹. O dia em que uma parte desta classe tomaria como evidente o caráter de mercadoria de sua força de trabalho ainda não havia chegado. Benjamin levanta, então, um aspecto a nosso ver muito instigante e determinante ao dizer que, o que permitia a esta classe deixar o tempo passar (a ocasião de que aquele momento fosse apenas o começo da descida da pequena burguesia), fez de tal período um *passatempo*, e o que iniciava a tomada de uma outra visão - a consciência de classe, o sopro gelado da economia - foi a percepção de que, quando muito, a sua classe podia receber da sociedade a sua parte em *prazer*, nunca em *poder*. "Quem se predispõe para o *passatempo* busca o prazer".¹⁰⁰ Mas tal prazer era bastante estreitado visto que esta classe estava impossibilitada de "sentir

⁹⁷ Benjamin, *op. cit.*, pg. 113.

⁹⁸ Benjamin, *op. cit.*, pg. 57.

⁹⁹ Idem, pg. 60.

¹⁰⁰ Ibidem, idem.

prazer *com* esta sociedade" e pouco podia experimentar o prazer no interior desta sociedade. O que a realidade político-cultural deste momento histórico tinha como seu ponto alto, sua grande mestria era o que Benjamin define como "empatia com a mercadoria", e o pequeno burguês para verdadeiramente participar e conhecer a satisfação desta sociedade,

Teria de saborear essa empatia com o gozo e o receio que lhe vinham da intuição do seu próprio destino como classe. Teria, por fim, de corresponder-lhe com um dispositivo sensível capaz de descobrir encanto até nas coisas já tocadas e apodrecidas. [...] A essa sensibilidade [Baudelaire] deve o prazer que teve com esta sociedade, como alguém que já quase dela se tinha despedido.¹⁰¹

A multidão é, ao menos, um prazer ou espetáculo ao qual o poeta-*flâneur* podia recorrer; ainda que esta vivência não pudesse fazê-lo esquecer de sua assustadora realidade social. A *flânerie* também aparece em muitos momentos no texto de Baudelaire (como, por exemplo, em "O Pintor da Vida Moderna") como um antídoto ou mesmo como a possibilidade de cura para o tédio, uma doença que aparece tão proliferada, no dizer de Benjamin, "sob o olhar mortífero de um regime reacionário saturado".¹⁰²

Mas podemos dizer que a *flânerie* de Baudelaire guarda uma ambiguidade, pois ao mesmo tempo que ele se sente impelido, atraído e dominado pela força da multidão, também deixa ver em sua escrita que "não o abandona o sentimento de sua natureza inumana"¹⁰³, o que revela uma certa similaridade com o modo como também Engels atravessa a turba, trazendo em seu relato palavras que traçam a imagem de uma apreensão e sentimento de ameaça, de algo que beira o bestial, o desumano. Se a multidão desperta em Baudelaire a cumplicidade, também evoca a distância; ele "deixa-se absorver longamente por ela, para inopinadamente, com *um*

¹⁰¹ Benjamin, *op. cit.*, pg. 60.

¹⁰² Idem, pg. 39.

¹⁰³ Ibidem, pg. 123.

olhar de desprezo, a arremessar para o Nada".¹⁰⁴ Misanthropia e uma atração pelo *homem universal* se alternam no mesmo homem.

X

Se Benjamin compreende que o que move a *flânerie* de Baudelaire é ambíguo, uma vez que seu encontro com a multidão é permeado de empatia, encantamento e torpor, mas também de repulsa e desprezo, podemos ainda lançar uma outra hipótese: a de que seu anseio por um confronto com a alteridade seja também formado por uma atração pelo lado sombrio, incontrolado e desconhecido do espetáculo que oferecem as ruas. Em muitos poemas d' *As Flores de Mal* a busca pelo sublime passa por paragens que tensionam limites do Belo, do Bem convencionados. Em outras palavras, é possível que a multidão para Baudelaire não seja um misto de fascínio e repulsa; mas de que a própria ameaça possa ser um singular atrativo no espírito do poeta que não se interessa pelo Bom e pelo Belo que a tradição estabeleceu; mais lhe intriga a destruição, o crime, o horror, a revolta. Em seu desejo louco de esposar a multidão, toma seu próximo como irmão sem se guiar pelas coordenadas cristãs: mais do que compaixão, encontramos orgulho e uma energia despótica.

O fascínio de um encontro com a multidão está presente em muitos poemas como, por exemplo, no poema em prosa "A Vida Crepuscular", assim como nos versos de seu correspondente "Crepúsculo Vespertino". As cores do fim da tarde botam nos operários e outros homens extenuados e honestos o anseio de voltar para casa para o repouso dos juntos; em outros, surge um estranho comichão, estado de desassossego. São gritos discordantes o que o poeta escuta, imitações das "harmonias do Inferno"¹⁰⁵, sinistro ulular que vem do negro hospício. "O crepúsculo excita os loucos". "É o momento em que as dores dos doentes culminam!"¹⁰⁶ Anseios, ímpetos desgovernados acometem espíritos selvagens, alguns dos quais se curvam cordatos, gentis na conversação durante o dia, mas são tomados por uma palpitação que os

¹⁰⁴ Ibidem, ibidem.

¹⁰⁵ Baudelaire, *Pequenos Poemas...*, pg. 116-117.

¹⁰⁶ Baudelaire, *As Flores...* Tradução : Ivan Junqueira. pg. 350-351. No original: "C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent !".

compele a ações desarrazoadas quando anoitece. No hospital, no hospício, nas casas de jogos. Nas ruas, o Meretrício abre caminhos qual um formigueiro.

O anoitecer erija o poeta que se ilumina em um estado de fantasia, não porque acometido pela mesma febre, mas porque atraído por “todos os sobressaltos que buscam a felicidade no movimento e numa prostituição que eu poderia chamar de *fraternitária*” ¹⁰⁷. Quando os homens se afrouxam das obrigações diurnas e saem à procura de escusas atividades, eventualmente menos constrangidos pelos lugares que o trabalho demarca, baixa à cidade outra atmosfera, que intriga o homem ávido por outros possíveis.

XI

Benjamin desenvolve no texto “Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire” uma analogia entre o trabalho do operário fabril e os jogos de azar, ¹⁰⁸ uma vez que seriam elementos comuns às duas atividades “a vanidade, o vazio, o nunca estar acabado”, bem como o eterno recomeço. Estas são, de acordo com nosso filósofo, formas de atividade desprovidas de conteúdo, o que torna a escravidão de ambas realizações correspondentes. Benjamin também traça analogias entre os gestos corporais automatizados no jogador e no operário da fábrica.

Tais vivências, por sua vez, guardariam também similaridade com a vivência do choque. O habitante da cidade recebe, por todos os lados e nas suas diversas atividades, estímulos e treinos que modificam completamente a sua percepção: no trabalho, no contato direto com as ruas, também no seu modo de buscar prazer e afrouxamento das tensões.

Na experiência fabril, o homem tem de sincronizar o seu ritmo com o ritmo acelerado da máquina e isso interfere intimamente na sua relação com o tempo, o que assume corpo e se enraíza em seus gestos.

Embora a experiência da intensificação do trabalho industrial tenha sido posterior ao período em que viveu Baudelaire, o comportamento autômato do

¹⁰⁷ Baudelaire, *Pequenos Poemas...*, pg. 122-123. No original: “(...) tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans le mouvement et dans une prostitution que je pourrais appeler *fraternitaire* (...)”.

¹⁰⁸ Idem, pg. 129-133.

jogador já lhe era contemporâneo. O jogo se tornou comum ao mundo burguês no século XIX, “no século XVIII só a nobreza jogava”.¹⁰⁹ (É interessante notar que o tédio e o jogo de azar foram fenômenos que se popularizaram no mesmo período. Não podemos neste momento desenvolver ou demonstrar esta articulação, mas ela se realçou ao longo do nosso estudo.)

Uma vez que o trabalho do operário assim como o do homem citadino firma o tempo num desesperado, oco e totalizador sentimento do presente,¹¹⁰ como resultado da prevalência do sistema de percepção-consciência, o que se dá a partir disso é uma espécie de extinção ou destruição da memória e, como consequência, o hábito radicado de agir por reflexos. O que interessa a Benjamin é explicitar como esta automatização dos gestos que se condicionaram ao choque das ruas bem como ao choque das fábricas, transferiu-se também para outros registros da experiência humana, como a esfera da vida privada ou a esfera das emoções, mesmo que intensas.

Na visão do filósofo alemão, “o jogo anula as categorias da experiência”¹¹¹, sendo apenas a realização de uma avidez ou obscura obstinação, mas não de um desejo, que só a experiência preenche e estrutura. O tempo vivido como marcha arrasadora, o tempo que devora e carcome o homem, que torna preche de vermes o cadáver, é aquele que experiencia o jogador, que busca não habitar o tempo, mas narcotizá-lo, entorpecendo sua consciência. Benjamin nota que em dados momentos, a presença do tempo cronológico assume, em alguns poemas de Baudelaire, a figura de Satanás. Podemos inferir daí que este tempo não é apenas profano, em contraposição à Eternidade baudelaireana, que é divina: ele é *infernal*.

XII

No poema em prosa “O Jogador Generoso”¹¹², Baudelaire aproximará o jogo com a figura, embora divertida, também perigosa e travestidamente traiçoeira de

¹⁰⁹ Walter Benjamin, *op. cit.*, pg. 131.

¹¹⁰ Benjamin, *op. cit.*, “Cada uma das operações do operário na máquina não tem qualquer relação com a anterior, porque é a sua exata repetição”.

¹¹¹ Idem, pg. 131.

¹¹² Baudelaire, *Pequenos Poemas...*, *Le Joueur Généreux*, p. 148.

Satanás. O poeta nos narra um episódio: o sujeito (que conta a história em primeira pessoa) está andando em meio a uma multidão e de repente é interpelado por um Ser misterioso que parece conhecer sem nunca tê-lo visto. Os dois sentem interesse e familiaridade recíprocos e o narrador começa a seguir os passos daquele enigma. Ambos adentram um faustoso esconderijo subterrâneo, um ambiente a um só tempo cheio de deleite e embriaguez, “que levava a esquecer quase instantaneamente todos os fastidiosos horrores da vida” ¹¹³. Um ambiente que incita e proporciona o esquecimento da vida pregressa e da modorra. Os rostos por que passa lhe inspiram uma *beleza fatal*, mas este homem não tem medo do desconhecido, sente-se em casa, como toda aquela atmosfera já fosse familiar e desejada, como aquele sabor trouxesse a nostalgia de um tempo ignorado.

O Ser que lhe inspira esta estranha intimidade é o chefe dos demônios e assim o narrador descreve o que seu anfitrião lhe transmite: “Se eu quisesse tentar definir de algum modo a singular expressão do seu olhar, diria que nunca vi olhos brilhando com mais energia de horror ao tédio e desejo imortal de se sentir vivo” ¹¹⁴.

Eles fumam, comem, jogam e bebem longamente sem jamais se embriagar. As libações e o jogo, este *prazer sobre-humano*, intercalam-se. Enquanto aposta, o que sente o nosso homem é que perdeu e ganhou diversas vezes a própria alma, sem que aquilo lhe parecesse ter qualquer importância.

A alma é uma coisa tão impalpável, tantas vezes inútil e às vezes tão incômoda, que eu apenas sentia, em relação a esta perda, pouco menos emoção que se tivesse extraviado, durante um passeio, meu cartão de visitas. ¹¹⁵

¹¹³ Baudelaire, *Pequenos Poemas...*, *Le Joueur Généreux*, p. 148-149. No original: “ (...) qui faisait oublier presque instantanément toutes les fastidieuses horreurs de la vie”.

¹¹⁴ Idem, pg. 148-149. No original: “Si je voulais essayer de définir d’une manière quelconque l’expression singulière de leurs regards, je dirais que jamais je ne vis d’yeux brillant plus énergiquement de l’horreur de l’ennui et du désir immortel de se sentir vivre”.

¹¹⁵ Ibidem, pg. 150-151. No original: “L’âme est une chose si impalpable, si souvent inutile et quelques fois si gênante, que je n’éprouvai quant à cette perte, qu’un peu moins d’émotion que si j’avais égaré, dans une promenade, ma carte de visite.

Como essa passagem é expressiva, veraz e cômica! Quando seduzido por Satã e por seu ambiente de esquecimento dos aborrecimentos e mesquinhaaria do comezinho, quando ludibriado pelo torpor e pela luxúria, quando, enfim, sequestrado pelo encantamento de seu domínio, de seu chamado (é a partir de uma simples piscadela que Satã tem o narrador como seu) o contato com a própria alma não parece ter qualquer valor - perder ou ganhá-la, ao sabor de um lance de dados, parece um acontecimento fútil. Satã exalta e faz a propaganda de uma vida que nunca mais mereça o Tédio.

O que acontece é que este Jogador apenas mostra um lado: neste poema em prosa apenas experienciamos a sedução e o prazer, não o vício, não o horror do retorno à sobriedade.

XIII

No poema em prosa “O Quarto Duplo” ¹¹⁶, de Baudelaire, encontramos uma narrativa sobre duas experiências bastante distintas do tempo. Logo no início, somos lançados numa atmosfera de devaneio, em que o sonho e a volúpia reinam simultaneamente. O eu-lírico do poema está entregue a uma atividade associativa, de imaginação e abandono da atenção vigilante que se fixa no momento presente. Atmosfera sem tensão e sem escoar, dádiva excepcional de um “demônio benévolo”; nada naquele presente se equipara à vida cotidiana, mesmo que expandida.

Curiosamente, Baudelaire denomina a experiência de desaparecimento do tempo de Eternidade, “Já não existem mais minutos! Já não existem mais segundos!” ¹¹⁷. Podemos interpretar esta categoria como a entrega a um trabalho exercido através da entrada numa outra temporalidade, da possibilidade de penetrar nas camadas mais preciosas e fecundas do psiquismo, perpassadas pelas atividades do sonho e do devaneio. Em contato com a matéria ali sedimentada, o poeta promove uma abertura para o alargamento de sua sensibilidade, para uma mudança qualitativa, *espiritual*. O perfume que lhe inunda, a aparição vaporosa de uma mulher constituem o relevo de um outro mundo. Todo o ambiente é inundado por uma sensação de “mistério,

¹¹⁶ Baudelaire, *Pequenos Poemas...*, pg. 40-45.

¹¹⁷ Idem, pg. 42-43. No original: “il n’est plus de minutes, il n’est plus de secondes!”.

silêncio, paz e perfumes”, num registro bastante distinto daquele em que a atenção vigilante comanda o corpo em atividades ordinárias.

Essa atmosfera de deleite é subitamente interrompida por um *golpe*, que traz com violência e sofrimento o eu-lírico para seu mundo habitual, ao qual ele reconhece de pronto. O quarto espiritual logo toma a forma de sua morada infame, “Horror! Estou lembrando! Sim! Estou! Este casebre, morada do *eterno tédio*, é realmente o meu!”¹¹⁸ O único objeto que lhe causa prazer em meio a toda a desolação do retorno ao quarto profano e ao mundo costumeiro é o grande detonador do anterior estado de êxtase: uma garrafinha de láudano.

O *golpe* é a queda no mundo das atividades mezinhas, a invasão abrupta e dolorosa do exterior. Este *choque* é representado por figuras que trazem a miséria e a opressão do tempo acelerado, cronológico. O bedel que vem o agredir em nome da lei e o funcionário do diretor de um jornal pedindo a sequência de um artigo são as imagens que quebram a Eternidade, trazendo a sombra e a premência do tempo monetizado. Não por acaso, o tédio é o primeiro indício horroroso que o poeta reconhece logo como seu; assomam-se, aliados, o tédio e a percepção do tempo, trazendo consigo toda sorte de males e modos de adoecimento.

O segundo momento deste poema em prosa, iniciado pelo golpe aplicado pela chegada do tempo, muito se assemelha com os versos d’ “O Relógio”, último poema daqueles reunidos n’ “O *Spleen* e o Ideal”.

Garanto que os segundos agora são forte e solenemente acentuados, e cada um deles diz, brotando do relógio: “Eu sou a Vida, a insuportável, a implacável Vida!” (...) Sim! O Tempo reina; ele retomou sua brutal ditadura. E me empurra, como se eu fosse um boi, com seu duplo aguilhão. “— Ora! Eia! burrico! Ora, sue, escravo! Ora, viva, danado!”

Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit: « Je suis la Vie, l’insupportable, l’implacable Vie ! »

¹¹⁸ Baudelaire, *Pequenos Poemas...*, pg. 42-43. Grifo nosso. No original: “Horreur! je me souviens! je me souviens! Oui! ce taudis, ce séjour de l’éternel ennui, est bien le mien”.

(...) Oui ! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un boeuf, avec son double aiguillon. « - Et hue donc ! bourrique ! Hue donc, esclave ! Vis donc, damné ! » ¹¹⁹

Compreendemos que a primeira parte do “Quarto Duplo” corresponde ao *ideal* baudelairiano. Nesta narrativa, o eu-lírico se entrega a uma vivência solitária e entorpecida, tipicamente *moderna*, e os cheiros, as formas, a luminosidade, as cores parecem harmonizadas. Com a chegada do *spleen*, a atmosfera e temporalidade regidas pelo *ideal* dão lugar ao insuportável sentimento do tempo destruidor.

Gostaríamos de trazer um trecho do conto “A Queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, por quem Baudelaire nutriu grande admiração. Podemos encontrar entre os dois escritores afinidades profundas.

Contemplei a cena que tinha diante de mim – a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a olhos vazios, algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos – com uma completa depressão de alma, que não posso comparar, apropriadamente, a nenhuma outra sensação terrena, exceto com a que sente, ao despertar, o viciado em ópio, com a amarga volta à vida cotidiana, com a atroz descida do véu. ¹²⁰

Consideramos este trecho significativo porque ele nos soa loquaz e nos parece contribuir para compor a atmosfera do *spleen*. Poe descreve um desamparo, uma desolação e um desencantamento que, a nós, parece correspondente a descida do véu que também narra Baudelaire. Trabalharemos o *spleen* e o *ideal*, vistos a partir de Benjamin, a seguir.

¹¹⁹ Idem, pg. 43-45.

¹²⁰ Edgar Allan Poe, *Histórias Extraordinárias*, SP: Nova Cultural, 2002. Pg. 7.

Neste momento, tencionamos falar sobre o conceito de desaturatização forjado por Benjamin e de sua relação com as *correspondências* de Baudelaire. Neste contexto se realçam as concepções de *spleen* e *ideal* nos três capítulos finais de “Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire”. Para interpretar e penetrar neste momento tão difícil do texto de Benjamin, recorreremos ao auxílio de dois preciosos comentadores: Jeanne Marie Gagnebin e Luciano Gatti.

Walter Benjamin enxerga nas *correspondências* baudelairianas o modo que o poeta encontrou para “dar forma a um conceito de experiência que contem elementos de culto”.¹²¹ A noção de culto, aqui, já não aparece caracterizada por possuir uma função teológica, como nas manifestações artísticas de outrora. Sua dimensão desaturatizada diz respeito ao culto à beleza e à harmonia, presente especificamente nos poemas que Benjamin analisará ao escrever acerca das correspondências. Quando Baudelaire tomou tais elementos para si, explicitou-se a dimensão da derrocada que ele, como partícipe da modernidade, presenciou. Fazendo desta queda um impulso, o poeta apoderou-se de um desafio como quem compreende seu próprio destino e fez do testemunho do desabamento a espora que lhe tornou autor d’ *As Flores do Mal*. As *correspondências* de Baudelaire seriam, ainda, “uma experiência que procura um lugar ao abrigo de qualquer crise”.¹²² Benjamin as analisa como dados da rememoração, que se vinculariam não à história, mas à pré-história, à vida anterior.

Quando nos referimos a este tempo imemorial na obra de Baudelaire, em seu elo com as *correspondências*, também nos remetemos à perda da aura, ou à desaturatização, fenômeno peculiar à modernidade que se articula, ao menos em “Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire”, com a queda da experiência. Compreendemos que estes dois conceitos fundamentais de Walter Benjamin dizem respeito às profundas transformações na estrutura da percepção humana e das trocas sociais que estamos analisamos no decorrer deste capítulo.

¹²¹ Benjamin, *op. cit.*, pg. 134.

¹²² Idem, pg. 135.

Recorreremos ao belíssimo e elucidativo artigo de Jeanne Marie Gagnebin intitulado "Le printemps adorable a perdu son odeur" para trazer os elementos concernentes à desaturatização.

Gagnebin parte do livro *Sociologia* de Georg Simmel, um estudo citado por Benjamin em "Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire", para tratar, entre outras coisas, da transformação que sofre o olhar humano com o advento das grandes cidades. Como já dissemos em momentos anteriores, a experiência citadina sobrecarrega o olhar, que é submetido a um excesso de estímulos. O contato visual como modo de ser afetado pelo mundo torna-se prevalente com relação aos outros sentidos e, como já foi dito, na visão do homem habitante da cidade se sobrecarregam diversas funções relacionadas à segurança. Todo este contexto reduz substancialmente a chance de que o olhar seja uma experiência em que se encontra reciprocidade e confiança. Esta radical transformação que sofre o olhar reporta-se a desaturatização:

A aura significaria, pois, não só a auréola do poeta, agora caída no chão, como no conhecido poema de Baudelaire ("Perte d'auréole"), mas também a expectativa de um horizonte transcendente no qual meu olhar e o do outro possam encontrar-se e se juntar na pequena eternidade da comunicação feliz, da comunhão feliz, da comunidade feliz. A arte aurática era caracterizada por um modo de aparição do objeto, mesmo próximo, no qual este se mostrava como imagem aurática, isto é, como uma imagem emoldurada ou aureolada pela presença do longínquo, geralmente por outras imagens que remetiam ao infinito ou ao sagrado. (...) A aura é, sem dúvida, um tipo de auréola, mas também de moldura que empresta à imagem emoldurada um campo de perceptibilidade próprio, uma abertura sobre uma dimensão outra, diferente daquela da superfície habitual das percepções cotidianas.

A perda da aura não tem somente, para Benjamin, consequências essenciais para as práticas artísticas. Ela atinge também outras práticas humanas, porque sinaliza uma transformação radical das relações fundamentais entre distância e proximidade na convivência humana,

convivência dos homens entre si, mas também com a alteridade do mundo e do sagrado.¹²³

Estas profundas transformações, portanto, redimensionam o modo como o homem lida com a distância e a proximidade de uma maneira global. Gagnebin vai ao étimo da palavra para nos trazer o radical “fern”, que em alemão significa um longínquo que não é passível de ser apropriado, que não pode ser reduzido pelo esforço humano, em contraposição a outros termos que demarcam singularidades e significações próprias pertencentes a diferentes figuras da distância. Esta específica acepção (trazida pelo radical “fern”) guardaria, nas suas palavras, uma relação com o sagrado, com o cósmico, com o infinito do tempo. O oceano ilimitado, o passado imemorial tão freqüentes na poesia de Baudelaire, representariam imagens correspondentes a esta figura do longínquo.

Como acreditamos já ter deixado claro, a posição dos autores nos quais nos apoiamos (Walter Benjamin e, através dele, Georg Simmel), é a de que a vivência do homem na cidade é uma agente fundamental desta transformação radical. Podemos utilizar como exemplo a aparente contradição que Simmel aponta em seu livro *Sociologia*: para ele, o excesso de proximidade que se dá em diversas situações na cidade grande (como na nova situação ocasionada pelo transporte coletivo, em que um homem estranho se senta diante do outro sem trocar com ele uma palavra – a predominância do contato e estímulo visual sobre os outros sentidos se evidencia mais uma vez aqui) favorece habitualmente não o contato venturoso ou uma possível intimidade, mas, sim, a distância e o sentimento do estranho, da ameaça.

O que se dá, justamente, no processo que Benjamin denomina desaturatização é que, aquilo que aparecia investido da força ou da imagem aurática, torna-se um “objeto próximo e manipulável”¹²⁴, e esta é uma transformação que diz respeito não só às manifestações artísticas, mas à percepção humana, ao modo de convívio entre os homens, ao modo de relação com o sagrado. É um traço característico da aura, também, o estranhamento que envolve este objeto que nos salta, que nisto se

¹²³ Gagnebin, Jeanne Marie, Alea, vol. 9, nº 1, “Le printemps adorable a perdu son odeur”, RJ : Jan/Jun 2007, pg. 66.

¹²⁴ Gagnebin, Jeanne Marie, *op. cit.*, pg. 68.

distingue de qualquer aparição cotidiana; a aura demove a vulgaridade do já-visto e faz surgir o inabitual.

A aura é definida por Benjamin como “a aparição única de algo distante”. Assim, ainda que este *algo* esteja próximo daquele que percebe tal aparição, o que garante sua experiência é que o objeto seja recebido como único e inacessível, velado pela ideia de um segredo. É o véu ou a inatingibilidade que, tramados ao objeto, constroem o poder aurático.

No dizer de Luciano Gatti,

a distância não é a vedação da coisa, mas uma maneira de se relacionar com ela que se realiza no mistério que a envolve. Há uma recusa da imagem explícita e presente aos olhos como se o afastamento fosse uma condição para representá-la. Como colocou Greffrath, experienciar a aura de uma coisa é aproximar-se dela sem destruí-la, sem submetê-la à violência conceitual ¹²⁵.

Intentamos analisar agora de que maneira o acontecimento da desaturatização na modernidade se relaciona às *correspondências* de Baudelaire. Benjamin cita Proust para falar sobre a presença e a importância das reminiscências no poeta francês:

Não há ninguém que, como ele, de forma cuidadosa, seletiva, e ao mesmo tempo natural, persiga no cheiro de uma mulher, no odor dos seus cabelos e dos seus seios, as correspondências entrecruzadas que depois lhe evocam “o azul do imenso céu abobado” ou “um porto cheio de chamas e de mastros”. ¹²⁶

Compreendemos as *correspondências* como uma noção de harmonia criada por Baudelaire, correspondências entre cheiros, sons, cores e formas. Os poemas que Benjamin elenca para falar sobre este conceito forjado pelo poeta (“Vida Anterior” e “Correspondências”) dizem respeito ao *ideal* baudelairiano, em contraposição ao

¹²⁵ Luciano Gatti, *Memória e Distanciamento na Teoria da Experiência de Walter Benjamin*, pg. 147-148.

¹²⁶ Benjamin, *op. cit.*, pg. 137.

spleen. Tais poemas trazem uma experiência para além do próprio tempo, para fora do contexto de desmoronamento em que viveu Baudelaire; trazem também o inacessível, o infinito e o segredo, o velamento. O *ideal* está associado a uma atmosfera de nostalgia, pois, em seu registro, só é possível rememorar uma vida que, sendo imemorial, não é a vida presente. A intensidade e a luminosidade vivaz que ganham todos os sentidos, numa incomum harmonia, devêm também do campo da rememoração.

Ao falarmos do *ideal* baudelairiano, falamos de um *esforço* em direção a um resgate (impossível) da experiência. Esta não diz respeito apenas à memória individual, que o sujeito tem de suas vivências particulares; a experiência abrange necessariamente a memória coletiva, transmitida de geração a geração. Como já vimos, o tempo histórico correspondente ao que Benjamin denominou *experiência* não é o auge do capitalismo em que viveu Baudelaire. Entendemos que as *correspondências* que labora o poeta são marcas de uma tentativa diligente, quiçá desesperada, de construir uma ponte entre a decomposição do presente e a tradição do passado. A única possibilidade que o poeta encontra de ter qualquer espécie de acesso à experiência é, pois, através da rememoração, de uma construção que transmuta sua lírica e crava no tempo o que está sendo perdido, o que se perdeu. Se há algum vestígio da aura na obra de Baudelaire é a partir da desmesurada busca de uma experiência, que se remete agora à esfera do impenetrável, do irrealizável, uma vez que, com a extrema exaltação do futuro como tempo do progresso, o passado perde o seu valor, o seu lugar, a sua autoridade.

Luciano Gatti, em sua dissertação “Memória e Distanciamento na Teoria da Experiência de Walter Benjamin”, nos diz de maneira bastante esclarecedora:

O significado maior do *ideal* está no fato de Baudelaire, ao reconhecer [a experiência da aura como] impossível no presente, ter-lhe reservado um lugar na *Vida Anterior*, a qual longe de ser uma fuga ou um esquecimento das condições adversas da modernidade, guarda uma relação profunda com ela, pois o fato de tal experiência da aura ser

situada no imemorial é o indício forte das condições adversas que geraram tal impulso de rememoração.¹²⁷

A despeito da busca que intenta o poeta, não é possível escapar do *spleen*. “Não há consolação possível para quem já não pode ter acesso a nenhuma experiência”¹²⁸. O canto poético de Baudelaire é partícipe de uma situação histórica em que a lírica já não tem lugar nem poder para recompor a trama da história a uma coletividade, seu canto tampouco devolve a *experiência* perdida. O valor da poesia baudelaireana (essencialmente no que tange aos versos cinzentos regidos pelo *spleen*) devém justamente da capacidade de não disfarçar a *vivência*, de expor a sua nudez, a sua radicalidade. A missão de dar forma à modernidade a qual Baudelaire tomou para si¹²⁹ é também a tarefa audaciosa de não se furtar a dizer sua decrepitude, de não esconder tal percepção, nem a atrocidade e o desespero, a profunda cólera que possuem este homem moderno. Baudelaire constrói sua poesia a partir das ruínas e destroços; exibindo um canto doloroso que dá a ver a queda e a paralisia (o congelamento, a petrificação).

*E engole-me o Tempo, minuto a minuto,
Tal qual a neve imensa a um corpo enregelado.*

¹²⁷ Luciano Gatti, *Memória e Distanciamento na Teoria da Experiência de Walter Benjamin*, pg. 144.

¹²⁸ Benjamin, *op. cit.*, pg. 138.

¹²⁹ Idem, pg. 82.

CAPÍTULO 3

I

Neste momento, nos dedicaremos a um fragmento da obra do ensaísta, crítico literário e romancista Paul Bourget, *Essais de Psychologie Contemporaine*. O trecho que recortamos a partir de nosso interesse é dedicado a Baudelaire. Esta obra de Bourget, que teve seu primeiro volume publicado em 1883 e o segundo volume em 1885, foi o resultado de uma compilação de artigos que giravam em torno de importantes temas da literatura. Dedicando suas reflexões a autores como Renan, Flaubert, Taine e Stendhal, Leconte de Lisle, Turgueniev, além de Baudelaire, o projeto de Bourget era o de se debruçar sobre o fenômeno do pessimismo, do niilismo, visto sob um ponto de vista decadentista; seus ensaios tinham como intenção compreender o período que era o seu sob o ponto de vista das obras literárias românticas que exerceram importante influência na Paris do século XIX. Deste modo, a análise que Paul Bourget empreende não pretende ser apenas literária, ela se presta principalmente a compreender o seu momento histórico, uma vez que a literatura era também - como sempre o é - produto de uma época. Assim, podemos encontrar reflexos das transformações sociais e elementos próprios ao século XIX na literatura moderna, como também no precedente movimento romântico. O decadentismo, para Bourget, era uma espécie de decomposição e desagregação que podia ser, também, observado na literatura.

Devemos dizer, ainda, que Paul Bourget foi um católico conservador que influenciou fortemente Nietzsche em seu interesse e estudo a cerca do niilismo. O niilismo pode ser visto a partir da lógica da decadência, que põe em questão e instaura uma crise de todos os valores que sedimentavam a sociedade burguesa, a moral cristã.

De acordo com André Guyaux, professor e pesquisador da literatura francesa moderna e contemporânea, haveria dois séculos XIX: um quimérico, iniciado com a Revolução Francesa e outro devoto a uma nova religião, com novos dogmas: o cientificismo, o realismo, o positivismo. Bourget inicialmente mistura ou confunde o século romântico com o científico, embora, na visão de Guyaux, ele seja não só

pertencente como também um importante teórico deste segundo, e depois poderá discernir com clareza as duas mentalidades que habitam o mesmo presente.

II

Levando em consideração o que foi dito anteriormente, a análise de Bourget acerca de Baudelaire não é psicológica, no sentido de que o interesse maior não é analisar a figura e a estrutura psíquica do poeta. O tema está recortado a partir de um motivo superior que seria compreender um fenômeno que se desdobra na história e que atinge, mas não se esgota nem se explica no indivíduo que foi Baudelaire, com suas idiossincrasias e características pessoais. Bourget analisa no poeta francês a modernidade e o peculiar esvaziamento e crise dos valores que envolvem este momento histórico, assim, as características relativas ao pessimismo que Bourget descreve no poeta são sintomas de uma decadência maior, que envolve toda a cultura ocidental. Passemos a observar o que o crítico literário tem a dizer a partir da figura de Baudelaire.

Bourget encontra em Baudelaire três sortes de sensibilidade que se explicitam em seus poemas de amor: o misticismo, a libertinagem e a extrema capacidade analítica. O texto é dedicado inicialmente ao que ele designa como *misticismo* no poeta. Uma vez deposta a necessidade de crer, expulsa da inteligência, a fé se encontra como que extinta. O estertor e a sobrevida da religiosidade permanecem, no entanto, na necessidade de *sentir* a devoção. “Si l’homme n’a plus le même besoin intellectuel de croire, il a conservé le besoin de sentir comme aux temps où il croyait”¹³⁰. Sensibilidade à idolatria, ao culto de uma pessoa ou ideia. Os poemas cercados de rostos femininos, a Madona de dedo em riste que entesa o seu espírito designariam, de certa maneira, o *resto* de um culto.

Devemos, no entanto, ressaltar que se há, para Bourget, uma forma de religiosidade no amor devasso do poeta, um vestígio de fé, no percurso o que se encontra não é Deus, mas a Sua ausência, o Seu vazio.

¹³⁰ Paul Bourget, *Essais de Psychologie Contemporaine*, França, Gallimard, 1993. Pg. 6 . Este texto que utilizamos de Paul Bourget não possui tradução para o português publicada.

O poeta é submetido à própria insaciabilidade, encontrando em uma mulher não um mero apaziguamento possível, mas “o gosto do Eterno” ¹³¹. Há uma passagem direta, então, no texto de Bourget, do que o autor designa como misticismo para a libertinagem; como se no apelo do Eterno endereçado às figuras femininas, já houvesse também a volúpia que ele reconhece como libertina. Bourget enxerga Baudelaire em seus cultos e festas clandestinas, onde as sacerdotisas pagãs reconhecem no poeta o devoto, um homem dominado. Em seu modo de fazer falar o Ideal, deixa-se entrever o jugo.

*Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse...*¹³²

As ordens, a ternura, o ardor, o refinamento que o poeta recolhe em suas Vênus escapam como lufadas de um bordel – assim lê o nosso crítico *As Flores do Mal*, e podemos ver neste senhor que aos 30 anos escreveu os *Ensaio Psicológicos*, o rapaz de 17 que reconhece no poeta um “educador da alma”, deixando traços em sua imaginação, como os olhares irônicos e cálidos que habitam os poemas baudelairianos, que perduram e perturbam até a sua maturidade.

O misticismo e a crueldade; a devoção e o sadismo, a curiosidade atormentada encontram-se afinados em um mesmo poeta. A transição de uma voz para outra até hoje causa espanto, mesmo que agora estejamos mais habituados a este mundo desde então *moderno*. Bourget encontra em Baudelaire tanto a pureza como o apetite que o atraca na carnalidade. O desregramento, a sede e o infinito compõem a sensibilidade deste poeta que, se é um homem dominado, também é senhor em sua inteligência e crueldade.

A travers tant d'égarements, où la soif d'une infinie pureté se mélange à la faim dévorante des joies plus pimentées de la chair, l'intelligence de l'analyseur reste cruellement maîtresse d'elle-même ¹³³.

¹³¹ Baudelaire, *As Flores...*, “Hino”, pg. 533.

¹³² Baudelaire, *As Flores...*, “À une Madone”, p. 246. Escolhemos deixar alguns poemas no original porque não encontramos tradução satisfatória.

¹³³ Bourget, *op. cit.*, pg. 7-8.

Baudelaire possuiria, para este crítico literário, um modo de sensibilidade própria ao libertino, entendido aqui como aquele que persegue, através das piores excitações, uma crueldade luxuriosa que toca a mania, o espasmo sem reflexão que sobe dos nervos ao cérebro e que, por um segundo, *cura do mal de pensar*¹³⁴. A presença das mulheres, sejam madonas ou prostitutas, indiciariam, através do eu-lírico baudelairiano, uma luxúria e exasperação nervosa que quebram e libertam - por um segundo! - a consciência. Esta é a busca do libertino; esta, a sua perdição.

O vício e a crueldade levam o espírito audaz em seu interesse, atroz em sua curiosidade a um espaço onde o que vibra é a dor e a morte. Alguns sabem retirar deste canto, além do sofrimento, uma forma de vida, um lugar a que tantos homens buscam ou no qual apenas decaem, sem conseguir dali extrair o metal precioso, alguma força na voz. Sobre isso, Baudelaire não calou, bem aqui derramou sua tinta e também sua seiva vermelha e quente. Tal é o modo como o poeta canta; mesmo quando aterra ou paira pelas planícies sinistras ou paralisadas, ainda aqui ou exatamente assim, o seu canto é tonitruante, vivo, audaz. Mesmo para falar a derrota, a retirada, sente-se a sua volúpia. No homem animalizado pela dor, pelo cansaço, há um vigor surpreendente, há o anúncio de uma decadência neste ser profético que consegue ver no moderno, não o Progresso, mas um certo declínio, o seu sol poente.

Estas características são a tinta e matéria do estilo em Baudelaire. A perseguição e a submissão àquilo que ele não se cansava de procurar, com a inteligência e o espírito, o Verbo. E também o que estava em seu encalço, uma espécie de sina que alguns chamam de Abismo, outros de fracasso. Fica até mesmo difícil deslindar quem é a caça e quem, o caçador: o Abismo persegue Baudelaire ou este é quem interroga seu Abismo, faz de tal busca uma sorte poética, a sua chance?

¹³⁴ Bourget, *op. cit.*, pg. 7.

III

Ainda segundo Bourget, a capacidade analítica de Baudelaire exerce uma função de assenhramento com relação às outras sortes de sensibilidade que habitam o poeta. A sua inteligência, como dissemos, seria um modo de crueldade, que exerceria uma forma de poder com relação ao misticismo e à libertinagem. Estas duas características ou operações anímicas se codificam “en formules dans ce cerveau qui décompose ses sensations, avec la précision d’un prisme décomposant la lumière ” ¹³⁵.

A inteligência de Baudelaire não é desencarnada. Nenhuma inteligência prescinde do corpo, mas, segundo a formulação deste crítico, é possível perceber neste poeta algo mais: o sangue que queima e o êxtase provindo da imaginação de suas quimeras não interrompem o pensamento, a palavra. Antes, a sua poesia devém deste acontecimento, das sensações que abraçam o idealismo, de seu corpo que imagina. A embriaguez, o êxtase e a estrutura formal da poesia habitam o mesmo poeta.

De acordo com Paul Bourget, o inédito não são as três características que ele pode recolher em Baudelaire, que é paradigma de uma transformação social. O novo é a reunião do analista, do libertino, do místico. Tais aspectos se encontram tão imiscuídos que às vezes não é possível conceber onde começa um e onde termina o outro. Segundo a sua fórmula, a crise da fé religiosa, a vida em Paris e o espírito científico do século XIX contribuíram para fabricar e, posteriormente, para fundir estas três sensibilidades. Estão postos como que de forma *natural*, o que é um grande artificialismo. O artifício da criação poética, mas também o artifício no sentido de que este novo espírito não poderia ser concebido antes deste momento histórico, do surgimento da metrópole, desta nova sensibilidade forjada.

IV

Bourget analisa o que chama de pessimismo, niilismo como um *verme secreto* que nasceria das existências excessivamente satisfeitas, de vidas demasiado confortadas e assentadas pelo que trouxe a modernidade. Além disso, ele

¹³⁵ Bourget, *op. cit.*, pg. 5.

responsabiliza um tal ensombrecimento por ter-se tornado a alma demasiado sofisticada, em grande parte como uma consequência da literatura daquele século XIX. O escritor que soprou no coração do homem aspirações, desejos e imaginação, engendrou também a insatisfação perpétua. O refinamento da sensibilidade, a complicação das ideias, a civilização, o aperfeiçoamento das condições da vida teriam sido responsáveis por essa falta de pendor para a felicidade, por essa inabilidade primordial característica do novo homem que nasce, a princípio como exceção, mas que logo começa a tornar-se comum em diversas culturas, provindas de pontos geográficos longínquos uns dos outros.

Segundo ele,

Une nausée universelle devant les insuffisances de ce monde soulève le cœur des Slaves, des Germains et des Latins, et se manifeste, chez les premiers par le nihilisme, chez les seconds par le pessimisme, chez nous mêmes par de solitaires et bizarres névroses.¹³⁶

Por detrás de culturas tão distintas, Bourget percebe a existência de algo que haveria em comum naquele período histórico, a saber: estaríamos todos sendo partícipes de um “espírito de negação da vida que, a cada dia, obscurece a civilização ocidental”¹³⁷.

Como faceta deste tédio, desta negação e impossibilidade de qualquer esforço, haveria uma atração pela destruição colocada no lugar de um astro ausente. Havia algo em torno do que siderávamos, e agora rodamos em torno de um vazio. O ímpeto à destruição faz-se uma força tão presente, a negação da vida é sentida de modo tão fundamental, que Bourget formula-a como colocada no lugar de Deus.

¹³⁶ Bourget, *op. cit.*, pg. 9.

¹³⁷ Idem, pg. 9-10 : “La rage meurtrière des conspirateurs de Saint-Pétersbourg, les livres de Schopenhauer, les furieux incendies de la Commune et la misanthropie acharnée des romanciers naturalistes – je choisis avec intention les exemples les plus disparates – ne révèlent-ils pas un même esprit de négation de la vie qui, chaque jour, obscurcit davantage la civilisation occidentale ? ”

Eis o que o crítico diz sobre o que denomina o *pessimismo* de Baudelaire: “Du pessimisme il a le trait fatal, le coup de foudre satanique, diraient les chrétiens : l’horreur de l’Être et le goût, le appétit furieux du Néant”¹³⁸.

Bourget faz, então, um caminho que nos possibilitará compreender qual, segundo o seu entendimento, é a ligação entre o misticismo de Baudelaire, a influência que o catolicismo teria exercido sobre seu espírito e a destrutividade, o fascínio pela figura de Satã e o sadismo.

Para este autor, existiria uma diferença fundamental entre aqueles que sentiram de forma abrasadora e íntima as revelações espirituais; que experimentaram a fé em seu sentido profundo, vivificante e aqueles que apenas viveram a necessidade de ter um dogma. Para estes últimos, uma fé abstrata é o suficiente e esta paixão ou modo de relação é suscetível a toda sorte de câmbio: a devoção que têm por Deus pode ser substituída indiferentemente por outras crenças: tanto faz se à Liberdade, à Ordem Social, à Revolução ou à Ciência.

Para aqueles que vivem a experiência das revelações de modo mais pleno, a fé não é abstrata, não é por um símbolo, por uma ideia, por uma palavra; é a fé vertida e relacionada a um Ser. É uma fé que *enxerga* Deus. Para estes, não haveria qualquer troca possível; tal fé é suprema, é a fonte de todo o prazer.

L’illusion a été si douce et si forte, qu’une fois partie, elle n’a plus laissé de place à des substitutions d’une intensité inférieure. Quand on a connu l’ivresse de l’opium, celle du vin écoeure et paraît mesquine. En s’en allant au contact du siècle, la foi a laissé dans ces sortes d’âmes une fissure par où s’écoulent tous les plaisirs¹³⁹.

Bourget compreende Baudelaire como aquele que é incapaz de substituir sua crença e experimenta, então, com todo o seu Ser, uma sensação de vazio tão totalizante que não cede a ele nenhum descanso. Baudelaire vive em um mundo que já foi habitado por um Ideal e, do modo como compreendemos a interpretação de Bourget, a sombra do Ideal tem a forma de uma fé extinta, sendo o poeta aquele que

¹³⁸ Ibidem, pg. 10

¹³⁹ Bourget, *op. cit.*, pg. 11-12.

não pode deixar de procurar insaciavelmente por todas as formas de excitação, aquele que aspira sempre outros modos de vínculo e acesso místico, que agora se tornaram mancos, insuficientes, fazendo com que, depois de cada êxtase vulgar, seja possível perceber sua artificialidade, sua brevidade, processo que sempre torna mais escandaloso e nítido o vazio que se quer eclipsar atrás de cada busca frenética. Podemos observar, a partir de nossa leitura de Baudelaire, que a passagem ao mundo místico, nas horas sombrias, se dá através das figuras do demônio, da putrefação, do desprezo, do horror.

Segundo a construção do teórico que ora acompanhamos, é nestas idas e vindas, nestas viagens que buscam nas alucinações ordinárias e *paraísos artificiais* o prazer transcendental, que aquele homem com verdadeira vocação mística depara-se com a sua mais terrível angústia. Ele percebe que toda a fé é trabalho e criação humana, inteiramente subjetiva. Percebe para além e no fundo do impulso à veneração, o caduco e o esvaziado. Assim abre-se a morada para o Tédio, para o gozo no nada e à afirmação cínica da lei geral da aniquilação, da pálida equivalência de tudo. Nada tem expressão, relevo.

A partir de toda esta experiência, a figura da Morte então se destaca como libertação da imensa angústia, de toda a escravidão e dúvida, como suprema forma de alívio. “C’est la mort qui console, hélas! et qui fait vivre; / C’est le but de la vie et c’est le seul espoir”.¹⁴⁰

Há, então, uma fórmula de Bourget, que identifica um elo entre a libertinagem e o nada, entre a libertinagem e a morte. O desespero e a ansiedade de sentir tudo, de sentir todos os êxtases, enlevos, arroubamentos e prazeres, de fazer do sistema nervoso e cognitivo um receptáculo para as mais excitantes e lúbricas experiências, a excessiva curiosidade e interesse de um espírito que tudo quer devorar, absorver e ser, revelam ou direcionam aquele que *tudo quer* para a morte, para o Tédio.

¹⁴⁰ Baudelaire, *As Flores...*, ‘A Morte dos Pobres’, p. 433. Tradução de Ivan Junqueira: “A morte é que consola e que nos faz viver; / É o alvo desta vida e a única esperança”.

Quelques poètes, et Musset au premier rang, ont raconté combien la débauche est meurtrière à l'amour. Baudelaire a plongé plus avant dans la vérité de la nature humaine en racontant combien la débauche est meurtrière au plaisir.¹⁴¹

Para o homem que levou seu sistema nervoso à estafa, há uma incapacidade de encontrar qualquer tremor que satisfaça sua sensualidade extremada. O que poderá fazê-lo vibrar, satisfazer sua ânsia por exaltação, agora, é a dor. Fazer sofrer e sofrer é a sinistra paixão que se apossa do libertino que não encontra jamais apaziguamento ou descanso de suas cobiças, máquina infernal do desejo. “O aparelho sangrento da Destruição”¹⁴² sacia, por um frágil instante, sua luxúria desgovernada, que se submete a tudo que seja promessa de entorpecimento. Tendo-lhe sido negada uma satisfação veraz, provinda de uma ilusão ou Deus que o deixou agora deserto, qualquer coisa que ofereça um efeito narcotizante é recebida com ansiedade e desespero.

Para o libertino, a ânsia de ultrapassar o limite tornou-se fútil, improvável: não há mais o interesse pelo sutil, na busca de um gozo sempre maior. A busca obsessiva, exasperada pelo prazer, aponta para seu inverso, para sua incapacidade. A procura por *sentir mais*, torna-se a procura pela narcose e a insaciabilidade esgota as possibilidades de ser. Aqui está a fórmula invertida: a busca pelo prazer, tornada vício, perde sua riqueza, seu sentido, sua aptidão para a abertura.

Devemos dizer, nos afastando neste momento de Bourget, que podemos encontrar exemplos de um movimento contrário ao que aqui expomos: a procura pela narcose, pelo lenitivo, resulta no acontecimento inverso, na exacerbação dos sentidos e da dor. Dedicamo-nos a um:

*J'ai demandé souvent à des vins captieux
D'endormir pour un jour la terreur qui me mine;
Le vin rend l'oeil plus clair et l'oreille plus fine!*

¹⁴¹ Bourget, *op. cit.*, pg. 12.

¹⁴² Baudelaire, *As Flores...*, ‘‘A Destruição’’, p. 390-391. Tradução livre do último verso : ‘‘Et l’appareil sanglant de la Destruction!’’.

*J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux;
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles!*¹⁴³

Aqui a embriaguez e o amor não são procurados como facilitadores da experiência mística, de alargamento sensorial e perceptivo, como modo de ver o invisível ou aspiração a sair do outro lado transformado. A demanda é de que estas drogas apenas sedem a dor, proporcionem o sono. Esse que emite a voz poética tateia o próprio corpo procurando a ferida por onde tanto sangue - o sangue que inunda os pavimentos, que torna rubra a natureza - jorra, e nada encontra. É essa dor imensa que o poeta delega ao vinho e à mulher, como um adicto, mas a narcose não funciona; justamente onde ele deseja a morte e o esquecimento, o sofrimento torna-se mais amplo e a droga fá-lo sentir mais.

Se, utilizando as categorias de Bourget, o místico é caracterizado pela necessidade de ter sua libido voltada ao transcendente e ao Ideal, também ligado ao apelo da sensibilidade, está o libertino. Mas este último, em sua repetição e busca pelo prazer, concebe a carne sem transcendência.

*Quels penses dans ton âme vide
Descendent? réponds, libertin.*

*- Insatiatement avide
De l'obscur et de l'incertain*¹⁴⁴.

Escolhemos estes versos do poema “Horror Simpático” porque aqui encontramos um ponto em que o que Bourget designa como o traço libertino e o traço místico estão associados.

¹⁴³ Idem, “A Fonte de Sangue”, p. 400-401. Não encontramos a versão de nenhuma tradução satisfatória para estes versos.

¹⁴⁴ Baudelaire, *As Flores...*, “Horreur Sympathique”, p. 305.

A alma vazia e a avidez insaciável - do obscuro e do incerto. O que corresponde à libertinagem do poeta não se restringe ao seu comportamento ou imoderação sensual; sua sofreguidão diz respeito a um desejo inominado, pelo desconhecido, um desejo e ansiedade sem objeto, uma expectativa pelo que não foi vivido, uma ânsia sem forma do porvir. Neste poema e no anterior, “Alquimia da dor” - que formam uma aliança - , as imagens que percorrem e convivem com esta insatisfação/insaciabilidade são: dor, cadáver, luto, sarcófago, sepultura.

O desejo tornado inferno. Não está nesta fórmula o *mal du siècle*, o querer como gesto que sempre se reverterá em esvaziamento, em fracasso, frustração ou morte? O eu-lírico do “Horror Simpático” coloca-se como Midas, "o mais triste alquimista", hábil em transmutar o paraíso em inferno. Compreendemos aqui como o querer, para Baudelaire, é muitas vezes sentido como atroz, diabólico, leteu. A ânsia de conhecer o que não tem nome, o Orgulho - modo da curiosidade atormentada, tornada Obsessão - de ultrapassar os limites, a atração pelo desconhecido resultam, em sua desmedida apaixonada, em algo mortífero. *Volupté, torture des âmes!*¹⁴⁵

Há uma contrapartida e uma contradição: a gnose do poeta, sua ânsia por saber, sua Ciência, é a construção de um saber poético, de um fazer poético, a sua técnica. Conhecer e desvelar, inventar, através da palavra, os possíveis, conferindo realidade através de sua obra, de sua imaginação. Se o eu-lírico baudelaireano é acometido pela negação da vontade e isso o torna conformado ao sono e à derrota, fazendo com que se deite sem pudor diante de cada obstáculo, sua bela esgrima deixa-nos o legado que é termos de nos defrontar, a partir da leitura d’*As Flores do Mal*, com nossa própria queda e tédio, com esta queda e com este tédio que é próprio à nossa modernidade.

¹⁴⁵ Baudelaire, *As Flores...*, “*La Prière d'un Païen*”, p. 487.

CAPÍTULO 4

I

*Vais levar-me, avalanche, em tua queda abrupta?*¹⁴⁶

Neste momento da dissertação, nos dedicaremos brevemente ao artigo “As Flores do Mal e o Sublime”, escrito em 1951 por Erich Auerbach, importante filólogo e crítico literário nascido em Berlim, no ano de 1892. Embora a análise que Auerbach faz de Baudelaire seja essencialmente literária, ela nos interessa porque versa sobre o tédio de uma maneira que nos diz respeito.

Erich Auerbach se debruça sobre um paradoxo que ocorre *entre* a vida e a obra de Baudelaire. Em sua definição, o *taedium vitae* que encontramos em seus poemas (notadamente naqueles que fazem a série *Spleen*), é um “desespero sem remédio; não pode ser reduzido a causas concretas ou aliviado de alguma maneira”¹⁴⁷. Auerbach continua, um pouco mais à frente:

Ele escreveu em estilo elevado sobre a ansiedade paralisante, sobre o pânico diante do emaranhado sem esperança de nossas vidas, sobre o colapso total – um empreendimento altamente honroso, mas também uma negação da vida. A língua alemã tem um termo apropriado para este *spleen*: *das graue Elend*, a miséria cinzenta.¹⁴⁸

Baudelaire, em sua vida, esteve enredado ao tédio, à *acedia*, este estado em que depomos as armas, dando-nos por vencidos antes mesmo de haver combatido.

¹⁴⁶ Baudelaire, *As Flores...*, “O gosto do nada”, p. 288.

¹⁴⁷ Auerbach, “As Flores do Mal e o Sublime”, publicado na revista “Inimigo Rumor”. RJ: 7 letras, Maio de 2000, p. 87.

¹⁴⁸ Idem.

*Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,
L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,
Ne veut plus t'enfourcher ! Couche-toi sans pudeur,
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle butte.*

*Résigne-toi, mon coeur ; dors ton sommeil de brute.*¹⁴⁹

Estes versos falam de forma tão eloqüente a desesperança, a derrota, o cansaço! Estados e lugares em que comumente a palavra não vem socorrer. Há uma resignação infinita numa tristeza também sem fim. Não é por acaso que há a imagem do velho cavalo e do *sommeil de brute*. O homem está reduzido num mau sentido a sua animalidade; aqui sinonímica à bestialidade e à estupidez. Nenhum esforço se faz possível; em seu modo de perceber, toda ação é vã. É inconcebível opor qualquer resistência, furtar-se à degradação anunciada, vivida; o eu-lírico sequer tem energia para procurar um abrigo que o proteja de ser aniquilado. Percebemos em Baudelaire que mesmo para falar a paralisia é preciso o deslocamento (da língua), que é necessária a vitalidade para dizer o que desiste e percebemos de quanto investimento se imbuí o espírito para dar forma à frustração, ao decaimento.

Há o cansaço, o desespero sem remédio, a triste miséria; estados em que se está inábil para a ação, para o trabalho e é sobre esta matéria que Baudelaire se debruça, é, curiosamente, a partir deste estado não-afeito à luta que ele vai exercitar sua esgrima. Isso porque esta paralisia não é meramente algo a ser combatido, ela é objeto e princípio da fonte amarga das *Flores do Mal*. A atividade e louca ambição que o poeta realiza é, na expressão de Auerbach, a de “saltar diretamente de sua miséria para o sublime”¹⁵⁰. Situado no cerne de uma acre e impetuosa (!) negação da vida, Baudelaire escreve, o que é, ao nosso modo de compreender, uma suprema forma de resistência e de criação. Ali, onde seu espírito está impossibilitado de conferir valor à vida, ele realiza uma escrita que transmutará o valor da poesia: dotando de dignidade aquilo que não era suficientemente elevado para poder ser tematizado. No dizer de

¹⁴⁹ Baudelaire, *As Flores...*, “O Gosto do Nada”, pg. 300.

¹⁵⁰ Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 89.

Auerbach, Baudelaire “agride a noção tradicional da dignidade do sublime”.¹⁵¹ Seu feito não é engenhoso e transgressor somente no sentido da novidade e perfeição técnicas, uma vez que, “não há técnica nova ou genial sem novos conteúdos”¹⁵².

O rigor formal, a extensão e a qualidade de sua obra (poética e crítica) nos permitem saber que havia trabalho, desejo e ímpeto, obsessão, que havia algo que impulsionava o seu espírito à atividade, e ao mesmo tempo, temos acesso a uma obra que versa sobre o inativo, a destruição, o *désœuvrement*, o indeterminado, o indefinido, a embriaguez, o *desregramento dos sentidos* - para utilizar uma famosa expressão de Rimbaud. Por trás de sua libertinagem, ócio e cansaço, há um poeta que, vigorosamente, trabalha, que não se cansa de *tentar dizer*.

A nosso ver, caminham pareados a palavra empenhada, seu trabalho de artista, e o láudano, os bordéis, o caminhar vadio. A obsessão, o desvario e o total descolamento da vida. De tais forças e impulsos, de dominações e servilismos é composta sua poesia; harmonizando e dando poder a tais influências contraditórias, Baudelaire trabalha sua poesia. Há destruição e impulso vital, há um esgrimista em seus versos.¹⁵³

II

Il y a des natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables.

(...)

Un de mes amis, le plus inoffensif rêveur qui ait existé, a mis une fois le feu à une forêt pour voir, disait-il, si le feu prenait avec autant de

¹⁵¹ Idem, pg. 85.

¹⁵² Ibidem, pg. 81.

¹⁵³ Além da figura do esgrimista estar presente em seu texto “O Pintor da Vida Moderna”, encontramos a evocação desta arte marcial relacionada ao trabalho poético nos seguintes versos do poema “Le Soleil” (As Flores do Mal, pg. 319) “Je vais m’exercer seul à ma fantasque escrime,/ Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,/ Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.”¹⁵³

facilité qu'on l'affirme généralement. Dix fois de suite, l'expérience manqua; mais, à la onzième, elle réussit beaucoup trop bien.

Un autre allumera un cigare à côté d'un tonneau de poudre, *pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée*, pour se contraindre lui-même à faire preuve d'énergie, pour faire le joueur, pour connaître les plaisirs de l'anxiété, pour rien, par caprice, par *désœuvrement*.

C'est une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie; et ceux en qui elle se manifeste si inopinément sont, en général, comme je l'ai dit, les plus indolents et les plus rêveurs des êtres.

Un autre, timide à ce point qu'il baisse les yeux même devant les regards des hommes, à ce point qu'il lui faut rassembler toute sa pauvre volonté pour entrer dans un café ou passer devant le bureau d'un théâtre, où les contrôleurs lui paraissent investis de la majesté de Minos, d'Eaque et de Rhadamanthe, sautera brusquement au cou d'un vieillard qui passe à côté de lui et l'embrassera avec enthousiasme devant la foule étonnée.

- Pourquoi? Parce que... parce que cette physionomie lui était irrésistiblement sympathique? Peut-être; mais il est plus légitime de supposer que lui-même il ne sait pas pourquoi.

J'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ces élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Baudelaire, *Pequenos Poemas...*, "Le Mauvais Vitrier", pg. 52-57. No original : "Existem naturezas puramente contemplativas e totalmente impróprias para a ação que, no entanto, sob uma impulsão misteriosa e desconhecida, agem às vezes com uma rapidez de que elas próprias se julgariam incapazes. Um dos meus amigos, o mais inofensivo sonhador que já existiu, ateou fogo uma vez a uma floresta, para ver, dizia, se o fogo pegava com tal facilidade como se afirma comumente. Dez vezes consecutivas a experiência falhou; mas, na décima primeira, foi por demais bem sucedida. Outro irá acender um charuto ao lado de um barril de pólvora, *para ver, para saber, para tentar o destino*, para se forçar a si mesmo a dar provas de energia, para se fazer de jogador, para conhecer os prazeres da ansiedade, por nada, por capricho, por desocupação. É uma espécie de energia que jorra do tédio e do devaneio; e aqueles nos quais ela se manifesta tão inopinadamente são, geralmente, como eu disse, os mais indolentes e sonhadores dos seres. Outro, tímido a ponto de abaixar os olhos mesmo diante dos

Podemos melhor explorar a aparente contradição entre a ociosidade e energia ao nos determos na narrativa “O Mau Vidraceiro”¹⁵⁵. Este poema em prosa revela uma verdade sobre o estado d’alma chamado Tédio – o *spleen* e o *ennui* baudelairianos. Longe de poder ser reduzido a uma renúncia completa, que esvaziaria todas as possibilidades volitivas de um ser, tornando-o vazio de coragem, ímpeto, movimento, o Tédio guarda frequentemente, por trás do fenômeno do desbotamento e da apatia, uma reviravolta.

Neste poema em prosa, Baudelaire fala sobre naturezas tímidas, contemplativas, que repentinamente se vêem compelidas à ação, “como a flecha de um arco”¹⁵⁶. O ímpeto que move à atividade não se identifica ao vigor que o trabalho, o exercício dotam, mas a uma força inusual que provém de um humor “histérico segundo os médicos, satânico segundo os que pensam um pouco melhor que os médicos”¹⁵⁷. Trata-se de uma vitalidade sem precedentes, do grão da insanidade que vigora no homem letárgico levado a acender um charuto perto do barril de pólvoras, para que sinta qualquer coisa em si vibrar, para que se ponha em provas.

Trata-se da fúria que descende do aborrecimento fomentado no ócio, do surgimento de uma ação que se expande sem mostrar sua gênese e se acumula nas pulsões silenciosas, no subterrâneo; de uma exaltação que vem instaurar seu inferno, praticar a desordem, impor a falta de sentido por que se vê possuída.

olhares dos homens, a ponto de ser-lhe preciso ajuntar toda a sua pobre vontade para entrar num bar ou passar diante de uma bilheteria de teatro, onde os fiscais lhe parecem investidos da majestade de Minos, Éaco e Radamanto, se jogará bruscamente nos braços de um ancião que estiver passando ao seu lado, e o beijará com entusiasmo diante da multidão espantada. Por quê? Porque... porque essa fisionomia lhe era irresistivelmente simpática? Talvez; mais é mais legítimo supor que ele próprio não saiba por quê. Fui vítima, mais uma vez, dessas crises e desses impulsos, que nos autorizam a crer que Demônios maliciosos se insinuam dentro de nós e nos fazem cumprir, à revelia, suas mais absurdas vontades”.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Ibidem. No original : “(...) comme la flèche d’un arc”.

¹⁵⁷ Baudelaire, *Pequenos Poemas...*, pg. 54. No original : “ (...) ne fût-ce que par l’ardeur du désir, de cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d’actions dangereuses ou inconvenantes”.

Trata-se da ânsia despótica que se recobra em um espírito acostumado ao tédio, que se voluntaria a um ato torpe a despeito da paga da danação eterna; quê isso importa, pergunta o poeta, “a quem encontrou num segundo o infinito do prazer?” ¹⁵⁸

III

“O meio-dia é a hora do demônio e da *acedia* exasperada”. ¹⁵⁹

Voltaremos às conferências dadas por Jean Starobinski, às quais recorreremos no capítulo 2, para desenvolver algo mais sobre as suas reflexões sobre a melancolia. A lentidão e o peso fazem parte da melancolia, quando não a imobilidade completa. Evidência de precariedade, da falta de profundidade e da Vanidade sem recurso. Um espelho de volúpia solitária, e um espelho de dor também solitária. A melancolia aparece à hora do meio-dia. Os primeiros espelhos de Baudelaire pertencem às horas vespertinas e noturnas, eles celebram um prazer perverso.

Starobinski recolhe uma expressão de um poema de Baudelaire bastante precisa para falar a melancolia: *Estéril volúpia*. Há uma associação, para Baudelaire, entre a beleza e a melancolia (sua ilustre companheira); entre a beleza e o infortúnio, entre a beleza e Satã. Uma mistura de volúpia e tristeza é o que faz seu ideal de Belo e de sedução. Melancolia, saciedade, cansaço. A amargura provinda da privação ou da desesperança.

A ambivalência é completa : Baudelaire “cultivou” sua “histeria com deleite e terror”, mas desejaria “curar-se de tudo, da miséria, da doença e da melancolia”. ¹⁶⁰

No poema “Hino à Beleza” ¹⁶¹, Baudelaire versa sobre a ambiguidade que envolve seu ideal de beleza. O medo, o crime, o lado negro imprimem tensão ao belo,

¹⁵⁸ Idem, pg. 56. No original : “ Mais qu’importe l’éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l’infini de la jouissance ?”

¹⁵⁹ Starobinski, *A melancolia diante do espelho – Três leituras de Baudelaire*. Editora 34, 2014. Tradução: Samuel Titan Jr. Título original: *La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989. Pg. 17.

¹⁶⁰ Starobinski, *op. cit.*, p. 22. A citação a que Starobinski recorre neste trecho é de “Journals intimes”, de Baudelaire, nas *Ouvres Complètes I*, pg. 668-69.

que não é angelical e harmonioso, mas divino e satânico. Se há harmonia, ela provém do inferno.

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté ? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.
(...)*

*Sors-tu du gouffre noir ou descendes-tu des astres ?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien ;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.*

Atração satânica ao desfiladeiro. Se a beleza provém do profundo abismo ou dos astros, não sabemos, mas somos impelidos ao mal como ao bem, pois em ambos a beleza vibra, princípio do terror. O convite à beleza, como fascínio, é um convite à perda dos limites, ao esquecimento de si. O que faz a beleza, portanto, não é o que produz o bom e o mau, mas o que produz intensidade. Ao acaso, a beleza é alegria e desastre. O horror e a morte dançam em seu ventre. A beleza, este monstro que abre a porta *d'un Infinit que j'aime et n'ai jamais connu*¹⁶².

Mas eis a ambiguidade de Baudelaire: se a melancolia é caracterizada por uma profunda tristeza e abatimento, consequentemente pela passividade, por um estado de recebimento e afetação mórbidos, onde a mínima ação está na fronteira da impossibilidade; transmutada, em uma operação interna, em uma *atividade*, faz-se sarcasmo, o corte da monotonia. O estado da *acedia* transforma-se por súbita ação, sem se despojar, no entanto, daquele veneno. A agressividade torna-se um ato de consciência; a profunda dor auto-referida faz afiar um gume: a maldade, a crueldade voltam-se para fora, para a língua.

¹⁶¹ Baudelaire, *As Flores...*, “ Hymne a la beauté”, p. 152-155.

¹⁶² Baudelaire, *idem*, p. 154.

Onde incandesce a crueldade e a dor, o diabo está presente. É possível observar no poema em prosa “O Mau Vidraceiro”: o que empresta repentina ação desvairada aos espíritos consumidos pelo Tédio é a espora de Satã - o humor satânico.

Esta crueldade que se voltou para fora, no entanto, encontra um correspondente no interior, não está erradicada. Há uma dor que continua, e é essa dinâmica, nas palavras de Starobinski, a quintessência do sadomasoquismo, uma vez que a dor interiorizada torna-se, também dor e prazer na agressão a um outro, de modo que a dupla torturador-torturado torna-se ativa dentro do próprio sujeito - o ferido, que ao ferir-se, também castiga seu Outro (aquele que, não raro, é o objeto de seu amor). A Ironia toma a figura de um “inimigo íntimo”.

IV

A dor investida contra o outro, sem motivação explícita, volta-se como a dor com que se fere o próprio corpo. A ação sádica retorna como dor masoquista, uma dor infringida sem ódio e sem cólera. Starobinski analisa o famoso poema “L'Héautontimorouménos” para falar da figura da ironia. A Ironia (amaisculada por Baudelaire, crescida em importância e como que personificada), entidade distinta, animada de energia independente e hostil, é a adversária ativa, suplantando (face ao “eu” poético) a vítima passiva. O efeito que isso tem, no percurso do poema, é o de duplicar aquele que fala, sempre em figuras/objetos de ação antagonista. O eu está, portanto, duplicado, contradito e despersonalizado.

Je suis la plaie et le couteau!

Je suis le soufflet et la joue!

Je suis les membres et la roue,

Et la victime et le bourreau!

Je suis de mon coeur le vampire,

- Un de ces grands abandonnés

Au rire éternel condamnés,

*Et qui ne peuvent plus sourire!*¹⁶³

Nas palavras de Starobinski, no movimento do poema, a relação a si suplantou a relação com o outro. O desdobramento se dá a partir da operação em que ferir a si mesmo torna-se um gesto representável, homólogo e inverso ao gesto de ferir ao outro. O açougueiro e o animal presentes no poema foram interiorizados. Assim, a alegoria de si (Je suis..., Je suis...), que é uma declaração da identidade, multiplica as figuras de alteridade. O ponto mais interessante desta análise, segundo a nossa leitura, é a seguir exposto pelo autor que ora acompanhamos:

Pois à personificação singularizante da Ironia sucede, como atributos de “Je suis”, uma ventania de alegorias fugazes e intercambiáveis. (...) A alegoria, desta feita, não se vincula mais à personificação: ela é despersonalizante, desvitalizante.¹⁶⁴

Um pouco adiante: “O eu-espelho figura um aspecto extremo da melancolia : ele não se pertence, é pura destituição”.¹⁶⁵

“Je suis un cimetière abhorré de la lune”, “Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées”, “Désormais tu n’es plus, ô matière vivante! / Qu’un granit (...)”. Em

¹⁶³ Não pudemos, pelo tempo que nos é exíguo, desenvolver nenhum capítulo a partir da análise que Sartre escreveu sobre a obra de Baudelaire, mas não poderíamos ignorar que em seu livro acerca do poeta francês, o filósofo se debruçou sobre “L’Héautontimorouménos”. Embora a análise de Sartre nos pareça estar demasiado focada no tipo psicológico que foi Baudelaire, e não em sua obra, destacamos um parágrafo de seu estudo sobre o poema: “Ainsi les supplices qu’il s’inflige miment-ils la possession: ils tendent à faire naître une chair sous ses doigts, sa propre chair, pour que dans la douleur elle se reconnaisse sienne. Faire souffrir c’est posséder et créer tout autant que détruire. Le lien qui unit mutuellement la victime et l’inquisiteur est sexuel. Mais il tente vainement de transporter dans sa vie intime ce rapport qui n’a de sens qu’entre personnes distinctes, de transformer en couteau la conscience réflexive, en blessure la conscience réfléchie : d’une certaine façon, elles ne font qu’un ; on ne peut s’aimer, ni se haïr, ni se torturer soi-même : victime et bourreau s’évanouissent dans l’indistinction totale, lorsque, par un seul et même acte volontaire, l’une réclame et l’autre inflige la souffrance. Par un mouvement inverse mais qui conspire au même but, Baudelaire voudra se faire sournoisement complice de sa conscience réfléchie contre sa conscience réflexive : lorsqu’il cesse de se martyriser, c’est qu’il essaie de s’étonner lui-même. Il feindra une spontanéité déconcertante, il fera semblant de s’abandonner aux impulsions les plus gratuites pour se dresser soudain devant son propre regard comme un objet opaque et imprévisible, bref comme *un Autre* que lui-même. S’il y parvenait, la besogne serait plus qu’à moitié faite : il pourrait jouir de soi. Mais, ici encore, il ne fait qu’un avec celui qu’il veut surprendre. C’est un peu de dire qu’il devine son projet avant même que de le concevoir : il prévoit et mesure sa surprise, il court après son propre étonnement sans jamais l’atteindre. Baudelaire, c’est l’homme qui a choisi de se voir comme s’il était un autre ; sa vie n’est que l’histoire de cet échec”. Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1947. Pg. 27-28. Não há tradução para o português publicada.

¹⁶⁴ Starobinski, *op. cit.*, pg. 33.

¹⁶⁵ Idem. Pg. 34.

todas essas imagens, presentes no poema “Spleen LXXVI”¹⁶⁶, o eu está objetificado. A matéria viva está transmutada em seu *sonho de pedra*. O eu está marmorizado, e nesta transformação encontramos sua morte, sua paralisia melancólica. No cemitério e na alcova: aqui também está a figura da morte que se encontra com o prazer - e talvez possamos ainda dizer, o prazer convertido em vício; pois que no cenário do bordel, como no da jogatina que Baudelaire desenha em seus poemas, aparece sempre uma mistura de luxúria e tristeza, prazer e desespero, estranha beleza e busca por algo que nunca se satisfaz.

V

“Há mulheres que inspiram a vontade de vencê-las e gozá-las; mas esta dá o desejo de morrer lentamente sob seu olhar”.¹⁶⁷

“Desde criança que sinto em mim dois impulsos contraditórios: um de horror e outro de exaltação pela vida”.¹⁶⁸

Neste momento final, recorreremos ao trabalho do crítico e ensaísta brasileiro Claudio Willer¹⁶⁹. Assim o fizemos¹⁷⁰ porque desejávamos ainda desenvolver o vínculo entre o corpo e a morte na obra do poeta francês. Como acreditamos que a morte está bastante presente no tédio e na melancolia, seja porque o tédio acentua a finitude da vida, seja porque este estado d’alma torna presente ou antecipa a morte, consideramos interessante finalizar a dissertação recorrendo a determinadas pistas que Willer deixa em sua escrita para pensarmos a presença da morte em Baudelaire.

¹⁶⁶ Baudelaire, *As Flores...*, “Spleen LXXVI”, pg. 292-293.

¹⁶⁷ Baudelaire, *Pequenos Poemas...*, “Le Désir de Peindre”, pg. 184-185. No original: “Il y a des femmes qui inspirent l’envie de les vaincre et de jouir d’elles ; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard”.

¹⁶⁸ Baudelaire, *Poesia e Prosa – Volume único*. RJ: Nova Aguilar, 1995. Edição organizada por Ivo Barroso. “Meu coração a nu”, XL, pg. 546.

¹⁶⁹ Willer também se destaca como poeta, tradutor e estudioso do surrealismo e da *Geração Beat*.

¹⁷⁰ Utilizamos o capítulo “Baudelaire: a gnose da ambivalência” de sua tese de doutorado “Um obscuro encanto: Gnose, Gnosticismo e a Poesia Moderna”, (Dezembro de 2008/ USP) e o artigo “Baudelaire e o corpo: misticismo, elevação e degradação”, publicado em junho de 2013 na revista *FronteiraZ*, nº10 (Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária – PUC- SP).

Segundo nosso comentador, há uma ambigüidade no modo como o corpo aparece n' *As Flores do Mal*. Willer encontra ao menos três corpos na poesia de Baudelaire: o corpo degradado, o corpo sublime e o artificial. Haveria possivelmente um quarto, o corpo ausente, "inteiramente sublimado" ¹⁷¹. De acordo com o tema que nos interessa recortar no poeta, apenas versaremos sobre as duas primeiras formas de aparição do corpo em sua poesia.

Como pontua Willer, assim como na ideia que Baudelaire concebeu a partir de seu encontro com Paris, a metrópole podia ser chance do horror e do encanto, também o corpo é uma abertura para o esplendor e para o assombro.

O corpo sublime aparece principalmente em Baudelaire nos poemas em que o corpo feminino é exaltado ¹⁷², como aquela mulher que em sua *Cabeleira* aponta para o maravilhoso, para o ardor dos climas, o céu azul, o negro mar; o ócio, as trevas, o perfume, "La langoureuse Asie e la brûlante Afrique, / Tout un monde lointain, absente, presque défunt, / Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique" ¹⁷³. Há o corpo que é acesso a um mundo raro e profícuo, ponte para outra temporalidade, de preguiça fecunda, de ócio benfazejo. A forma de uma mulher, quando tocada por uma operação de acesso místico, realiza passagens através do corpo transmutado em poema e universo.

Há também, nos poemas baudelairianos, o corpo que por ser amado recebe a carga elétrica da tortura, o corpo brutalizado, esvaziado pela morte. Encontramos a crueza e a perecibilidade do corpo humano em poemas como "Uma Carniça" ¹⁷⁴. Este estranho poeta antevê na mulher que idolatra o seu cadáver, um corpo que alimentará vermes e urubus. Em seus versos, penetram os negros bandos de larvas, única forma de vida na carne desfigurada.

A morte aqui, não surge como a passagem ao estágio espiritual ou à vida eterna, como na concepção cristã. Sua brutalidade não é sentida, suportada como tendo qualquer continuidade ou sentido. Se há misticismo, ele está na forma em que Baudelaire - ironicamente - trata a mulher que o acompanha. O que se contrapõe a

¹⁷¹ Willer, C. Revista FronteiraZ, n 10 - junho de 2013, pg. 194.

¹⁷² Alguns exemplos, presentes n' *As Flores do Mal*: "A uma Dama Crioula", "Perfume Exótico", "A Bela Nau", correspondente ao "Convite à viagem", em *Pequenos poemas em prosa – O Spleen de Paris*.

¹⁷³ Baudelaire, *As Flores...*, "A Cabeleira", p. 158-161.

¹⁷⁴ Baudelaire, Idem, "Uma Carniça", p. 172-175.

este Ideal, e faz do paroxismo surgir uma imagem que choca, é o salto expresso neste quarteto:

- *Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!*

No animal morto com as pernas abertas para o céu que o casal encontrou em meio à estrada, o eu-lírico visiona uma mulher lúbrica. A partir destes contrastes e inusitadas analogias, saltam imagens de luminosidade rara, uma irradiação satânica, sublime & bestial ao mesmo tempo.

Sobre o magnetismo desta irradiação de que falávamos mais a cima, o próprio Baudelaire utilizou uma expressão, para referir-se à literatura de Edgar Allan Poe, que serve bem para dizer esta atração que encontramos em sua própria obra: *phosphorescence de la pourriture*. No princípio do movimento deste poema, a morte que persegue Baudelaire não é a do corpo já decomposto, a do morto como memória modificada ou superada por uma ideia de transcendência. O que lhe cativa é o corpo *em estado* de putrefação, por isso a presença da turba de vermes, a luta de urubus, panteras, pássaros ferozes, corvos e cães pelo cadáver. Os corpos tornados despojos podres, o corpo-coisa que encontramos em seus poemas (presentes em “Uma Carniça” ou em “Uma Viagem a Citera”) aparecem no contexto de uma morte que não é poupada, que não tem sequer a chance de um abrigo. O cadáver mostra-se no canto d’ *As Flores do Mal* como vítima da brutalidade da vida (que permanece), da inclemência da Natureza. Na operação que Baudelaire realiza através da escrita, ele dá voz a uma morte que permanece crua e tortura o poeta e seus leitores em visões assombradas.

Nos dois últimos quartetos de “Uma Carniça”, no entanto, há uma inopinada passagem da podridão à elevação, da carne inanimada ao imaterial.

*Oui! telle que vou serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.*

*Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!*¹⁷⁵

Nas imagens que Baudelaire concebe no último quarteto do poema, novamente está a morte lúbrica, os vermes que verdadeiramente comem a carne, com beijos, e o eu-lírico goza e ri, goza e zomba, sabendo que detém um poder que finge ser maior do que a morte, o poder do artifício: a forma e a essência divina estão para além da vida apodrecida, da morte consumada. O poema salva da desfiguração - para além do sensível. Ainda que impotente, há um triunfo: Toda Poderosa é a morte, mas o canto do poeta salva, elevando-se a partir e para além da carne decomposta.

As imagens que Baudelaire realiza pela linguagem são atormentadas e sangrentas, mas a construção de seus poemas é de um ritmo e forma que reportam a um estilo elevado. Nos poemas baudelairianos, comumente, uma imagem provinda da primeira estrofe de um poema prepara para a grandeza ou para a beleza clássica, para depois frustrar tal expectativa, esbofetear o leitor, supliciá-lo. A construção do poema é perfeita, mas o que se experimenta, através dos versos, é a degradação, a morte, o corpo devassado. Nesta voz que tortura e afronta, saída de uma aparência de dignidade provinda da forma, reside, também, a sua ironia – o seu desprezo e o seu ódio.

Segundo a interpretação de Claudio Willer, a morbidez de Baudelaire é uma visão de mundo, regida por uma lógica inflexível: o mundo é feito de matéria caída, cenário da degradação. A natureza e o corpo têm como destino a corrupção. “Uma Carniça” condensa tal visão. Podemos compreender que a ambivalência e a

¹⁷⁵ Baudelaire, *As flores...*, “Uma Carniça”, p. 172-175.

ambigüidade que tantos críticos enxergam em Baudelaire é um caminho reversível, uma via de mão dupla. Do baixo para o alto, do infecto para o sublime, do visível para o invisível, está a expansão de um salto.

Willer aponta em seu texto dois poemas especialmente em que o movimento da abjeção para o sublime não se realiza – há apenas o movimento de descendência: do Ideal para o horror. Um dos poemas explicitados é “As metamorfoses do vampiro”. Nele aparece um homem narrando o encontro com uma mulher *timide et libertine, et fragile et robuste* ¹⁷⁶. A sua aparição, como outras, femininas, vem plena de especiarias, de viagens sutis através dos sentidos - o almíscar e a framboesa, o incenso, a mirra; traz em sua nudez a lua, o sol, o céu e as estrelas. Mulher-universo, *cio das passagens* ¹⁷⁷, douta em volúpias, é ela quem diz : “*Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science / De perdre au fond d'un lit l'antique conscience*”. A aparição audaz e poderosa, propiciadora de efeitos, depois de sugar a medula deste homem-vampiro saciado, revela-se pus, podridão, privada de sangue como da vida. Neste poema não encontramos sublimação: A forma Ideal novamente tornou-se esqueleto; não há consolo, remissão na Terra.

Willer entende que Baudelaire hipostasiou o mal como força que rege o mundo, matéria degradada, e esta existência feita a partir da queda é vivida como “um pesadelo multiforme e imenso” desenhado por Deus ¹⁷⁸. Este estranho poeta, em seu resto místico, em seu culto pagão, acende uma vela pra Deus, outra pro diabo.

¹⁷⁶ Baudelaire, *As Flores...*, *Les métamorphoses du vampire*, p. 504.

¹⁷⁷ Expressão utilizada por Alberto Caeiro no poema “Saudações a Walt Whitman”.

¹⁷⁸ Willer, *Revista FronteiraZ*, n 10 - junho de 2013, p 195.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste trabalho foi importante para que nós tivéssemos uma noção do tédio mais situada na História, para que pudéssemos compreender o seu fenômeno de forma menos psicológica – no sentido fraco do termo, naquele em que se analisa apenas o indivíduo de forma descolada dos acontecimentos sociais e de seu contexto.

Para analisar o objeto de nosso estudo - um objeto difícil de ser pego, uma vez que se manifesta frequentemente como ausência ou *déficit* - recorreremos a teóricos muito díspares entre si. Não acreditamos ter dado conta de marcar a enorme distância que situa cada um dos autores que escolhemos utilizar. A escolha de recorrer a muitas vozes sobre o tédio e sobre Baudelaire, se nos permitiu, de certa forma, uma visão mais vária, também nos ceifou a profundidade. Não podemos afirmar ao certo sequer se o nosso objeto foi delimitado de maneira precisa: tédio e vazio, tédio e queda, tédio e melancolia – acreditamos apenas ter sondado o que aproxima estes elementos mais ou menos circunscritos.

Infelizmente, não demos conta de muita coisa, um pouco pela premência do tempo, outro tanto, por falta de manejo. A obra de Sartre sobre Baudelaire, bem como os trabalhos de Dolf Oehler, não foram contemplados nesta dissertação, como gostaríamos. Também acreditamos que não aproveitamos muitos textos como estes mereciam, como principalmente foi o caso das conferências de Starobinski – desejávamos ter aprofundado mais as questões que este autor levanta.

Ao lado do tédio, também reincidiram no percurso deste trabalho figuras que colaboram com a percepção do tempo como *marcha arrasadora*, representadas através do poder narcótico do amor, do jogo, do trabalho ou da droga. Figuras da destruição do tempo aparecem com recorrência ao lado do tédio, ainda que o peso moral dado a esta necessidade de obliterar o vazio apareça, através da condução de cada autor, de um modo diferente.

Tanto Svendsen quanto Benjamin (que aproximamos apenas aqui!), enxergam no tédio um fenômeno próprio à modernidade, mas se eles esboçam alguma solução ou modo de conviver com este ensombrecimento, estes não tomam a forma, como em Bourget, de uma conclamação a um retorno à religiosidade. De acordo com a nossa leitura, a modernidade, para estes primeiros autores, não é vista como um

depauperamento ou como declínio: o que se constata na análise de ambos é que uma transformação radical aconteceu e que, se isso é indício de uma queda ou perda da experiência, como na interpretação benjaminiana, e se é colocada em questão a própria possibilidade da poesia lírica, ao mesmo tempo, Benjamin também constata que a riqueza da poesia de Baudelaire – com o desamparo, a solidão, a narcose, a melancolia e o tédio que lhe são próprios – também devém do engajamento e da percepção do momento histórico que foi o seu, da relação que manteve com a vacuidade e as transformações relativas ao tempo e ao espaço (a cidade de Paris) instauradas em seu presente.

Referências Bibliográficas

AUERBACH, Erich. *As Flores do mal e o sublime*, em *Inimigo Rumor* 8. Tradução de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. RJ: 7 letras, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa. Volume Único*. Edição organizada por Ivo Barroso. Tradutores diversos. RJ: Ed. Nova Aguilar S.A. 1995.

_____. *As Flores Do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. RJ: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Pequenos Poemas em Prosa. O Spleen de Paris*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Edição bilíngue. SP: Ed. Hedra LTDA, 2009.

_____. *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução: Tomaz Tadeu. MG: Autêntica, 2010.

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Tradução: Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade*. Tradução: João Barrento. Portugal: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Obras Escolhidas*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. I.

_____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____. *Passagens*. Organização Willi Bolle. Colaboração da organização: Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. MG: Editora UFMG. SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2006.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Tradução: Luís Carlos Cabral. RJ: Zahar. 2002.

BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Tradução: Álvaro Cabral. RJ: Rocco, 1997.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. SP: Edusp, 1994.

BOURGET, Paul. *Essais de Psychologie Contemporaine*. Paris : Gallimard, 1993.

COLI, Jorge. “Consciência e heroísmo no mundo moderno”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Pg. 291- 304.

CORTÁZAR, Júlio. *Obra Crítica 2*. Organização de Jaime Alazraki. RJ: Civilização Brasileira, 1999.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *O Idiota*. Tradução: Paulo Bezerra. SP: Editora 34, 2010.

_____. *Crime e Castigo*. Tradução: Paulo Bezerra. SP: Editora 34, 2002.

_____. *Memórias do Subsolo*. Tradução: Boris Schnaiderman. SP: Editora 34, 2000.

_____. *Os Demônios*. Tradução: Paulo Bezerra. SP: Editora 34, 2005.

FEDIDA, Pierre. *Depressão*. Tradução: Martha Gambini. SP: Escuta, 1999.

FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Volume II. Tradução: Luiz Alberto Hans. RJ: Imago, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. SP: Editora 34: 2009.

_____. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. RJ: Imago, 1997.

_____. *Walter Benjamin: Os Cacos da História*. SP: Brasiliense, 1982.

GATTI, Luciano Ferreira. *Memória e Distanciamento na Teoria da Experiência de Walter Benjamin*. Campinas, SP: 2002. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

KELL, Maria Rita. *O Tempo e o Cão - A Atualidade das Depressões*. SP: Boitempo, 2009.

MOLDER, Maria Filomena. *O Químico e o Alquimista - Benjamin, leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'água, 2011.

OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses. Estética Antiburguesa (1830-1848)*. Tradução: José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. SP: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um socialista hermético*. Praga, estudos marxistas 5. SP: Editora Hucitec, 1998.

POE, Edgar Allan. *Cuentos Completos. Edição Comentada*. Tradução de Júlio Cortázar. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.

_____. *Histórias Extraordinárias*. Tradução de Breno Silveira e outros. SP: Abril Cultural, 1978.

Poesia e Prosa. Obras Escolhidas. Tradução de Oscar Mender e Milton Amado. RJ: Editora Globo S.A., 1966.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. SP: Companhia das Letras, 2008.

SOLOMON, Andrew. *O Demônio do meio-dia - Uma anatomia da depressão*. Tradução: Myriam Campello. RJ: Ponto de Leitura, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris, Gallimard, 1947.

SIMMEL, Georg. *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*. In: Mana: Estudos de Antropologia Social. Revista do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Tradução: Leopoldo Waizbort. Rio de Janeiro: ContraCapa, v. 11, n.º 2, pg. 577-591, Out. 2005.

STAROBINSKI, Jean. *La Melancolie Au Miroir: Trois Lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1997.

_____. *A Melancolia diante do Espelho – Três leituras de Baudelaire*. Tradução: Samuel Titan Jr. SP: Editora 34, 2014.

SVENDSEN, Lars. *Filosofia do Tédio*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. RJ: Zahar, 2006.

VÁRIOS AUTORES. ALEA. *Estudos Neolatinos*. Volume 9 (1 e 2). RJ: 7 letras, 2007.

_____. *Magazine Littéraire*, nº 418, março de 2003, *Baudelaire – Nouvelles Lectures des Fleurs du Mal*, contendo, entre outros, Bercot, Martine, *Des Fleurs du Mal au Spleen de Paris*; Verlet, Agnes, *Le spleen, une vanité profane*; Compagnon, Antoine, *Baudelaire antimoderne*; Delon, Michel, *Claude Pichois, prince des baudelairiens*.

WILLER, Cláudio Jorge. *Um Obscuro Encanto: Gnose, Gnosticismo e Poesia Moderna*. Tese de Doutorado, SP: 2007.

_____. *Baudelaire e o corpo: misticismo, elevação e degradação*. Revista Fronteiras. PUCSP: 2013.

WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Tradução de Lilyane Deroche-Gurgel (do alemão) e Vera de Azambuja Harvey (do francês). RJ: Difel, 2002.