

UNICAMP – UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
IFCH – INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA

SABER NOTURNO:
UMA ANTOLOGIA DE VIDAS ERRANTES

TONY HARA

CAMPINAS
2004

TONY HARA

**SABER NOTURNO:
UMA ANTOLOGIA DE VIDAS ERRANTES**

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, sob a orientação da Profa. Dra. Margareth Rago.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 26/02/2004.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Margareth Rago (Orientadora)

Prof. Dr. Gabriel Giannattasio

Prof. Dr. Nelson Tomazi

Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Júnior

Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos

Prof. Dr. Ítalo Tronca (Suplente)

Prof. Dr. Antonio Paulo Benatti (Suplente)

RESUMO

Os filósofos Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin, os poetas Charles Baudelaire, Cruz e Sousa e Paulo Leminski, além do cronista João do Rio foram enredados numa narrativa histórica que tem como objetivo reunir aquilo que o pensamento racional separou. Na modernidade, o pensamento sistemático procurou romper os vínculos entre a arte, a vida e o conhecimento a fim de perpetuar a equação: Belo = Verdadeiro = Racional. Esses pensadores errantes se rebelaram contra essa lógica. Foram conhecer o subterrâneo, o lado terrível e noturno da vida, recalcado pelos ideais Iluministas. E a partir dessa experiência abismal afirmaram não só a necessidade da arte para a vida, como também aproximaram a ciência da poesia. E por esta razão, a escrita da História – na perspectiva desses sujeitos singulares –, tem o compromisso de intensificar a existência e de inventar novas possibilidades de vida.

ABSTRACT

The philosophers Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, and the poets Charles Baudelaire, Cruz e Sousa and Paulo Leminski, as well as the chronicler João do Rio became entangled in a historic narrative whose object is to unite what rational thought had separated. In Modernity the systematic thought sought to break the bonds among art, life e knowledge in order to make perpetual that equation: Beauty = True = Rational. These wandering thinkers rebelled against this logic and went to search the subterranean – the dreadful and nocturnal side of life, repressed by the Enlightenment's ideals. From this abysmal experience they affirmed art as a necessity to life, and brought together science and poetry. For this reason the writing of history – in the perspective of these singular individuals – has the compromise of intensify existence and create new possibilities of life.

Para Patricia, por esse amor que se renova a cada manhã que nasce.

AGRADECIMENTOS

A gratidão é um sentimento engraçado, chega uma hora em que começamos a agradecer até a sombra dos eucaliptos e ao vento que atenuavam o calor de Campinas, a algazarra das cigarras, aos lençóis limpos dos hotéis chifrins. Mas não se pode esquecer que todas essas lembranças só foram vividas graças ao Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp que aceitou o projeto, a Capes que o financiou. Agradeço também ao pessoal da secretaria da Pós-Graduação que comandou as minhas ações burocráticas e aos funcionários da biblioteca do IFCH e do IEL que me ensinaram a decodificar as siglas e os mistérios do fichário virtual. Aproveito para agradecer também as valiosas indicações dos livreiros e donos de sebos do Rio do Janeiro que muito me ajudaram.

Antonio Paulo Benatti, sândalo que perfuma o machado, obrigado. Recebi a sua tese lúdica e arriscada sobre os "jogos de azar" como um convite à experimentação, ao excesso, à vertigem. Valeu, como diz a canção, esquecer o que a gente sabia de cor. Doeui, mas não podia ser melhor. Marilda lonta, girassol iridescente que acompanha a lua cheia, obrigado pelas novas matizes do pensamento que você me apresentou. Nádia, Flávia, Guilherme que tornaram as tardes quentes na Unicamp muito mais agradáveis.

Aos amigos londrinenses que me arrancaram de casa, que zombaram da minha vida de eremita, meu afetuoso obrigado. Valquir Fedri, Luciano Pascoal, Rogério Ivano, Zé Carlos, Marcos Losnak e Maurício Arruda Mendonça, Evoé! Nós ainda somos filhos de Khayyam e por isso podemos cantar: "Nós, ignaros, bebamos/ O bom suco das uvas,/ Deixando aos grandes homens/ O regalo das passas." Obrigado pelas noites de poesia, erudição, música e risos. Agradeço também os incentivos, as sugestões, e sobretudo, a acolhida de Nelson Tomazi sempre generosa e instigante. Gabriel Giannattasio, irrequieto amigo, exigindo mais e mais do pensamento noturno; essa fúria libertária que não cessa, não cede, não passa e que me inspira muito. Volnei Edson dos Santos, meia dúzia de passos e os nossos pensamentos já estão voando. Obrigado por me apresentar os prazeres do pensamento em movimento e por nossos vitais diálogos sobre as relações entre a arte e a filosofia.

Aos professores Ítalo Tronca e Oswaldo Giacoia Júnior meus sinceros agradecimentos, pelas sugestões, pelos caminhos sugeridos e pelo cuidado com que leram os primeiros capítulos da tese apresentados à banca de qualificação.

Eterna gratidão a minha mãe, dona Ilda Hara, pelo zelo e pela compreensão de sempre. Kátia, Sérgio, Cássia e pequena Kauane, pela alegria contagiante. Bathian, Banzai!

E, obrigado Margareth Rago, pelo sol-riso que orienta e que encanta. Essa construção tão sua de um pensamento leve e intenso, rigoroso e libertário me afetou profundamente. Sou grato pela confiança e pela força que me fizeram crer em meu próprio pensamento.

SUMÁRIO

SABER NOTURNO E A ATUALIDADE	1
A CONSTELAÇÃO NOTURNA	7
ARTE VIDA CONHECIMENTO	14
FUGA DO MUNDO VERDADEIRO	25
ETERNO & TRANSITÓRIO	31
INSTANTE DE PERIGO	40
SABOR DA EXPERIÊNCIA	58
TEMPO DA CRIAÇÃO	76
TEMPO E EMBRIAGUEZ	79
O DÂNDI E A INVENÇÃO DE SI	88
SUJEITOS SOBERANOS	95
TORNAR-SE AQUILO QUE SE É	104
UM HOMEM COM UMA DOR	115
O ASSINALADO	127
O CIO DO CACHORRO LOUCO	137
CANTOR DA TRIBO	154
CRONISTA DA CIDADE	171
A MUSA E A BOÊMIA	196
AURORA	216
BIBLIOGRAFIA	237



SABER NOTURNO E A ATUALIDADE

Há sujeitos que levam no peito um coração fatigado pela infelicidade, pela dor mais suprema, mas que ainda assim pulsa vigorosamente, pronto para o rejuvenescimento e para a voluptuosa alegria. Esses corpos que buscam simultaneamente os extremos da dor e da alegria engendram um tipo de conhecimento, que podemos nomear de SABER NOTURNO.

O saber noturno é característico de um corpo que sofre porque quer se expandir, tal como o corpo de uma parturiente. Trata-se de um conhecimento que tem a tarefa de parir uma nova vida, livre, intensa, repleta de possibilidades e de venturas. A criação dessas novas possibilidades de existência, desembaraçada dos limites e dos constrangimentos da atualidade, é a grande missão dos poetas, dos pensadores-artistas que desejam livrar o devir das amarras da continuidade, do passado, dos ideais metafísicos e das superstições teleológicas que contaminam e ensombrecem o futuro.

O saber noturno é o corpo da parturiente, as sábias e firmes mãos da parteira, mas é também a criança que cria o seu mundo, seus valores e usufrui do tempo de acordo com os desejos. O "momento da criança" ilustra o tempo da criação, a capacidade lúdica e artística do homem livre do fardo da história, e, portanto, plenamente ligado ao presente. *"O lúdico artista – explica o filósofo Miguel Barrenechea – não olha para trás, nada o prende ao que foi, é 'inocência e esquecimento'. O criador está alheio ao dever e à culpa;*

*nenhum ressentimento, nenhuma vingança o ocupa. Ele vive plenamente o aqui e agora, sem dívidas sobre o que já foi nem preocupações com o que virá."*¹

Com a mesma intensidade e curiosidade da criança, os pensadores-artistas brincam "inocentemente" no lado escuro e terrível da vida. Pois se trata de um corpo que quer se expandir, isto é, que não se limita ao já conhecido, ao já pensado e criado à luz do dia que tudo revela e desencanta. Como afirma Nietzsche, todo "*crescer e devir no reino da arte tem que acontecer numa noite profunda*."² Os pensadores-artistas sabem que todo ser vivo precisa não só de luz para ver, como também da escuridão para sonhar.

Ao contrário dos povos das Antilhas que se contentavam nos passeios noturnos, com a luz irradiada pelos vaga-lumes grudados no dedão do pé, o homem prometeico, o homem da laboriosa civilização ocidental ansiava esconjurar as ações das trevas com poderosos fachos de luz. Em vez da oscilante iluminação gerada pelo vaga-lume, os homens prometeicos preferiam o fogo esclarecedor. Aquele que alumia os objetos perdidos na penumbra, acabando com o mistério e com o medo que o objeto não-visível provocava. A visão foi o sentido eleito por esses homens iniciados no mundo do conhecimento e das ciências.

Na altura dos séculos VI e V a.C., a faculdade da visão e o atributo do conhecimento tinham-se juntado na palavra grega *theorein*, significando tanto "ver" quanto "saber". A partir daí, o conhecimento era um registro da visão. A ignorância, conseqüentemente, torna-se uma falta de conhecimento decorrente de os objetos não serem visíveis, e, assim, treva identifica-se com ignorância. Por sua vez, a escuridão se torna uma fonte de medo, como se o conhecimento dos objetos visíveis fosse a única defesa contra o terror e a angústia.³

¹ BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e a Liberdade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p.88

² NIETZSCHE, F. apud. SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche, biografia de uma tragédia*. Trad: Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001. p.52

³ HAMILTON-PATERSON, James. apud. ALVARES, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. Trad. Luiz Bernardo Pericás, Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.20

Mais do que combater as trevas o artista/criança brinca com a escuridão. A luz oscilante do vaga-lume e seu vôo cego lhe bastam para transformar o terror e a angústia do não conhecido em fantásticas aventuras, em belas imagens de uma noite de verão em que as estrelas se cansaram do céu e vieram dançar entre os homens. O pensador-artista não deseja tornar tudo visível, transparente e iluminado, como quer o homem da visão diurna, o sujeito da teoria. O saber para o artista não significa conhecer o que está por detrás do véu da escuridão, mas sobretudo, afirmar as trevas e seus véus, pois a escuridão é o território do difuso, dos contornos imprecisos, dos sentidos inquietos, dos instintos à flor da pele que intensificam a imaginação e a capacidade de invenção e de destruição. Para além de uma poderosa visão diurna que aniquilaria o medo do desconhecido, do noturno da vida, o artista visa transfigurar essas imagens e sensações em novas ilusões, como nos sonhos em que nossas angústias e temores se transformam em visões e imagens oníricas que nos ensinam e iluminam as nossas vidas apesar da escuridão que nos cerca.

A sabedoria grega nos informa que foi Caos quem gerou Noite. E com Noite vieram as forças do mal. Morte, matança, carnificina. Fome, luta e velhice. Zeus mandou Posêidon construir uma tripla muralha de bronze para que Noite e as forças do mal não alcançassem as alturas divinas. Pior para os homens: *“todas as forças más que Zeus expulsou do mundo do Olimpo formarão o tecido cotidiano da existência humana”*⁴. Seja por sabedoria imitadora ou por estupidez desesperada, os homens tentaram construir também as suas muralhas e domesticar as forças do mal. Ergueram-se, assim, os muros do Estado, da Pátria, da família, das escolas, dos conventos, dos hospitais psiquiátricos,

⁴ VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, Os Deuses, Os Homens*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 52

das fábricas, da identidade... Os homens construíram todas essas máquinas para barrar as forças malditas que fazem parte do cotidiano de nossa existência. É evidente que todo esse trabalho de esquadrinhamento social não teve o resultado esperado, mas a consequência desses esforços de domesticação do mal, da Noite, ainda podemos sentir no tempo atual, nesse exato instante que passa.

Do ponto de vista de um corpo que quer se expandir, os muros de bronze construídos pelos homens só provocaram um enfraquecimento da vida. Como explica Norbert Elias, o processo civilizador foi uma longa batalha empreendida pelos homens do saber-poder que tentaram controlar as paixões, os impulsos irracionais ou inconscientes que atravessam a vida social. E neste quadro social, as *"Explosões incontroladas ou incontroláveis de forte excitação coletiva tomaram-se menos frequentes. Os indivíduos que agem de forma bastante excitada, sujeitam-se a serem conduzidos a um hospital ou à prisão."*⁵ A fim de conter o mal, mortificou-se a própria vida. Nietzsche, por exemplo, comenta o processo de domesticação empreendido pela máquina religiosa na baixa Idade Média, período em que a Igreja, na Alemanha, buscava amestrar de fato os "belos exemplares das 'bestas louras'":

Mas com o que se parecia em seguida um tal alemão "melhorado", seduzido para o interior do claustro? Com uma caricatura do homem, com um aborto. Ele tinha se tornado um 'pecador', ele estava em uma jaula, tinham-no encarcerado entre puros conceitos apavorantes... Aí jazia ele, doente, miserável, malévolo para consigo mesmo; cheio de ódio contra os impulsos à vida, cheio de suspeita contra tudo que ainda era forte e venturoso.⁶

⁵ ELIAS, Norbert. apud. BENATTI, Antonio Paulo. *Dos jogos que especulam com o acaso: contribuição à história do "jogo de azar" no Brasil (1890-1950)*. Tese de doutoramento. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2002. p.5

⁶ NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Trad. Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p.52

O filósofo alemão chama ironicamente de "melhoradores da humanidade" os sacerdotes, moralistas, filósofos, cientistas, enfim, os homens da visão diurna que em nome de um suposto avanço do "espírito humano" enfraqueceram o homem, domesticaram-no, e, mais ainda, criaram um determinado gênero de homem, no caso um homem sob o signo da doença e da degeneração. Esse processo de melhoramento que procura extirpar da vida humana e do coração do homem a sua parte apaixonada, ébria pela vida, continua a todo vapor nesse tempo em que vivemos. Como diz o filósofo Gilles Deleuze testemunhamos um período em que estamos "envergonhados de ser homem",

No capitalismo só uma coisa é universal. Não existe Estado universal, justamente porque existe um mercado universal cujas sedes são os Estados, as Bolsas. Ora, ele não é universalizante, homogeneizante, é uma fantástica fabricação de riqueza e de miséria. (...) Não há Estado democrático que não esteja totalmente comprometido nesta fabricação da miséria humana. A vergonha é não termos nenhum meio seguro de preservar, e principalmente para alçar os devires, inclusive em nós mesmos.⁷

A ordem capitalista contemporânea é, no entendimento do filósofo francês e de seu parceiro, o psicanalista Félix Guattari, uma produtora de modelos de relações humanas até em seus refúgios mais inconscientes. Essa ordem fabrica formas de amar, de ensinar, de comer, de sonhar; impõe modos específicos do homem se relacionar com a natureza, com o corpo, com a história social ou pessoal. Em suma – diz Guattari –, "*ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. Aceitamos tudo isso porque partimos do pressuposto de que esta é a ordem do mundo, ordem que não pode ser trocada sem que se comprometa a própria idéia de vida social organizada.*"⁸

Se o pensamento atual quiser agir no sentido de provocar um estranhamento, um curto-circuito nessa grande máquina de produção de subjetividade, talvez seja necessário

⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.213

⁸ GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1993. p.42

experimental dobrar o pensamento ao instante, ao momento que passa. O filósofo Jorge Larrosa, inspirado no trabalho de Michel Foucault, define a HISTÓRIA DO PRESENTE como uma produção de saber que escapa do "ponto de vista supra-histórico", ou seja, que não submete o devir a uma totalidade, a um sentido teleológico, como se o mundo já estivesse se completado e atingisse a cada instante o seu objetivo programado⁹:

A história do presente não é uma forma de racionalidade retrospectiva porque não coloca o passado a serviço dos interesses do presente (daquilo que somos e já estamos deixando de ser), porque não busca que nos reconheçamos no passado, que nos encontremos nele, que identifiquemos nele a origem da nossa identidade satisfeita. Trata-se de não reconhecer nossa identidade, mas dissociá-la, de dividi-la, de dissipá-la, de pluralizá-la, de nela produzir diferenças e descontinuidades.¹⁰

Para o historiador não correr o risco de se transformar num – como diz Nietzsche – "coveiro do presente", é necessário que ele retire da história, "*as suas melhores horas*," e a força que nela atua, "*que é uma força de luta, de dissidência, de divisão, e [de um] sentimento cada vez mais exaltado da vida*."¹¹ Segundo Nietzsche, a história deve servir para combater a história, a própria cultura histórica que contamina a imaginação e as ações dos melhores homens de sua época. Na segunda das extemporâneas (*Da utilidade e dos inconvenientes da História para a vida*), Nietzsche alerta a juventude alemã sobre os perigos do abuso da história que provocaria não só uma paralisia das ações que intensificam a vida, como também uma "degenerescência e o enfezamento da vida". Para evitar essa letargia que ameaça é necessário, segundo o filósofo, "*lançar uma ação intempestiva contra esta época, sobre esta época e, assim o espero, em benefício do tempo que há de vir*."¹²

⁹ Cf. NIETZSCHE, F. Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida. In: *Considerações Intempestivas*. trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença/ São Paulo: Martins Fontes, 1976.

¹⁰ LARROSA, Jorge. A libertação da liberdade. In: *Retratos de Foucault*. Guilherme Castelo Branco, Vera Portocarrero (orgs.). Rio de Janeiro: Nau, 2000. p.330

¹¹ NIETZSCHE. Da utilidade e dos inconvenientes. *op.cit.* p. 203

¹² idem. p.103



A CONSTELAÇÃO NOTURNA

É possível pensar numa escrita da história que ataque a nossa própria época e colabore para liberar o tempo presente dos sentidos "vergonhosos" que o dominam. Talvez não por acaso, por volta de 1880, Nietzsche toca no mesmo problema levantado por Deleuze na contemporaneidade. Nietzsche, num dos aforismos da *Gaia Ciência* se pergunta a quem ele chama de "ruim", e responde de forma concisa: "Àquele que quer sempre envergonhar." "*Qual é a coisa mais humana para você? – Poupar alguém da vergonha.*", "*Qual o emblema da liberdade alcançada? – Não mais envergonhar-se de si mesmo.*"¹³ A rede de aviltamento, onde o homem se debate de forma constrangedora, já estava sendo tramada na época em que Nietzsche construía a sua máquina de pensamento. É por isso que o seu diagnóstico da cultura ocidental é tão sombrio e duro: estamos "*cansados do homem, nós sofremos do homem*". Segundo o psicólogo Alexandre Henz, o filósofo quer dizer com esse diagnóstico que "*o homem se tornou este verme manso incuravelmente medíocre e insosso. (...) O pior é que essa mesmice, este apequenamento do homem, este apaziguamento de Dioniso, este nivelamento do homem tornou-se a meta de nossa civilização e não um acidente de percurso.*"¹⁴

Por isso, talvez, seja necessário e salutar convocar os pensadores vitalistas, os errantes, os extemporâneos, os nômades do pensamento, aqueles que travaram um belo combate contra as Luzes, contra as verdades e os ideais universais e suas estratégias

¹³ NIETZSCHE. *Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.186.

¹⁴ HENZ, Alexandre de Oliveira. O lado de fora, a noite: o trágico e a emergência do sujeito na psicologia. *Revista Sociais e Humanas*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, vol.11, nº 2, dez. 1998. p.90

excludentes e disciplinadoras que rebaixam e diminuem drasticamente o potencial criativo do homem. Como disse Nietzsche, é necessário retirar as *melhores horas* da história; as forças, ações e obras de sujeitos que não se resignaram, ao contrário, combateram o tempo em que viveram e afirmaram apaixonadamente os seus modos de vida, seus modos de amar, de construir e destruir.

Como destaca o filósofo Michel Onfray, "*A História é generosa em figuras rebeldes e singulares, em exceções possantes e roborativas. À maneira impressionista, ela registra, aqui e ali, as pontas à margem de sua época que, por suas situações limites, dão temperamento ao seu tempo.*"¹⁵ No horizonte deste trabalho está o reconhecimento de uma pequena constelação formada por essas fulgurâncias luminosas, singulares, que estão cravadas no céu da História. Parte-se daquele princípio formulado por Walter Benjamin de que a historiografia é um trabalho de construção, e, por isso mesmo, pressupõe todo um esforço de "destruição" das verdades herdadas e "desmontagem" das cadeias históricas articuladas por um tipo de saber conformista, e limitado ao conhecimento do passado "como ele de fato foi". Trata-se, nos termos benjaminianos, de explodir o *continuum* da história, formar uma "*constelação, onde o passado se junta, como num relâmpago, com o agora.*"¹⁶

A reunião das figuras rebeldes e singulares numa constelação noturna tem como objetivo a construção, a escrita de uma história que intensifique a vida e o tempo de agora. Esse instante que parece estar contaminado pelo niilismo e pela indiferença, que é, como nos ensina Machado de Assis, "o sono sem sonhos". E para intensificar a vida e o tempo, talvez seja mais oportuno insistir mais nas ilusões da arte do que nos sistemas da

¹⁵ ONFRAY, Michel. *A escultura de si: a moral estética*. Trad. de Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p.52

¹⁶ BENJAMIN, W. apud. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da USP, 1994. p. 94

verdade que buscam, sempre, a legitimação daquilo que já é conhecido. Ainda é possível experimentar a possibilidade – explorada por Walter Benjamin, assim como por Nietzsche – de aproximar a ciência da poesia, ou neste, caso a arte da história. Plasticidade, beleza, aproximações inesperadas, todos esses artifícios usados pelos artistas devem fazer parte do repertório do historiador. Trata-se de uma vontade experimentar que nos impele a tentar, a ensaiar escrever uma história em que a arte, as ilusões estéticas, as imagens oníricas sejam potencializadas e não desprezadas ou desdenhadas como faz o saber erudito e a sua visão diurna da vida. Como diz Walter Benjamin, de forma lapidar, é preciso "*atravessar o passado com a intensidade de um sonho, a fim de experimentar o presente como o mundo da vigília, ao qual o sonho se refere!*"¹⁷

No extremo, esses personagens noturnos aqui convocados, escreveram sonhando. Metamorfosearam-se, como nos sonhos em que nos transformamos em estranhos a nós mesmos, em que somos incapazes de nos reconhecermos. Esse processo de estranhamento é uma forma poderosa de conhecimento sobre si mesmo e de seu tempo. Com os olhos cerrados, esses personagens em estado de vigília, sondaram e escreveram sobre seus mundos noturnos. Os sonhos nascem da vida e a ela retornam modificando-a. Ou seja, os que sonham acordados recolhem das profundezas superficiais do sonho as imagens com as quais eles desafiam e transgridem os limites da própria identidade e do tempo em que vivem. Essa forma radical de viver e de pensar sugere – para aqueles que contemplam essa constelação noturna –, novas possibilidades de vida, novas formas de existência diferentes daquelas socialmente convencionadas que querem fabricar homens tristes, obedientes e envergonhados de si mesmos.

¹⁷ idem. p.63

Convidamos para esse passeio noturno sem destino certo, o filósofo Friedrich Nietzsche (15 de outubro de 1844/25 de agosto de 1900), o poeta Charles Baudelaire (9 de abril de 1821/31 de agosto de 1867), e seu amigo distante, o filósofo Walter Benjamin (15 de julho de 1892/27 de setembro de 1940); os poetas Cruz e Sousa (24 de novembro de 1862/19 de março de 1898) e Paulo Leminski (24 de agosto de 1944/7 de julho de 1989); e, por último, o cronista João do Rio (5 de agosto de 1881/23 de junho de 1921). Uma pequena e caótica constelação que surge no horizonte da Modernidade zombando e lutando contra as potências que idealizam para o mundo da vida um cosmos organizado e rigidamente controlado. Eles estão próximos daquela idéia capturada pelo escritor irlandês James Joyce no neologismo "caosmos". A proximidade entre o caos e cosmos, a surpreendente correspondência entre a fúria e a serenidade. Afirmam a noite, a escuridão, as trevas, o lado sombrio da vida, pois reconhecem que as luzes e as trevas, assim como a criação e a destruição, o mundo e o submundo são forças opostas que devem ser mantidas em permanente estado de tensão.

Apesar das diferenças de estilos, de época, de ofício, de nacionalidade, todos são comprometidos com a vida, em toda a sua plenitude, e por isso cantam o seu lado noturno. Além disso, eles se ajudaram mutuamente, entrelaçaram-se, trocaram inúmeras experiências nesse mundo caótico do pensamento noturno. Charles Baudelaire, como se sabe, foi a companhia eleita por Benjamin para atravessar os sonhos engendrados na capital do século 19; o poeta parisiense também não era um completo estranho a Nietzsche. Ambos participaram do círculo de amizade do compositor Wagner, e certamente o filósofo alemão chegou a ler os poemas de Baudelaire, pois há entre os comentários literários do filósofo referências ao poeta que ele nomeia de "decadentista". Benjamin era também leitor de Nietzsche, que o influenciou na escrita de sua tese de

livre-docência intitulada *A Origem do Drama Barroco Alemão*. João do Rio acolheu, explorou e transfigurou algumas idéias de Nietzsche e de Baudelaire, que também era lido por Cruz e Sousa, poeta biografado por Paulo Leminski, que reconheceu a "alma *blues*" do bardo negro da Ilha do Desterro. O cronista João do Rio e o poeta Cruz e Sousa são contemporâneos. Um era leitor do outro apesar do temperamento e de gostos opostos. Poder-se-ia continuar esse rede de correspondências dizendo que Paulo Leminski, durante alguns meses, não largou os *Paraísos Artificiais*, de Baudelaire e que leu atentamente Walter Benjamin. Mas o importante por hora é destacar desta troca incessante de experiências, o que eles buscavam um no outro. O que se procura é um estímulo para dar conta da dor de viver contra sua época; um reforço, uma palavra camarada para que eles continuassem a procurar os limites e, talvez, as superações e os pontos de ultrapassagem. Em última instância, são singularidades trágicas, que arderam e sofreram por excesso e superabundância de vida. Um corpo inquieto diante dos limites impostos pela civilização e suas normas que tentaram, de forma cruel, eliminar o caráter dionisíaco, extasiante da vida. Estes personagens noturnos não renunciaram à oportunidade de retomar essa linha de força inebriante, de fazer experiências radicais em seus corpos e em seus próprios pensamentos. Pois, como afirma Nietzsche, de forma impecável: onde há vida, há vontade de superar a si mesmo.

Os personagens noturnos nos incitam a sair dos castelos, a soltar as amarras, a queimar as pontes. Talvez eles nos ensinem a observar a sociedade em que vivemos do ponto de vista de quem escapa, foge, transgride a ordem racionalizante, disciplinadora, característica da modernidade. Se considerarmos lúcida a tese nietzschiana de que a história deve resolver os problemas da própria história, então é necessário estarmos alertas para os movimentos e para os gestos atrevidos de figuras singulares que a própria

história fabricou. E mais do que isso, transformá-los em PERSONAGENS CONCEITUAIS, como sugere M. Onfray:

O importante é extrair [da profusão de uma biografia] as linhas de força com as quais [é possível] construir uma arquitetura singular. Longe do detalhe, dos passos hesitantes ou dos recuos, o que constitui uma individualidade com um destino que se encarna encontra-se, antes de tudo, nos seus efeitos, mais particularmente na consequência desses efeitos.¹⁸

Para filósofo francês, "*O difuso de uma existência deve passar pelo filtro da subjetividade que teoriza, observa e dá forma.*" Não se trata de um convite ao irracionalismo, ou de pregar uma certa improbidade intelectual na escrita da História. Mas, o que se deseja é, ao menos, uma suspensão temporária da razão normatizadora, para suscitar uma visão mais inebriada e encantadora da vida, sob a ótica dos personagens que se rebelaram e, paradoxalmente, afirmaram radicalmente a própria história, o devir sempre aberto e inacabado. São personagens que estimulam um pensamento "bêbado", tal como o famoso barco de Rimbaud, em seu passeio sem destino. Solicitam as vertigens, e repudiam o terreno seguro das verdades instituídas e celebradas pela tradição religiosa ou por racionalidade mórbida guiada pela flecha do progresso.

É possível dizer que esses personagens noturnos foram beber lá onde a razão instrumental não poderia ir, por causa de sua objetividade, de sua neutralidade, de todo seu ascetismo e por causa dos ideais metafísicos que construíram e nos quais se encerraram. Esses pensadores-artistas, ao contrário dos "melhoradores da humanidade", não anunciaram um futuro luminoso para a humanidade, muito menos um paraíso celeste que aguardaria a chegada da humanidade sofrida. Anunciaram à beira do abismo, talvez, tocados pelos dedos trêmulos da vertigem e do delírio, que este mundo em que vivemos é o único mundo que temos, e portanto, é o melhor dos mundos, apesar da dor, da

¹⁸ ONFRAY, Michel. *A escultura de si. op.cit.* p.23

desgraça, da escuridão mais profunda; apesar de tudo. E é neste mundo encantador e terrível ao mesmo tempo, que devemos criar, inventar novas formas de viver, de amar e de se apaixonar pela vida.

Além desse sentido da terra, do desejo de estabelecer uma aliança profunda com a terra, os pensadores-artistas buscaram de forma "heróica", para usar um termo baudelairiano, assumir diferentes formas, criar novas direções, metamorfosear-se ao longo da vida, construindo-se e destruindo-se contínua e arrebatadamente. Este é o ponto de ataque dessas singularidades que percorrem o lado noturno da vida rebelando-se contra a violenta história de adestramento e de domesticação que nos legou aquilo que conhecemos como "homem", produto dessa história. Ao contrário do homem submisso aos códigos dominantes que tentou adequar seu *eu verdadeiro, profundo* ou *interior* às normas, aos comportamentos tidos como civilizados, às disciplinas sociais, eles negaram a viagem para dentro de si. Preferiram o lado de fora, e transformaram-se em "mestres e escultores de si mesmos", como nomeia a filosofia nietzschiana; são homens que tomaram para si a tarefa de construir a sua própria existência.

Eles se dedicaram à noite profunda porque o excesso de luz e racionalidade mórbida a que foram submetidos deu-lhes sede, vontade de conhecer o obscuro, o misterioso, tudo aquilo que se apresentava como encantador e tenebroso ao mesmo tempo. Lá onde a vida ferve incertezas e dúvidas, no lodo onde a vida é permanentemente renovada, eles recolheram as mais belas flores malditas que desabrocharam no solo da noite. Uma individualidade transbordante de vida não se limita a correr serenamente no leito de um rio. Ela extravasa e avança sobre as margens, modificando a paisagem e alterando o curso que se considerava natural. "*O noturno com o qual esses artistas brincam* – diz o filósofo Michel Onfray – *chamam as auroras que*

ainda não brilharam. A qualidade dessas luzes que eles inventam informa sobre aquela outra dos crepúsculos futuros."¹⁹ Brincar com o noturno para convocar novas auroras, talvez não haja melhor definição para caracterizar o trabalho e a ação dos corpos que tramam os saberes noturnos em oposição às ordenações do dia.



ARTE VIDA CONHECIMENTO

O século 19, batizado como "o século da história", foi época de intensa racionalização da existência, esvaziando os poderes dos deuses e os encantos dos mistérios humanos e da natureza. E foi contra essa tendência racionalizante da vida que se rebelaram com mais agressividade Nietzsche e Baudelaire.

O saber histórico – diz Nietzsche por volta de 1873 –, quando reina sem freio e leva até o fim as suas conseqüências, desenraíza o futuro, porque destrói as ilusões e priva as coisas presentes da atmosfera indispensável à vida. (...) Se, por detrás do instinto histórico, não houver um instinto construtivo, se se destruir não tendo em vista deixar um lugar vazio, para que o futuro já vivo na esperança construa a sua casa sobre um terreno desimpedido, se só reinar a justiça, o instinto criador enfraquece e desanima.(...) Ora, o homem só pode criar no amor, envolvido na ilusão amorosa (...)"²⁰

Philótes – a Ternura Amorosa – também é filha de Noite (*Nix*). Além das forças do mal, Noite presenteou a humanidade com Ternura Amorosa. A vaporosa embriaguez dos amantes, o jogo dinâmico entre a verdade, a ilusão do amor e as palpitações dos sentidos. Uma outra maneira de flertar com a morte, uma outra maneira de se chegar mais rápido ao seu Destino, que acabou sendo expulsa da vida humana em nome de uma ordem

¹⁹ ONFRAY, Michel. *A escultura de si. op.cit.* p.100

²⁰ NIETZSCHE, F. Da utilidade e dos inconvenientes *op.cit.* p.164

racional, temperada e prudente. Para o pensador alemão, a ciência histórica deve preservar a "ilusão amorosa" capaz de transformar a própria escrita da história numa obra de arte que, enquanto pura criação estética, pode "*conservar e até despertar os instintos. Mas semelhante estilo em história seria absolutamente contrário ao caráter analítico e prosaico da estética do nosso tempo; seria considerado como desvio.*"²¹

A tentativa do dramaturgo e compositor Richard Wagner (1813-1883) – amigo e posteriormente um grande desafeto de Nietzsche – de realizar uma "obra de arte total", uma nova mitologia para a modernidade desencantada, seguramente caminha por este desvio. O trabalho grandioso de Wagner afeta não só a vida e a obra de Nietzsche, como também captura a imaginação do poeta Charles Baudelaire, que chegou a escrever um texto, publicado em maio de 1861, para defender a obra do músico alemão, após uma encenação fracassada de *Tannhäuser* na Ópera de Paris. Mas mesmo antes do fracasso na Ópera, Wagner já havia arrebatado o coração do poeta regendo no Teatro Italiano a abertura do *Navio Fantasma*, trechos de *Tannhäuser* e o prelúdio de *Tristão e Isolda*, no começo do ano de 1860. No dia 17 de fevereiro de 1860, praticamente depois de uma semana após assistir aos três concertos, o poeta envia uma carta que é como "um grito de reconhecimento".

O que senti é indescritível, e se dignar não rir, tentarei traduzi-lo. A princípio pareceu que conhecia aquela música. (...) Depois, a característica que me chocou sobremaneira foi a grandeza. Representa o grande, e leva ao grande. Encontrei em todas as partes da sua obra a solenidade dos grandes ruídos, dos grandes aspectos da natureza e a solenidade das grandes paixões humanas. (...) Outra coisa: senti muitas vezes algo bastante estranho, o orgulho e o júbilo de compreender, de deixar-me penetrar, invadir, volúpia realmente sensual e que se assemelha a ascender no ar ou a deslizar no oceano.²²

²¹ idem. p.164

²² BAUDELAIRE. Charles. apud. TROYAT, Henri. *Baudelaire*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Scritta, 1995. p.234

Quando o poeta assiste aos concertos de Wagner ele tinha 40 anos de idade e já havia publicado a primeira edição das *Flores do Mal*. Assim como a obra do compositor alemão, o livro de Baudelaire também aspirava a grandeza e a renovação, o que acabou provocando a indignação do público e o furor dos censores (seis poemas do livro foram censurados). Talvez por ter reconhecido na obra de Wagner esse impulso ao que é elevado e vasto, que ele mesmo procurava, Baudelaire prontamente agitou a sua pena nervosa em defesa de Wagner, atacado pelos críticos franceses mais conservadores.

Um outro ponto em comum entre o compositor e o poeta é a busca de uma suprema unidade, de um todo harmônico que seria conquistado à força da beleza. No poema *Correspondências*, Baudelaire exprime a suprema unidade criada pelos sentidos aguçados do poeta, dessa forma: "*Como ecos longos que à distância se matizam/ Numa vertiginosa e lúgubre unidade,/ Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/ Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.*"²³ Como observa o ensaísta e tradutor das *Flores do Mal*, Ivan Junqueira, "*assim como Wagner, Baudelaire esteve muito próximo do conceito de arte total em que a palavra, a cor e o som, graças a um difuso sistema de analogias, nos sugerissem esse infinito sonho de espaço e profundidade em que consiste a suprema revelação da beleza.*"²⁴ Essa aspiração por uma totalidade, por uma suprema harmonia, tem a ver certamente com o "catolicismo" de Baudelaire.

Se Baudelaire viu em Wagner a encenação da sua "teoria das correspondências", a suprema unidade arrancada da natureza caótica pela força estética, Nietzsche acreditou que o drama musical wagneriano seria uma renovação, um ressurgimento da cultura alemã. Nietzsche aos 24 anos conhece Wagner, e durante oito anos vive magnetizado pela

²³ BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.115

²⁴ JUNQUEIRA, Ivan. *A arte de Baudelaire*. Prefácio de *As Flores do Mal*. op.cit. p.59

figura do músico, freqüentando sua casa e engajando-se em sua causa. O jovem professor de filologia clássica chegou inclusive a cogitar abandonar sua carreira acadêmica para se dedicar a levantar fundos para a construção do teatro de *Bayreuth*, que o círculo wagneriano acreditava ser o epicentro da revolução cultural, do redespertar do espírito dionisíaco na Alemanha. Nietzsche dedica o ensaio *Nascimento da tragédia a partir do espírito da música* à Wagner considerando-o como o seu "sublime precursor" na luta da transformação da arte em "*uma tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida.*"²⁵

Uma das principais teses do livro (sem contar, é claro, com a leitura singularíssima que Nietzsche faz de Dioniso no desenvolvimento da tragédia grega), certamente discutida com Wagner, é que a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético. Somente a arte, nessa perspectiva metafísica, teria o "*poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo.*"²⁶

Mas o efeito Wagner, na obra de Nietzsche, parece se estender por muito mais tempo do que aquele em que cultivaram uma "amizade estelar" como diz Nietzsche em *A Gaia Ciência*. Roberto Machado, por exemplo, sugere que a forma "poética-dramática" da obra *Assim falou Zaratustra* seria a realização do projeto wagneriano de "*reintroduzir o mito no mundo*" e "*liberar a música enfeitiçada, fazê-la falar, através de sua força dramática.*"²⁷ Segundo Roberto Machado, a obra de Wagner reverbera na composição de

²⁵ NIETZSCHE. *Nascimento da Tragédia ou o Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras. 1992. p.26

²⁶ idem. p.56

²⁷ MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 23

Zaratustra, pois o filósofo reconheceria no "gênio poético de Wagner" a sua capacidade de:

(...) pensar por acontecimentos visíveis e sensíveis, e não por conceitos, isto é, em pensar por mitos, que exprimem uma representação do mundo por uma série de fatos, de atos. Sentindo que o primeiro perigo, quando os heróis e deuses dos dramas tivessem de se exprimir por palavras, era que essa linguagem verbal despertasse o homem teórico, Wagner forçou a linguagem a voltar a seu estado de origem, em que ela não pensa por conceitos, em que ela ainda é poesia, imagem, sentimento.²⁸

Essa procura ou atualização do universo mítico acontece no final do século 19 porque os artistas alemães sentem que o homem da época não poderia mais crer no sentido religioso, e, muito menos, na racionalidade para dar uma orientação à vida. Esse é o clima em que a figura do artista, do criador, do "gênio" de um povo assume um grande relevo, a tal ponto que o poeta e dramaturgo alemão F. Novalis delega aos poetas a tarefa de escrever a história, porque somente os espíritos criativos poderiam coletar os fragmentos do tempo e reorganizá-los com o intuito de transfigurar o mundo. Neste caso, o conhecimento científico estaria sob o domínio da arte que pretende transformar o mundo conhecido; intensificar e justificar a existência humana.

Os poetas, segundo Novalis, não tremeriam ao serem abandonados na noite profunda. Lá, ao contrário, adormeceriam e num estado de sonho, uma "breve loucura", como diz Schopenhauer, seriam iluminados pela intuição reveladora, pois, *"A Noite era o poderoso seio de revelações – e a ela regressaram os deuses – nele se deixaram adormecer, para se lançarem em novas e magníficas formas sobre o mundo transmudado."*²⁹ Ao deixar-se envolver pela "breve loucura" noturna, o poeta cria o que

²⁸ idem. p.24

²⁹ NOVALIS. apud. LINS, Vera. *Novos Pierrôs, Velhos Saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Câmara Brasileira do Livro: Xerox do Brasil, 1997. p. 123

não existia, pensa o que não foi pensado. Nietzsche também adota essa perspectiva para definir, avaliar e exortar:

Nós, os pensantes-que-sentem, somos os que de fato e continuamente *fazem* algo que ainda não existe: o inteiro mundo, em eterno crescimento, de avaliações, cores, pesos, perspectivas, degraus, afirmações e negações. Esse poema de nossa invenção é, (...) permanentemente aprendido, exercitado, traduzido em carne e realidade, em cotidianidade.³⁰

Mas além dos esforços, digamos, *românticos* de encontrar no reino da arte uma suprema unidade, ou de fazer a linguagem voltar ao seu estado de origem, o poeta e o filósofo também empreenderam uma grande luta contra o pensamento sistemático, característico do tempo em que viviam. Trata-se de um modelo de pensar que separa o conhecimento da arte e da vida. Na realidade não só divide como também impermeabiliza os contornos, os limites disciplinares, impedindo que os fluxos da arte, vida e conhecimento se misturem e se afetem mutuamente, formando uma unidade múltipla que reluz sob o signo do confronto, da luta, do conflito.

No ensaio de Baudelaire sobre a exposição de artes de 1855, a sua verve irônica martela sobre os homens de sistema, que na visão dele, são ímpios que querem se passar por Deus:

Como todos os meus amigos, – diz Baudelaire – mais de uma vez tentei me fechar num sistema para nele me discorrer à vontade. Mas um sistema é uma espécie de danação que nos conduz a uma renúncia perpétua; é preciso inventar um outro, e essa fadiga é um castigo cruel. E meu sistema sempre foi belo, vasto, espaçoso, cômodo, limpo e, sobretudo polido; pelo menos assim ele me parecia. E sempre um produto espontâneo, inesperado, da vitalidade universal vinha desmentir a minha ciência infantil e caduca, filha deplorável da utopia.³¹

³⁰ NIETZSCHE. *Gaia ciência. op.cit.* p. 204

³¹ BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 32

O pensamento sistemático vai banir aquilo que se mostra diferente, vai homogeneizar o múltiplo e condenar a variedade que existe na vida. Ele exclui o desconhecido para afirmar pateticamente a exatidão, a precisão do conhecido. Além disso, o sistema, "filha deplorável da utopia", sempre vai funcionar a partir de um ideal, julga-se, ou melhor, condena-se à "imperfeição" do real a partir de uma "perfeição" que paira no plano ideal. Nos *Fragmentos póstumos*, Nietzsche, de forma mais grave, também alertava: “*Desconfiemos de todos os homens de sistema, os evitemos cuidadosamente – a vontade de sistema é, ao menos para nós pensadores, algo que compromete, como forma de imoralidade.*”³²

Nietzsche e Baudelaire nos sugerem que o pensamento por sistema está basicamente fundamentando em uma moral que determina um ideal, como por exemplo, "o belo é igual ao verdadeiro", ou senão o "belo é sempre consciente/compreensível à razão". E é a partir desse ideal que os homens de sistema avaliam os fenômenos estéticos. Mas Baudelaire provoca: “*Se o ideal, esta absurdidade, essa impossibilidade, fosse encontrado, o que cada um faria d’ora em diante de seu pobre eu?*”³³ Tudo indica que Baudelaire recusa tanto o ideal religioso quanto o ideal produto do saber racional, e despido das lentes universais, transcendentais ele se impõe à tarefa de ver o belo nos aspectos, nos fenômenos mais sombrios da alma humana ou na agitação diabólica da grande cidade. Aquilo que os homens do seu tempo encaravam com repugnância e nojo, Baudelaire acolhe poeticamente, sem demonstrar susto nem pavor. É por isso que ele, “*amava a cidade por seus bandidos e prostitutas, suas 'monstruosidades desabrochando como uma flor', porque cada desvio das normas da vida comum abria um espaço onde a*

³² NIETZSCHE. apud. MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p.26

³³ BAUDELAIRE, C. apud. GOMES, Álvaro Cardoso. *A Santidade do Alquimista: ensaios sobre Poe e Baudelaire*. São Paulo: Unimarco, 1997. p.49

*imaginação podia se expandir até seus próprios limites.”*³⁴ E por outro lado, afirmava uma aliança entre o Belo e a Desgraça:

Encontrei a definição do Belo, do meu Belo. É algo de ardente e de triste (...) que comporta uma idéia de melancolia, de lassidão, de saciedade até, – ou uma idéia contrária, isto é, um ardor, um desejo de viver, associados a uma amargura refluente, como oriunda de privação ou desespero. (...) Não quero dizer que Beleza e Alegria não se possam associar; contudo, considero a Alegria um dos ornamentos mais vulgares, ao passo que a Melancolia é, por assim dizer, a ilustre companheira da Beleza, a ponto que me custa conceber um tipo de Beleza em que não haja Desgraça.³⁵

Baudelaire vai realizar em sua existência conturbada o que Nietzsche teorizou em seus primeiros ensaios. No *Livro do Filósofo*, de 1872, Nietzsche escreve: “*a história e as ciências foram necessárias para combater a Idade Média: o saber contra a crença. Agora lançamos a arte contra o saber: o retorno à vida. O domínio do instinto do conhecimento! O reforço dos instintos morais e estéticos!*”³⁶ Nietzsche vai assinalar um antagonismo entre o saber artístico e o saber racional, entre um instinto ligado ao conhecimento e um instinto estético. E para ele, assim como para Baudelaire, a arte tem um valor superior à ciência. Pois a arte é um caminho para uma experiência que intensifica a vida, restaurando as forças combalidas pelo niilismo e pelo pensamento racional que abandona a vida em nome da Verdade. Essa VONTADE DE VERDADE aniquila a vida porque, segundo Nietzsche:

o instinto analítico destrói no presente a possibilidade de crescimento e maturação das coisas novas, que precisam de um envolvimento vaporoso, misterioso para crescer. Todas as coisas não vingam sem um certo grau de ilusão. Uma vez dissecados, os seres vivos deixam de viver, e levam uma existência dolorosa e doentia logo que sobre eles praticamos qualquer experiência de dissecação histórica.³⁷

³⁴ idem. p. 112

³⁵ BAUDELAIRE, C. *Meu coração desnudado*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.31

³⁶ NIETZSCHE, F. *O livro do filósofo*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1987. p. 11

³⁷ NIETZSCHE, F. Da utilidade e dos inconvenientes... *op.cit.* p. 165

O filósofo e o poeta fazem, cada um a seu modo, a defesa intransigente da superioridade da arte em relação à ciência, da superioridade da ilusão sobre a verdade. Somente o pensamento artístico, na visão deles, possibilita uma experiência de vida, que não seja niilista ou entediada. Mais do que dissecar os homens, sua história, seu devir, apontar os erros e os rumos a serem tomados, os artistas devem exortá-los a criar, a imaginar formas de viver e novas perspectivas de avaliação que os incitem a converter o nojo pela vida em imagens que reascendem o gosto pela vida.³⁸ Por isso eles vão destacar a ilusão, a imaginação e a vontade em detrimento do pensamento sistemático, do ideal e da verdade.

Baudelaire nas suas críticas de arte não se cansa de repudiar os artistas que insistem em “copiar” a natureza, copistas sem curiosidade, sem imaginação. No texto *Salão de 1859* ele comenta sobre os quadros de paisagem e diz que:

Gostaria de ser levado de novo para os dioramas com sua magia brutal e imensa a me impor uma ilusão útil. Prefiro contemplar alguns cenários de teatro, expressos com arte e concentrados de forma trágica, meus sonhos mais caros. Essas coisas, porque falsas, estão infinitamente mais próximas da verdade; nossos paisagistas, ao contrário, são em sua grande maioria mentirosos, justamente porque descuidaram de mentir.³⁹

Nos ensaios sobre a arte, Baudelaire trata constantemente de evocar a POTÊNCIA DO FALSO, que para ele é uma das esferas do verdadeiro. A imaginação, para o poeta, torna-se um instrumento de transgressão da atualidade, dos limites do sabido e reconhecido como verdadeiro. Charles Baudelaire vai nomear a Imaginação como a "Rainha das Faculdades". Onde a imaginação cessa, pára o movimento da vida. É belíssima a passagem em que ele

³⁸ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. In: *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 9

³⁹ BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. op. cit. p.139

descreve os gestos de criação, a dança inspirada de Constantin Guys diante da tela, completamente possuído pelos fragmentos de imagens recolhidas ao longo do dia:

Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com o seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua!⁴⁰

A desordem da multidão, os sons alucinantes de uma grande metrópole, os cheiros & sabores das calçadas são entulhados na memória do artista. Não se trata de voltar para casa e reproduzir tal como uma fotografia as cenas vistas. O artista debate consigo mesmo, luta para esquecer certos enquadramentos, cores e perspectivas, ao mesmo tempo em que se esforça para lembrar a vivacidade dos trejeitos, das poses espontâneas das almas que passam pelas ruas. É como disse W. Benjamin: um tipo de “esgrima” no salão da memória. Lembrança e esquecimento são temperados pela imaginação ativa e furiosa que ordena o caos e dá forma ao cosmos.

Esse duelo furioso e mágico descrito por Baudelaire nos remete a uma outra dádiva de Noite, ainda não comentada: o poder de esquecimento que ela confere ao homem. O pensador-artista se lança na noite e se esquece das imagens do dia. Constantin Guys temia que as imagens lhe escapassem, mas pode-se imaginar esse esquecimento de uma forma positiva, um esquecimento seletivo, necessário à criação estética. As imagens esquecidas, talvez não fossem primordiais para sua criação, por isso o poeta ressalta a

⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. Pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire. op. cit.* p.173

"idealização forçada" praticada pelo artista plástico, que classifica, ordena e harmoniza as imagens caóticas amontoadas na memória.

Nietzsche chamaria a "idealização forçada" como "força plástica", ou como "força de fabulação". Isto é, a faculdade de absorver e se apropriar do passado, da memória, transformando-os em seu próprio sangue. O passado não assimilado seria simplesmente esquecido:

Trata-se de saber esquecer a tempo, como de saber recordar a tempo; é imprescindível que um espírito vigoroso nos advirta sobre quando é necessário ver as coisas historicamente e quando é necessário não as ver historicamente. É este o princípio sobre o que o leitor deve refletir: *o sentido histórico e a sua negação são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de uma nação, de uma civilização.*⁴¹

Para a escrita de uma 'história plástica', no sentido nietzschiano – uma história que assume sentidos éticos e estéticos como primordiais para a conservação ou intensificação dos instintos –, seria preciso esquecer, sobretudo, das antigas formas de lembrar. Ou seja, abandonar a idéia de redenção ou de salvação que está no coração das pesquisas históricas, mesmo daquelas que negam o pensamento cristão. É incontestável o conforto que esse tipo de conhecimento provoca nos corações e mentes ávidos por uma verdade, por um único sentido. A idéia de que os erros do passado serão reparados, as injustiças cometidas serão rigorosamente condenadas e punidas, de que o futuro nos aguarda pleno de felicidade e de serena alegria, tal como as imagens do paraíso celeste descritas pelos sedutores cristãos, encham de esperança tanto o homem de fé quanto o homem da razão.

⁴¹ NIETZSCHE. Da utilidade e dos inconvenientes. *op.cit.* pp.108/109



FUGA DO MUNDO VERDADEIRO

As sedutoras imagens do paraíso celeste ou terrestre sempre retocadas e renovadas pelo pensamento idealista e redentor, dissimulam um problema grave descortinado por Nietzsche: ele nos afasta do presente, da vida e do tempo em que se vive. O diagnóstico do filósofo da *Gaia* ciência, parece ser bem preciso, pois em nome de um mundo ideal abandonamos o mundo real, o mundo em que vivemos, e como já se disse, o único mundo que temos. O bem-estar que esse pensamento proporciona encobre, segundo a perspectiva nietzschiana, um desprezo latente ao presente e a existência tal como é vivida. Essa forma de lembrar o passado da humanidade em função do futuro redentor, essa visão teleológica da história deve ser esquecida para possibilitar uma experiência criativa com o devir-histórico. A criação de novas formas de viver, novos estilos de pensamento e de arte passam por esse esquecimento, essa "desmontagem" do futuro que o pensamento cristão e o científico vislumbrou como o "MUNDO VERDADEIRO".

É interessante destacar essa correspondência entre o pensamento cristão e o pensamento científico flagrada por Nietzsche. Na época em que escrevia *Humano, demasiado Humano*, ele detalha minuciosamente essa articulação, considerando o "espírito científico" como dobra histórica da moral judaico-cristã. O filósofo Roberto Machado esclarece essa perspectiva nietzschiana onde se destaca a "vontade de verdade" para avaliar a relação entre o pensamento cristão e a racionalidade científica:

A posição de Nietzsche é clara: o ateísmo científico, o positivismo nada mais são do que o aperfeiçoamento, o momento de maior refinamento da vontade de verdade criada pela filosofia platônica e pelo cristianismo. Mesmo que a ciência critique a religião como dogma, essa

crítica ainda está situada no terreno de seus valores, ainda é a consequência e a expressão mais atual de sua moral, pois é a própria vontade de verdade (...) que, se aperfeiçoando, proíbe a 'mentira da crença em Deus.'⁴²

A crítica do ideal de verdade (ideal que já está presente na sentença platônica "a verdade é divina" e perpassa a ciência moderna) torna-se uma extensão da crítica aos valores morais dominantes que, em resumo, operam estimulando o sentimento de culpa. O homem é convocado para julgar moralmente e condenar o mau e premiar o bom, para repudiar a ilusão e glorificar a verdade, para expurgar o mal e ascender ao bem, assim como para eliminar a aparência para se chegar à essência das coisas ou de si mesmo. Dessa avaliação moral, o homem sai frustrado, culpado, cultivando um ódio contra si mesmo. Por maior que seja o esforço da razão – ou a força da fé –, o mal, a ilusão, a aparência, todos os pólos negativos dessa equação binária não desaparecem, não se desmancham no ar, pois na realidade eles constituem o mundo e a própria existência humana. No vocabulário de Nietzsche, os adeptos ou propagadores do "mundo verdadeiro" são chamados de "vendedores de ilusão", "melhoradores da humanidade" – aqueles que vislumbram uma "vida melhor", um "mundo verdadeiro", um "mundo ideal" e acabam, por isso, negando à vida e ao mundo efetivo. A criação desses outros mundos expressaria para Nietzsche um cansaço, quando não um desprezo pela vida e, principalmente, pelo instante.

Walter Benjamin, num daqueles *insights* desconcertantes reunidos no texto chamado *Parque Central*, revela um tipo de experiência vivida por Baudelaire que o aproxima da crítica feita por Nietzsche ao "mundo verdadeiro": “*O comportamento heróico de Baudelaire, poderia, talvez, aparentar-se ao máximo com o de Nietzsche. Mesmo que*

⁴² MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade. op.cit* p. 79

Baudelaire persevere no catolicismo, sua experiência do universo está ligada precisamente à experiência que Nietzsche captou na frase: Deus está morto."⁴³

A MORTE DE DEUS, anunciada por Nietzsche através da máscara do Louco, significa – segundo Roberto Machado – a ruína de toda a base moral que sustentaria a crença do homem cristão. “*O homem moderno substituiu o ponto de vista de Deus, pelo ponto de vista do homem. Substituição do desejo de eternidade pelos projetos de futuro, de progresso histórico. Em vez de Deus, a humanidade.*”⁴⁴ Nas palavras de Nietzsche:

O mais importante dos recentes acontecimentos – o fato de 'que Deus está morto', de que a fé no Deus cristão está enfraquecida, começa já a projetar na Europa suas primeiras sombras. Pelos menos para o pequeno número daqueles cujo olhar, cuja desconfiança do olhar, são suficientemente agudos e penetrantes para esse espetáculo, um sol parece estar no ocaso, uma velha e profunda confiança transformou-se em dúvida: a eles deve o nosso mundo parecer cada vez mais crepuscular, mais suspeito, mais estranho, mais 'velho'. De um modo geral pode-se dizer que o acontecimento é demasiado grande (...) para que o populacho (...) possa saber o que vai afundar, agora que está minada essa fé, tudo que se erigia, se apoiava, se vivificava: toda nossa moral européia.(...)

Com efeito, nós, filósofos e 'espíritos livres' frente à nova de que 'o Deus antigo está morto' sentimo-nos iluminados por uma nova aurora, nosso coração transborda de reconhecimento, de espanto, de apreensão, de expectativa... enfim o horizonte nos parece livre, admitindo mesmo que não esteja claro – enfim nossos navios podem se fazer ao largo, vogar à frente do perigo, todos os acasos daquele que busca o conhecimento são novamente permitidos; o mar, *nosso* grande mar abre-se novamente diante de nós e talvez nunca tenha havido um mar tão 'pleno'.⁴⁵

É possível dizer que Baudelaire se encontrou e se perdeu nesse horizonte livre e navegou nesse mar tão pleno a que se refere o filósofo. Não sem hesitação, não sem espanto. Na verdade, essa idéia de um mundo sem Deus o atormentava. Ele jamais renunciou às metáforas e às imagens do universo da crença católica. Mas como um homem do século 19, não podia mais crer nas verdades do dogma ou na sabedoria da

⁴³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p 168

⁴⁴ MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. op.cit. p.48

⁴⁵ NIETZSCHE. *Gaia Ciência*. op. cit. p. 234

tradição. A queda, o paraíso, o inferno, as alturas celestes, o pecado, Satã, essas imagens povoam as obras e interferem no seu modo singular de captar as cenas do mundo. Mas para Baudelaire, o pecado era a condição terrestre da alma. E a queda, o distanciamento do paraíso deveria ser vivido com uma alegria exuberante, apesar do horror e do sofrimento. Como diz Baudelaire: "*É o Diabo que nos move e até nos manuseia!// Em tudo o que repugna uma jóia encontramos;/ Dia após dia, para o Inferno caminhamos;/ Sem medo algum, dentro da treva que nauseaia.*"⁴⁶ A catástrofe, nesse sentido, aparece não como um acontecimento que virá, mas um fato instaurado: a catástrofe é permanente, é contínua. E mais ainda, esta percepção da catástrofe sempre renovada irá informar o seu entendimento de "melancolia".

O pensamento baudelairiano cria uma perspectiva em que a melancolia se torna positiva. O poeta das *Flores do Mal* vai reconhecer no estado melancólico (talvez, o parente lírico daquilo que o saber médico nomeia atualmente de depressão) um sinal de convalescença. "*O melancólico – diz Benjamin – vê, assombrado, a terra de volta a um simples estado natural. Não a envolve nenhum sopro da pré-história. Nenhuma aura.*"⁴⁷ Isso quer dizer que sem a aura, o melancólico vê a terra nua e crua, e a partir dessa experiência abissal, Baudelaire percebe, ou cria uma espécie de ideal vazio, ou de uma queda sem redenção, onde só restam o corpo e a vontade de afirmar esse mundo onde a unidade, representada por Deus, foi estilhaçada. O poema *O gosto do nada* insinua esse experiência de viver heroicamente num mundo marcado pela ruína das idéias consoladoras: "*O Tempo dia a dia os ossos me desfruta;/ Como a neve que um corpo enrija de torpor;/ Contemplo do alto a terra esférica e sem cor;/ E nem procuro mais o*

⁴⁶ BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. op.cit. p. 101

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire...* op.cit. p.137

abrigo de uma gruta." ⁴⁸ O homem melancólico, o homem a quem o tempo corrói e que contempla nas alturas a terra sem cor, não busca mais o abrigo de uma caverna, o manto dos ideais reconfortantes que poupa o homem das dores do mundo, fazendo com que ele renuncie a esse mesmo mundo.

Ao contrário dos idealistas – devotos religiosos ou científicos – o melancólico não é um sujeito fatigado, cansado da vida. Ele quer convalescer, resgatar a saúde mas sem precisar recorrer às idéias lenitivas, aos tóxicos da esperança ou do progresso que mantêm o quadro de resignação adequado para o funcionamento das máquinas econômicas, estatais, familiares, etc. Como diz o filósofo Miguel Barrenechea num comentário sobre o entendimento nietzschiano da construção dos ideais:

Só a fraqueza do homem, a impotência e os sofrimentos do seu corpo levaram à construção dos ideais. Foi um corpo doente que tentou fugir para um lugar mais acolhedor que a terra, onde não houvesse dor nem morte. Foi a fadiga que sonhou com essas realidades celestes. Foi a doença que, almejando uma utópica saúde, inventou todos os ídolos, desertando do mundo.⁴⁹

O melancólico baudelairiano também deseja restabelecer a saúde, mas não quer desertar do mundo. O melancólico, aquele que perdeu a confiança na terra após um terremoto, para usar aqui uma imagem de Nietzsche, ou aquele que viu o paraíso celeste desabar, ao sentir o retorno das forças vitais, ao convalescer, experimenta um "*gosto renovado pela vida* – como diz Poe – *que estava quase perdida*". Essa figura esculpida poeticamente por Baudelaire é um corpo doente que ao invés de construir ideais para aliviar as dores da existência pode vir a gozar, tal qual o convalescente, "*da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais.*"⁵⁰

⁴⁸ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal. op.cit.* pp.285 e 301

⁴⁹ BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e a Liberdade. op.cit.* p.84

⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da vida moderna. *op.cit.* p.168

Em resumo, o homem melancólico baudelairiano talvez possa ser interpretado como o homem moderno que matou Deus, mas que não conseguiu se adaptar ao novo Ídolo, isto é, que não conseguiu celebrar a Razão. É por isso que ele vê assombrado a terra nua, sem cor, sem aura, pois ele já não é capaz de prestar sacrifícios e rezar o credo dessa nova religião que no lugar de Deus colocou a Humanidade, que no lugar do desejo de eternidade colocou o desejo de progresso histórico. Mas desse estado melancólico emerge uma vontade, não a vontade de um novo paraíso – ou seja, a felicidade geral da humanidade – mas a vontade de afirmar, de dizer sim ao mundo, até mesmo para a parte mais sombria e terrível deste mundo. É neste sentido que se pode criar uma correspondência entre a experiência da perpétua convalescência do homem melancólico com a sentença de Nietzsche: Deus está morto.

Ao contemplar a terra nua, Baudelaire não irá renunciar, escamotear, esconder, condenar o Mal, a parte maldita e sofrida da existência que os defensores da Razão ou mesmo de Deus, um dia prometeram varrer da face da Terra. Tal como Nietzsche, Baudelaire irá afirmar todas as dualidades, contradições, paradoxos que marcam a existência humana. Assim falou Charles Baudelaire: "*Eu sou a faca e o talho atroz! / Eu sou o rosto e a bofetada! / Eu sou a roda e a mão crispada, / Eu sou a vítima e o algoz!*"⁵¹ Ou como ele diz no poema dedicado ao leitor: "*Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada / Não bordaram ainda com desenhos finos / A trama vã de nossos míseros destinos, / É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada.*"⁵²

O poeta não irá resolver, nem pacificar as contradições instaladas no coração do homem. Ao contrário, irá afirmar a simultaneidade dos impulsos contraditórios, como fica

⁵¹ BAUDELAIRE Charles. *As Flores do Mal. op.cit* p. 308

⁵² idem. *op.cit.* p.101

explícito nos poemas, e numa anotação de seu diário, *Meu Coração Desnudado*: “*Há em todo homem, a toda hora, duas postulações simultâneas, uma para Deus, outra para Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir de grau; a de Satã, ou animalidade, é uma alegria de descer.*”⁵³ Nietzsche vai na *Gaia Ciência* afirmar uma idéia muito próxima dessa formulada pelo poeta: “*Passa-se com o homem o mesmo que com a árvore. Quanto mais quer crescer para o alto e para a claridade, tanto mais suas raízes tendem para a terra, para baixo, para as trevas, para a profundidade – para o mal.*”⁵⁴

No momento em que as Luzes resplandeciam vigorosamente, em que a crença no progresso da humanidade ganhava fiéis e adeptos por todos os cantos, o filósofo e o poeta fizeram o mesmo diagnóstico: sem as trevas não haveria a luz, sem a destruição não haveria criação, sem a dor não haveria prazer. Eles compreenderam que o fluxo vital é impulsionado pelo jogo entre luzes e trevas, entre dor e prazer, destruição e criação, e, sobretudo, impulsionado pelo jogo entre a vida e a morte.



ETERNO & TRANSITÓRIO

A idéia de Deus abole o tempo histórico, pois o tempo divino tem a ver com a eternidade e não com a transitoriedade mundana. Como um poeta que dramatiza as dúvidas do século 19, Baudelaire sente a ausência da divindade no controle do tempo, e também as ações do tempo histórico, desse tempo que transforma tudo que nasce em

⁵³ BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado. op.cit.* p.70

⁵⁴ NIETZSCHE, F. *Gaia Ciência*. trad. Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1981. p.269

ruína. “*Que é a queda?* – pergunta Baudelaire. *Se é a unidade feita dualidade, então foi Deus quem caiu. Noutras palavras: não seria a criação a queda de Deus?*”⁵⁵ Como já observou W. Benjamin, o poeta persevera no catolicismo, não abandona as suas imagens mais características. A queda de Deus significa, primeiramente, o nascimento do tempo histórico, que por sua vez realça o poder de criação do homem, pois o grande Criador e Senhor da Eternidade está fora de combate. Como define o filósofo Roberto Machado: “*criar é afirmar a transitoriedade, o passar do tempo, o devir. Nesse sentido, a perigosa morte de Deus, ao tornar possível a vontade criadora, é um renascimento do tempo em sua positividade.*”⁵⁶

A queda de Deus também significa o fim de uma ordem estável, a ruína de uma unidade que assegurava um estado de perfeição. Nesse mundo acabado, com o destino já consumado, não haveria necessidade de ativar a vontade de criação, pois não se pode aperfeiçoar aquilo que está perfeito por uma eternidade. Baudelaire percebe que o tempo eterno cedeu e que o transitório, o tempo histórico se impôs. Mas como o poeta agiu diante de tamanha transformação? Segundo Walter Benjamin, para Baudelaire o tempo histórico vai se apresentar sob o signo de uma catástrofe contínua, e por isso a passagem desse tempo não poderia “*dar ao pensador mais ocupação que o caleidoscópio nas mãos de uma criança, para a qual, a cada giro, toda ordenação sucumbe ante uma nova ordem. Essa imagem tem uma bem fundamentada razão de ser. Os conceitos dominantes foram sempre o espelho graças ao qual se realizava uma imagem de uma ordem.*”⁵⁷

O filósofo Walter Benjamin nos convida a avaliar, portanto, o tempo histórico e a vontade criadora através de duas “máquinas”: o caleidoscópio e o espelho. Há uma

⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado. op. cit. p. 84*

⁵⁶ MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana. op. cit. p.84*

⁵⁷ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire. op. cit. p.155*

vontade criadora humana, libertada do domínio de Deus, que deseja produzir um "reflexo" da imagem da ordem divina na terra. Isto é, uma vontade de transformar o mundo em imagem e semelhança do humano. Submeter, subordinar tudo o que existe, tudo aquilo que respira e conspira, ao pensamento humano, inclusive as forças cegas do acaso e da natureza. É o que Nietzsche chamaria de uma "vontade de potência niilista" ou "vontade de verdade", "*o desejo de que tudo se transforme no que pode ser humanamente pensado, humanamente visto, humanamente sentido.*"⁵⁸

Por outro lado, tem-se o caleidoscópio nas mãos de uma criança, de um criador afinado com o devir. A cada giro no brinquedo, a velha ordem se desfaz, e uma nova, provisória, se instala. Neste caso, a vontade criadora não deseja transformar progressivamente toda a variedade da vida no mesmo, no sempre igual, nem de lapidar os fenômenos brutos da vida para que se possa construir as fortalezas de uma identidade ou um encadeamento histórico que nos conforte moralmente. Estar atento às ilusões ópticas do caleidoscópio significa, neste caso, estar colado à atualidade, comprometido com a história do presente.

Se o espelho nos remete às questões tradicionais da metafísica, como a existência de Deus, especulações sobre a verdade, sobre aquilo que se apresenta à consciência como eterno e universal, o caleidoscópio nos arremessa para o território acidentado do instante presente. A errância poética de Charles Baudelaire pode ser compreendida como esse esforço de produzir diferenças e de fazer explodir e multiplicar as identidades herdadas. Talvez, ele estivesse mesmo "condenado" a realizar tal tarefa pois como afirma o crítico literário Michel Schneider, "*Baudelaire era incapaz de ser o narrador de um eu*

⁵⁸ MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana. op. cit.* p.100

verdadeiro, porque tudo o que sabia era inventar-se permanentemente."⁵⁹ Ou, dito de uma forma um pouco menos rígida, o eu verdadeiro de Baudelaire era uma invenção permanente. E essas metamorfoses contínuas se expressavam até mesmo fisicamente. É famoso o espanto de seu amigo Coubert que ao retratá-lo observou que a cada sessão aparecia diante de seus olhos um sujeito completamente diferente. A vontade criadora, a imaginação furiosa de Baudelaire tinha a potência necessária para transfigurar a si mesmo em uma multiplicidade. E essa virtude, fora do comum, também fez com que ele experimentasse e criasse uma relação diferente com o seu tempo, que chamou a atenção de Michel Foucault:

A modernidade de Baudelaire, para Foucault, refere-se primeiramente a uma atitude em relação à percepção do tempo. A característica atribuída habitualmente à modernidade – a consciência da descontinuidade do tempo relacionada à ruptura com a tradição, à erupção da novidade e à experiência de fugacidade dos acontecimentos – não basta para se compreender a modernidade de Baudelaire. Se o poeta a define como "*o transitório, o fugidio, o contingente*", a atitude moderna que Foucault encontra em Baudelaire é aquela que o leva a não simplesmente constatar e se contentar com esta apreensão da descontinuidade do tempo mas, ao contrário, a que exige uma tomada de posição que, de certo modo, se opõe à transitoriedade. Consiste em construir, por uma decisão da vontade, uma eternidade muito particular. Este conceito de eterno não busca eleger uma atemporalidade, projetada no passado ou no futuro, mas circunscrever-se no instante presente.⁶⁰

É a partir de uma decisão da vontade criadora que o poeta conjuga o caráter transitório e o eterno do tempo. Vale a pena esclarecer que Foucault, nos dois breves textos dedicados a Baudelaire, não considera a "modernidade" como um período determinado da história, mas como um *ethos*, "*um modo de se relacionar com a realidade contemporânea; uma escolha voluntária feita por certas pessoas: enfim, uma maneira de pensar e sentir; uma maneira, também, de agir e se comportar que ao mesmo tempo*

⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles. Paraísos Artificiais. In: *Poesia e Prosa*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 350

⁶⁰ MURICY, Katia. *Foucault e Baudelaire*. In: *Retratos de Foucault*. Guilherme Castelo Branco, Vera Portocarrero (orgs). Rio de Janeiro: Nau, 2000. p.305

marca uma relação de inclusão e se apresenta como tarefa."⁶¹

Para M. Foucault esse *ethos* filosófico se define por um gosto pelas margens, pelas fronteiras, isto é, trata-se de uma "atitude limite" que impele à análise e reflexão acerca dos limites do que somos, pensamos e de como agimos.

Pela atitude de modernidade – salienta Foucault –, o alto valor do presente é indissociável do esforço furioso para imaginá-lo de forma diferente e para transformá-lo, não pela sua destruição mas pela captura do que ele é. A modernidade baudelairiana é um exercício onde a extrema atenção ao real é confrontada com a prática de uma liberdade que é, ao mesmo tempo, respeito e violação deste real.⁶²

Baudelaire denuncia que "*a cada minuto somos esmagados pela idéia e pela sensação do tempo*". E provoca: "*Para não ser o escravo martirizado do Tempo embriague-se!*" Talvez essa percepção do tempo e a vontade de suspendê-lo, mesmo que temporariamente através da embriaguez, possam exemplificar a prática baudelairiana de liberdade comentada por Foucault: uma aguda consciência da força bruta do tempo histórico que pressiona, conforma, configura um indivíduo e, simultaneamente, a coragem de rebelar-se, violar esse tempo, interrompendo-o mesmo que efemeramente. Foucault chama a atenção para essa "atitude de modernidade" empreendida pelo poeta das *Flores do Mal* em que se é conhecedor da configuração histórica, das relações de força que modelam e homogeneizam as individualidades e mesmo assim insiste, de uma forma ou de outra, escapar dessa teia envolvente afirmando uma individualidade singular.⁶³ Como diz Baudelaire, "*A única homogeneidade desejável é entre o querer e o agir. Ser igual aos outros é uma heresia.*"

⁶¹ FOUCAULT, Michel. *O que são as Luzes?* In: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 341

⁶² idem. p. 343

⁶³ MENEZES, Antônio Basílio Novaes Thomaz de. *Foucault e as luzes da modernidade*. In: *Michel Foucault: da arqueologia do saber à estética da existência. op.cit.* p.153

Uma ação orientada pela vontade, ou como diz Foucault, de forma mais incisiva, "*um ato de coragem a ser efetuado pessoalmente*". Esse ato da vontade de criar a si mesmo só é possível pelo reconhecimento da inexistência de uma suposta "essência" humana, eterna e imutável e da firme intuição de que os limites do tempo presente podem vir a se configurar de modo totalmente diferente a cada giro no caleidoscópio. Isto é, a firme decisão e a consciência aguda de que "*não estamos condenados a aceitar uma série de constrangimentos definidores dos limites de nossa situação atual*."⁶⁴

Se, de fato, não estamos condenados aos limites de nosso presente – como afirma Michel Foucault –, cabe ao pensador, ao historiador-artista se instrumentalizar com os fragmentos do passado que são rebeldes, rememorar os pequenos e os grandes acontecimentos destacando neles o que há de inaudito, de novo, de criação singular. A errância de Charles Baudelaire foi um acontecimento tanto para Walter Benjamin quanto para Michel Foucault. Na lírica e no pensamento do poeta, os dois filósofos reconhecem uma força capaz de capturar e violar a continuidade que enreda uma totalidade histórica universal. A imaginação obstinada de Baudelaire se transforma num instrumento de leitura do presente, algo que possibilita, inspira o surgimento de um sentido outro na intensidade do presente.

Trata-se, portanto, de um lembrar criador e transformador do passado porque o conhecimento do passado em si, não interessa. Historicismo, diz Benjamin, consiste num mergulho dentro do passado com o esquecimento proposital do presente: "*A história que procurou mostrar a coisa 'tal como ela de fato aconteceu' era o mais forte narcótico do século*."⁶⁵ E a tarefa do historiador consiste em criar contravenenos para essa droga que

⁶⁴ MAIA, Antônio Cavalcanti. *A questão da Aufklärung: mise au point de uma trajetória* In: *Retratos de Foucault. op.cit.* p.284

⁶⁵ BENJAMIN. apud. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva. p. 64

pôs para dormir "*as imensas energias da história*". Uma droga certamente "batizada" com pitadas daquela idéia de um tempo divino, eterno e imutável. O lembrar-despertar só tem sentido se for fiel ao presente, se tiver comprometido com a transformação da atualidade. Como diz Benjamin de forma categórica: "*Não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece: o nosso.*"⁶⁶

Trata-se de um projeto ético e político para a historiografia que aceita o tempo não como uma eternidade que se estende divinamente, mas como algo transitório, inacabado, incompleto, aberto ao devir. Um projeto que compreende também uma atitude, uma postura crítica sobre as possibilidades de conhecimento na atualidade. Uma atitude pessoal, um trabalho sobre si mesmo, um esforço para deslocar aquilo que já está legitimado, carimbado com o selo da verdade. Em outras palavras, um projeto que visa a criação de um modo singular de vida e de comprometimento com o instante, ou como sintetiza Rimbaud: "*a única coisa importante é mudar de vida, já!*" De uma forma menos ardente, porém, com uma serenidade inquieta (se isso for possível), Foucault afirma que "*no momento em que não pensamos mais as coisas como as pensávamos antes, a transformação se torna ao mesmo tempo muito urgente, muito difícil e bem possível.*"⁶⁷ Essa mudança é decorrente de um esforço de reconhecimento daquilo que não somos mais, ou daquilo que estamos deixando de ser. Ou seja, essa transformação depende daquilo que Foucault chama de "*diagnóstico da atualidade*":

A propósito desse função do diagnóstico sobre o que é a atualidade, é que ela não consiste simplesmente em caracterizar o que somos, mas, seguindo as linhas de vulnerabilidade da atualidade, em conseguir apreender por onde e como isso que existe hoje poderia não ser

⁶⁶ BENJAMIN. apud. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da USP, 1994. p.47

⁶⁷ FOUCAULT, M. apud. CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: noas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.p 4

mais o que é. E é nesse sentido que a descrição deve sempre ser feita de acordo com essa espécie de fratura virtual, que abre um espaço de liberdade, entendido como espaço de liberdade concreta, ou seja, de transformação possível.⁶⁸

O pensador-artista procura, ou melhor, cria essa perspectiva, esse ponto de vista privilegiado para retomar os acontecimentos do passado, tendo como ponto de fuga o espaço de liberdade que se abre no presente, na atualidade, naquilo que Benjamin chama de "*tempo de agora*" em oposição ao "*tempo homogêneo e vazio*" onde opera o historicista, o erudito "desinteressado" e mesmo o ideólogo do progresso. Ao contrário do historicista que "*utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio*"⁶⁹, a jogada benjaminiana afirma a história enquanto uma construção, que necessita de uma "*armação teórica*".⁷⁰ Como ele mesmo explica: "*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.*"⁷¹ Aqui se está muito distante do procedimento aditivo do historicista e de sua usual concepção de tempo cronológico linear. Ao invés da causalidade histórica, do encadeamento cronológico dos fatos, o que está no horizonte de expectativa de Benjamin é mesmo a intensificação do tempo, de um tempo como ele diz, "*saturado de agoras*".⁷² Se Foucault elege como seu ponto de fuga a "*fratura virtual*", Benjamin está atento e disposto a "*fazer saltar pelos ares o continuum da história*".⁷³ Como analisa Katia Muricy, tanto Benjamin quanto Foucault são "*pouco ortodoxos em relação à historiografia*". São pensadores que ensaiam, arriscam a pensar a história nos termos do presente,

⁶⁸ FOUCAULT, M. Estruturalismo e pós-estruturalismo. In: Arqueologia das ciências... *op. cit.* 325.

⁶⁹ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas v.I; Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.231

⁷⁰ *idem.* p.231

⁷¹ *idem.* p.224

⁷² *idem.* p.229

⁷³ *idem.* p.231

Fazer a '*história do presente*' não significa, para eles, interpretar o presente a partir da história passada a fim de estabelecer uma continuidade entre este passado e as suas formas atuais de sobrevivência. Tampouco em interpretar o passado, dando-lhe novo sentido a partir de questões contemporâneas. A concepção de presente, para Foucault, é eminentemente crítica, requer um diagnóstico da atualidade e evita estabelecer continuidades. O diagnóstico é fruto de uma *construção* do presente. (...) Para Benjamin a perspectiva construtivista é indispensável para a historiografia (...). O *agora* é o presente do historiador no momento em que ele escreve a história. Passado e presente são, para o historiador, objetos de construção, arrancados do fluxo de um '*tempo vazio e homogêneo*'.⁷⁴

A ensaísta Katia Muricy finaliza seu texto afirmando que a história é para Benjamin e Foucault, "*uma certa forma de heroificação do presente, no sentido peculiar que Baudelaire deu ao termo heróico*."⁷⁵ Se já não há mais o tempo da eternidade, o tempo divino que tudo acalma e pacifica, é necessário afirmar o fugidio, o transitório; mudar de pele e girar o caleidoscópio alegremente. O homem da modernidade, nesta perspectiva de Baudelaire, de Foucault e de Benjamin, tem a tarefa de metamorfosear-se continuamente para fugir e transgredir a variedade das formas de captura, de sujeição, de controle social que atravessam e configuram o tempo presente ancorado nas superstições, credos e valores do passado. É preciso heroicamente enfrentar o instante de perigo, o momento da fratura e do despertar do sono induzido pelos narcóticos manipulados pelos historicistas e pelas verdades fantasiadas pelos idealistas.

⁷⁴ MURICY, Katia. O heroísmo do presente. In: Tempo Social. USP, S. Paulo, 7(1-2), outubro de 1995. p. 43

⁷⁵ idem. p. 43



INSTANTE DE PERIGO

Todo sujeito guarda dentro de si um pouco do caos que constitui o mundo. Apesar dos esforços empreendidos pela civilização para extirpar essa sombra que acompanha o homem da razão, o caos continua a lançar seus apelos às paixões humanas. A civilização criou uma série de dispositivos para conter esse mal, essa força obscura que leva o homem a reconhecer os limites da ordem, da simetria, da regularidade, da moral que determinam os contornos de um tipo ideal de homem (homem cristão, homem laborioso, sujeito da razão) que deve servir de modelo para toda a humanidade. Como afirma Nietzsche no *Crepúsculo dos Ídolos*, seu último livro publicado em 1889: "*A equação Razão = Virtude = Felicidade diz meramente o seguinte: é preciso imitar Sócrates e estabelecer permanentemente uma luz diurna contra os apetites obscuros – a luz diurna da razão. É preciso ser prudente, claro, luminoso a qualquer preço: toda e qualquer concessão aos instintos, ao inconsciente conduz para baixo.*"⁷⁶

Os pensadores-artistas se aventuram nesse caos, descem aos subterrâneos da vida onde a luz diurna da razão não chega. Eles jogam lírica e ludicamente com o caos e aproximam os não-artistas, os homens teóricos, desse inaudito que fascina e atemoriza ao mesmo tempo. Um processo de criação, sem dúvida nenhuma, perigoso, pois implica no risco de aniquilamento do próprio corpo: "*a pressão ultraviolenta das forças que estão extravasando o impede de toda tentativa de proteção como esta [o instinto da auto-conservação] e de todo cuidado.*"⁷⁷ Esse caos pode expandir-se infinitamente levando o

⁷⁶ NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos, ou como filosofar com o martelo*. Trad. Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 22

⁷⁷ idem. p. 102

corpo à ruína e os sentidos ao esgotamento, a um estado de exaustão onde nada mais poderá fazer sentido.

Os homens teóricos, ao contrário do artista, tomam as precauções necessárias para evitar os transbordamentos dos conflitos, das forças em luta. Com prudência, os guardiães das luzes diurnas da razão vão elaborando seus sistemas de pensamento, zelando para que os perigos do desconhecido não ameacem a ordem já determinada, aquietando as angústias e apaziguando as paixões que se apresentam indóceis demais para o exercício do conhecimento.

Os pensadores nos quais todas as estrelas têm órbitas cíclicas – diz Nietzsche – não são os mais profundos; quem olha para dentro de si como para um espaço sideral e traz vias lácteas em seu interior, sabe também como são irregulares todas as vias lácteas; elas conduzem ao caos e ao labirinto da existência.⁷⁸

O pensador-artista faz parte dessa segunda categoria que reconhece o caos dentro de si. O que significa dizer também que, distante dos idealismos, reconhece o próprio mundo da vida enquanto uma percepção da desordem e da assimetria. Ele não projeta para si as imagens de ordem, simetria, causalidade, continuidade, equilíbrio, enfim, todas essas imagens elaboradas pelos ideais metafísicos que supostamente conduziram o homem a viver uma vida reta, no caminho da verdade, do bem e da plenitude do ser. Essas imagens constituem, sobretudo, o pensamento do homem teórico. Aquele que, seguro de si mesmo em demasia, por causa da crença nos ideais construídos, despreza as explosões das estrelas novas e as aparições das estrelas cadentes que riscam o céu interior, para languidamente observar o movimento das "órbitas cíclicas". O real avaliado sob essa ótica empobrece violentamente, pois todas as diferenças, as assimetrias, as

⁷⁸ NIETZSCHE, F. *Gaia Ciência. op. cit.* p.214

pluralidades tão instigantes para o mundo do pensamento são negadas ou forçadas a se encaixarem nesse movimento monótono da linha reta ou da cadeia causal.

Os pensadores que expulsaram o caos da aventura do conhecimento não são profundos, como diz Nietzsche, porque sempre agarrados aos fios da razão, jamais se deram a chance de se perder no labirinto da existência. Pode-se até admitir que estejam desorientados, sem um norte a seguir, mas ainda seguram nas mãos mapas que eles mesmo desenharam dos territórios que jamais exploraram. Os pensadores-artistas se desvencilharam dos emaranhados da razão, rasgaram os mapas e foram conhecer as profundidades da existência. Lá onde o labirinto se confunde com o abismo.

Para os errantes que se aventuram no abismo do labirinto desamparados, ou seja, sem mapas nem fios, não há outra saída a não ser transformar a própria errância no sentido da existência. "*O que importa é a viagem*", já dizia Haroldo de Campos no início de suas *Galáxias*; os retornos, as partidas, as voltas e reviravoltas são secundárias. Por isso, leves, sem pesos e solitários eles correm o risco. Como não há mapas, desenharam com suas próprias garras alguns sinais, algumas palavras nas paredes do labirinto e no próprio corpo. O sentido é a viagem; a beleza e o estilo do pensamento emergem desses sinais, dos pequenos fragmentos e rastros deixados pelos errantes ao longo do caminho por onde transitam.

Talvez nenhum pensador encarne tão poderosamente, na modernidade, esse pensamento labiríntico, no limiar entre o sonho e a vigília, do que o filósofo judeu-alemão Walter Benjamin. No aforismo que abre sua obra autobiográfica, intitulada *Infância em Berlim por volta de 1900*, encontra-se a seguinte passagem em que ele afirma a existência da emblemática figura do labirinto ainda nos tempos de menino:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer

instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios.⁷⁹

Neste caso é muito difícil determinar um instante no qual se inicia esta instrução na arte de se perder pelos descaminhos da vida. Pode ser numa observação minuciosa e ao mesmo tempo distraída dos mata-borrões; ou, quem sabe, na paixão despertada pelo lado o avesso de um bordado "*que ia ficando mais confuso a cada ponto dado*."⁸⁰ No entanto, há um momento na carreira intelectual de Benjamin que vai ser decisivo para que essa instrução se intensifique. A recusa de sua tese de livre-docência *A Origem do Drama Barroco Alemão*, pela Universidade de Frankfurt, marca um instante de desvio ou salto na vida e no pensamento de Walter Benjamin. A carreira estável de professor universitário foi obstruída e a partir de então, a vida já não seria algo parecido com o desenrolar de um novelo, mas uma sucessão de improvisos e novas aprendizagens diante dos acasos e das circunstâncias. Sob o signo do precário e do provisório, uma vida peregrina se acentua, como afirma o crítico George Steiner:

O ritmo de sua existência era peregrino. Qualquer espécie de domesticidade era intermitente. Benjamin foi, como diz o anti-semitismo com desprezo, um '*Luftmensch*' (homem de vento), que só se sentia em casa em hotéis baratos, pensões, locações temporárias ou no quarto de hóspedes de amigos compreensivos.⁸¹

O mesmo aconteceu com o seu pensamento que foi obrigado a se espalhar em várias direções por uma questão de sobrevivência. O conjunto de seus escritos espalhados

⁷⁹ BENJAMIN, W. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Rua de Mão Única*. Obras escolhidas v.II. trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.73

⁸⁰ *idem*. p.129

⁸¹ STEINER, George. A viagem crepuscular de Walter Benjamin. *Folha de S. Paulo*, 4/02/2001. Caderno Mais! p. 5

em jornais e revistas também adquire uma fisionomia labiríntica. Escreveu e publicou não apenas ensaios filosóficos, mas também novelas, programas radiofônicos, conferências, traduções, relatos de viagem, sonhos, aforismos, lembranças da infância, críticas literárias e de arte. O episódio da tese reprovada lembra aquela passagem narrada, com um toque de humor, por Benjamin, de um certo conhecido seu que altera radicalmente a sua própria existência forçado pelos acasos da vida:

Uma pessoa conhecida minha era o cúmulo da ordem no período de sua vida em que não podia ser mais infeliz. De nada esquecia. Seus negócios correntes eram registrados até os mínimos detalhes, e quando se tratava de um encontro – dos quais nunca esquecia – era a pontualidade em pessoa. O caminho de sua vida era como que pavimentado, não havendo nele a menor racha onde o tempo pudesse florescer em erva. Assim continuou sendo por um bom tempo. Então sobrevieram circunstâncias que tiveram como consequência uma mudança na existência da pessoa em questão. Começou que ele aboliu o relógio. Exercitou-se em chegar atrasado, e, quando o outro já tinha ido, sentava-se para esperar. Se tivesse de apanhar alguma coisa, então raramente a encontrava, e se tivesse de arrumar algum canto, então a desordem cresceria em outro na mesma proporção. Quando se achegava à sua escrivaninha, era como se alguém ali tivesse arruinado tudo. Mas era ele mesmo que vivia em destroços como num ninho de ratos, e não importava do que estivesse tratando, logo se instalava dentro da coisa, tal como o fazem as crianças ao brincar.⁸²

Existem momentos e circunstâncias irresistíveis onde se operam, de fato, conversões como essa narrada por Benjamin: do cúmulo da ordem para a criança que brinca. Mas não são apenas os imprevistos que alteram uma vida. É necessário, sobretudo, um aprendizado, um esforço de transformação que implica num exercício tanto de construção de novas ordens, quanto de destruição das antigas. Viver entre os destroços de uma ordem arruinada, ou de um futuro planejado, porém não realizado, é saber acolher no coração a incerteza, a oscilação e o caráter inacabado das coisas da vida.

⁸² BENJAMIN. *Rua de mão única*. op. cit. p.246

Walter Benjamin acelera rumo ao labirinto da existência após ter experimentado uma derrota, que é segundo sua fórmula, "*onde alguém reconhece a própria força*".⁸³ Trata-se, no caso de Benjamin, de uma derrota engendrada durante longos anos. Em 1916, segundo as pesquisas de Willi Bolle, aos 24 anos portanto, Benjamin escreve os primeiros esboços do trabalho que viria a ser recusado nove anos mais tarde. Durante esse tempo de preparação da tese sobre o drama barroco, o jovem exercitou a sua mania de colecionar citações e fragmentos de obras literárias. A tese, Benjamin se orgulhava disso, tinha mais de seiscentas citações sobre o tema de sua pesquisa. Uma mania transformada em uma técnica de escrita – consagrada por ele – e, praticada até o fim de sua vida, como comprova a "constelação de fragmentos" que formaria a sua última e inacabada obra batizada de *Trabalho das Passagens*.

Segundo Willi Bolle, *A Origem do Drama Barroco Alemão*, foi recusada pela academia "*Devido à singularidade de sua concepção – um tratado rigoroso combinado com uma ensaística fragmentária; um estilo hermético, aparentemente caótico, com críticas contundentes à ciência acadêmica*."⁸⁴ Além disso, o intérprete reconhece os ecos, as ressonâncias de um outro ensaio polêmico, que talvez, não por mera coincidência, também desviou o seu autor da carreira universitária que se iniciara brilhantemente:

Não há como ignorar que o livro *Origem do Drama Barroco Alemão* retoma uma tradição inaugurada por um célebre ensaio precursor, *O Nascimento da Tragédia* (1871) de Friedrich Nietzsche. Em ambos os casos, a tese universitária foi o ponto estratégico para se formular – a partir dessa célula-chave da cultura que é a ciência acadêmica – uma crítica abrangente da vida cultural como um todo. Para tal fim, revela-se particularmente apropriado o modelo teatral, com seu poder de organizar a esfera pública.⁸⁵

⁸³ idem. p.210

⁸⁴ BOLLE, W. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da USP, 1994. p.106

⁸⁵ idem. p.106

O *Nascimento da Tragédia* foi a primeira obra publicada por Nietzsche, quando tinha 27 anos e, já ocupava o cargo de professor de filologia na Universidade da Basileia. Mais do que uma reação polêmica, *O Nascimento da Tragédia*, segundo a filósofa Scarlett Marton, "*quase passou despercebido, mas não deixou de constranger os filólogos e ocasionar severas críticas. Wilamowitz-Möllendorf desqualificou a obra, julgando-a demasiado literária e imaginativa.*"⁸⁶ A recepção constrangedora de sua primeira obra leva Nietzsche a refletir sobre a compatibilidade, ou melhor, sobre a incompatibilidade entre o ofício de livre pensador, no mais alto significado desse termo, e a carreira de profissional do conhecimento atrelado às instituições do Estado. Esse conflito se resolveria na vida de Nietzsche oito anos mais tarde, em 1879, quando finalmente se desliga dos compromissos firmados com a Universidade.

Walter Benjamin nem teve tempo para viver esses conflitos. Ele mirava a carreira de livre-docente mas se tornou um livre-pensador. Numa carta ao amigo Gershom Scholem, escrita no mesmo ano em que a tese foi rejeitada, diz que, "*depois de tudo bem pesado, pudera perceber que, na verdade, estava feliz*"⁸⁷ com o fracasso de sua livre-docência. É interessante destacar essa força que Benjamin encontra na derrota, essa capacidade de assimilar os golpes do destino e transformar aquilo que se apresenta como uma má estrela em um presságio favorável, numa promessa de ventura. Longe de ser um ingênuo "Poliana", Benjamin afirma ativamente tudo o que se passou, e a partir desta radical asserção do passado busca construir e modificar o seu próprio presente. Como escreve num dos aforismos da *Rua de mão única*:

Somente quem soubesse considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso

⁸⁶ MARTON, Scarlett. *Extravagâncias. Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Editora UNIJUÍ. p. 18

⁸⁷ BENJAMIN, W. apud. MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad. Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998. p.88

ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro.⁸⁸

Para Pierre Missac, a atitude de Walter Benjamin frente a derrota revela a vantagem que "*as naturezas hesitantes apresentam ao saberem encontrar (...) um motivo para se orgulhar, ou, ao menos, se consolar daquilo que, em outras circunstâncias, só seria motivo de decepção. Benjamin fala das hesitações que são a base de sua 'natureza em todas as situações graves da vida'.*"⁸⁹ Como anota o próprio autor da polêmica tese sobre o drama barroco: "*O labirinto é a pátria do hesitante. O caminho daquele que teme chegar à meta facilmente traçará um labirinto.*"⁹⁰ Para o hesitante sempre haverá um desvio que seduz, mais uma vereda que deverá ser percorrida com tenacidade e mesmo com um certo temor. O caminho pode até levar o errante a um beco sem saída, mas ele deve ser percorrido, e, é isso o que realmente interessa, pois o fundamental é experimentar o desvio, aprender a arte de se perder nos labirintos da vida. Benjamin hesita em chegar à meta porque talvez exista em seu pensamento uma forte suspeita de que não há meta a ser atingida. É no labirinto que se vive, e como diz o filósofo Volnei Edson dos Santos, "*nunca se sai. Tudo se passa como se uma porta ainda conduzisse à outra porta e a vida aprisionada no fundo do labirinto ainda surgisse mascarada: 'É – diz Michel Haar – a incerteza da vida, sua necessidade de tatear, de errar, que faz finalmente sua potência. A vida é obrigada a inventar a astúcia'.*"⁹¹

No prefácio à *Origem do Drama Barroco Alemão*, a hesitação daquele que não quer chegar à meta se transforma numa espécie de "método":

⁸⁸ BENJAMIN, W. *Rua de mão única. op. cit.* p.41

⁸⁹ MISSAC, P. *Passagem de Walter Benjamin. op. cit.* p.88

⁹⁰ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire... op. cit.* p.162

⁹¹ SANTOS, Volnei. *Entre o esquecimento e o trágico*. In: *O Trágico e seus rastros*. Londrina: Ed. UEL, 2002. p.56

Método é desvio. A apresentação como desvio – eis o caráter metodológico do tratado. Renunciar ao curso ininterrupto da intenção é a sua primeira característica. Incansavelmente, o pensamento começa sempre de novo, volta minuciosamente à própria coisa. Este incessante tomar fôlego é a mais autêntica forma de existência da contemplação.⁹²

Segundo a leitura de Jeanne Marie Gagnebin este hesitante que anuncia seu "método" é o "*exato contrário de uma consciência segura de si mesma, do seu alvo e do itinerário a seguir*."⁹³ Renunciar a intenção e temer chegar à meta talvez tenham o mesmo sentido para Benjamin. A intenção e a convicção do alvo impedem, ou melhor comprometem a experimentação, a busca de novos significados, o livre exercício da contemplação, pois, se a meta está dada, a expedição pelos labirintos do passado ou da vida deixa de fazer sentido. Pois, como já foi dito de outra maneira, quem quer chegar à meta traça uma linha reta. Uma linha reta onde se penduram tanto o historicista quanto o ideólogo do progresso que Walter Benjamin não se cansa em fustigar em suas críticas. O desafio que Benjamin propõe a si mesmo é errar pelo labirinto desgarrado dos fios da razão que ligam o ponto de partida ao ponto de chegada. Esse errante que transforma a própria hesitação num instrumento de conhecimento, cria um 'método' sem dúvida, perigoso, como avalia Gagnebin, "*pois nunca se pode ter certeza de que ele leva realmente a algum lugar, mas, pela mesma razão, extremamente precioso, pois só a renúncia à segurança do previsível permite ao pensamento atingir a liberdade*."⁹⁴

Como não lembrar aqui do "descaminho" experimentado por Michel Foucault no momento em que muda o andamento das pesquisas sobre a história da sexualidade, após alguns anos de reflexão e silêncio? Assim como Benjamin, o filósofo francês também ousa

⁹² BENJAMIN. apud. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva. p.87

⁹³ GAGNEBIN, J.M. *História e narração... op. cit.*p.87

⁹⁴ idem. p.88

renunciar o previsível, a "*saltar para dentro do informe*"⁹⁵, para usar um belo achado de Deleuze, que explica essa mudança, essa ruptura no projeto da história da sexualidade empreendido por Foucault, nos seguintes termos:

Aparentemente ele continuava a história da sexualidade; mas isso acontecia sobre uma linha inteiramente diferente: ele descobria formações históricas de longa duração (desde os gregos), enquanto que até então havia se limitado a formações de curta duração (séculos 17-19); reorientava toda sua pesquisa em função do que chamava modos de subjetivação. Não era, de maneira alguma, um retorno ao sujeito; era uma nova criação, uma linha de ruptura, uma nova exploração onde mudavam as relações precedentes com o saber e o poder. Se quisesse, uma nova radicalização. Mesmo seu estilo mudava, renunciava às cintilações e aos fulgores e descobria uma linearidade cada vez mais sóbria, cada vez mais pura, quase apaziguada. É que tudo isso não era simplesmente questão de teoria. O pensamento jamais foi questão de teoria. Eram problemas de vida. Era a própria vida.⁹⁶

Numa síntese bastante rápida e rude, pode-se afirmar que o primeiro volume da obra, a *Vontade de saber* é dedicado ao estudo da formação dos saberes que se referem à sexualidade e ao sistemas de poderes que regulam sua prática na modernidade; enquanto *O uso dos prazeres* (volume II) é uma pesquisa sobre a problematização de médicos e de filósofos da Antigüidade grega (século IV a.C.) visando uma reflexão sobre as formas e as modalidades da relação consigo pelas quais o indivíduo se constitui, se conhece e sobretudo, se transforma. Essa mudança radical de abordagem, recortes e mesmo de fontes de pesquisa é justificada por Michel Foucault, na introdução d'*O uso dos prazeres*, intitulada "Modificações":

Quanto ao motivo que me impulsionou foi muito simples. (...) É a curiosidade – em todo caso, a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ela assegurasse apenas a

⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 - 1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.130

⁹⁶ idem. p. 131

aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece?⁹⁷

E mais adiante M. Foucault explica que a atividade, por excelência, do pensar é tentar "*saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferentemente em vez de legitimar o que já se sabe.*" De fato, como já afirmou Deleuze, o problema enfrentado por Foucault não era simplesmente aquele apresentado por um objeto de pesquisa distanciado por um olhar científico. Mas a própria vida, enquanto uma experimentação permanente, risco e abertura para o diferente, o estranho, enfim, para aquele caos que mora no sujeito:

Existe sempre algo de irrisório – continua Michel Foucault – no discurso filosófico quando ele quer, do exterior, fazer a lei para os outros, dizer-lhes onde está a sua verdade e de que maneira encontrá-la, ou quando pretende demonstrar-se por positividade ingênua; mas é seu direito explorar o que pode ser mudado, no seu próprio pensamento, através do exercício de um saber que lhe é estranho. O 'ensaio' – que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação – é o corpo vivo da filosofia, se, pelo menos, ela for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma "ascese", um exercício de si, no pensamento.⁹⁸

Não se está longe das hesitações benjaminianas, seus ensaios, seus recuos e acelerações rumo a territórios não explorados. No ensaio sobre Kafka, escrito em 1934, Walter Benjamin numa rápida passagem, analisa os "animais" da galeria kafkiana, que segundo o crítico, "*são os que mais refletem*". É interessante perceber que ao interpretar o pensamento confuso, indeciso dos animais, que "*oscila de uma preocupação para outra, saboreia todos os medos e tem a inconstância do desespero*"⁹⁹, é possível entrever o próprio processo de pensamento daquele que interpreta:

⁹⁷ FOUCAULT, M. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984. p.13

⁹⁸ idem. p. 13

⁹⁹ BENJAMIN, W. *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas v.I; Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.157

O que é a corrupção no mundo do direito, a angústia é no mundo do pensamento. Ela perturba o pensamento, mas constitui o único elemento de esperança que ele contém. Porém em nosso corpo o mais esquecido dos países estrangeiros é o nosso próprio corpo, e, por isso compreendemos a razão pela qual Kafka chamava 'o animal' à tosse que irrompia das suas entranhas.¹⁰⁰

Não é sem angústia que o pensamento benjaminiano se constrói. Da mesma forma se reconhece no pensamento de Michel Foucault algo parecido. Pois, como afirma Deleuze, o pensamento de seu amigo procede "*sempre por crise e abalos como condição de criação, como condição de uma coerência última*"¹⁰¹. Uma angústia, ou se quiser, crises e abalos são gestadas no próprio corpo do errante que se arrisca em perseverar no mundo do pensamento. As crises e angústias são sinais de que o corpo procura, não sem um certo desespero, por um descaminho por onde o "animal" que o habita possa correr mais livremente. Isto é, o corpo procura dar conta da multiplicidade, da pluralidade, das tensões que a própria vida impõe ao pensamento daquele que busca mudar, antes de mais nada, o seu próprio pensamento.

Tanto Michel Foucault quanto Walter Benjamin experimentaram um ponto de flexão máxima, o "*perigoso limite da fratura*" de que fala o filósofo Michel Onfray, e por isso os seus escritos são repletos de *insights*, intuições desconcertantes e mudanças repentinas de direção. No caso de Benjamin, a imensa coleção de notas para o *Trabalho das Passagens* e mesmo as seiscentas e tantas citações que cintilam n'*A Origem do Drama Barroco* são testemunhas desse longo processo de elaboração que pede uma resolução quando a tensão se torna insuportável para o corpo. Para não se entregar a loucura, a fratura, o desequilíbrio radical, o corpo procura engendrar o pensamento. Após esse demorar-se nas dúvidas, nas oscilações, no embate de forças que atormentam o corpo,

¹⁰⁰ idem. p.157

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles. *Conversações. op. cit.* p.105

algo escapa, salta e surge repentinamente. Isso não quer dizer que o corpo elabora, após um estado de pressão, uma tranqüila síntese dos contrários que se inscreveria no consciente pacificado. Trata-se, sobretudo, de uma experiência que provoca entusiasmos, êxtases, estados de consciência alterados típicos de um corpo que quer se expandir e criar novas significações sempre instáveis, e, não definitivas.

Segundo Willi Bolle, foi a partir da leitura de Nietzsche que W. Benjamin redescobre uma "*dimensão 'esquecida' pela Aufklärung, a filosofia idealista e o materialismo histórico: a importância do corpo na cultura e, por extensão, do irracional e do inconsciente.*"¹⁰² O corpo é, para Walter Benjamin, o único meio, a única passagem que leva o pensamento para os territórios inacessíveis do irracional e do inconsciente. O corpo desperta o pensamento profundo que foi adormecido por um discurso filosófico, que de tão obstinado em descobrir e ditar a verdade, a lei e a totalidade do mundo exterior, negou todas as forças obscuras que representavam uma ameaça a esse próprio discurso. Os pensamentos mais profundos, aqueles que se deixam afetar pelo irracional e pelo inconsciente, não seriam engendrados tão somente pela observação do mundo exterior. Há que se dialogar com o "animal" que irrompe das entranhas. Uma das tarefas mais árduas a ser efetivada pelo pensamento noturno e solitário, porque sempre implica numa exploração corajosa da angústia, da dor e do esgotamento. Num belo aforismo chamado *Montanha abaixo*, Benjamin descreve esse processo em que o corpo "desperta" o pensamento abismal:

Ninguém nunca a sentiu com maior nitidez que Marcel Proust na morte da avó que lhe pareceu consternadora, mas de modo algum real – até que, à noite, ao tirar os sapatos, lhe vêm lágrimas. Por quê? Porque ele se curvou. Assim, o corpo é o que desperta justamente a dor profunda e pode igualmente despertar o pensamento profundo. Ambos precisam da solidão. Quem alguma vez escalou sozinho uma montanha e chegou esgotado ao topo para em seguida descer com passos que abalam todo o

¹⁰² BOLLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole... op. cit.* p. 42

seu esqueleto sabe que, para ele, o tempo se desagrega, as paredes divisórias em seu interior desabam e, através dos cascalhos dos instantes, ele caminha trotando como num sonho. Por vezes tenta parar, mas não consegue. Quem sabe se são pensamentos que o abalam ou o áspero caminho? Seu corpo se tornou um caleidoscópio que, a cada passo, lhe apresenta figuras cambiantes da verdade.¹⁰³

O que existe é uma aliança mágica entre o exterior e o interior, ou melhor, entre o corpo e o mundo. Nestes estados alterados, eufóricos, já não é possível saber se o corpo, como diz o aforismo, é abalado pelo pensamento ou se é a Terra que treme. A confusão se instala no corpo que – desembaraçado da tirania do tempo e das paliçadas que limitam a interioridade – estabelece um pacto com o instante e com aquilo que podemos chamar de irracional ou de inconsciente, daí as lágrimas de Proust. O errante quando se harmoniza com o labirinto do mundo, isto é, quando reconhece nele não apenas um lugar onde se deve procurar uma saída, mas sobretudo, um lugar onde é necessário se encontrar e se perder, caminha como num sonho e a cada passo, subitamente, se revelam "*as figuras cambiantes da verdade*". Este é o pensamento noturno, profundo que Walter Benjamin se propõe a explorar, não sem hesitação, recuos, fracassos, pois como afirma o crítico Augustin Wernet, "*o que Benjamin nos oferece é mais uma fragmentação sem síntese, em que a indeterminação, a incompletude, a plasticidade e a multiplicidade constituem elementos de seu pensamento filosófico*"¹⁰⁴ Em outras palavras, o nomadismo do pensamento benjaminiano encontra a cada parada, não um oásis onde ele pode se fixar, mas o sonho fugaz das estrelas, as figuras sempre renovadas e cambiantes da verdade que dançam ao invés de marchar.

A caminhada do andarilho solitário benjaminiano segue os mesmos passos do poeta. Como diz Baudelaire, no aforismo que abre o *Meu coração desnudado*: "*Da*

¹⁰³ BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. op. cit. p.248

¹⁰⁴ WERNET, Augustin. Prefácio de ROCHLITZ, Ranier. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003. p.10

vaporização e da concentração do Eu. Nisso se resume tudo."¹⁰⁵ O máximo de concentração na subida e o máximo de dispersão na descida. Esse é o movimento do pensador-artista que assume o corpo, esse "território esquecido", como instrumento de conhecimento, como o *locus* da experimentação de si mesmo e do mundo. Trata-se, como já foi dito por Foucault, de um "*experimento modificador de si que afeta o jogo da verdade*", pois, imprime uma nova dinâmica entre aquele que cria e o mundo considerado como "verdadeiro", com suas leis, ordens, essência e totalidade já consagrados e delineados pela razão, e que por isso devem ser questionados a partir da ótica do corpo.

A perspicaz análise de Walter Benjamin não deixa de observar esse movimento decisivo da percepção poética de Baudelaire. É, diz o crítico alemão, uma "*relação de tensão em que, nele, se liga uma sensibilidade extremamente elevada a uma contemplação extremamente concentrada.*"¹⁰⁶ Ao interpolar, ao criar um movimento sinuoso entre essa sensibilidade vaporosa e a distração adensada é que o poeta constrói as mais belas imagens. A beleza que irrompe da poesia de Baudelaire, não se origina, portanto, nem do real tal qual se apresenta aos sentidos atentos e, nem exatamente do interior, das profundezas de um "eu" lírico superestimado. Como anota Walter Benjamin, a beleza singular dos versos de Baudelaire tem um motivo: eles "*emergem do abismo.*"¹⁰⁷ Em resumo, o jogo entre a vaporização e a condensação, nada mais é do que uma maneira, um exercício radical de criação que visa, em última instância, acessar esse abismo onde moram as dores, os sofrimentos, as angústias e os horrores que o homem teórico não dá conta de racionalizar. E por causa dessa incapacidade, denega, recalca,

¹⁰⁵ BAUDELAIRE. *Meu coração...* op. cit. p. 51

¹⁰⁶ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire...* op. cit. p. 166

¹⁰⁷ idem. p. 151

joga para os subterrâneos ou para o inconsciente essas imagens que, para além de todos esses esforços, compõem o mundo, tanto de um indivíduo quanto de uma coletividade.

Os relatos dos contemporâneos de Walter Benjamin também destacam a "*faculdade de concentração pouco comum*"¹⁰⁸ do pensador judeu-alemão. Era capaz de passar o dia tomando notas na Biblioteca Nacional de Paris e atravessar a noite debruçado sobre o trabalho. Quando a inspiração não lhe ocorria lançava-se na tarefa de passar a limpo o realizado, pois assim, afirma n'*A técnica do escritor em treze teses, "a intuição despertará."*¹⁰⁹ Longas noites, silenciosas noites de vigília são indispensáveis e compensadoras. "*Nunca considere como perfeita – alerta o escritor – uma obra sobre a qual não se sentou uma vez desde a noite até o dia claro.*"¹¹⁰ E para quem atravessa a noite concentrado, e, vê os primeiros raios do sol através da janela, sente por volta do meio-dia, invisivelmente coroado, soberano. Mais ainda, diz Benjamin, é "*como se ele mesmo tivesse cingido a coroa.*"¹¹¹

Apesar de evocar imagens que sugerem a máxima concentração, um desprendimento do mundo, a tal ponto de retardar a redação de uma idéia para que "*mais maduramente desdobrada ela se ofereça*"¹¹² ao escritor, Walter Benjamin, paradoxalmente, reconhece que: "*Na improvisação está a força. Todos os golpes decisivos são desferidos com a mão esquerda.*"¹¹³

Não há nada mais pobre que uma verdade expressa tal como foi pensada. (...) Também a verdade (como uma criança, como uma mulher que não nos ama) se recusa, diante da objetiva escrita, quando nos acocoramos sob o pano preto, a olhar quieta e amistosamente. É bruscamente, como um golpe, que ela quer ser afugentada de seu mergulho em si mesma e despertada num susto, seja por tumulto, seja por

¹⁰⁸ MISSAC, P. *Passagem de Walter Benjamin. op. cit.* p. 33

¹⁰⁹ BENJAMIN, W. *Rua de mão única... op. cit.* p.31

¹¹⁰ idem. p.31

¹¹¹ idem. p.42

¹¹² idem. p.31

¹¹³ idem. p.15

música, seja por gritos de socorro. Quem quereria enumerar os sinais de alarme com que é guarnecido o interior do verdadeiro escritor? E 'escrever' nada mais significa que pô-los em funcionamento.¹¹⁴

Benjamin ensina ao escritor uma técnica silenciosa e ruidosa ao mesmo tempo, que exige uma lenta maturação e a força de um golpe impensado. A escrita benjaminiana é marcada por choques, colisões, antagonismos que produzem um clarão, uma aparição clarividente que não se sabe precisamente se é resultado de uma transpiração intensa ou de um momento supremo de distração. De certa maneira, aqui se está próximo da tensão encontrada pelo próprio Benjamin na percepção poética de Charles Baudelaire. O máximo de concentração aliado ao máximo de distração. As nuvens do pensamento ficam tão carregadas no horizonte benjaminiano, os pólos contrários tensionam a tal ponto que é imprescindível a precipitação distraída de um raio para reequilibrar as intensidades em choque. É possível destacar algumas imagens de seu repertório que se referem a essa "descarga" ou a esse despertar, tais como a *aparição repentina*, a *iluminação*, aquilo que se dá no *tempo de um relâmpago*. Imagens do pensamento exploradas por Benjamin em vários de seus textos, inclusive, no último deles, as teses *Sobre o conceito de história*.

Somente um corpo treinado para esse jogo entre a tensão e a distensão, entre a atenção e a distração, o sono e a vigília é que pode realmente apropriar-se da "*imagem histórica, em seu relampejar fugaz*".¹¹⁵ O pensamento de Walter Benjamin é um exercício de clarividência que requer, como afirma Gagnebin, uma "*atenção leve e ao mesmo tempo intensa*"¹¹⁶. E mais ainda, exige pólos, vetores, linhas de força em constante batalha. Essa postura diante da vida e do conhecimento vai instigar polêmicas entre os comentaristas

¹¹⁴ idem. p. 60

¹¹⁵ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica... op. cit.* p. 225

¹¹⁶ GAGNEBIN, J. M. *História e narração... op. cit.* p. 88

que buscam uma matriz, um lugar essencial de onde partiria o pensamento de Walter Benjamin. Como explica Jeanne Marie Gagnebin:

Se todos os comentadores concordam em reconhecer no pensamento benjaminiano uma oposição, até mesmo uma contradição insuperável entre estes aspectos nostálgico e vanguardista, ou ainda teológico e materialista, ou então conservador e revolucionário, estas tensões são freqüentemente descritas e explicadas como o fruto de contradições pessoais (Benjamin não teria sabido nem podido se decidir por um dos membros da alternativa); às vezes, também, elas são reduzidas à aparência superficial de que Benjamin tivesse sempre permanecido um pensador religioso ou, ao contrário, de que tivesse abandonado a teologia por um marxismo militante.¹¹⁷

Na perspectiva do Saber Noturno o interesse maior, a curiosidade recai sobre a permanência, a manutenção das tensões do que na resolução delas. É justamente o demorar-se no limiar que torna o pensamento singular, único, e, no caso de Benjamin, clarividente. Uma luminescência que se origina do choque entre o real e o sonho, ou se quiser, entre o racional e o irracional, entre o caos e o cosmos. Para além dessas oposições discutidas pelos comentaristas, não sem erudição e um grande poder de argumentação, cabe aqui ressaltar a vigília permanente, essa atenção onde leveza e intensidade não se anulam, como no vôo do beija-flor, ou como o vigia kafkiano que surge numa das páginas das *Narrativas do espólio*:

Afundado na noite. Como alguém que às vezes baixa a cabeça para meditar, totalmente afundado na noite. Em torno as pessoas dormem. Uma pequena encenação, um inocente auto-engano de que dormem em casas, em camas firmes, sob o teto sólido, estirados ou encolhidos sobre colchões, em lençóis, sob cobertas, na realidade reuniram-se como outrora e mais tarde, em região deserta, um acampamento ao ar livre, um número incalculável de pessoas, um exército, um povo, sob o céu frio, na terra fria, estendidos onde antes estavam em pé, a testa premida sobre o braço, o rosto voltado para o chão, respirando tranquilamente. E você vigia, é um dos vigias, descobre o mais próximo pela agitação da madeira em brasa no monte de galhos secos ao seu lado. Por que você vigia? Alguém precisa vigiar, é o que dizem. Alguém precisa estar aí.¹¹⁸

¹¹⁷ idem. p. 8

¹¹⁸ KAFKA. F. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.114

É no trepidar da madeira seca, nessa matéria morta transfigurada em calor e luz pela ação do fogo que o vigia "*descobre o mais próximo*". Talvez o mais próximo seja mesmo essa terra deserta e fria onde o povo dorme sem abrigo. Um deserto onde esse povo já viveu e ainda viverá por um longo tempo perpetuando a pequena encenação da civilização e do progresso. Ou talvez, esse mais próximo seja o próprio vigia, que descobre a si mesmo e o absurdo da vigília, já que todos dormem e respiram tranquilamente, conformados com a situação. Mas alguém precisa estar aí, para ouvir o tiritar das matérias mortas que reascendem e revivem na noite mais densa. É necessário o máximo de atenção, uma vigília permanente, não para a captura de uma verdade definitiva e essencial. Mas para saltar do *continuum* da história uma reminiscência, uma imagem, um fragmento, ou mesmo um sonho que revele o mais próximo, aquilo que é, nesse exato instante, e que encerra em si o poder de transformar o que virá.



SABOR DA EXPERIÊNCIA

"*Jamais provou uma iguaria, jamais degustou uma iguaria quem sempre comeu com moderação*"¹¹⁹ – assim Walter Benjamin abre uma de suas "narrativas filosóficas" que compõem as *Imagens do Pensamento*, intitulada "Figs Frescos". A história, além de bem conhecida e engraçada, aborda um dos temas mais caros ao pensamento benjaminiano: a questão da experiência. Caminhando devagar sob o sol do sul da Itália, o estrangeiro resolve comprar figos de uma senhora, que infelizmente não tem nenhuma sacola ou papel para embrulhar as mercadorias que vendia. Constrangido em renunciar às

¹¹⁹ BENJAMIN, W. *Rua de mão única. op. cit.* p.213

frutas, Benjamin se afasta da vendedora ambulante carregado. Nos bolsos do paletó e das calças, nas mãos, na boca, os figos tomam conta dele.

Agora não podia parar de comer, precisava tentar me defender, o mais rápido possível, contra a massa de frutas robustas que me havia atacado. Mas aquilo já não era um comer, mas um banhar-se, pois o aroma resinoso penetrava minhas coisas, se grudava às minhas mãos, emprenhava o ar, através do qual eu levava minha carga. E, então, sobreveio a culminância do sabor, na qual, quando o fastio e a náusea – as últimas curvas – estão dominadas, o panorama se abre numa imprevista paisagem do palato: uma maré de avidez, sem sabor, sem limite, verdoenga, que nada conhece a não ser a onda viscosa e fibrosa da polpa da fruta aberta, a total transmutação de prazer em hábito, de hábito em vício.¹²⁰

Como nos ensina Roland Barthes, saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia. E por isso, talvez, não seja incorreto dizer que a experiência com os tais figos frescos corresponde à experiência vivida por Walter Benjamin no mundo do pensamento, do saber. Comer, diz o filósofo, "*isto significa antes de tudo: comer radicalmente.*" Assim como pensar, parafraseando-o, significa antes de tudo pensar radicalmente. E para pensar deste modo extremado é necessário experimentar a vida com intensidade, sem moderação ou prudência, ultrapassando as últimas curvas da náusea e do fastio pela existência.

É certo que, como alerta Benjamin, essa forma de conhecimento pode transformar o prazer em vício. Aqueles que procuram a verdade a qualquer custo, aqueles que Nietzsche chama de "*esfomeados de vida*", chegam até esse momento de transmutação do prazer do conhecimento em vício, e aí ficam paralisados. Os famélicos, em outras palavras, experimentam o mundo da vida, colocam tudo goela abaixo, mas não reconhecem os sabores, não digerem, nem criam saberes. Tudo se resume no empanturrar. Os pensadores-artistas vão além, é preciso reconhecer o sabor das

¹²⁰ idem. p.213

experiências vividas e transfigurá-las numa força que intensifique a vida, ao invés de corrompê-la. Nessa breve narrativa benjaminiana chega-se ao limite da experiência, "*a maré de avidez, sem sabor*", porém através de um antídoto poético, estético – que contagia sua escrita e seu pensamento – ele traça um contorno e uma justificativa para essa experiência radical com a vida. De certa maneira, seu próprio texto é uma prova de que o vício pode ser novamente transfigurado em prazer, através da poesia e da arte da narrativa. Há um processo de digestão criadora que transforma a experiência radical em beleza e perfeição, em novos alimentos plenos de virtude e de sabor.

Não basta, portanto, uma goela gigantesca, pantagruélica para saborear a vida radicalmente. É necessário ter um bom estômago para suportar os alimentos mais indigestos. Essa forma de experimentar a vida, não raras vezes leva o pensador ao esgotamento, pois a digestão é lenta e, muito próxima às vezes, à congestão, como aquela vivida por Benjamin ao completar 40 anos, em 1932. Em meados daquele ano, segundo Leandro Konder, Benjamin chegou à conclusão de que sua "*vida se tinha tornado insuportável e absurda*". Tanto no trabalho quanto no amor, as coisas andavam difíceis para ele, que sem dinheiro, sozinho e forçado a viver longe de sua terra natal, resolveu dar cabo ao sofrimento. Num hotel em Nice preparou toda a cena do suicida: escreveu cartas de despedida aos amigos e um testamento confirmando o destino escolhido. Como já se sabe, o suicídio foi adiado, só consumado no dia 27 de setembro de 1940, na cidade de Port Bou, quando impedido de transpor a fronteira (para a Espanha), prefere o sono do veneno a se entregar as tropas nazistas. O mais irônico é que a fronteira foi aberta no dia seguinte à morte de Benjamin; o grupo de refugiados passou; ele ficou no limiar.

O ensaio autobiográfico *Infância em Berlim por Volta de 1900* começou a ser escrito em 1932, em meio àquele clima de desespero que o levaria a pensar no suicídio.

Trata-se de um texto em que a proximidade da morte é "*um tema recorrente e central*"¹²¹, segundo a avaliação de Gagnebin. As várias figuras da morte surgem nas reminiscências benjaminianas das formas mais inusitadas, desde o trêmulo espírito da borboleta que invade a alma do caçador até o acento da morte que envolveu o nome de sua primeira paixão, a pequena Luísa von Landau. As meias-palavras usadas pelo pai para noticiar a morte – de sífilis – do primo distante; os aposentos da casa burguesa em que a morte não tinha lugar, "*por isso, durante o dia, pareciam tão aconchegantes e, à noite, tornavam-se cenários de pesadelos.*"¹²² E, finalmente, na própria cidade onde "*por toda parte circulava a Desgraça*"¹²³, dentro das ambulâncias e dos carros de polícia, ou, nos canais de águas escuras e lentas que se transformavam no leito dos afogados. Nada mal para uma criança que passou toda a infância aprisionada no bairro de proprietários, "*encerrado sem saber da existência dos outros.*"¹²⁴ Mas essas referências ao tema da morte – tão presente na vida de Benjamin na época em que escrevia o texto –, indicam, sobretudo uma convalescência, o retorno do bom funcionamento do estômago e de sua capacidade de transcender, de idealizar, de esquecer ativamente aquilo que se apresentava como o insuportável.

O autor da *Infância em Berlim* estava muito distante das formas clássicas de escrita memorialista que evocam "os tempos da infância", num tom nostálgico, saudoso do paraíso perdido, inacessível ao adulto sentimental. Apesar de viver a experiência do exílio, o que aumenta significativamente as chances de derrapar nas armadilhas da

¹²¹ GAGNEBIN, J. M. *História e narração... op. cit.* p. 77

¹²² BENJAMIN, W. *Infância em Berlim... op. cit.* p. 96

¹²³ *idem.* p.130

¹²⁴ *idem.* p. 125

saudade, Benjamin fazia de suas "*expedições na profundezas da lembrança*"¹²⁵ uma espécie de antídoto contra esse mal que abate a alma exilada de sua terra natal:

Assim como a vacina não pode dominar o corpo sadio, o sentimento de nostalgia não devia dominar meu espírito. Eu me esforçava para limitá-lo tomando a consciência da perda irremediável do passado, devido não a contingências biográficas, mas a necessidades sociais.¹²⁶

A criança benjaminiana no limiar do labirinto do passado não teme; "*pelo contrário* – diz Gagnebin –, *o desejo de exploração predomina como se soubesse, confusamente, que só poderá se reencontrar se ousar perder-se.*"¹²⁷ De certa forma, a criança encontra por si só o próprio caminho que a conduz para o seu mundo. Quando Benjamin assume a percepção infantil – intensa, leve e ousada –, na expedição pelas profundezas da lembrança, ele reconhece a força de um outro, de um estranho que não é ele mesmo. Em outras palavras, ele realiza um exercício de transformação de si através do contato com esse outro que é a percepção da criança. Esta percepção dos acontecimentos ocorridos no passado não visa a criação de uma identidade que vai se amadurecendo ao longo da vida. Mais do que uma identidade se cristalizando, a *Infância em Berlim* é um relato fragmentário e descontínuo de "achados" de uma criança que, segundo o autor, "*equivalem às vitórias para os adultos.*"¹²⁸ Como diz Walter Benjamin, as crianças reconhecem em produtos residuais, seja no material de costura, de jardinagem, de marcenaria,

o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. Neles, elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, (...) em uma nova, brusca relação entre si. Com isso as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas.¹²⁹

¹²⁵ BENJAMIN, W. apud. GAGNEBIN, J. M. *História e Narrativa...* op. cit. p.77

¹²⁶ BENJAMIN, W. apud. ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte...* op. cit. p.246

¹²⁷ GAGNEBIN, J. M. *História e narrativa...* op. cit. p. 91

¹²⁸ BENJAMIN, W. *Infância em Berlim...* op. cit. p.137

¹²⁹ BENJAMIN, W. *Rua de mão única.* op. cit. p. 19

A criança que cria seu mundo e traça o seu próprio caminho no labirinto acaba transformando o autor das memórias. Como afirma de modo esclarecedor, Jeanne Marie Gagnebin, o personagem dessas notas autobiográficas,

não visa a descrição do passado '*como de fato foi*', mas a sua retomada salvadora na história do presente. Um sujeito, podemos acrescentar, que não fala de si para garantir a permanência da sua identidade, mas que, ao contar sua história, se desfaz de representações definitivas e ousa afirmar-se na incerteza.¹³⁰

Esta experimentação de si tem como cenário a própria perda da experiência tradicional. As "necessidades sociais" que surgem no seio da grande cidade impõem ao homem moderno uma nova forma de experiência onde os valores individuais e privados se sobrepõem aos valores apurados no calor das conversas, no fogo lento da tradição. A chama da experiência mantida viva através da voz do narrador, ou senão, através das últimas e sábias palavras do moribundo, que colocava os entes mais próximos em contato com o mistério da distância irreparável, foi se extinguindo na modernidade. Assim como a transmissão daquela experiência reparadora irradiada pela voz macia da mãe, que cuida de seu filho convalescente, contando-lhe histórias da família e dos antepassados que valem a pena ser rememorados. É assim que o menino berlinense se lembra das horas de vigília de sua mãe:

Carícias abriam o leito dessa corrente. Eu as amava, pois da mão de minha mãe já gotejavam histórias que, logo, em abundância, emanariam de sua boca. Foi graças a essas histórias que veio à luz o pouco que vim saber de meus ancestrais. A carreira de um parente antepassado, as regras de conduta de meu avô, me eram evocadas pelos outros como se quisessem assim me fazer compreender quão irrefletido seria de minha parte renunciar, por meio de uma morte prematura, aos grandes triunfos que eu tinha na mão graças às minhas origens. Duas vezes ao dia minha mãe vinha conferir quão próximo da morte eu chegara. Depois, com cuidado, levava o termômetro contra a janela ou lâmpada e manipulava o estreito tubinho, como se nele estivesse aprisionada minha vida.¹³¹

¹³⁰ GAGNEBIN, J. M. *História e narrativa...* op. cit. 91

¹³¹ BENJAMIN, W. *Infância em Berlim...* op. cit. p. 109

A dor era – diz a percepção da criança berlinense – "*um dique que só no começo oferecia resistência à narrativa; mais tarde, quando esta se robustecia, ele era minado e lançado no precipício do esquecimento.*"¹³². Na modernidade, essa forte correnteza da narrativa, esse fluxo intenso da experiência, capaz de derrubar as muralhas da dor, cessou, esgotou. A vida realmente ficou aprisionada num *estreito tubinho*, pois sem a torrente, as muralhas da dor só crescerem. E assim, o ressentimento contra a vida dolorosa e sofrida fez com que o homem se refugiasse nos interiores da alma ou nos espaços privados onde se sentia precariamente protegido.

A frase que abre o famoso ensaio *O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, é emblemática ao indicar um afastamento, um adeus a um ente próximo que se transforma num frágil memento, prestes a desaparecer nas lonjuras do esquecimento: "*Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais.*"¹³³ O narrador que "*retira da experiência o que ele conta (...) e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes*"¹³⁴, agoniza na moderna sociedade urbano-industrial, onde já não há uma experiência compartilhada por todos. O que existe é uma profusão vertiginosa de informações, palavras de ordens, comandos, *slogans*, um tipo de comunicação que visa, antes de mais nada, ser consumida rapidamente, esgotar-se na aparição, não sem antes provocar uma reação imediata – um susto, um choque – no leitor ou no ouvinte.

A narrativa tradicional – "*uma forma artesanal de comunicação*"¹³⁵ – quer perdurar. O poder de encantamento da narrativa faz com que os ouvintes sintam vontade de

¹³² idem. p. 109

¹³³ BENJAMIN, W. O Narrador... *op. cit.* p, 197

¹³⁴ idem. p.201

¹³⁵ idem. p.205

recontar a história ouvida. E ao fazê-lo, o ouvinte que se torna narrador recria a história a partir de uma nova ótica, pois ele imprime na narrativa a sua própria experiência de vida. Isto é, recria a narrativa no espaço de uma ressonância onde perdura a história, sempre inacabada e inesgotável, pois novos ouvintes serão chamados para recriá-la. O ciclo das narrativas, dessa forma, jamais se encerra. Os narradores e os ouvintes criam camadas sobre camadas que encobrem o mundo de nossas experiências. Como afirma Benjamin, *"Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando."*¹³⁶ E desta forma o mundo da experiência individual vai se interpolando com a experiência coletiva. Trata-se de um processo de formação, de elaboração criativa de si mesmo, fortemente apoiada numa tradição – aqui não entendida como uma palavra de ordem que encerra o horizonte –, mas como um convite, uma sedução que permite ampliar os horizontes de nossas experiências através do intercâmbio, da troca e da faculdade de pôr em comum algo vivido, visto ou ouvido.

O "repito, logo provo", tão característico da imprensa moderna, não tem nada a ver com esse recontar infundável. As histórias irradiadas pelos ouvintes são sempre temperadas pela experiências de cada um, ao contrário do esquema tautológico em que o receptor se transforma, pura e simplesmente, numa caixa de ressonância que faz vibrar a informação ampliando o alcance, mas não a duração das narrativas. A narrativa tradicional exige um tempo, o tempo de uma árvore que cresce, e não de uma folha que cai. Trata-se, em outras palavras, de um tempo de formação, de maturação silenciosa no qual as experiências vividas e ouvidas são encarnadas, transformadas em carne e em sangue.

O tempo vertiginoso da informação produz apenas a uniformidade, uma espécie de padronização empobrecedora da experiência, que segundo Walter Benjamin, *"forma-se*

¹³⁶ idem. p.211

menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com freqüência inconscientes, que afluem à memória."¹³⁷ A indústria da informação mina a experiência tradicional porque ela tem como missão trazer todos os fatos à luz da consciência. Em sintonia com o espírito das Luzes, o que a imprensa procura é o máximo de transparência, de visibilidade, de exposição diante do plano da consciência que busca, por sua vez, freneticamente eliminar as sombras, as opacidades, o miraculoso que cercam um acontecimento. A este processo de tudo passar imediatamente para o plano da consciência, Benjamin dará o nome de "vivência":

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.¹³⁸

Em um dos mais comoventes diagnósticos do choque provocado pela vertiginosa mudança na percepção humana, decorrente das inovações tecnológicas, Walter Benjamin desenha um quadro da experiência vivida por sua própria geração envolvida nos horrores da Primeira Guerra. Benjamin assim descreve,

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permaneceria inalterado, exceto as nuvens, de debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.¹³⁹

Um corpo que será obrigado a conviver com esse susto, a guardar no coração essa angústia, como aqueles soldados que voltaram emudecidos dos *fronts* de batalha, incapazes de expressar o sofrimento vivido. Uma enorme quantidade de livros procurou esclarecer os motivos, explicar as razões da guerra, mas não geraram experiência; não criaram aquele fluxo intenso capaz de arrastar a dor para o precipício do esquecimento,

¹³⁷ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire... op. cit.* p.105

¹³⁸ *idem.* p. 111

¹³⁹ *idem.* p.198

como dizia o menino convalescente. Encarcerado em seu próprio interior angustiado, o homem moderno, esse frágil corpo buscou no confortável isolamento proporcionado pelas novas tecnologias (as mesmas que o havia levado à guerra) um refúgio seguro onde ele pudesse viver em paz com a sua consciência.

Os escritos de Walter Benjamin sobre o fim da arte de narrar soam como verdadeiros réquiens. Ou talvez elegias, baladas melancólicas em que um homem debruçado sobre si mesmo canta de forma sombria o depauperamento da experiência e a agonia da tradição. Há um belíssimo aforismo nietzschiano intitulado *No horizonte do infinito* que expressa os horrores e as venturas dessa deriva em que o homem moderno se encontra, longe das terras firmes da tradição. Assim escreveu Nietzsche:

Deixamos a terra firme e embarcamos! Queimamos a ponte – mais ainda, cortamos todo laço com a terra que ficou para trás! Agora tenha cautela, pequeno barco! Junto a você está o oceano, é verdade que ele nem sempre ruga, e às vezes se estende como seda e ouro e devaneio de bondade. Mas virão momentos em que você perceberá que ele é infinito e que não há coisa mais terrível que a infinitude. Oh, pobre pássaro que se sentiu livre e agora se bate nas paredes dessa gaiola! Ai de você, se for acometido de saudade da terra, como se lá tivesse havido mais *liberdade* – e já não existe mais "terra"!¹⁴⁰

O traço noturno do pensamento benjaminiano não se restringe a essa nostalgia pela terra firme. Há também uma atitude ousada diante desse infinito horizonte da interpretação. Foi colocado abaixo o farol da verdade, da grande tradição que guiava a pequena nau do pensamento em sua navegação em águas costeiras e rasas. O oceano de interpretações se abre, se expande e, torna-se necessário seguir a viagem, de forma hesitante, porém com alegria. Como diz Benjamin no texto *Experiência e pobreza*, "*uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem.*"¹⁴¹ Surgem também novos bárbaros para quem a pobreza de

¹⁴⁰ NIETZSCHE. *Gaia Ciência. op. cit.* p.147

¹⁴¹ BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza. In: Magia e técnica... op. cit.* p. 115

experiência torna-se um convite à experimentação, uma espécie de desafio que alguns homens raros receberam de bom grado.

Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operam a partir de uma tábula rasa.

(...) Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século.¹⁴²

Mais ainda, Benjamin fecha esse pequeno ensaio anunciando o riso bárbaro, daquele que cria a partir de uma tábula rasa: "*Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito.*"¹⁴³

A desilusão pode provocar inúmeros sentimentos, entre os quais a melancolia, a depressão, a angústia e mesmo uma raiva incontrolável que quer pôr em holocausto todas as coisas, toda a humanidade, já que "não há mais nada a perder". Mas para Benjamin é preciso viver essa desilusão com alegria, com a leveza daquele que cria. "*As melhores cabeças*", os pensadores-noturnos são fiéis ao seu tempo porque recolhem os escombros deixados sobre a terra após a queda dos ideais metafísicos, após a desilusão radical com o mito do progresso e com as promessas de paraíso maquinadas pelas inovações tecnológicas. Recolhem e buscam criar, tal como a criança que forma para si seu pequeno mundo no grande, algo que possa sobreviver, de fato, à cultura hegemônica de uma época. Mas, por outro lado, os pensadores noturnos são também grandes infiéis ao seu tempo, pois projetam nos trabalhos, nas obras do pensamento e de arte, um outro tempo, uma outra forma de se relacionar com o tempo, com o real e com a verdade.

¹⁴² idem. p.116

¹⁴³ idem. p.119

Em suas buscas noturnas, em sua permanente vigília, Walter Benjamin procurou nas constelações que se abriam em suas visões, novos e ancestrais bárbaros, "*aqueles que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia.*"¹⁴⁴ Como afirma o crítico Ranier Rochlitz,

Benjamin procura marcar os tempos de pausa em que o 'gênio' liberador da humanidade manifestou-se acenando para uma libertação decisiva. A arte ocupa, aqui, um lugar privilegiado, mas apenas na medida em que o encantamento de sua aparência é dominado pelo desencantamento próprio do conhecimento. A tragédia grega, a alegoria barroca, a poesia moderna de Baudelaire, o filme revolucionário são esses momentos privilegiados em que uma perda do sentido é heroicamente convertida em forma simbólica.¹⁴⁵

Na constelação benjaminiana brilha com mais intensidade os pensadores-artistas que experimentaram os limites do pensamento, as decepções mais profundas e acolheram ousadamente o que se apresentava como abismal e não assimilável pela consciência. Esses pensadores convertem essa experiência numa bela aparência, em arte, em sabedoria, em Saber Noturno.

É interessante observar o modo como Benjamin parece sempre estar atento a esse momento de conversão da decepção em uma nova ilusão que brota justamente da experiência do desencanto. Sobre a estrutura "secreta" onde repousaria *As Flores do Mal*, ele anota que a genialidade da obra está "*na exclusão sem condescendência de todo tema lírico que não estivesse cunhado pela experiência dolorosa e personalíssima de Baudelaire.*"¹⁴⁶ Já na análise sobre a obra de Franz Kafka, ele toma de assalto uma das primeiras frases escritas em seu diário: "*Eu tenho experiência e não estou brincando quando digo que essa experiência é uma espécie de enjôo em terra firme.*"¹⁴⁷ Essas

¹⁴⁴ idem. p.119

¹⁴⁵ ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte...* op. cit. p. 22

¹⁴⁶ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge.* op. cit p.152

¹⁴⁷ BENJAMIN, W. *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte.* In: *Magia e técnica, arte e política.* op. cit. p.155

experiências extremadas instrumentalizam o pensamento benjaminiano que também se lança nessa aventura perigosa através do mar pleno e infinito da interpretação, onde não é mais possível ver o farol da doutrina. Sob a ótica crítica de W. Benjamin essa experiência dolorosa e singular de Baudelaire, a experiência nauseante de Franz Kafka se transformam num instrumento de leitura do instante presente. Ele vai mudando seu personagem conceitual conforme os períodos por ele vividos, ou de acordo com os diagnósticos da atualidade traçados por seu pensamento e por sua sensibilidade. Seus companheiros de viagem se alternam à medida em que os desvios e os descaminhos vão mudando a rota inicial: Hölderlin, os dramaturgos barrocos, Marcel Proust, Franz Kafka, Charles Baudelaire, entre tantos outros, são companhias, aliás belas companhias, nesta deriva atenta de Benjamin pelos labirintos da vida.

Apesar da temática sobre o fim da experiência aparecer em diversos escritos dos anos 30, a leitura benjaminiana da obra de Kafka é um momento privilegiado, único em que o "*gênio* liberador", para usar aqui a expressão de Rochlitz, acena para uma libertação decisiva. Mas no caso de Franz Kafka se trata de um aceno tão brusco, tão estranho que não sabemos mais se ele acena ou se está tentando apagar seus pensamentos soltos no ar. "*Muitas vezes – escreve Kafka – o funcionário dita em voz tão baixa que o escrevente não ouve nada se estiver sentado, e, por isso, precisa pular, capturar as palavras ditadas, sentar-se depressa e escrevê-las, em seguida pular de novo, e assim por diante. Como é singular! É quase incompreensível*"¹⁴⁸

Walter Benjamin reconhece em Kafka – como afirma numa correspondência ao amigo Gershom Scholem – "*uma doença da tradição*". O que Benjamin diagnostica na obra do escritor tcheco é o desmoronamento da tradição sagrada ou profana que

¹⁴⁸ KAFKA, F. apud. BENJAMIN, W. Franz Kafka... *op. cit.* p.161

asseguraria à humanidade uma espécie de comunhão, além de uma certa segurança ou conforto, já que ela indicaria a origem e o destino reservado a raça humana. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin, a obra de Kafka descreve o fim da tradição, mas não afirma, "*a necessidade de reencontrar qualquer ancoragem na tranquilidade de um porto.*"

Em particular, ela não deve ser lida como a queixa ou a confissão de um homem que, num mundo sem Deus, partiria em sua busca e, no decorrer de uma peregrinação tão exaltante como esgotante, acabaria por encontrá-lo para seus irmãos.¹⁴⁹

Ao narrar a experiência da fragmentação da verdade ancestral e primordial e o processo irreversível de secularização empreendido na modernidade, enfim, ao abandonar a terra firme, Kafka, diz Benjamin, "*sacrificou a verdade para apegar-se à sua transmissibilidade, ao seu elemento hagádico. (...) [Os escritos de Kafka] não se colocam singelamente aos pés da doutrina, como a Haggadah em relação à Halacha. Depois de terem se deitado, erguem uma poderosa pata contra ela.*"¹⁵⁰ A filósofa Jeanne Marie Gagnebin explica essas categorias teológicas utilizadas pelo crítico alemão e ao mesmo tempo revela um tema chave do pensamento benjaminiano, a saber, o esquecimento. Segundo Gagnebin, na religião judaica a *Halacha* é o texto sagrado, a palavra originária oriunda do verbo divino enquanto a *Haggadah* é o conjunto infinito de comentários que cercam, ou, se deitam aos pés da doutrina originária. A questão enfrentada por Kafka e Benjamin é o movimento de afastamento, de conquista de uma autonomia do comentário em relação a palavra divina. Em outros termos, a imensa profusão de comentários tornou irreconhecível o sentido inicial que originou os próprios comentários. A verdade divina legada pela tradição foi derrubada com um "coice violento" pelos comentários que se tornaram independentes. O que subsiste agora são infinitas interpretações que já não

¹⁴⁹ GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin. op. cit.* p. 67

¹⁵⁰ BENJAMIN, W. apud. GAGNEBIN, J. M. prefácio do *Magia e Técnica. op. cit.* p. 17

remetem a nenhum texto sagrado. *"Essa doutrina não existe – diz Benjamin – podemos dizer no máximo que um ou outro trecho alude a ela. Kafka talvez dissesse: esses trechos constituem os resíduos dessa doutrina e a transmitem. Mas podemos dizer igualmente: eles são os precursores dessa doutrina, e a preparam."*¹⁵¹

O que torna Kafka aos olhos de Benjamin, um narrador moderno é justamente a expressão de uma experiência única, singular que é, paradoxalmente a própria ruína da experiência, a desagregação de todo legado da tradição.

Kafka conta-nos – afirma Gagnebin – com uma minúcia extrema, até mesmo com um certo humor, ou seja, com uma dose de jovialidade ("Heiterkeit"), que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações.¹⁵²

Como já sintetizou Baudelaire, é preciso sobretudo viver a "Queda com alegria". A noite mais longa de uma tradição, aquela que anuncia a sua morte, deve ser vivida com uma certa alegria, jovialidade e com uma serenidade tão transbordante que se confunde com o humor. Não se trata, evidentemente, daquela gargalhada catártica, aquela descarga emocional impossível de conter diante acontecimentos funestos. Sentir enjôo em terra firme, morar no desmoronamento são experiências que exigem o máximo de tenacidade, pois há que se suportar todo esse sofrimento, esse luto, e mais ainda, saber transfigurá-lo em algo belo. Benjamin retoma um fragmento do diálogo entre Kafka e Max Brod em que fica explícita essa tensão entre a desesperança e a serena alegria:

Recordo-me – diz Brod – de uma conversa com Kafka, cujo ponto de partida foi a Europa contemporânea e a decadência da humanidade. Somos, disse ele, pensamentos niilistas, pensamentos suicidas, que surgem na cabeça de Deus. Essa frase evocou em mim a princípio a visão gnóstica do mundo: Deus como um demiurgo perverso, e o mundo como seu pecado original. Oh não, disse ele, nosso mundo é apenas um mau humor

¹⁵¹ BENJAMIN, W. Franz Kafka... *op. cit.* p. 148

¹⁵² GAGNEBIN, J. M. prefácio *Magia e técnica...* *op. cit.* p. 18

de Deus, um dos seus maus dias. Existiria então, esperança, fora desse mundo de aparências que conhecemos? Ele riu: há esperança suficiente, esperança infinita – mas não para nós"¹⁵³

Nada mais enigmático, noturno do que o riso de Franz Kafka. Como diz Benjamin, "*o inimigo não tem cessado de vencer*"¹⁵⁴; esse longos dias de mau humor divino não acabaram. Apesar de vivermos nessa época de pensamentos suicidas e niilistas, há uma necessidade de ficarmos atentos, tensos, e ao mesmo tempo serenos, pois "*mesmo os meios insuficientes – diz Kafka – e até mesmo infantis podem ser úteis para a salvação.*"¹⁵⁵

Pode ser insuficiente, até mesmo infantil, mas Walter Benjamin insiste naquela canção popular alemã que tem em seus versos finais a seguinte súplica: "*Por favor, eu te peço, criancinha/ Que reze também pelo corcundinha.*"¹⁵⁶ O corcundinha, aquele que mora no subterrâneo e que de noite entra de assalto nos sonhos da criança, detém as imagens do esquecimento, aquelas que são guardadas no inconsciente. Como diz Benjamin "*penso que isso de 'toda a vida', que dizem passar diante dos olhos do moribundo, se compõe de tais imagens que tem de nós o homenzinho.*"¹⁵⁷ Benjamin atribui um sentido a "reza" bem preciso, que é o mesmo usado por Kafka, a saber, a atenção. Como diz o tradutor de Kafka, Modesto Carone, "*para Kafka, a atenção dada ao objeto é a forma leiga de oração.*"¹⁵⁸ Prestar atenção às imagens do esquecimento, é incluir na prece todas as criaturas, fatos, acontecimentos, sem exceção. Em outros termos é a redenção da culpa, nisto consiste a esperança kafkiana, mesmo que isso seja impossível para nós.

¹⁵³ BROD, Max. apud. BENJAMIN, W. Franz Kafka... *op. cit.* 142

¹⁵⁴ BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. *op. cit.* p.225

¹⁵⁵ KAFKA, F. apud. apud. BENJAMIN, W. Franz Kafka... *op. cit.* 143

¹⁵⁶ BENJAMIN, W. Infância em Berlim... *op. cit.* p, 142

¹⁵⁷ *idem.* p, 142

¹⁵⁸ CARONE, Modesto. Um primeiro livro lírico e uma novela impecável. Posfácio de KAFKA, F. *Contemplação; e O foguista.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 89

Há na obra de Kafka figuras do esquecimento. Essas personagens são testemunha de um mundo primitivo, que não conseguimos integrar e que só pode surgir como uma ameaça imemorial; mas elas só são verdadeiramente ameaçadoras porque tiveram de ser esquecidas, recalçadas. Elas também são as únicas que poderiam ajudar. Sua deformidade nasce desta violência, talvez necessária ao desenvolvimento da civilização, que tentou submetê-las e só o conseguiu pela denegação do esquecimento.¹⁵⁹

Naquilo que mais se teme, se esconde, se recalca pode estar a salvação. Afirmar todo o passado, sem culpa, ódio ou ressentimento, transfigurá-lo numa imagem com a qual é possível conviver, essa é uma das tarefas fundamentais do pensador-artista compromissado com o seu tempo e com o tempo que advém. Há todo esse trabalho árduo de rememoração do recalçado, e o trabalho ainda mais duro de esquecer, de livrar dessa carga gigantesca de sofrimentos e dores que impede os gestos livres, os saltos, os deslocamentos repentinos, enfim, a dança da vida na poeira do instante. Há uma passagem numa "*prosa miúda*" de Kafka, intitulada, *Crianças na Rua Principal*, em que se assiste a descrição desse momento mágico em que as sombras do passado são afugentadas com um grito de guerra liberando o corpo para os saltos mais elásticos, plásticos, como aquele "*salto de tigre em direção ao passado*"¹⁶⁰ de que fala Benjamin:

Alguém deu um brado de guerra de índio, sentimos nas pernas um galope forte como nunca, nos saltos o vento nos suspendia pelos quadris. Nada poderia nos deter; estávamos numa corrida tal que mesmo na hora de ultrapassar éramos capazes de cruzar os braços e olhar calmamente em volta.¹⁶¹

O esquecimento proporciona ao corpo que cria a leveza necessária para o trânsito das idéias, para o ir e vir que não cessa, para as serenas ultrapassagens ou superações. Nesta perspectiva, Kafka e Benjamin se aproximam do entendimento nietzschiano da força do esquecimento, que não é, absolutamente, uma espécie de conformismo, de

¹⁵⁹ GAGNEBIN, J.M. *História e Narração...* op. cit. p.69

¹⁶⁰ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história... op. cit. p.230

¹⁶¹ KAFKA, F. *Contemplação...* op. cit. p. 12

oportunismo barato (uma amnésia seletiva) ou de improbidade intelectual. A citação da *Genealogia da Moral* é longa, porém necessária neste momento:

Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como crêem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar "assimilação psíquica"), do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou "assimilação física". Fechar temporariamente as portas e janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviais a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de *tabula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo, sobretudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o reger, prever, predeterminar (...) – eis a utilidade do esquecimento, ativo (...) com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento.¹⁶²

Primeiro é necessário destacar a importância que Nietzsche atribui ao esquecimento na "assimilação física", no processo de transformação da experiência em carne e em sangue, sem passar pelos anteparos da consciência. Ou seja, nos termos benjaminianos, é necessário a força esquecimento para que a experiência não seja reduzida a uma "vivência". O segundo movimento de aproximação entre os dois pensadores é que o esquecimento possibilita responder ativamente a um apelo do presente. Sem esquecer, a ação no tempo presente pode ser tornar um ato de vingança contínuo, pois o ressentimento impediria a emergência do novo. Neste caso a fidelidade ao passado teria um preço muito alto, que é o próprio desprezo pelo presente, pelo instante que passa, que é o único tempo no qual se pode agir, intervir e inventar, de fato, novas formas de viver.

A força do esquecimento ativo é necessária, portanto, para aqueles que criam e experimentam novas significações e desdobram antigas verdades. Desdobrar naquele sentido do botão que se desdobra em flor, para usar aqui bela imagem criada por Walter

¹⁶² NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral... op. cit.* p. 47

Benjamin. Fazer o que fez Kafka em sua surpreendente interpretação de Sancho Pança, citada no encerramento do ensaio de Benjamin:

Sancho Pança, que por sinal nunca se vangloriou disso, no curso dos anos conseguiu, oferecendo-lhe inúmeros romances de cavalaria e de salteadores nas horas do anoitecer e da noite, afastar de si o seu demônio – a quem mais tarde deu o nome de D. Quixote – de tal maneira que este, fora de controle, realizou os atos mais loucos, os quais no entanto, por falta de um objeto predeterminado – que deveria ser precisamente Sancho Pança –, não prejudicaram ninguém. Sancho Pança, um homem livre, acompanhou imperturbável, talvez por um certo senso de responsabilidade, D. Quixote nas suas sortidas, retirando delas um grande e proveitoso divertimento até o fim de seus dias.¹⁶³

Foi com arte e com astúcia que Sancho Pança conseguiu afastar de si o seu demônio. Não foi com o espírito da vingança, nem com uma vontade de aniquilamento engendrada pelo ressentimento que ele domesticou o mal. Os pensadores noturnos que compõem essa saga pela modernidade partem dessa mesma lógica. Criam versos, poemas, crônicas e histórias para ninar e fazer sonhar os demônios. Não negam e nem procuram esconjurar o mal, as forças sombrias da existência, ao contrário, enxergam nessas mesmas forças as possibilidades de criação de novas auroras e de sublimação do passado.



TEMPO DA CRIAÇÃO

Quando Baudelaire se propõe a “*glorificar a vagabundagem e o que se pode chamar o boemismo. Culto da sensação multiplicada (...)*”¹⁶⁴, ele toca num ponto central para a vida do artista errante no “século da história”, e inaugura um novo entendimento

¹⁶³ KAFKA, F. *Narrativas do espólio. op. cit.* p.103

¹⁶⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Meu Coração Desnudado. op. cit.* p.125

do ato da criação artística. A sensação multiplicada, ou como diz Rimbaud, "*o desregramento de todos os sentidos*" é a entrega do pensador-artista a um mundo em dispersão. Trata-se do Homem das multidões, o artista condenado a viver a experiência da grande cidade com todo o seu elenco de misérias e de seduções. O poeta das ruas é afetado por tudo o que se passa ao seu redor. "*A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito – diz Benjamin – é também o mais novo entorpecente do abandonado.*"¹⁶⁵ As sensações se espalham em múltiplas direções porque o artista ébrio pelo espetáculo da cidade abandona a sua identidade fixa e inflexível, que impediria a renovação permanente da percepção. Como diz Baudelaire, no poema em prosa intitulado *As massas*:

O poeta goza deste incomparável privilégio de poder ser, a bel prazer, ele próprio e outrem. Como estas almas errantes que buscam um corpo, ele entra, quando quer, na personagem de cada um. Somente para ele tudo está vacante; e se alguns lugares lhe parecem estar fechados, é que a seus olhos eles não valem a pena serem visitados.¹⁶⁶

Para Baudelaire, a arte moderna enquanto busca do novo significa mais a descoberta de uma nova qualidade do olhar, do que uma substância aparentemente inédita. Seria o oposto daquele olhar que "*acha mais confortável* – diz Nietzsche – *responder a um estímulo dado, reproduzindo uma vez mais uma imagem produzida anteriormente, em vez de registrar o que é diferente e novo numa percepção.*"¹⁶⁷ Trata-se de um deslocamento na forma de percepção das coisas, dos homens e da natureza; uma observação desarmada dos conceitos preestabelecidos, das formas de lembrar já

¹⁶⁵ BENJAMIN. *Charles Baudelaire. op.cit.* p.51

¹⁶⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Ed. da UFSC, Aliança Francesa, 1988. p.59

¹⁶⁷ NIETZSCHE, F. apud. RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras: gravuras coloridas*, Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.159

programadas para condenar ou transportar para o território do mesmo, aquilo que se apresenta como diferente.

Para exemplificar essa nova qualidade de ver/conhecer Baudelaire se reporta ao olhar intenso da criança que *"vê tudo como novidade; ela está sempre inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor."*¹⁶⁸ Essa imagem da criança, portadora de uma certa "ingenuidade", ou melhor, de uma curiosidade e de uma imaginação ainda não corrompidas, cristalizadas pelo saber, recobre os fenômenos do mundo com o véu do encantamento, do êxtase da descoberta. É interessante notar que Nietzsche também recorre a essa figura para caracterizar o tempo da criação. O tempo de criar é chamado pelo filósofo de "momento da criança" que explicita a capacidade do pensador-artista de elaborar a sua obra ou a sua própria existência isento dos fardos do passado metafísico. Como diz o filósofo Miguel Barrenechea:

Aqui ele brinca no jogo da vida, inventando o mundo, inventando-se, criando novas avaliações e novos valores, pois ele está plenamente ligado ao presente. E por isso torna-se leve, e, em total disponibilidade de criar e seguir os movimentos do devir.¹⁶⁹

Mas é evidente que o "jogo da vida", o jogo praticado pelo pensador-artista é um tiro no escuro, um salto sem rede, enfim, algo muito arriscado, porque, no limite, esse jogador quer mesmo é transgredir aquilo que é reconhecido como o limite, o humanamente possível. Como diz o historiador Antonio Paulo Benatti em sua pesquisa sobre os jogos que especulam com o acaso, o jogador pratica uma *"Experimentação de si cujo limite é precisamente uma linha de abolição: ruína, morte, crime ou loucura; mas, também, (ou por isso mesmo), o instante de maior intensidade."*¹⁷⁰ É por essa razão que

¹⁶⁸ BAUDELAIRE, Charles. Pintor da vida moderna. *op.cit.* p.168

¹⁶⁹ BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e a Liberdade.* *op.cit.* p.88

¹⁷⁰ BENATTI, Antonio Paulo. *Dos jogos que especulam com o acaso...* *op.cit.* p.15

Nietzsche alerta – no capítulo "Da superação de si", em *Assim falou Zaratustra* –, que “*Se o criador deve ser ele próprio a criança que se trata de dar à luz, é preciso que aceite também ser a mãe em trabalho de parto e as dores do parto.*”¹⁷¹

O gênio é, portanto, para Baudelaire “*somente a infância redescoberta sem limites*”. O sujeito que olha encantado para coisas do mundo, como se fosse pela primeira vez. Essa ebriedade na captação das cenas do mundo na tela da mente vai alterar o conceito de Belo. A prática de observar e reproduzir o dado conforme os dogmas e lentes da tradição ou da academia é problematizada. O Belo, segundo o poeta, tem a sua face contingente, transitória, que se opõe à concepção clássica que o circunscreve como forma eterna e universal. Na realidade, mais do que uma oposição, Baudelaire anuncia um deslocamento: o eterno da beleza pode se manifestar naquilo que é fugidio, descontínuo, contingente, de acordo com o próprio ritmo da vida, que faz e se desfaz permanentemente sob os olhos em forma de espetáculo. Esse deslocamento traz em si uma nova definição de criação, ou seja, a afirmação do transitório, a recriação do movimento vital, louvor a tudo o que é efêmero.



TEMPO E EMBRIAGUEZ

Marcel Proust observa que “*O tempo se desagregou em Baudelaire de uma forma surpreendente; apenas alguns poucos raros dias tomam forma; e são bem significativos.*”¹⁷² Para Walter Benjamin estes dias são do tempo que aperfeiçoa: dias para

¹⁷¹ NIETZSCHE, F. apud. BARRANECHEA, Miguel. *Nietzsche e a Liberdade. op. cit.* p. 89

¹⁷² PROUST, M. apud. BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire. op. cit.* p.131

rememorar, sem associação com os dias banais que engrenam a corrente do tempo. A vibração desse tempo desagregado, captado por Proust, se assemelha à percepção do tempo sob o efeito de drogas que alteram e embaralham os sentidos.

Tanto Nietzsche quanto Baudelaire permitiram que os sonhos da papoula invadissem seus corpos. Mas, somente o poeta se dedicou a escrever sobre os efeitos da droga em três ensaios que, reunidos foram batizados de *Paraísos Artificiais* (Do vinho e do haxixe - comparados como meios de multiplicação da individualidade; O poema do haxixe; Um comedor de ópio).

Em relação ao tempo, Charles Baudelaire nos informa que a embriaguez desvanece as fronteiras entre passado, presente e futuro. Um corpo entorpecido experimenta o tempo como a criança que, deitada num gramado, contempla as nuvens e adivinha os seus desenhos mais secretos. A conversa entre a criança e as nuvens torna-se tão íntima que de repente ela abusa e pede: "agora quero ver um cavalo!" E por milagre, lá está o cavalo branco galopando no fundo azul. O homem com os sentidos envenenados também experimenta essa satisfação imensa. Vive-se somente as melhores horas, ou melhor, mesmo as piores horas são rosas sem espinhos. Esse estado de beatitude é descrito pelo poeta como:

aquilo que os orientais chamam *Kief*, é a felicidade suprema. Não é mais qualquer coisa de turbilhante e de tumultuoso. É uma beatitude calma e imóvel. Todos os problemas filosóficos estão resolvidos. Todas as questões árdas contra os quais esgrimam os teólogos, e que são desespero da humanidade pensadora, estão límpidas e claras. Toda contradição se tornou unidade. O homem passou a Deus.¹⁷³

Mas antes do homem passar a Deus e viver a suprema unidade, o veneno, os delírios do vegetal provocam uma verdadeira tempestade cerebral. Ao invés do

¹⁷³ BAUDELAIRE. *Paraísos Artificiais. op. cit.* p.364

encadeamento, da sucessão, elaborações mentais em sintonia com o tempo linear, aparecem as analogias, as correspondências, as sinestesias. Na experiência da embriaguez do haxixe uma multiplicidade de imagens, idéias, reminiscências assaltam os sentidos,

A eternidade de idéias vos arrebatam; arrastar-vos-á durante um minuto no seu turbilhão vivo, e esse minuto será outra eternidade. As proporções do tempo e do ser são desarmonizadoras pela multidão inúmera e pela intensidade das sensações e das idéias. Vivem-se várias vidas humanas no espaço de uma hora. Não há mais equação entre órgãos e os prazeres.¹⁷⁴

É interessante notar que a descrição de Baudelaire da viagem do haxixe se parece muito com a sua prática estética, ou seja, ela está de acordo com a "teoria das correspondências". Nesse estado de alteração artificial dos sentidos, diz o poeta, as correspondências se sucedem, "*dão-se os equívocos mais singulares, as transposições de idéias mais inexplicáveis. Os sons têm uma cor, as cores têm uma música.*" Baudelaire reconhece essa similaridade e por isso alerta que:

qualquer cérebro poético, em estado são e normal, concebe facilmente estas analogias. Mas eu já avisei o leitor de que não havia nada de positivamente sobrenatural na embriaguez do haxixe; simplesmente, as analogias ganham então uma vivacidade não costumada.¹⁷⁵

Há dúvidas se, de fato, qualquer cérebro poético é capaz de experimentar com tal vivacidade a desagregação do tempo e ativar com tal potência a força imaginativa, que transforme toda a multiplicidade da vida numa unidade tensa e conflituosa. Baudelaire parece ter se disciplinado severamente para conquistar esses "estados da alma". Nada é espontâneo e natural como a viagem do vegetal. A desagregação do tempo foi vivida de forma sofrida e transformada em sangue pelo poeta. E talvez por isso ele tenha lutado tanto para excitar sua força poética para que ela realmente fosse capaz de traçar as

¹⁷⁴ idem. p.363

¹⁷⁵ idem. p.382

correspondências entre os fragmentos de um mundo e de um tempo que entraram em dispersão.

Essa capacidade de afirmar a desagregação do tempo e trabalhar arduamente para a construção de uma unidade que não se encerra, mas que, ao contrário, se abre permanentemente para novas associações e analogias, só poderia partir de um sujeito que também experimenta a própria fragmentação da individualidade. Como já se disse anteriormente o *eu* baudelairiano é uma invenção perpétua. Assim como Nietzsche, o poeta goza da faculdade de perder de si mesmo para viver o ponto de vista do outro, da diferença. O poeta, *"O andarilho solitário e pensativo tira uma embriaguez singular desta universal comunhão. (...) Ele adota, como suas, todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que a circunstância lhe apresenta."*¹⁷⁶ Essa mesma experiência de vida, que se transforma na lira de Baudelaire, numa experiência estética, também aparece nos ensaios sobre a embriaguez do ópio e do haxixe. *"Acontece algumas vezes – afirma Baudelaire – que a personalidade desaparece e que a objetividade se desenvolve tão anormalmente, que a contemplação dos objetos exteriores vos faz esquecer a vossa própria existência, não tardando a confundir-vos com eles."*¹⁷⁷

Mas apesar do haxixe potencializar a capacidade poética do homem, Baudelaire vê com reservas, pelo menos nos seus ensaios, o uso desse artifício. O problema de *"arrebatar o paraíso num só golpe"* é que o veneno vai aniquilar a vontade, *"o órgão mais precioso do homem"*. Com menos receio o poeta degustador analisa a ebriedade alcoólica. Comparando os efeitos do álcool com o haxixe, ele dispara:

Eis um licor que ativa a digestão, fortalece os músculos, e enriquece o sangue. Mesmo tomando em grande quantidade, causa desordens bastante breves. Eis uma substância que interrompe as funções digestivas, que enfraquece os membros e que pode causar uma

¹⁷⁶ BAUDELAIRE. *Pequenos poemas em prosa. op. cit.* p. 59

¹⁷⁷ BAUDELAIRE. *Paraísos Artificiais. op. cit.* p.383

embriaguez de vinte e quatro horas. O vinho exalta a vontade, o haxixe aniquila-a. O vinho é um suporte físico, o haxixe é uma arma para o suicídio. O vinho torna bom e sociável. O haxixe é isolante. Um é laborioso, por assim dizer, o outro, essencialmente preguiçoso. Realmente, para que trabalhar, lavar, fabricar seja o que for, quando se pode alcançar o paraíso de uma só vez?¹⁷⁸

Além dos famosos hinos báquicos inseridos n'*As Flores do Mal* ('Alma do vinho', 'Vinho dos trapeiros', 'O vinho do assassino', 'O vinho do solitário' e 'O vinho dos amantes'), o poeta canta de forma suplicante nos poemas em prosa: "*Embriagar-se sempre é preciso. Tudo está nisto: é a única questão. Para não sentir o terrível fardo do Tempo que lhe dilacera os ombros e lhe encurva para a terra, embriagar-se sem cessar é preciso. Mas de quê? De vinho, poesia ou virtude, a bel prazer. Mas embriague-se!*"¹⁷⁹

Para não ser um escravo do Tempo são necessárias as delícias, as brumas da ebriedade. Há que se libertar o lirismo engarrafado para saborear um tempo voluptuoso, carregado de intensidade.

O poeta encontra uma correspondência entre vinho e homem e sentencia sem vacilo: "*não se saberá nunca até que ponto se pode estimá-lo e desprezá-lo, amá-lo e odiá-lo, nem de quantas ações sublimes ou de perversidades monstruosas é capaz.*"¹⁸⁰

Para Baudelaire as perversidades e as ações sublimes não dependem da quantidade ou da qualidade daquilo que se bebe, mas sobretudo do temperamento, do caráter e do estado da alma do bebedor. O vinho só realça os traços de uma individualidade, faz com que ela se expanda e quebre as suas ondas no lado de fora do espaço interior. É por isso que embalado pelo vinho o trapeiro canta com seus comparsas, "*Derruba os maus, perdoa as vítimas dos crimes,*"; o Assassino diante do cálice do esquecimento reza para que o vinho esmague sua "*fronte culpada*"; o Solitário espera que se fecunde "*O coração do poeta em*

¹⁷⁸ idem. p.366

¹⁷⁹ BAUDELAIRE. *Pequenos poemas em prosa. op. cit.* p.175

¹⁸⁰ BAUDELAIRE. *Paraísos Artificiais. op. cit.* p.353

júbilo ante os céus"; e Os Amantes se entregam com ternura às fugazes miragens do amor: "*O espaço hoje esplende de vida!//Livres de esporas, freio ou brida,/ Cavalguemos no vinho: adiante/ Se abre um céu puro e fulgurante!*"¹⁸¹

Baudelaire, mais ocupado no ensaio ("Do vinho e do haxixe – comparados como meios de multiplicação da individualidade") em cantar as virtudes do vinho, do que condenar seus crimes, relata uma sublime história de dois amigos ébrios que tentam avançar pelas calçadas, perdidos no alto mar da embriaguez, navegando nas sarjetas, longe dos portos e da sóbria terra firme. Um dos amigos não consegue mais andar, apesar das súplicas do companheiro: "*vamos, coragem, amigo, diz às tuas pernas que satisfaçam o teu pensamento.*" Esgotado, o homem à deriva na sarjeta responde, sussurrando: "*nada mais tenho a pedir ao céu do sonho.*" Como diz Baudelaire, isso já é "*o cúmulo do sublime. Mas na embriaguez há o hipersublime, como ides ver*":

O amigo sempre cheio de indulgência dirige-se sozinho à taberna, e depois volta com uma corda na mão. Decerto não podia suportar a idéia de navegar sozinho e de sozinho correr atrás da felicidade; para isso vinha buscar o amigo de carruagem. A carruagem é uma corda; passa-lhe a corda pela cintura. O amigo, estendido, sorri: compreendeu sem dúvida o pensamento maternal. O outro dá um nó; depois enceta o passo, como um cavalo manso e discreto, e arrasta consigo o amigo ao encontro da felicidade. O homem carregado, ou antes, arrastado, polindo as pedras com as costas, continua a sorrir com um sorriso inefável.

A multidão ficou estupefacta; porque o que é demasiado belo, o que excede as forças poéticas do homem, causa mais espanto que comoção.¹⁸²

Uma outra espantosa alma ébria que dominou a imaginação do poeta foi a de Edgar Allan Poe (1809-1849). Baudelaire foi seu tradutor na França. Antes de se afirmar como o homem que cometeu *As Flores do Mal*, ele era conhecido nas rodas literárias como "descobridor" e tradutor do estranho e misterioso poeta norte-americano. A auto-

¹⁸¹ BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. op. cit. p.387

¹⁸² idem. p.356

destruição empreendida vigorosamente por Edgar A. Poe é "justificada" por Baudelaire por se tratar de uma "*fuga dos ressentimentos, da angústia, dos insultos, uma espécie de 'túmulo preparatório'.* Mas a garrafa continha também algo essencial a Poe como artista: a maior parte de suas melhores peças literárias foi precedida ou seguida de uma total embriaguez."¹⁸³ Novamente a idéia das "correspondências" aparece na análise de Baudelaire sobre a embriaguez de Poe:

um método de trabalho, um método enérgico e fatal, mas adequado a sua natureza apaixonada.(...) Ele não podia resistir ao desejo de se deparar novamente com as visões maravilhosas ou aterradoras, as sutis concepções que havia encontrado em uma tormenta anterior; eram antigos conhecidos que o atraíam imperiosamente, e para juntar-se a eles novamente ele trilhava o caminho mais perigoso, mais direto.¹⁸⁴

Apesar de Baudelaire também trilhar por vias perigosas, o seu desregramento era mais comedido do que aquele empreendido por Poe. Para escapar das "*sombras pesadas da existência cotidiana comum*", Baudelaire parecia dispor de outros meios, de outros venenos, além do álcool, do ópio e do haxixe. Na juventude, Baudelaire se parece com aqueles homens que não só se embriagam com um copo d'água, como também são capazes de fazer uma tempestade nele. Os sentidos exaltados, os nervos à flor da pele prontos para entrar numa acirrada disputa. Ele não se constrangia em praticar a arte de ser desagradável em bares e cabarés. Transformava qualquer minúsculo desacordo em motivo para violentas discussões; não havia nenhuma transição da faísca para o incêndio. Segundo os contemporâneos, a agressividade de Baudelaire não poupava os companheiros de copo, muito menos os empregados dos cabarés que freqüentava. Como diz um biógrafo, de forma resumida, o poeta irascível reclamava de "*tudo e de nada*".

¹⁸³ BAUDELAIRE. apud. SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)*. Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992. p.104

¹⁸⁴ idem. p.104

Já por volta dos 40 anos, sem apresentar o mesmo vigor da juventude, mais solitário e silencioso, o poeta Charles Baudelaire consumia o álcool como se estivesse participando de um ritual. Segundo um contemporâneo que o flagra num café, *"Envelhecido, murcho, pesadão embora ainda magro (...) não tendo ainda perdido o costume de bancar o misantropo, sentava-se sozinho, a uma mesa de centro, pedia um vinho, cachimbo, que enchia de tabaco, acendia, fumava, tudo sem pronunciar uma palavra durante a noite toda."*¹⁸⁵ Nessa época, os segredos e mistérios da embriaguez alcoólica não arrastam mais o poeta para longe dos territórios do tédio. O espírito da embriaguez surge nas coisas mais triviais, como por exemplo, num jogo de bilhar. O memorialista lembra de Baudelaire segurando o taco com as pontas dos dedos, levantando a todo instante *"seus punhos de musselina plissada"*. E no momento decisivo, na hora da certa tacada, sua fisionomia se transformava, e caso tivesse êxito num lance difícil ficava tão ébrio e orgulhoso como se acabasse de compor um belo verso.

Mas antes dessa fase de embriagar-se consigo mesmo, com as pequenas superações de si mesmo no terreno do cotidiano, o poeta conheceu um outro excitante poderoso. As vertigens da embriaguez sexual ele compartilhou com Jeanne Duval, atriz mulata, nascida em São Domingues, que conheceu através de seu amigo Félix Nadar. *"Na hora – conta o biógrafo Troyat – ele ficou seduzido pela carne escura, pelo andar felino.(...) com Jeanne ele tem certeza de que vai singularizar-se, como um verdadeiro dândi que desafia a opinião dos filisteus. E depois, sente um gozo perverso ao esfregar a sua pele pálida com a pele africana."*¹⁸⁶ Jeanne também tinha um temperamento

¹⁸⁵ AUDEBRAND, Philibert. Apud. TROYAT, Henri. *Baudelaire. op. cit.* p.250

¹⁸⁶ idem. p.94

imprevisível, violento, até histérico segundo os amigos de Baudelaire. Além disso, era capaz de "*soberanamente ereta diante dele, lhe cuspir na cara o seu desprezo.*"¹⁸⁷

Baudelaire escreveu inúmeros poemas (segundo os especialistas mais de vinte compõem o "ciclo Jeanne Duval") para a sua estranha musa que evocava imagens de extrema sensualidade e exotismo. Num poema chamado *Sed non satiata* (Satisfeita, mas não saciada) ele registra: "*Bizarra divindade, cor da noite escura,/ Cujo perfume mistura o almíscar e a havana,/ Obra de algum obi, o Fausto da savana,/ Feiticeira sombria, criança da hora impura// Prefiro ao ópio, ao vinho, à bêbada loucura,/ O elixir dessa boca onde o amor se engalana;/ Se meus desejos vão a ti em caravana,/ É do frescor dos olhos teus que ando à procura.*"¹⁸⁸ Seguindo os rigores do paradoxo que caracterizam a sua forma de pensar e de versejar, Baudelaire considerava Jeanne a encarnação feminina da perversidade que lhe era indispensável para viver. Jeanne, por exemplo, exigia que o poeta agisse como mulher nas aventuras de alcova, o que contrariava a preferência dele em se relacionar, nos jogos amorosos, com mulheres que se comportassem como estátuas, paralisadas, inertes e sem vida.

A experiência da embriaguez sexual, segundo o poeta, é coisa rara entre os artistas. Depois do rompimento com Jeanne, Baudelaire se dedicou aos amores rápidos, "às putas de cinco francos", como ele dizia. Mas reconhecia que essas experiências mais "comuns" não eram capazes de entorpecer, já que, "*Só o bruto trepa bem, e a trepada é o lirismo do povo. Trepas é aspirar a entrar no outro, e o artista não sai nunca de si mesmo.*"¹⁸⁹ Talvez seja por isso que Jeanne tenha remexido as entranhas do poeta. Ela o embriagava, arrancava-o de si mesmo de forma arrebatadora. A ligação entre eles foi tão

¹⁸⁷ idem. p.95

¹⁸⁸ BAUDELAIRE. *As Flores do Mal. op. cit.* p.165

¹⁸⁹ BAUDELAIRE. *Meu coração. op. cit.* p.123

intensa que mesmo após o rompimento, ele continuou ligado a ela, zelando por sua saúde, quando os primeiros sintomas da sífilis começaram a ruir o belo corpo da mulata.

Outro tipo de embriaguez experimentado por Baudelaire foi vivido em meio às barricadas de 1848. Os vapores do vinho branco na cabeça, algumas palavras de ordem na boca e um fuzil zerado em punho, pilhado duma loja de armas. Eis um dândi que perdeu a compostura excitado pelo tumulto da multidão. Depois de aprumar-se anotou em seu diário: "*1848 só foi encantador pelo próprio excesso do ridículo.*"¹⁹⁰ Em outra parte escreve que "*Minha embriaguez de 1848. De que natureza era? Gosto da vingança. Prazer natural de destruição. Embriaguez literária: reminiscência de leituras.*"¹⁹¹ E, finalmente, ele se pergunta:

Concebeis um dândi falando ao povo, a não ser para o achincalhar?
 Não há governo razoável e seguro a não ser o aristocrático.(...)
 Só existem três seres respeitáveis: o padre, o guerreiro, o poeta.
 Saber, matar e criar.
 Os outros homens são talháveis e corvéáveis, feitos para a cavalaria, vale dizer, para exercer o que chamam *profissões*.¹⁹²



O DÂNDI E A INVENÇÃO DE SI

O "homem moderno" analisado por Foucault inspirado em Baudelaire, aquele que de forma heróica respeita e viola o real, nada tem a ver com o cínico vulgar. O cronista carioca João do Rio atento à movimentação dos arrivistas, comenta: "*O homem moderno não tem nem pessimismo nem otimismo, porque não tem alma. O homem moderno trata da sua vida, não perde a ocasião de apanhar o seu, que é quase sempre o dos outros,*

¹⁹⁰ idem. p.60

¹⁹¹ idem. p.59

¹⁹² idem. p.73

livre e desembaraçadamente."¹⁹³ Sujeito oportunista edifica a si mesmo de acordo com as expectativas do outro, usa inúmeras máscaras para encobrir um alma desertificada e de forma dissimulada toma como desejo seu, a vontade da maioria. Essa afirmação do desejo da maioria não esconde a existência da vontade de dominar, de formar impérios, de sujeitar a maioria e submetê-la às palavras de ordem.

É bem verdade, como anota João do Rio, que esses cínicos vulgares têm grande destaque e gozam de popularidade numa sociedade de opiniões convencionais e padronizada culturalmente. É a questão da média/mediocridade: busca-se uma opinião média, evitando as posições extremas que podem afugentar a maioria. Ao invés da multiplicação, da soma ou da subtração prefere-se equacionar o mínimo denominador comum. O cínico vulgar é sensível à utilidade, à quantidade, ao preço, à relação custo-benefício, zeloso em salvaguardar a sua "imagem". Ele vive no Mundo S/A (Sociedade Anônima) onde, parafraseando Nietzsche, o arrastado suicídio de todos foi batizado de "vida".

É bom lembrar que essas figuras polêmicas infectaram não só palanques políticos (atualmente temos inclusive profissionais do cinismo nomeados de "marqueteiros políticos"), como as instituições de ensino, como discute Nietzsche, na época em que se dedicava a pensar uma filosofia da educação, influenciada pela obra de Schopenhauer. Para sua revolta, ele se apercebeu de que os "*economistas da educação e da cultura*", como analisa Rosa Maria Dias, "*desenvolveram os jovens com as palavras das fábricas – mercado de trabalho, oferta e procura, produtividade.*"¹⁹⁴ Já o poeta Baudelaire, que considerava ser um *homem útil algo muito nojento*, registrou em seu diário, num verbete

¹⁹³ João do Rio. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911. p.186

¹⁹⁴ DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche educador*. São Paulo: Scipione. 1991. p.78

chamado *política*: "*Os ditadores são os criados do povo, – nada mais, aliás um indecente papel, e a glória é o resultado da adaptação dum espírito à tolice nacional.*"¹⁹⁵

Também não escaparam da observação crítica de Michel Onfray as ações dos cínicos vulgares em nossa atualidade:

[Os cínicos vulgares] Ilustram a mais radical das imoralidades. Sem ética que os sustente, sem valores que os estilizem, livres de qualquer verticalidade moral, não hesitam em praticar o desvio do termo, a fabricação de uma reputação de cobertura, a promoção de um ideal teórico indexado segundo a encomenda do maior número, a separação da obra e da vida, do pensamento e da existência própria.¹⁹⁶

O "Homem moderno" baudelairiano é o oposto do cínico vulgar. Ao invés de firmar o compromisso com o Mundo S/A, o heroísmo baudelairiano consiste em querer se afastar das identidades *standards* disponibilizadas no "mercado da vida" por essa grande maquinaria de produção de subjetividade. Esse "homem moderno" luta para se autoproduzir, singularizar-se, inventar, criar modos de vida que não estão programados na "*linha de montagem capitalística do desejo*", como Félix Guattari nomeia o processo de modelização dos comportamentos e de padronização dos desejos efetivados em sociedades capitalistas. E para fugir dessas amarras que prendiam a nau da existência a um porto seguro, a uma subjetividade domesticada é que o poeta Charles Baudelaire insistiu tanto na criação artística, a fim de escapar das marcas da vulgaridade. Ele reivindica como diz W. Benjamin "*dignidade a uma sociedade que não tinha nenhuma espécie de dignidade a conceder*".¹⁹⁷

Mas se a sociedade burguesa retribuía com um sorriso piedoso ou de escárnio ou com notas promissórias ou com o exílio e a indiferença os esforços do poeta em viver uma

¹⁹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Meu Coração Desnudado*. op.cit.p.95

¹⁹⁶ ONFRAY, M. Em face do consenso a salvação passa pela revolta? In: *Café Philo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p.33

¹⁹⁷ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire*. op. cit. p.159

vida digna de ser vivida, a sua dedicação em se autoproduzir aumentava, e no limite, até mesmo a sua vida seria transformada em bela obra, digna de ser contemplada e admirada por si mesmo e por outros. Aqui não se está longe do Dândi que, como diz de modo preciso Katia Muricy, "*seria conceitualmente o esforço de constituição de si mesmo.*"¹⁹⁸

Como definia Baudelaire, os dândis eram aqueles que "*não tinham outra profissão além da elegância... nenhum outro status a não ser o de cultivar a idéia de beleza em suas próprias pessoas.*"¹⁹⁹ E por isso o dândi tem horror ao burguês, ao democrata, a tudo que apequena e iguala. A expressão do dândi no mundo animal são os gatos, pois os felinos, além de belos, revelam "*idéias de luxo, de asseio, de volúpia...*"²⁰⁰ E por essa razão, explica o poeta, os democratas repudiam o insubmisso animal. Não se domestica um dândi porque ele preza a arte de ser desagradável e jamais se constrange em atacar as opiniões médias e de demonstrar a sua superioridade intelectual ao desfilar suas virtudes que aspiram à magnitude, à excelência e à distinção.

Essa forma de viver dedicada à elegância surgiu, segundo Jerrold Seigel, por volta de 1760, na Inglaterra, quando no plano político, a aristocracia perdia seu *status* e seu poder na sociedade européia. Mas somente 40 anos depois é que apareceu a figura mais famosa, a expressão mais conhecida e imitada do dandismo, Beau Brummell. Ele era um ditador da moda e de comportamento acolhido pela corte do rei George IV, o que lhe conferia um tremendo poder de influência sobre a aristocracia, apesar de não ter origens nobres. Pode-se pensar, como sugere Seigel, que a reputação de Brummel "*foi criada pela nova imprensa periódica, dirigida à classe média que aspirava ascensão*" ou porque foi útil à aristocracia que necessitava de signos (vestuário e comportamento) para reconhecer e

¹⁹⁸ MURICY, Katia. Foucault e Baudelaire. *op. cit.* p.306

¹⁹⁹ BAUDELAIRE. apud SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia. op. cit.* p.103

²⁰⁰ BAUDELAIRE. *Meu coração, op. cit.* p.39

distinguir os arrivistas dos nobres de boa cepa.²⁰¹ Mas é possível também destacar, como faz o biógrafo francês Jules Barbey d'Aurevilly, amigo de Baudelaire, que o dandismo de Brummel se apresenta semelhante ao trabalho dos

(...) filósofos que estabeleceram um compromisso mais alto acima da lei, os dândis, através de sua autoridade puramente privada, estabeleceram uma regra superior àquela que governa aqueles círculos mais aristocráticos e mais ligados à tradição; e pela acidez de seu humor e o solvente de sua graça, conseguem impor essa regra que, no fundo, nada mais é que a audácia de sua própria personalidade.²⁰²

Audácia de personalidade aliada a uma conduta ética rígida. O dândi avalia as suas formas e suas forças permanentemente, para polir e fazer brilhar aquilo que em seu corpo ou em seu espírito lhe aparece como bruto ou obscuro. A figura do dândi rejeita a naturalidade dos modos, ama o artifício que aperfeiçoa a natureza, como sentencia Baudelaire no texto em que faz um elogio a maquilagem. E no convívio com outras pessoas faz pose, ou como se diz mais vulgarmente, "bota banca". Nem mesmo as suas ácidas e refinadas observações descambam para a baixaria e para o humor tosco e obtuso. Gestos, roupas, palavras. Tudo estudado com antecedência, pois

A pose faz parte desta concepção intelectual, ela é inerente à própria natureza do dândi, não havendo incompatibilidade alguma entre o gesto arquitetado e a sinceridade da ação. Parecer é ser. Culto de si mesmo e uma forma de dizer independência. Em Baudelaire a pose concretiza a força do artifício, em oposição à natureza, fazendo com que se reconheça no artista um sentido para a modernidade, assim definida pela capacidade de distinguir o belo e o corrupto, em busca da perfeição artística e moral.²⁰³

Quem faz pose, obviamente, tem no espelho um grande aliado. Exagerado, Baudelaire anota em seu diário: "*o dândi deveria viver e dormir diante de um espelho.*"²⁰⁴ Há quem interprete esse amor do dândi a sua imagem refletida como um meditado

²⁰¹ SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia. op. cit.* p.104

²⁰² D'AUREVILLY, Jules. apud. SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia. op. cit.* p.104

²⁰³ LEVIN, Orna Messer. *Figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: editora da Unicamp, 1996. p.53

²⁰⁴ BAUDELAIRE. *Meu coração. op. cit.* p.56

esforço para se adaptar à moda ou aos homens de seu tempo. Como diz Marcos Veneu, "*O dândi que cuidadosamente verifica sua aparência diante de um espelho não está apenas admirando a si mesmo, mas sobretudo certificando-se da maneira pela qual os demais o vêem.*"²⁰⁵ Neste caso, o dândi flertaria com o espelho somente para estudar como é que ele se apresenta aos outros, isto é, preocupado unicamente em retocar a sua imagem para provocar uma boa impressão a seus interlocutores. Enquadrado nos limites desse narcisismo barato, o dândi seria um prisioneiro do outro, do olhar do outro e também não escaparia do que atualmente é chamado de "totalitarismo fotogênico".

Mas podemos experimentar uma outra forma de entendimento da contemplação de si diante do espelho praticada pelo dândi. Apesar do inusitado da comparação, devido aos temperamentos opostos, o exercício do dândi diante do espelho pode ser avaliado na perspectiva do lutador de boxe. Ao invés do culto narcísico da *top model*, os lutadores diante do espelho tomam consciência de seus movimentos, estudam a melhor sequência de golpes, a velocidade da esquiva, analisam os reflexos, a harmonia entre o jogo de pernas e a evolução dos braços, para que cada golpe desferido projete não apenas a força do punho, mas de todo corpo. Narcisismo do dândi, nesta perspectiva, é menos um amor a si mesmo, a sua aparência do que "*uma introspecção e a descoberta dos nervos, dos ossos, dos músculos que subentendem o corpo antes do movimento.*"²⁰⁶ O dândi através do espelho faz um reconhecimento de si mesmo, mede meticulosamente as suas forças e calcula as suas reservas, pois na peleja dos salões ele se destaca justamente por subjugar a potência aos rigores da elegância. Uma elegância sem potência, uma bela aparência esvaziada das forças vitais, é um tipo secundário: o esnobe, que não vale a pena

²⁰⁵ VENEU, Marcos Guedes. *O Flâneur e a Vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990. p. 238

²⁰⁶ ONFRAY, M. *A Escultura de si. op.cit.* p.58

comentar, pois trata-se de uma figura bastante comum e velha conhecida, assim como o cínico vulgar.

O dandismo baudelairiano significava muito mais do que uma elegância dos modos, apesar de cultivá-la energicamente, principalmente quando tinha 20 anos e morava no hotel Lauzun. Na época ele dissipava nababescamente o dinheiro que herdou de seu falecido pai, fazia enormes dívidas nos antiquários, nas galerias de arte, e principalmente entre os mais renomados alfaiates de Paris. A temporada festiva se encerrou quando a sua mãe e seu padrasto resolveram, na tentativa de protegê-lo de sua "doentia prodigalidade", nomear um tutor para administrar as finanças do jovem dissipador. Como descreve o biógrafo Troyat, "*Em 21 de setembro de 1844, o senhor Ancelle é nomeado para as funções de conselheiro judiciário. De um dia para outro, Baudelaire volta à condição de menor e perde o direito de dispor de seus bens e de contrair dívidas.*"²⁰⁷ Essa tutela se arrastou até o final da vida do poeta. Baudelaire praguejou, xingou, esperneou mas não teve jeito. A sua mãe Caroline e o senhor Ancelle foram inflexíveis e não se dobraram às súplicas e nem às ameaças. O tutor, após tantas brigas, se tornou inclusive um fiel companheiro de Baudelaire, cuidando dele no momento em que a sífilis paralisava o seu corpo, e o poeta começava a naufragar.

Mas antes do terrível naufrágio, a nau baudelariana navegou lépida e loucamente em busca de um horizonte infinito, numa sociedade que insistia encerrar, enquadrar, limitar a tudo e a todos. Por isso mesmo, tal como um Diógenes moderno, ele sai às ruas e pede "*a todo homem que pensa mostrar-me o que subsiste da vida.*"²⁰⁸ A constituição bela e voluptuosa de si mesmo, por um ato de vontade pessoal, é uma agressão às

²⁰⁷ TROYAT. *Baudelaire. op. cit.* p.88

²⁰⁸ BAUDELAIRE. *Meu coração. op. cit.* p.45

sensibilidades burguesas, aguerridas defensoras do igualitarismo e do democratismo.

Como diz Baudelaire:

Só à sua revelia as nações possuem grandes homens, -- como as famílias. Elas fazem todos os esforços para não os ter. Destarte o grande homem, para existir, deve ser dotado de uma grande força de ataque maior que a força de resistência desenvolvida por milhões de indivíduos.²⁰⁹

É interessante observar como o poeta distingue as forças em jogo na constituição de uma bela individualidade. A força ativa é a do sujeito e quem resiste é a sociedade. Atualmente, devido, talvez, ao nosso respeito excessivo à fúria normativa, à maquinaria de produção de subjetividade, e também devido à consciência de nossas fraquezas (seria um atavismo cristão, como diria Nietzsche?), acostumamos a observar esse jogo de forças de forma invertida. O sujeito é portador das forças reativas, que resistem às forças ativas da sociedade que tendem a abortar os filhos que renunciam ao projeto de seus pais.



SUJEITOS SOBERANOS

Apesar de todas as condenações morais que os "impedidores da ebriedade" – para usar um termo de Nietzsche – empreenderam ao longo do tempo, o avesso e o direito da História estão povoados por sujeitos singulares, seres excessivos e exceções poderosas que se rebelam contra as diversas modalidades da sobriedade castradora.

Eles elegeram – continua Michel Onfray – o banquete ou o cabaré contra a Academia ou a Universidade, a prisão ou a fogueira contra a Instituição ou a prebenda. É mais fácil encontrá-los numa cama ou na rua do que nas bibliotecas ou nas igrejas. No mais das vezes, mostram um ardor em viver sua filosofia e em pensar sua vida. A teoria para eles não é

²⁰⁹ idem. p.23

letra morta ou variação nebulosa, mas propedêutica à ação, aos comportamentos. A ética torna-se uma arte de viver no cotidiano, longe da ciência absconsa das codificações castradoras.²¹⁰

O filósofo Michel Foucault num breve ensaio intitulado *A vida dos homens infames*, também sentiu a força ética-poética e se emocionou com as individualidades rebeldes em luta contra as instituições judiciais e policiais nos séculos 17 e 18. Os documentos produzidos pela maquinaria de dissecação de corpos e almas, arquivados nas instituições, Foucault nomeia de “novelas”: “*uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desditas e aventuras sem número. Vidas breves, achadas a esmo em livros e documentos*”²¹¹ São fragmentos, rastros, breves relatos de vidas que foram tocadas pelas redes do poder-saber, e que por isso chegaram até a atualidade. Sem o toque dos dispositivos de poder essas miseráveis vidas não se perpetuariam.

Essa literatura sensibiliza Foucault, a tal ponto dele dizer que a antologia de vidas errantes o comove mais do que aquilo que se acostumou chamar de literatura. Esses poemas-vidas de frades sodomitas, mulheres espancadas, soldados desertores, bêbados violentos retratam uma sombria beleza, uma “beleza convulsiva” que, talvez, a própria literatura instituída não seja capaz de capturar ou de inventar.

Entre essas figuras singulares que aparecem na História, Onfray seleciona, na obra *A escultura de si*, o *Condottiere*, uma espécie de artista-guerreiro, que comanda o exército dos principados renascentistas. O filósofo transforma essa figura num “PERSONAGEM CONCEITUAL” (assim como Nietzsche elabora o Zaratustra) que brilha intensamente exercendo a sua soberania, praticando a liberdade num território já demarcado pelas

²¹⁰ ONFRAY, Michel. *A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 236

²¹¹ FOUCAULT, M. *A vida dos homens infames*. In: *O que é um autor?* trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992. p. 89

máquinas de "*produção de sujeitos submissos: Família, Pátria, Social, Espírito de casta.*"

O *Condottiere*, na lisonjeira descrição do filósofo Michel Onfray:

Seu brilho é incontestável, suas maneiras atraentes. Todos os seus gestos mostram em atividade e em ação, em um fogo dinâmico, uma estratégia eminentemente voluntária para produzir um sujeito soberano, prudente e valoroso, um temperamento afável e gracioso. No seu convívio, sabe-se que é carinhoso com seus amigos e terrível com seus inimigos, pois possui o sentido da distinção, pratica as afinidades eletivas, e não crê nesse igualitarismo tolo em nome do qual um homem valeria um outro homem. Aí se vê o aristocrata, aquele cuja tensão visa a excelência, a distinção e a diferença.²¹²

O *Condottiere* tem o instinto de um animal de rapina. Ocupado em conduzir os soldados, certamente ele não tem tempo para ficar se avaliando em frente a um espelho. Mas esta figura tem consciência aguda de sua força e de sua potência que ele, tal como o dândi baudelairiano, utiliza para a constituição de si mesmo. Com a ajuda desse personagem conceitual, Onfray debate os percursos e os percalços de uma individualidade que se deseja soberana e autônoma.

Da mesma forma que M. Foucault interpreta o herói baudelairiano como um personagem que "respeita e viola o real", a figura talhada por M. Onfray também vive num estado de tensão entre uma "aspiração e uma restrição". É interessante notar que qualquer movimento de um sujeito que toma a decisão voluntariosa de subjetivar-se, passa primeiro por esse reconhecimento ou respeito à "restrição" a que está submetido. É vital, para esses dois personagens, a realização do que Foucault nomeou de "diagnóstico do presente", ou seja, uma análise daquilo que somos e que, portanto, estamos deixando de ser. Uma compreensão fina e fulminante da configuração histórica das forças, das relações de força que atravessam e tentam moldar o corpo/subjetividade do indivíduo.

²¹² ONFRAY, Michel. *A escultura de si. op. cit.* p.26

É evidente que para se desvencilhar das forças que querem moldar, controlar e sujeitar é necessária uma vontade descomunal do indivíduo. Para fazer da própria vida um campo de experimentação ético e estético deve-se tomar a vontade como instrumento e a vida cotidiana como material.²¹³ Mas o risco da marginalização é real e por medo – explica Suely Rolnik – "*dessa marginalização chegar a comprometer até a própria possibilidade de sobrevivência acabamos reivindicando um território no edifício das identidades reconhecidas. Tornamo-nos assim – muitas vezes em dissonância com a nossa consciência – produtores de algumas seqüências da linha de montagem do desejo.*"²¹⁴ Como avisa Onfray, "*tudo está em perigo nessa odisséia ética*".

O ético aprendiz pode da mesma forma transformar-se em puro objeto e escapar, por muito tempo, às volúpias de uma constituição de si mesmo como sujeito soberano. E, desejando tornar-se Exceção, será necessário que ele se contente em ser um Homem calculável. Conhecer essas ciladas e esses perigos, querer ainda assim arriscar o seu jogo, e aceitar o Trágico como motor do real.²¹⁵

Ou como diz Nietzsche, mais preocupado em auscultar agitações internas de uma alma criadora:

Enquanto o gênio mora em nós estamos animados, sim, estamos como doidos, não prestamos atenção na vida, na saúde e na honra; varamos o dia voando mais leves que uma águia (...) Mas de repente ele nos abandona, e com a mesma rapidez somos esmagados pelo medo profundo: não nos entendemos mais, sofremos com tudo o que vivemos e o que não vivemos (...) como míseras almas de criança que têm medo de um farfalhar e de uma sombra.²¹⁶

Há, portanto, um duplo perigo nessa jornada ética-estética. Por um lado, a força dos sistemas de captura ou do próprio Destino que, por exemplo, fez o grande Hércules se dobrar e ser escravo de Onfale, que, segundo diz a lenda, adorava vesti-lo de mulher – ele

²¹³ Cf. ONFRAY, M. *A escultura de si. op.cit.* p.79

²¹⁴ GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolíticas. op.cit.* p.12

²¹⁵ ONFRAY, M. *A escultura de si. op.cit.* p. 31

²¹⁶ NIETZSCHE. apud. SAFRANSKI, R. *Nietzsche. op.cit.* p.188

que simboliza a força dos homens –, enquanto ela agitava e dava ordens grosseiramente, empunhando a clava do herói. A trajetória de uma vida que se quer e se deseja bela, alegre e vigorosa não floresce e se desenvolve como uma rara flor. Há que se levar em conta as tempestades, as pragas, as estiagens mais duradouras capazes de transformar a delicada flor apenas num sonho da semente que não encontra um solo para germinar. Ou como afirma M. Onfray, o sujeito soberano *"às vezes, deixa de ser sujeito para virar objeto, como cada um de nós. Pois a ética da tensão, a vontade do heroísmo por si mesma é rude, árdua e perigosa. Aí se pena, sofre e conhece o fracasso, a tentação de abandonar o combate ou de consentir as facilidades – as alegrias simples e medíocres do homem calculável."*²¹⁷

Já Nietzsche nos alerta sobre um outro risco: o medo de encarar a nós mesmos. Um sujeito soberano necessariamente convive com esses extremos de máximo encantamento e desencantamento profundo. Não se atinge um desses estados sem experimentar o outro. Quando o abismo olha dentro da gente e remexe as nossas entranhas, o medo de viver se torna insuportável, paralisando os músculos e convulsionando os nervos. O corpo se contrai, a tez da pele mimeticamente reproduz o cinza da alma; nada faz sentido, nada é sentido, a não ser o medo, o pânico de estar abandonado em meio aos fantasmas e aos escombros dos paraísos, das identidades, das certezas que construímos cuidadosamente em solos arenosos. Talvez, a melhor ilustração desse momento angustiante seja o sentimento que levou Edvard Munch a pintar o seu célebre quadro *"O grito"* (1893). Numa de suas várias recordações desse momento ele diz:

Caminhava pela rua com dois amigos. O sol se punha. De repente o céu se tornou vermelho sangue... Parei, me encostei na amurada, exausto. Sobre o fiorde azul e negro e a cidade se penduravam sangue e línguas

²¹⁷ ONFRAY. *A escultura de si. op.cit.* p.35

de fogo... Fiquei de novo em pé, tremendo de medo, e senti como se um grito alto e infindável cortasse a natureza.²¹⁸

Essa angústia que provoca o grito é um dos temas constantes na literatura e nas artes plásticas no final do século 19, segundo as pesquisas de Vera Lins. Vivia-se ainda sob os raios e sob o calor reconfortante das Luzes, da Ciência que acreditava, tal como um corpo possuído pelo gênio, banir entusiasticamente o mistério, o desconhecido, a fonte de todos os medos, convertendo a natureza em mera objetividade. Mas, os pensadores-artistas, como Munch, perceberam que apesar dos ungüentos, das fórmulas, das receitas e das dietas prescritas pela ciência, não era possível extirpar o medo que nasce da confrontação consigo mesmo. É possível, neste sentido, interpretar o homem que grita, na tela de Munch, como o ser que sente estar desprotegido da possibilidade de se ferir com sua própria liberdade.

Os personagens conceituais que desfilam as suas vidas e obras neste trabalho (Baudelaire, Nietzsche, Benjamin, João do Rio, Cruz e Sousa e Paulo Leminski) sentiram as volúpias e as vertiginosas quedas desse processo de se tomar para si a responsabilidade de se produzir, de constituir a própria subjetividade. Esses sujeitos reconhecem que a liberdade não sucede a nenhum ser humano por milagre ou dádiva, sabem que aquele que deseja tornar-se livre tem que fazê-lo por si próprio. Por isso o risco tão iminente de sucumbir. Ao romper com a moralidade da tradição, ao renunciar aos modos padrões de subjetividade, esses personagens chegam ao limite da atualidade, daquilo que somos. E embriagados com as visões do infinito de uma vida livre, dançam, pulam, saltam freneticamente à beira do abismo, por isso as vezes caem, rolam despenhadeiro abaixo e se enrolam nas malhas tecidas pelas maquinarias do poder-saber, ou senão se deparam com o "medo profundo" de encararmos a nós mesmos, do qual falam Nietzsche e Munch.

²¹⁸ MUNCH, Edvard. Apud. LINS, Vera. *Novos Pierrôs, Velhos Saltimbancos. op.cit.* p.82

Os personagens noturnos não chegam ao cume do encantamento para fincar uma bandeira preta, para tomar posse e fazer uma nova morada. O cume, o ápice é um lugar de passagem, pois a vontade de superar a si mesmo é capaz de elevá-los ainda mais, de fazê-los experimentar raras alturas e profundezas absurdas, que o Homem calculável só conheceria através da experiência da loucura, da desrazão, do delírio.

As individualidades excessivas transformam suas vidas num vasto campo de experimentação, isto é, praticam radicalmente a liberdade em suas próprias existências. Os personagens da noite são cobaias de seus próprios experimentos. É por isso que desdenham a voz coletiva, ironizam os intelectuais que inadvertidamente se colocam como a voz da massa, representantes do povo, e como uma espécie de guia "espiritual" dos destinos humanos. Esse papel não lhes interessa, preferem velejar "à deriva no rio da existência", para usar aqui um belo verso de Roberto Piva, do que serem maquinistas de um comboio com um destino certo, já que os trilhos da estrada de ferro não permitem desvios, mudanças de rotas ou saltos. O artista noturno prefere navegar lendo as rotas cravadas no céu interior, do que se deixar levar pelas paralelas de ferro que não chegam a lugar algum.

Quando Nietzsche registra em *Ecce Homo* sua autobiografia intelectual, que "*meus livros só falam da vitória sobre mim mesmo*" ele sinaliza claramente que a sua escrita se torna uma estratégia de subjetivação, uma prática de liberdade. "*Sempre escrevi – diz Nietzsche – minhas obras com todo o meu corpo e minha vida: ignoro o que sejam problemas 'puramente espirituais*." ²¹⁹ E sua obra confirma essa sentença publicada nos *Fragmentos Póstumos*. Os caminhos da dor e o estado de convalescência, as feridas no

²¹⁹ NIETZSCHE, F. apud. MARTON, Scarlett. *Nietzsche: a transvaloração dos valores*. São Paulo: Moderna, 1996. p.47

corpo e as cicatrizes, as mortes e as ressurreições estão presentes na obra nietzschiana. Numa bela comparação entre as trajetórias de Nietzsche e Goethe, Stefan Zweig esclarece o processo de crescimento característico de sujeitos que se erguem abruptamente contra a mesmice do pensamento:

Goethe vai engrandecendo a vida em torno de um ponto fixo, como uma árvore que acrescenta a cada ano mais um anel à circunferência do seu tronco, e embora livre da casca exterior, cada vez se torna mais sólida, mais robusta, mais alta e portanto, com a visão alcançando mais longe. O seu desenvolvimento efetua-se pacientemente, com uma força que aumenta sempre. Enquanto Nietzsche tem um desenvolvimento violento, produzido pela veemência da vontade. Goethe cresce sem sacrificar um só ápice de si mesmo; não precisa negar-se para ascender; Nietzsche, ao contrário, é o homem das metamorfoses, que se vê obrigado a se destruir, para reconstruir-se depois.²²⁰

Essas metamorfoses, essas transformações de si levadas a ferro e fogo por um "herói insubordinado", é que nos ensinam, segundo Zweig, a inconcebível amplitude da vida: *"porque é somente por intermédio das naturezas trágicas que conhecemos os abismos do sentimento. E somente por intermédio desses espíritos imponderáveis, desmedidos, a humanidade pode conhecer as extremas proporções."*²²¹

Da mesma forma, pode-se explicar a paixão de Baudelaire por Edgar Allan Poe que *"bêbado, pobre, perseguido, pária, agrada-me mais do que um Goethe ou um W. Scott calmo e virtuoso."* Para o poeta francês, Poe faz parte de uma *"classe particular de homens"* (aqui chamamos de personagens noturnos) que dramatiza a vida de todos que *"procuraram ardentemente descobrir as leis do próprio ser, que aspiram ao infinito, e cujos sentimentos recalcados tiveram de buscar um terrível alívio no vinho da depravação."*²²²

²²⁰ ZWEIG, Stefan. *Friedrich Nietzsche*. Trad. Aurélio Pinheiro. In: Obras Completas, Volume VI. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1960. p.569

²²¹ idem. p.600/601

²²² BAUDELAIRE. apud TROYAT. *Baudelaire. op.cit.* p.144

Sujeitos ardentes, portadores de um saber noturno, não negaram a chama interior, não refutaram diante da tarefa de lançar-se na noite dentro da noite. Amam o tumulto interior, ao contrário daqueles que fogem dele em direção ao conhecido e familiar ou para aquelas imagens que os outros constataram sobre eles mesmos. Como diz Van Gogh numa carta a seu irmão, Theo, "*Sinto em mim um fogo que não posso deixar extinguir, que, ao contrário, devo atizar, ainda que não saiba a que espécie de saída isso vai me conduzir. Não me espantaria que essa saída fosse sombria. Mas em certas situações vale mais ser vencido do que vencedor...*"²²³ Como sabemos, o pintor ardeu nesse fogo interior para se incendiar e se tornar uma fonte de luminosidade.

Essa mesma imagem de um interior incandescente encontra-se num poema inserido na *Gaia Ciência*, chamado *Ecce Homo*, onde Nietzsche faz uma espécie de autorretrato: "*Sei de onde venho! / Insatisfeito como labareda / ardo para me consumir. / O que toco torna-se luz, / Carvão quando abandono: / sou, com certeza, labareda.*"²²⁴ A potência do fogo nietzschiano foi tão intensa que ele se apagou mesmo antes de morrer. Durante os últimos 10 anos de vida o filósofo ficou acamado interrompendo seu silêncio apenas para balbuciar algumas palavras e atacar o piano com algumas frases sonoras. Já Van Gogh se esgotou antes de completar 37 anos, com uma arma de fogo, disparada contra o peito por ele mesmo. Como sentencia Baudelaire, de forma lapidar, "*O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de pavor antes de ser vencido.*"²²⁵

²²³ GÊNIOS da pintura. v.4. São Paulo : Abril Cultural, 1973, p.126

²²⁴ NIETZSCHE. *A Gaia Ciência. op.cit.* p. 47

²²⁵ BAUDELAIRE. *Pequenos poemas em prosa. op.cit.* p.25



TORNAR-SE AQUILO QUE SE É

Há homens que, definitivamente, preferem errar sozinhos a ter razão em grupo. Solitários, autoconfiantes, porém, não ensimesmados, e muito menos, egoístas. Simplesmente prezam cultivar as suas idéias, reflexões e princípios éticos de acordo com os seus desejos, com a sua sensibilidade e seu modo de vida. Seleccionam caprichosamente aquilo que lhes interessa, e o resto esquecem, como por exemplo, os acordos fraternos firmados pelo grupo ou as convenções socialmente aceitas. Como escreve Baudelaire, repetidas vezes, em seu caderno de anotações: "*Antes de tudo, ser um grande homem e um santo para si mesmo.*"²²⁶

As individualidades criadoras preferem à solidão ao burburinho do mercado ou ao brilho da "boa sociedade". Não se trata, porém, de uma solidão que se confunde com abandono, como aquele vivido pelo velho literato que "*sobreviveu à sua geração, da qual foi brilhante animador; do velho poeta sem amigos, sem família, sem filhos, degradado por sua miséria e pela ingratidão pública, e em cuja barraca o mundo esquecido não quer mais entrar.*"²²⁷ A solidão dos pensadores-artistas é um estado necessário para a criação e percepção de si mesmos. Ter a solidão como companhia é aprender a reconhecer a si mesmo como amigo, como alguém com quem se pode polemizar e transformar.

As figuras noturnas geralmente não aderem às escolas literárias, artísticas ou filosóficas. É verdade que exercitam as afinidades eletivas, cultivam as amizades próximas ou distantes (através das obras), mas nem sempre as regras estéticas ou filosóficas do

²²⁶ BAUDELAIRE. *Meu coração. op. cit.* p. 93

²²⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa. op. cit.* p. 71

bando, da tribo são capazes de conter os ímpetos transgressores que animam os personagens noturnos. Essa vontade de transgressão é decorrente da vontade de se singularizar, de pensar e criar mundos conforme os critérios éticos e estéticos que elegeram e transformaram em carne e sangue. A transgressão acontece por força do excesso de energia criadora capaz de vislumbrar novos modos de existência, ultrapassando a tirania de algumas verdades instituídas que nos impedem de pensar de outro modo aquilo que somos, pensamos e fazemos. Ou em termos nietzschianos, trata-se de um indivíduo que se aventura em TORNAR-SE AQUILO QUE SE É.

As almas errantes comprometidas com o saber noturno polemizam com a moral do seu tempo. Eles ousam em confiar em si mesmos, apesar de todos os dispositivos sociais (família, escola, Igreja, Estado, etc.) apontarem para um outro rumo, ou seja, o caminho da cega obediência ou da servidão voluntária. A confiança em si, esse sentimento raro, não é cultivado no jardim da erudição, no solo da razão, mas nos terrenos mais acidentados e improváveis da criação. O êxtase e o frenesi que tomam conta do artista criador – do sujeito arrebatado pela imaginação, tocado inclusive pelos dedos lúbricos do delírio –, faz com que esta individualidade diferenciada viva de forma atrevida a filosofia de vida que adotou para si. Por esta razão, o artista criador transforma a vida num grande parque, num laboratório a céu aberto onde ele se permite destruir e remontar de forma lúdica todas as construções e todos os credos legados pela tradição.

Esse desejo de experimentar em si mesmo as suas próprias idéias, de transformar a teoria numa "*propedêutica à ação*", remete-nos aos últimos trabalhos de Michel Foucault dedicados aos modos de subjetivação, ao estudo genealógico das técnicas pelas quais os indivíduos se tornam sujeitos éticos. O filósofo francês está atento às formas com que os sujeitos se relacionavam consigo mesmos no mundo grego arcaico. Dirige-se a um período

histórico marcado por uma cultura de si, em que as artes da existência são ativadas no sentido de se alcançar uma vida que tenha como regras de conduta critérios de beleza, critérios estéticos. No livro *O Uso dos Prazeres*, Foucault define as artes da existência como “*práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não apenas se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos critérios de estilo.*”²²⁸

O "tornar-se o que se é" nietzschiano talvez possa ser interpretado como uma modalidade do "cuidado de si" comentado por Foucault. O filósofo Friedrich Nietzsche, também um pesquisador, um "devedor" da cultura grega antiga, talvez tenha sido o pensador do século 19 que com mais intensidade procurou viver e praticar essa espécie de desdobramento do cuidado de si empreendido pelos gregos. Na autobiografia intelectual intitulada *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*, Nietzsche escreve sobre o impacto e a influência do clima, da alimentação, das leituras realizadas em sua vida filosófica e no metabolismo de seu corpo, e depois afirma:

– Perguntarão por que relatei realmente todas essas coisas pequenas. (...) Resposta: essas pequenas coisas – alimentação, lugar, clima, distração, toda a casuística do egoísmo – são inconceivelmente mais importantes do que tudo o que até agora tomou-se como importante. Nisto exatamente é preciso começar a *reaprender*. O que a humanidade até agora considerou seriamente não são sequer realidades, apenas construções; expresso com mais rigor, *mentiras* oriundas dos instintos ruins de naturezas doentes, nocivas no sentido mais profundo – todos os conceitos: 'Deus', 'alma', 'virtude', 'além', 'verdade', 'vida eterna'... (...) Todas as questões da política, da ordenação social, da educação foram por eles falseados até a medula, por haver-se tomado os homens mais nocivos por grandes – por ter-se ensinado a desprezar as coisas 'pequenas', ou seja os assuntos fundamentais da vida mesma...²²⁹

²²⁸ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: o uso dos prazeres*. v.2 Rio de Janeiro: Graal, 1990. p.15

²²⁹ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras. 1995. p. 50

Michel Foucault afirma que para o cidadão grego do século IV ou V, "*não havia uma preocupação com o pós-vida, com o que acontecia depois da morte, ou se Deus existia ou não. Este não representava, de fato, um problema para eles; o problema se constituía em qual técnica devo utilizar para viver da melhor maneira possível.*"²³⁰ Da mesma forma, Nietzsche também empregou técnicas, saberes em sua própria vida para afirmar a existência plenamente, o que para ele representava a absoluta correspondência, na vida de todo dia, entre o sentir, o agir e o pensar.

Como um cidadão grego antigo, Nietzsche se empenha na elaboração austera de si não porque foi constrangido por uma lei ou por uma obrigação religiosa. Trata-se, ao contrário, de uma ação voluntária que ele aplicou na forma de conduzir a sua própria existência. Tornar-se o que se é, estar aberto ao vir a ser, é antes de tudo uma questão de escolha e de invenção. Somente uma individualidade que se responsabiliza por seus pensamentos, atos e por seu devir, em suma, somente aquele que agarra a vida com suas próprias mãos é capaz de se impor uma tarefa como essa, pois

Um homem que vingou faz bem a nossos sentidos: ele é talhado em madeira dura, delicada e cheirosa ao mesmo tempo. (...) Inventa meios de cura para injúrias, utiliza acasos ruins em seu proveito; o que não o mata o fortalece. De tudo o que vê, ouve ou vive forma instintivamente sua soma: ele é um princípio seletivo, muito deixa de lado. Está sempre em *sua* companhia, lide com homens, livros ou paisagens: honra na medida em que *elege, concede, confia.*²³¹

Mas o princípio nietzschiano "Tornar-se o que se é" não pode ser entendido como uma busca de uma identidade estável, aquela que expressaria um "autêntico eu" reprimido, encolhido nas profundezas do inconsciente. "*Que alguém se torne o que é* – diz

²³⁰ FOUCAULT, M. Entrevistado por Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1995, p.259

²³¹ NIETZSCHE. *Ecce Homo. op.cit.* p.26

Nietzsche – *pressupõe que não suspeite sequer remotamente o que é.*"²³² A ousadia de confiar em si mesmo passa paradoxalmente por uma vaporização dos contornos que moldam e limitam uma identidade. A insubordinação, a recusa dos moldes convencionais de identidade tem como consequência a transformação permanente do sujeito, pois nesta perspectiva vitalista do pensamento, há um tremendo sentimento de incompletude, de algo que fica perpetuamente inacabado, pois, o processo de tornar-se o que se é está intimamente ligado com uma outra sentença de Nietzsche: onde há vida, há vontade de superação.

Essa vontade de superação de si mesmo impede que o domínio de si transforme-se numa prisão, numa identidade ensimesmada, hermeticamente fechada às novas experiências e vivências, portanto inapta para apreender e saborear novos sentidos que a vida e o acaso oferecem. O excessivo autodomínio, autocontrole é tratado por Nietzsche como uma doença peculiar:

Esses mestres da moral que acima e antes de tudo recomendam ao ser humano que tenha poder sobre si mesmo, acarretam-lhe assim uma doença peculiar: uma constante irritabilidade para com todas as emoções e inclinações naturais e uma espécie de comichão. Não importa o que venha a empurrar, puxar, atrair, impelir esse homem irritável, partindo de dentro ou de fora –, sempre lhe parece então que o seu autodomínio corre perigo (...), e fica permanentemente em atitude de defesa, armado contra si mesmo, de olhar agudo e desconfiado, perene guardião do castelo em que se transformou. Sim, ele pode tornar-se *grande* desse modo! Mas como ficou insuportável para os outros, difícil para si mesmo, empobrecido e afastado das mais belas causalidades da alma! E também de toda nova instrução! Pois é preciso ocasionalmente perder-se, quando queremos aprender algo das coisas que nós próprios não somos.²³³

Além de ser um contraveneno, uma espécie de solvente para uma individualidade que tende a se cristalizar, a vontade de superação também se impõe quando se trata de elaborar novas formas de vida, além ou aquém daquelas convencionais que nos são

²³² idem. p.48

²³³ NIETZSCHE. *Gaia Ciência. op. cit.* p.207

oferecidas pela sociedade. Como afirma Michel Foucault, durante séculos o homem foi adestrado para acreditar que a ética pessoal, a vida cotidiana não poderia mudar "*sem arruinar a nossa economia, a nossa democracia, etc. Creio que devemos nos libertar desta idéia de um elo analítico ou necessário entre a ética e as outras estruturas sociais ou econômicas ou políticas.*"²³⁴ Quando Nietzsche fala em "desaprender" é justamente nesse sentido de desvencilhar dessas verdades herdadas que impedem a gestação e o nascimento de novas formas de viver.

Neste sentido é interessante escutar as reminiscências dos ex-alunos de Nietzsche da Universidade da Basileia. Como já foi dito, Nietzsche foi convidado para dar aulas de filologia clássica na Universidade e na escola secundária (*Pädagogium*) na Suíça quando tinha 24 anos, indicado por seu professor Wilhelm Ritschl. Nietzsche, como jovem educador, pretendia levar adiante um tipo de educação apoiada nas experiências de vida de cada indivíduo, em que, como sintetiza Gilles Deleuze, "*os modos de vida inspirem maneiras de pensar e os modo de pensar criem maneiras de viver*". Primeiro, Louis Kelterborn, aluno que durante dez anos (1869 a 1879) manteve relações com o professor Nietzsche:

Sua maneira de se dirigir aos alunos nos era absolutamente nova e despertava em nós o sentimento de nossa própria personalidade. Soube, desde o início, estimular-nos para que tivéssemos um maior interesse pelo estudo, talvez mais ainda de maneira indireta, pelo seu saber e pelo seu exemplo, do que de maneira direta. (...) Ele não nos considerava em bloco, como uma classe ou um rebanho, mas como jovens individualidades, e também nos convidava a visitá-lo em sua casa.

Já na casa do professor o ex-aluno se lembra que

Durante a conversa, o professor Nietzsche procurava ouvir mais do que falar; através de perguntas estimulava seu interlocutor exprimir

²³⁴ FOUCAULT. Entrevistado por Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow... *op. cit.* p.261

livremente suas opiniões, mesmo quando se tratava de um de seus alunos.²³⁵

Agora é a vez de ouvir a história contada por Traugolt Siegfried, aluno de Nietzsche nos anos de 1869-1870:

Um velho *pastor emeritus*, que foi aluno de Nietzsche pouco depois de nós, contou-me recentemente que tinha sido outrora um jovem tímido e inseguro. Que um dia Nietzsche, depois de fazer um relato emocionante sobre o processo de Sócrates e de sua defesa diante dos juízes, pediu a seus alunos para virem recitar junto a sua mesa o discurso de Sócrates. Encorajado por seu professor, o jovem pastor, ainda que com o coração batendo, decidiu tentar a experiência. (...) 'Nesse dia', disse-me o jovem pastor, 'eu me encontrei; minha timidez desapareceu e agradei a meu venerado professor Nietzsche que soube dar o apoio ao jovem inseguro que eu era e despertar assim meus dons.'²³⁶

A partir dos depoimentos é possível afirmar que o educador Nietzsche tinha o dom de exortar seus alunos a refletirem sobre si mesmos; a avaliarem e se desprenderem dos hábitos e dos pensamentos adquiridos que soterram o florescimento de uma vida que se atreva a ser diferente, quando não contrária à vida vulgar daqueles que preferem voluntariamente ser produzidos, conduzidos, guiados. Como assevera a pesquisadora Rosa Maria Dias, Nietzsche protesta contra a educação excessivamente erudita, histórica que tornava os alunos "*incapazes de recriar a vida a partir de suas experiências. Convida os jovens a se educarem a si mesmos, de tal modo que pudessem se desfazer de seus hábitos e da educação que lhes fora inculcada.*"²³⁷

Para Nietzsche educador, portanto, o desaprender está intimamente ligado ao processo de educação para a vida. O professor estimula os jovens alunos a pensar a partir de suas próprias experiências. Dito de outro modo, ele os incita a criar, já que aquele ponto de vista, aquela experiência de cada um é original, singular e única, e por isso

²³⁵ KELTERBORN, Louis. apud. DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche educador*. São Paulo: Scipione. 1991. p.51

²³⁶ SIEGFRIED, Traugolt. apud. DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche educador. op.cit.* p.54

²³⁷ idem. p. 43

capaz de lançar uma idéia ou um olhar completamente diferente sobre as coisas da vida. É evidente que esta perspectiva de educação não era a hegemônica na Alemanha, no final do século 19. Nietzsche já reconhecia o objetivo da empresa educativa na sociedade disciplinar. É o que explica Rosa Maria Dias, ao diferenciar dois modos de educar, um que produz os "homens dóceis" de que fala Foucault, e um outro que prepara o jovem para aventurar-se nos acidentados terrenos da liberdade:

A educação moderna é, para Nietzsche, sinônimo de domesticação. O ideal desse tipo de educação é formar o jovem para ser 'erudito', comerciante ou funcionário do Estado, transformá-lo em uma criatura dócil e frágil, indolente e obediente aos valores em curso. Quando concebida como "adestramento seletivo", a educação tem outros objetivos. Adestrar um jovem significa fazê-lo obedecer a certas regras e adquirir novos hábitos, torná-lo senhor de seus instintos e hierarquizá-los, de modo que o instinto de 'saber a qualquer preço' não se sobreponha. O produto desse adestramento não é um indivíduo fabricado em série, adaptado às condições de seu meio, a serviço das convenções do Estado e da Igreja, mas um ser autônomo, forte, capaz de crescer a partir do acúmulo de forças deixadas pelas gerações passadas, capaz de mandar em si mesmo, sem precisar recorrer a qualquer instância autoritária. Tem-se então alguém que se atreve a ser ele mesmo e a destacar-se do homem comum, capaz de agir voltado para o futuro, e não apenas para a sociedade existente.²³⁸

De acordo com a concepção de "adestramento seletivo" o valor de um pensamento contido num livro ou numa aula proferida pelo professor não está na utilidade que esse pensamento possa ter para a melhoria ou funcionamento da ordem social; nem como um conhecimento a mais para o engrandecimento de um cérebro erudito, frágil demais para conter os ataques do instinto de "saber a qualquer preço". O valor de um pensamento está na vida, nas novas possibilidades de vida que ele pode sugerir. Isso nos faz lembrar do filósofo Ludwig Wittgenstein que em certo momento se pergunta como alguém paga por certos pensamentos. A resposta: com coragem. Encorajar, ousar a confiar em si mesmo para se tornar senhor de si e pronto para o vir a ser, para a multiplicidade e a

²³⁸ idem. p.86

variedade existente na vida. Para longe da obediência, da indolência, da docilidade dos corpos úteis; ou do peso e da gravidade de um cérebro erudito. A tarefa de Nietzsche educador é a de encorajar o indivíduo a se singularizar, a desenvolver com suas próprias forças uma conduta de vida que tenha critérios éticos definidos pelo próprio indivíduo. Em última instância, pode-se dizer que Nietzsche se empenha em armar as almas rebeldes, ou como ele chama, "os espíritos livres" que rejeitam os compromissos vergonhosos decretados pela sociedade em nome da manutenção e o progresso das instituições, ou como nomeia Foucault, dos "dispositivos disciplinares".

Como disse Baudelaire, *"A crença no progresso é uma doutrina de preguiçosos, uma doutrina de belgas. É o indivíduo que conta com os vizinhos para fazer o seu trabalho. Não pode haver progresso (verdadeiro, ou seja, moral) a não ser no indivíduo e pelo indivíduo. Porém o mundo é feito de pessoas que não sabem pensar senão em comum, em bandos."*²³⁹ Tanto Nietzsche como Baudelaire tomam partido do indivíduo na luta contra os valores da sociedade, do bando. Ambos acreditam que não há progresso, a não ser no indivíduo que se desgarrar do rebanho. A luta para afirmar a própria singularidade, como já foi dito, é violenta, plena de horrores, e por isso mesmo, repleta de instantes intensos e exuberantes. É com entusiasmo (que etimologicamente significa "conter Deus dentro de si") que os pensadores-artistas buscam afirmar aquilo que são, mergulham na caótica noite interior e polemizam com as ordenações do dia. Isto é, ao invés de se deixar produzir pelas forças da ordem social, que trabalham de acordo com o modelo ideal de homem manso e obediente, lutam para conquistar a liberdade, pois como se sabe, ela não é outorgada, oferecida por nenhuma autoridade, instituição seja ela divina ou laica.

²³⁹ BAUDELAIRE, C. *Meu coração desnudado. op.cit.* p.66

A tarefa dos pensadores noturnos não é a de se adaptarem às normas e regras aceitas socialmente, mas a criação permanente de si, mesmo que isso signifique a transgressão dos contratos sociais. Aliás, o contrato estabelecido, ou melhor, determinado pela ordem social soa aos sentidos do pensador-artista como uma espécie de insulto,

Abdicar de sua soberania – diz Michel Onfray – em prol de uma segurança obtida pelo grupo é toda a alquimia do contrato social no qual querem nos fazer acreditar seus partidários. Passar, pelo contrato, do estado de natureza selvagem e sem lei, violento e perigoso, a um estado de cultura onde reinariam equilíbrio, harmonia, paz, comunidade pacificada é ridículo. O contrato social é o ato de batismo do religioso em suas formas sociais. Ele é hipoteticamente firmado, um dia, entre o indivíduo e a sociedade, depois esfolia quase totalmente o primeiro em benefício do segundo.(...) Ora, a sociedade é uma hidra que promete a paz e dá a guerra, propõe justiça e gera iniquidades, anuncia a harmonia e fomenta as divergências.(...) Ela fabrica um homem calculável em suas escolas, onde se destrói sua inteligência em benefício da docilidade. (...) Enfim, ela propõe suas usinas, suas fábricas, seus escritórios, suas oficinas onde se prostitui sua carne, seu sangue, seu corpo e sua autonomia para produzir algo que alimente a máquina social. Aceitar o contrato é receber a servidão e a escravidão, quando se nos prometia a dignidade e a liberdade.²⁴⁰

Segundo o sociólogo Georg Simmel, o século 18 assistiu ao florescimento de duas revoluções individualistas, dois tipos de revolta contra as forças que querem delimitar as fronteiras da liberdade do sujeito: "*A do individualismo ilustrado, em que se enfatizam a igualdade de direitos e a liberdade individual, e a do individualismo romântico, em que a ênfase recai na diferença qualitativa e na singularidade individual.*"²⁴¹ No século 19 essas forças ativas da constituição de si se desdobram mesmo com o espraiamento da sociedade disciplinar. Os personagens noturnos, sem dúvida nenhuma, são herdeiros dessa tradição romântica em que se destaca a singularidade individual em detrimento do individualismo ilustrado. O sujeito ideal da tradição iluminista seria aquele – segundo o psicólogo Luís Cláudio Figueiredo – em que reinaria um "eu" soberano

²⁴⁰ ONFRAY, M. *A Escultura de si. op.cit.* p.45

²⁴¹ SIMMEL, G. apud. FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. *A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação (1500-1900)*. São Paulo: Educ: Escuta, 1992. p.107

com identidades nitidamente delimitadas, autocontidas, autodominadas e autoconhecidas, capazes de se conectarem umas em relação às outras, capazes de permanência e invariância ao longo do tempo e das condições. Temos, ainda aqui, uma clara separação entre as esferas da privacidade e da publicidade: nesta dominam as leis, as convenções, o decoro e o princípio da racionalidade e da funcionalidade; à outra caberia o exercício da liberdade individual concebida como território livre da interferência alheia.²⁴²

Nesta perspectiva o homem é livre para opinar desde que sua opinião não ameace a ordem social ou os imperativos da sociedade disciplinar. Numa sociedade de consumo pode-se dizer que este sujeito é livre para escolher, na grande vitrine-mundo (a mídia), o seu modelo de felicidade e de identidade. Luís Cláudio Figueiredo reconhece nessa tradição liberal uma visão negativa da liberdade, ou seja, a liberdade é exercida no terreno da não-interferência das forças do Estado no plano privado. Já a tradição romântica implica em uma liberdade positiva, pois o que se deseja é a *"transformação dos sujeitos naquilo que eles de fato são (a constituição de uma personalidade singularizada), como na permanente perda de suas identidades convencionais: o tornar-se o que verdadeiramente se é contrapondo-se ao 'conservar os papéis e as máscaras socialmente convencionadas'.*

„²⁴³

O filósofo Michel Foucault também reconhece os diferentes entendimentos que se abrigam sob o termo "individualismo" e procura separá-los esquematicamente:

De fato, convém distinguir três coisas: a atitude individualista, caracterizada pelo valor absoluto que se atribui ao indivíduo em sua singularidade e pelo grau de independência que lhe é atribuído em relação ao grupo ao qual ele pertence ou às instituições das quais ele depende; a valorização da vida privada, ou seja, a importância reconhecida às relações familiares, às formas de atividade doméstica e ao campo dos interesses patrimoniais; e, finalmente, a intensidade das relações consigo, isto é, das formas nas quais se é chamado a se tornar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação para transformar-se, corrigir-se, purificar-se, e promover a própria salvação.²⁴⁴

²⁴² idem. p.150

²⁴³ idem. p. 144

²⁴⁴ FOUCAULT, M. *História da sexualidade. op.cit.* p.48

De acordo com as pesquisas de Richard Sennet, Michelle Perrot e Walter Benjamin, no século 19 europeu predominou o segundo tipo de "individualismo", segundo o esquema de Foucault. A sociedade burguesa atribuiu um grande valor à vida privada, onde a família, as relações familiares se tornaram o centro de referências. A "boa família" – afirma a historiadora Michelle Perrot – se transformou no "fundamento do Estado" onde existiria uma "*continuidade entre o amor à família e à pátria, instâncias maternais que se confundem, e o sentimento de humanidade*."²⁴⁵ Pressionado por essa maquinaria tão próxima e pegajosa, e ao mesmo tempo, tão ampla que envolve até mesmo o amor à humanidade, o individualismo (como cuidado de si) tornou-se tíbio, anêmico nesse tipo de ambiente. E as relações de si para consigo, referidas por Foucault, não se desenvolveram plenamente; antes, ficaram restritas às margens, praticadas por sujeitos marginais que percorreram o lado escuro das ruas, longe do lar, do útero onde a nova vida se afoga.



UM HOMEM COM UMA DOR

Os primeiros momentos de um recém-nascido são velados pela deusa Levana. Os pais erguem a criança que rasteja em direção ao sol ou às estrelas, num gesto altivo, como que anunciando à natureza: "eis aqui um ser humano". *Levare*, erguer ao alto, manter elevado, atribuir àquele que chega ao mundo a dignidade humana. A Deusa romana é responsável pelo crescimento do homem em grandeza e elevação. Divindade que educa e acompanha os primeiros passos vacilantes da pequenina criatura.

²⁴⁵ PERROT, Michelle. *História da vida privada. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. v.4 São Paulo: Companhia das Letras. 1991. p.105

Mas não penseis – alerta o poeta Charles Baudelaire – que se trate aqui dessa pedagogia que reina apenas com alfabetos e gramáticas. (...) Levana enobrece o ser humano por quem vela, mas com meios cruéis. É dura e severa essa boa ama, e entre os processos que usa para aperfeiçoar a criatura humana, aquele que sobre todos prefere é a dor.²⁴⁶

Na perspectiva do saber noturno todo corpo que quer se expandir, sofre. Assim como a criança entregue aos cuidados de Levana, o pensador-noturno também aprende com a dor. Como diz Pascal: *“se toda dignidade do homem se resume em esforçar-se dolorosamente buscando saber o que é, de onde vem, aonde vai, neste tremendo caminho da existência, a própria dor, as mesmas feridas desta luta eterna e inevitável, se com dignidade e pureza são conquistadas, talvez seja o meio único de saber, de forma singular, o que não conseguimos pelos meios comuns do raciocínio e da lógica.”*²⁴⁷

A capacidade de se educar, de se fortalecer e forjar uma singularidade através e apesar da dor de viver, é uma das principais características do pensador-noturno. O transformar-se naquilo que se é nietzschiano nada mais é do que essa força de dizer sim à "luta eterna e inevitável" travada no caminho da existência, a que se refere Pascal. É através da dor que a vontade de superar a si mesmo se realiza. É por isso que na filosofia de vida nietzschiana o "tornar-se o que se é" está intimamente ligado àquele outro princípio duro e austero: o que não mata, me fortalece. É essa sabedoria que Levana atribui às pequenas crias humanas. Ela trabalha de forma rigorosa ensinando ao homem a força da paixão e da tentação, o gosto pela luta e a energia da resistência.

A capacidade de assimilar as dores, de cicatrizar as feridas e transfigurá-las em sangue e em experiência de vida, a "força plástica" segundo Nietzsche, faz parte do processo de educar a si mesmo. Isto é, o pensador-noturno não abandona as lições

²⁴⁶ BAUDELAIRE, C. Paraísos Artificiais. *op.cit.* p.449

²⁴⁷ PASCAL. apud. LINS, Vera. *Novos Pierrôs. op.cit.* p. 101

ensinadas por Levana. Ao contrário, intensifica-as e até mesmo se torna capaz de "*tirar prazeres novos e sutis mesmo da dor, da catástrofe e da fatalidade.*"²⁴⁸

O poeta João da Cruz e Sousa cantou a dor como ninguém. Descobriu de fato os sutis prazeres da dor, através de um belíssimo movimento de ascensão e de sublimação que elevou a experiência dolorosa da vida num patamar ainda não conhecido nos trópicos. Como reconhece Cecília Meireles, "*Que outros poetas viessem sofrendo, desde os tempos clássicos, nada mais evidente, dada a continuidade do sofrimento humano. Mas nenhum tivera esta linguagem deslumbrada diante da Dor, acolhendo-a como a um dom de fecundas promessas.*"²⁴⁹ É o próprio poeta quem canta:

Vê como a Dor te transcendentaliza!
Mas do fundo da Dor crê nobremente.
Transfigura o teu ser na força crente
Que tudo torna belo e diviniza.
(...)
Oh! crê! Toda a alma humana necessita
De uma Esfera de cânticos, bendita,
Para andar crendo e para andar gemendo!²⁵⁰

Nos *Últimos sonetos*, obra publicada postumamente, a dor se transforma para Cruz num instrumento de transcendência, de ascensão, e pode-se dizer também, de superação de si mesmo. Mas é interessante notar que esse espaço transcendental criado pelo poeta sonhador está aberto às investidas do mal e do sofrimento que violentam a humanidade. Apesar da Esfera bendita idealizada pelo esforço da ilusão, da crença criadora, a alma humana continuará errando e gemendo pelos descaminhos e abismos da terra. As alturas, o céu divino versejados por Cruz e Sousa entram num estado de tensão com todo o sofrimento humano; não o aniquilam, não poupam o homem dessa experiência, nem

²⁴⁸ BAUDELAIRE. Paraísos artificiais. *op.cit.* p.368

²⁴⁹ MEIRELES, Cecília. apud. MURICY, Andrade. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973. p.42

²⁵⁰ CRUZ E SOUSA, João. *Poesias Completas de Cruz e Sousa*. org. Tasso da Silveira. São Paulo: Ediouro, s/d. p. 176.

muito menos o consolam atribuindo um sentido à dor de ser homem. A dor continuará a sua saga mesmo quando a alma do poeta se descola do mundo assolado por injustiças e vilanias. Talvez seja por isso que seus poemas são tão comoventes, ou melhor, tão espantosos. Não há como fechar os olhos às dores do mundo, e de olhos bem abertos o poeta sonha desenfreadamente outros mundos plenos de esperança.

A arte poética de Cruz não se dirige para aqueles que estão enfermos, exaustos do longo caminho doloroso da humanidade e que procuram na arte um breve instante de prazer ou de consolo celeste. Ao contrário, ela fala aos homens que sofrem e que procuram perscrutar a dor em busca de revelações, de iluminações e fulgurâncias. É fazer com que na noite mais densa cintile esplendorosamente o halo de luz que envolve o homem que sofre e que procura aprender e elevar-se com o sofrimento.

Não desças, Alma feita das heranças
Da Dor, não desças do teu céu divino.
Cintila como o espelho cristalino
Das sagradas, serenas esperanças.

Mesmo na Dor espera com clemência
E sobe à sideral resplandecência,
Longe de um mundo que só tem peçonha.

Das ruínas de tudo ergue-te pura
E eternamente na suprema Altura,
Suspira, sofre, cisma, sente, sonha!²⁵¹

Em um outro poema chamado *Vida Obscura*, novamente aparece a imagem de um sofrimento que ensina e purifica o ser:

Ninguém sentiu o teu espasmo obscuro,
Ó ser humilde entre os humildes seres.
Embragado, tonto dos prazeres,
O mundo para ti foi negro e duro.

Atravessaste no silêncio escuro
A vida presa a trágicos deveres
E chegaste ao saber de altos saberes

²⁵¹ idem. p.190

Tornando-te mais simples e mais puro.²⁵²

Essa metafísica de Cruz e Sousa não engendra um "mundo verdadeiro" onde as dores e as torrentes de lágrimas estariam, finalmente, afastadas do destino humano, consolidando desta forma o caminho da felicidade para toda humanidade. João da Cruz e Sousa evidencia a trajetória de um homem que sofre e luta silenciosamente contra as dores do mundo. Talvez esse movimento, ou melhor, essa escolha seja estimulada pela crença de que a humanidade não se libertará do sofrimento universal. Somente o indivíduo, cada um a sua maneira, pode experimentar o gesto de elevação que o afasta da vida rude do *"mundo que só tem peçonha"*. Cada homem está fadado a sofrer a sua maneira, a se contorcer, a gemer de dor, solitário e inconsolável. Como diz o poeta negro: *"O fantasma da Dor pérfido e astuto/ Caminha junto a toda criatura./ A alma por mais feliz e por mais pura/ Tem de sofrer o esmagamento bruto."*²⁵³ Se todo homem inevitavelmente sofre com a sua finitude, decrepitude e degenerescência, com as injustiças inerentes à vida social, a questão fundamental torna-se como sofrer sem perder o impulso à magnanimidade e a atitude ativa. Em outras palavras, sofrer com elegância, evitar o rebaixamento, a condição humilhante daquele que rasteja esmagado pelos dissabores e pelas mágoas. A própria vida angustiante de João da Cruz e Sousa lhe ensinou essa dura lição. Como afirma a escritora Henriqueta Lisboa, *"Não apenas o homem se engrandeceu através da dor, cristalizando cada vez mais o ser moral que o integrava, como também o artista, abismado no sofrimento, pôde tocar suas mesmas raízes, capacitando-se para mais nítidas revelações."*²⁵⁴

²⁵² idem. p.161

²⁵³ idem. p.205

²⁵⁴ LISBOA, Henriqueta. apud. MURICY, Andrade. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Bloch Editores. p.42

Alcançar o "saber de altos saberes", iluminar-se na noite nublada, é aprender com a multiplicidade, com o caos, com as forças que despedaçam, dispersam e frustram os sonhos e os mais íntimos desejos. Em outros termos, é aceitar, mas sem se resignar, a condição trágica da vida. Neste sentido, não é possível separar o "homem" do "artista". A experiência do desamparo vai afetar a vida de João da Cruz e Sousa. A dor o fortalece e pleno de energia se lança ao mundo soluçando palavras de esperanças, tal como um *clown* que se contorce dolorosamente e salta com fé das alturas até as mais profundas baixezas humanas com um riso estampado na cara. O *clown* com sua máscara de vidro.

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço, que desengonçado,
Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
De uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
Agita os guizos, e convulsionado
Salta, gavroche, salta, clown, varado
Pelo estertor dessa agonia lenta...

Pedem-te bis e um bis não se despreza!
Vamos! Retesa os músculos, retesa
Nessas macabras piruetas d'aço...

E embora caias sobre o chão, fremente,
Afogado em teu sangue estuoso e quente,
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.²⁵⁵

Eis o "Acrobata da dor", os traços singulares de um pensador-artista na grande e moderna arena humana. Piruetas & saltos mortais. Não há rede que o segure, assim como não há força que sufoque a sua gargalhada triunfante que encerra o espetáculo de uma agonia lenta. Como afirma Vera Lins, "*Num mundo utilitário, a entrada do clown abre uma brecha por onde entra inquietude e vida e o desafio à seriedade de nossas certezas. É uma figura multivalente, capaz do salto otimista na altura ou da queda no abismo. Como*

²⁵⁵ CRUZ E SOUSA, João. *Poesias Completas. op.cit.* p. 57

revelador, aquele que leva à consciência da condição humana, ele se torna maldito, o intruso que se expulsa, a vítima expiatória."²⁵⁶ O poeta como personagem de uma tragédia, aquele que ensina através da experiência dolorosa, da afirmação rigorosa da vida, mesmo de suas faces mais estranhas e cruéis.

Essa figura do *Clown* tem aura de Santo. É possível perceber uma sutil correspondência entre essas duas figuras em certos poemas de Cruz e Sousa. É como se o *clown* se desdobrasse e ressurgisse nas dobras do manto de um santo martirizado. Os dois personagens são portadores de uma divina lucidez, tão intensa e radiante que se confunde com a loucura. Trata-se de um santo, é bem verdade, esquisito, excêntrico que encontra a serenidade da alma, a perfeição "*sonhando em soluços, soluços, soluçando/ As agonias que encontrou na Terra!*"²⁵⁷

Um santo que espanta. É como a passagem do jovem missionário Van Gogh pelas minas de carvão do *Borinage*, na Bélgica, região miserável conhecida como o "país negro". Possuído por um ardente desejo de confortar os sofredores que escavam as entranhas da terra, Van Gogh se desfaz de seus pertences, torna-se um sem lar, passa noites em estado de vigília zelando os trabalhadores e as crianças doentes. Desce ao fundo da terra para pregar as boas novas nas minas mais perigosas. A população do lugar, apesar de considerá-lo, nega aceitá-lo como o pastor de almas, assustada com o desprendimento de Van Gogh, que firme resiste ao frio rigoroso e à fome para irmanar com os sofredores. Com a agitação do rebanho espantado, os superiores de Van Gogh demitem-no da função. Ele insiste e volta para as atividades religiosas em Londres (1873), e o mesmo acontece: prega as palavras sagradas com tal fervor que assusta a audiência londrina. E novamente,

²⁵⁶ LINS, Vera. *Novos Pierrôs. op.cit.* p.23

²⁵⁷ CRUZ E SOUSA, João. *Poesias completas. op.cit.* p.163

ao invés de confortar aqueles que padecem, amedronta a platéia com as performances furiosas e com a fé extremada.

A figura do poeta, idealizada por Cruz e Sousa, tem a ver com esse tipo de santidade excêntrica, exagerada que mais provoca espanto do que comoção. O poeta é um ser Assinalado, condenado à missão de povoar de beleza e de lirismo o mundo desertificado e arrasado pelo sofrimento. Um ser que passa por uma conversão, e é iniciado num tipo de saber compartilhado somente por um seleto grupo. Para Cruz e Sousa a arte é território para poucos, inacessível para a grande maioria; somente os que se arriscam ao extremo é que são consagrados e recebem as dádivas da Natureza que diz ao poeta de forma generosa: " – *Vai, Peregrino no caminho santo,/ faz da tua alma lâmpada do cego/ (...) Eis o filho leal, que não renego,/ Que defendo nas dobras do meu manto.*"²⁵⁸ Cruz e Sousa lança as seguintes imagens sobre o rito de iniciação do artista, num poema chamado *O Grande Momento*:

Inicia-te, enfim, Alma imprevista,
Entra no seio dos Iniciados.
Esperam-te de luz maravilhados
Os Dons que vão te consagrar Artista.

Toda uma Esfera te deslumbra a vista,
Os ativos sentidos requintados.
Céus e mais céus e céus transfigurados
Abrem-te as portas da imortal Conquista.

Eis o grande Momento prodigioso
Para entrares sereno e majestoso
Num mundo estranho de esplendor sidéreo.²⁵⁹

No plano da imanência, esse "Grande Momento" versegado por Cruz pode ser traduzido como *hápx existenciais*, definido pelo filósofo Michel Onfray como "*experiências radicais e fundadoras ao longo das quais do corpo surgem iluminações, êxtases, visões*

²⁵⁸ idem. p.170

²⁵⁹ idem. p. 165

que geram revelações e conversões que se configuram em concepções do mundo coerentes e estruturadas."²⁶⁰ Para o filósofo, o corpo é atravessado por fluxos, intuições, energias, forças, dúvidas, interrogações que num estado insuportável de tensão exige que a própria "carne resolva esses conflitos". Como diz Onfray:

Na origem dos entusiasmos, dos êxtases, dos furores ou das conversões de que a história das idéias conservou vestígios, há sempre um estado de flexão máxima, uma estranheza inquietante que faz o influxo nervoso arquear até os limites da fratura.²⁶¹

É possível dizer que as experiências radicais vividas por Cruz e Sousa nos anos de 1896/97 configurem aquilo que Onfray chama de *hápax existenciais*. Em 1896, Gavita Rosa Gonçalves, esposa do poeta, enlouquece. Ao retornar para a casa após um passeio noturno em companhia do marido, Gavita subitamente entra numa espécie de transe. É o próprio poeta quem descreve a cena: "*Mudos, atalhos a fora, na soturnidade da alta noite, eu e ela caminhávamos. Eu, no calabouço sinistro de uma dor absurda, (...) sentindo uma sensibilidade atroz morder-me, dilacerar-me. Ela, transfigurada por tremenda alienação, louca, rezando e soluçando baixinho rezas bárbaras. Eu e ela, ela e eu! – ambos alucinados, loucos, na sensação inédita de uma dor jamais experimentada.*"²⁶² E mais adiante, na prosa poética chamada *Balada dos Loucos*, ele continua o seu registro e impressões daquela noite extraordinária:

Ah! eu compreendia assim os absolutos sacrifícios que redimem, as provações e resignações que transfiguram e renovam o nosso ser! Ah! eu compreendia que um sofrimento assim é um talismã divino concedido a certas almas para elas adivinharem com ele o segredo sublime dos Tesouros imortais. Um sofrimento assim despertava em mim outras cordas, fazia soar outra obscura música.²⁶³

²⁶⁰ ONFRAY, M. *A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 29

²⁶¹ idem. p. 36

²⁶² CRUZ E SOUSA. apud. MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Livros Irradianes, 1971. p. 164

²⁶³ idem. p. 165

De março a setembro de 1896, João da Cruz afina as cordas de sua lira triste. A música obscura que seu espírito cria, na dor e na solidão, se torna cada vez mais arrebatadora. Durante este período de convalescência, ou como diz o próprio poeta, de "ressurreição" de Gavita, Cruz se isolou dos amigos, das conversas nos cafés e nas redações de jornais. Ele se gaba de ter se afastado dos "perturbadores contatos execrandos", espanando a "poeira da frivolidade dos caminhos". Além disso, conseguiu uma licença do trabalho de arquivista da Estrada de Ferro Central do Brasil e, dedicou-se a cuidar da esposa, dos três filhos pequenos e de si próprio.

No final de agosto deste mesmo ano, morre Guilherme da Cruz, pai do poeta, mestre-pedreiro e ex-escravo do Coronel Guilherme Xavier de Sousa. Num texto de despedida e homenagem ao pai, escrito no calor do momento, Cruz confessa o seu desânimo, e parece fundir a dor que sente pela morte do pai com a angústia de ver a morte rondar o seu lar através dos olhos vazios e distantes de Gavita.

Não te pude dizer, de manso, bem junto aos teus olhos e coração moribundo, com toda a volúpia de minha dor, as untuosas e extremas palavras da separação, as coisas inefáveis e gementes no dilaceramento do momento em que os nossos braços abandonam, para nunca mais apertar, os amados braços que já estão vencidos, entregues ao renunciamiento de tudo e que nós tanto e tão acariciadamente apertamos. Mas nada importa a Vida e nada importa a Morte!²⁶⁴

Nietzsche parece ter mesmo razão quando diz que os poetas "*não tem pudor em relação às próprias experiências: eles as exploram.*"²⁶⁵ Cruz e Sousa não deixa a sua agonia de lado ao tocar a sua lira. Vira do avesso suas entranhas escrevendo versos, lapidando dúvidas, ébrio, tropeçando nas sombras do medo projetadas em seu quarto.

²⁶⁴ idem. p.167

²⁶⁵ NIETZSCHE. F. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. p. 81

Nos versos dedicados à loucura de Gavita, que o poeta considerava irremediável, ele canta:

Ó meu amor, que já morreste,
Ó meu amor, que morta estás!
Lá nessa cova a que desceste,
Ó meu amor que já morreste,
Ah! nunca mais florescerás?

Ao teu esquálido esqueleto,
Que tinha outrora de uma flor
A graça e o encanto do amuleto;
Ao teu esquálido esqueleto
Não voltará novo esplendor?²⁶⁶

E na última estrofe do poema, após inúmeras perguntas como essas, transbordantes de desespero e desesperança, vem a sentença final:

Na funda treva dessa cova,
Na inexorável podridão
Já te apagaste, Estrela nova,
Na funda treva dessa cova,
Na negra Transfiguração!²⁶⁷

O biógrafo Magalhães Júnior considera este período da vida de Cruz "*o mais fecundo de sua atividade e aquele em que atingiu maiores alturas.*"²⁶⁸ Mesmo sem um editor interessado em publicar a sua obra, Cruz e Sousa continua produzindo regularmente. Provavelmente parte dos livros *Evocações* (poema em prosa) e *Faróis* (poesia), publicados após a morte do poeta, foram concebidos nesse momento difícil. Em setembro Gavita volta de seu exílio e o poeta canta revigorado:

O meu Amor voltou de aéreas curvas,
Das paragens mais funestas...
Veio de percorrer torvas e turvas
E funambulescas festas.
(...)
Já não te sinto morta na minh'alma
Como em câmara mortuária,
Naquela estranha e tenebrosa calma
De solidão funerária.

²⁶⁶ CRUZ E SOUSA, João. *Poesias completas. op.cit.* p.113/114

²⁶⁷ idem. p. 114

²⁶⁸ MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Cruz e Sousa. op.cit.* p. 171

(...)
 Porém, tu, afinal, ressuscitaste
 E tudo em mim ressuscita.
 E o meu Amor, que repurificaste,
 Canta na paz infinita!²⁶⁹

No início do ano de 1897, livre da ameaça de perder a mulher que ama, Cruz e Sousa finaliza os dois livros. Além disso inicia um terceiro volume de poemas que farão parte da coletânea batizada por Nestor Vitor de *Últimos Sonetos*, publicada somente em 1905. No final desse ano promissor a tuberculose revela em seu corpo a sua fatal presença. Segundo os amigos, antes mesmo da crise de Gavita, o poeta já demonstrava um "crescente depauperamento" físico. Mas foi no final do ano de 1897 que seu estado de saúde se agrava. A morte volta a rondar a vida de Cruz e Sousa. A doença avança, as energias vitais se dissipam, mas o ritmo de vida continua o mesmo, como descreve o biógrafo:

Todos os dias tocava-se do Encantado para a Central do Brasil, preenchia suas mesquinhas obrigações de funcionário, arquivando papéis, ou dando busca em documentos, e regressava à tardinha, ou mesmo à noite, depois de ir ora às redações, ora aos cafés, para encontros com os *novos*, muitas vezes sem ter sequer almoçado! Demorava-se nessas rodas de amigos, para a troca de impressões, ou para leitura de versos. E, de volta à casa, não raro ficava escrevendo poemas até altas horas.²⁷⁰

Nesta fase derradeira da vida marcada pela absoluta precariedade, o poeta busca finalizar os seus últimos sonetos. Um trabalho vigoroso que desafia a condição delicada em que vivia. Segundo Nestor Vitor, Gavita era acordava de madrugada pelos soluços de Cruz e Sousa, e ao entrar na sala via o poeta debruçado sobre os papéis onde deixaria registradas suas mais cortantes reflexões sobre a morte, a vida e a poesia. Paira uma tensão enorme entre os sinais de vitalidade e de fragilidade nesses últimos poemas que parecem explodir em gargalhadas, delírios, alucinações e arrebatamentos de toda a sorte.

²⁶⁹ CRUZ E SOUSA. *Poesias completas. op.cit.* p.114

²⁷⁰ MAGALHÃES JÚNIOR. *Poesia e vida de Cruz e Sousa. op.cit.* p.195

Toda a vida de sofrimento e dor é justificada. O poeta se despe do rancor e dos ressentimentos que corroem a alma. E assim, com o coração sangrando verdades e com olhos embaçados pelos véus da ternura, ele afirma a si mesmo, como o Poeta, o grande Assinalado, que erra pela Terra altivo, apesar de toda a fadiga. Uma rara altivez e soberania que resvala nos excessos da loucura de assumir para si a responsabilidade de povoar o "imundo" de belezas eternas.

Tu és o louco da imortal loucura,
O louco da loucura mais suprema.
A terra é sempre a tua negra algema,
Prende-te nela a extrema Desventura.

Mas essa mesma algema de amargura,
Mas essa mesma Desventura extrema
Faz que tua alma suplicando gema
E rebente em estrelas de ternura.

Tu és o Poeta, o grande Assinalado
Que povoa o mundo despovoado
De belezas eternas pouco a pouco.

Na Natureza prodigiosa e rica
Toda a audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!²⁷¹



O ASSINALADO

A guerra contra Solano López, chefe do governo paraguaio, iniciada em dezembro de 1864 afetou diretamente a vida do poeta Cruz e Sousa. Os seus pais, Guilherme da Cruz e Carolina Eva da Conceição foram alforriados por ordem do Coronel Guilherme Xavier de Sousa. Todos os escravos do coronel passaram a ser homens e mulheres livres,

²⁷¹ CRUZ E SOUSA. *Poesias Completas. op.cit.* p.182

não exatamente por bondade ou por caridade, mas por dever cívico, já que era corrente na época a idéia de que os escravos nas zonas fronteiriças poderiam se rebelar e se unir às forças inimigas.

Além da alforria dos pais, a guerra aproximou o menino negro da senhora Clarinda Fagundes de Sousa. Sem filhos, a esposa do Coronel Guilherme se afeiçoou pelo garoto e dedicou seu tempo ocioso a sua educação, ensinando-lhe as primeiras letras. Com o marido na *front* de batalha, Dona Clarinda passava horas com o pequeno João iniciando-o no mundo das letras, da poesia e do conhecimento característico do universo dos brancos, dos senhores. Quando o coronel, agora Marechal de Campo volta para a cidade do Desterro, após os cinco anos de serviço, o menino, com apenas 8 anos, recebe o herói da casa lendo algumas rimas de sua lavra.

Com a proteção da distinta família Sousa, o garoto prodígio é educado como se fosse um branco. A sua passagem pelo Ateneu Provincial surpreende seus mestres que o incentivam e o elogiam, enchendo de esperanças o coração do pequeno poeta. O memorialista Firmino Costa, amigo de Cruz na época do Ateneu, escreve uma curiosa passagem que reflete muito bem como era tratado aquele garoto singular criado pelo Marechal Guilherme. Era tempo de exames, e nesta ocasião (1875) como de hábito, o Presidente da Província, João Capistrano Bandeira de Melo foi à escola para fiscalizar o desempenho da futura elite intelectual:

O Presidente da Província lendo-as todas [provas escritas], notou, com espanto, que a de Cruz e Sousa era a melhor que havia sido apresentada. Dela desconfiado, pediu licença ao presidente da banca para, no exame oral, fazer algumas perguntas ao examinando que tão bem se exhibia. (...) Bandeira de Melo fez a Cruz e Sousa algumas perguntas de algibeira (...) que foram respondidas com todo o acerto. Bandeira de Melo, não podendo conter o entusiasmo, levanta-se da cadeira em que se achava para abraçar o estudante negro, e, dirigindo-se depois ao presidente da

banca, recomendou, com a necessária reserva, que desse a tão aplicado estudante a nota de distinção e aos demais a de reprovação. E assim foi.²⁷²

Foi neste clima que a criança se tornou um jovem rapaz sonhador, crente na força da inteligência e do talento para romper as barreiras sociais e os preconceitos raciais que o separavam do destino glorioso. A fama do garoto prodígio se espalhou pela pequena cidade e, para a satisfação de seus protetores, o jovem triunfava nas festas públicas, homenagens e nos banquetes onde era convidado para declamar e fazer leituras de poemas. O rapazola ainda não havia se tornado um "negro pachola", aos olhos da elite da cidade.

Nesta época, Cruz não representava um perigo ou uma ameaça à ordem social vigente. Era considerado uma inocente criatura, uma grata surpresa que divertia e comovia a platéia branca em seus dias de festa, ouvindo versos como estes, cometidos por Cruz, em homenagem à Bernardino Varela: "*Probo pai, bom cidadão./ Sois dos seres melhor ser./ Por saber profundo ter,/ Sois ilustre qual Catão.*" Além desse tipo de produção escandalosamente bajuladora, o jovem poeta também viveu a temática e o estilo da última geração romântica, em que se destaca, como afirma o crítico Evaldo Pauli, "*seu ímpeto revolucionário, abolicionista, republicano, tal como resultou das transformações liberais e democráticas européias.*"²⁷³ Trata-se, em resumo, de uma poesia engajada na denúncia da opressão exercida pelos tiranos e na exaltação dos heróis do momento que lutavam para ampliar os espaços de liberdade.

Na juventude o sonho de se tornar um homem de letras começa a se realizar através da imprensa. Como qualquer aspirante a literato da época, João da Cruz e Sousa publica nos jornais da província poesias, crônicas e artigos políticos. Estreita os laços de

²⁷² COSTA, Firmino. apud. MAGALHÃES JÚNIOR. *Poesia e vida de Cruz e Sousa. op.cit.* p.10

²⁷³ PAULI, Evaldo. *Cruz e Sousa: poeta e pensador.* São Paulo: Editora do Escritor. 1973. p.111

amizade com os jovens literatos brancos. Participa das serestas e dos encontros boêmios recitando e ouvindo versos, estimulando e sendo estimulado pelo grupo de amigos encantados também pela música das musas. Em 1881 ajuda a fundar o efêmero jornal *Colombo*, o que aumenta o número de desafetos e inimigos do "*negrinho pernóstico*", que além de ser metido a poeta, agora se encontra também envolvido na campanha abolicionista.

Como nenhuma dessas ocupações lhe garantia algum trocado, Cruz e Sousa batalhava atrás do balcão de um armazém como caixeiro e cobrador. Esta ocupação lhe rendia o suficiente para os seus trajes e para os pequenos caprichos que cultivava.

Segundo os contemporâneos, o filho da lavadeira e do pedreiro se vestia com esmero e originalidade. Ao 19 anos – diz o amigo e biógrafo Araújo Figueiredo – "*já era um rapaz feito, muito elegante, trazendo um paletó muito estreito e calças também estreitas, e trazia na lapela um rosa escarlata.*"²⁷⁴ Usava também um colete de seda de cores vivas e tinha um cuidado especial com os sapatos, sempre brunidos, "*porque com os sapatos sujos, enlameados, ele não podia ter idéias.*" Para completar o visual adandinado, um chapéu duro e sua bengala predileta de peroba e ornada com a cabeça de um *gavroche*.

Negro, pobre, poeta, crítico dos costumes locais, elegante e companheiro dos filhos da gente branca. Era ousadia demais para a conservadora elite econômica e cultural da ilha do Desterro que se orgulhava do desenvolvimento da cidade graças à força do sangue europeu. Até mesmo a mãe, Dona Carolina pagou pelas extravagantes idéias e modos do filho poeta. A lavadeira teve a sua freguesia reduzida, pois certas mulheres da sociedade despediam-na – lembra o biógrafo Araújo Figueiredo – "*com impropérios, visando a*

²⁷⁴ FIGUEIREDO, Francisco Araújo. apud. MAGALHÃES JÚNIOR. *Poesia e vida... op.cit.* p.19

petulância do crioulo em escrever nos jornais como os brancos."²⁷⁵ A situação de Cruz e Sousa era delicada, apesar da proteção do círculo de amigos, ele já admitia que não conseguiria alcançar a glória literária na terra onde havia sido parido.

Para quem mora numa ilha, a vastidão do mar é a única saída. E lá foi Cruz e Sousa viver uma vida cigana junto a companhias de teatro que cortavam de norte a sul o país atrás do público, do dinheiro e dos aplausos. Durante dois anos viveu como um nômade. O poeta trabalhava como ponto e secretário de companhias de teatro. De modo mais regular viajou com a Companhia Julieta dos Santos, uma atriz-mirim que representava cenas dramáticas e cômicas, além de recitar de forma "vibrante", segundo os comentaristas da época, as poesias do vate português Guerra Junqueira. Era Cruz e Sousa quem soprava os textos para a menina prodígio dentro de uma caixa apertada, escondida do público.

Em um depoimento publicado no *Jornal do Comércio*, Constâncio Alves relata seu encontro com o poeta na Bahia, em 1884, e destaca a timidez e o silêncio de Cruz e Sousa. Traço da personalidade e hábito que invariavelmente aparecem nas memórias e recordações de amigos íntimos ou daqueles que travaram com ele um rápido contato:

Cruz e Sousa, ponto da Companhia Julieta Santos e companheiro da casa de Moreira de Vasconcelos, preferia ao vozerio das palestras e à declamação das poesias o afastamento e a mudez. Como que tecera em torno de si um casulo. Calado, sentado a um extremo da comprida mesa de pinho, folheava cadernos de papel. (...) Era tímido, a quem o rumor aturdia, um recatado, a quem a exibição vexava, um triste, a quem um mal secreto entenebrecia. (...) Cruz e Sousa era o ponto. Parecia estar sempre dentro da caixa ignorada. Um ponto curvo, como que para se adaptar à exiguidade desse local, falando de raro em raro e brandamente, uma voz quase silêncio, acomodado à função discreta de soprar o papel dos artistas.²⁷⁶

²⁷⁵ idem. p. 26

²⁷⁶ ALVES, Constâncio. apud. MAGALHÃES JÚNIOR. *Poesia e vida... op.cit.* p.41

Com o crescimento dos rancores que sua presença despertava nos ambientes que freqüentava, as marcas do Assinalado ficaram cada vez mais a flor da pele. O silêncio era a sua maneira de responder aos ataques racistas e ao desprezo dos literatos que não reconheciam sua aptidão literária e intelectual. Como ele mesmo dizia, era necessário, "*emudecer, apagar-me numa modéstia quase ignóbil e obscena, quase servil e quase cobarde, para que não sintam as ansiedades e rebeliões que trago, os idealismos que carrego, as Constelações a que aspiro...*"²⁷⁷ Mas além de ser negro numa cidade colonizada por portugueses e alemães, contagiados por uma cultura escravocrata, o fato de não ser reconhecido como um Artista, "aristocrata do espírito" que não se confunde com o homem vulgar também prostrava as energias e aumentava o rancor de João da Cruz e Sousa.

No final de 1888, após excursionar uma vez mais com uma companhia de teatro pelo Rio Grande do Sul, ele decidiu tentar a vida na Corte. Sem emprego, com poucos amigos e sem espaço nos jornais para publicar os seus versos na capital do Império, Cruz, num tom de desabafo, recortado por dúvidas e ressentimentos, escreve para o amigo Virgílio Várzea, no dia 8 de janeiro de 1889:

Estou em maré de enjôo físico e mentalmente fatigado. Fatigado de tudo: de ver e ouvir tanto burro, de escutar tanta sandice e bestialidade e de esperar enfim por acessos na vida, que nunca chegam. Estou fatalmente condenado à vida de miséria e de sordidez. (...) Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida e, para mim, pobre artista ariano, ariano, sim porque adquirir, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa. Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano?! Para que? Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo o leito, cuspidado de todo o lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor!²⁷⁸

²⁷⁷ CRUZ E SOUSA. apud. MAGALHÃES JÚNIOR. *Poesia e vida...op.cit.* p.

²⁷⁸ idem. p. 68

Aos 27 anos, Cruz e Sousa não tinha nem sombra da visão otimista da vida que cultivou na juventude inspirado no credo revolucionário francês, que prometia liberdade e igualdade entre os homens fraternos. Apesar de perseverar na busca por um espaço na República das Letras, trilhando, ou melhor, cambaleando pelos caminhos da glória literária, ele rompeu, não sem horror, com a idéia de que o talento superaria o preconceito racial e as barreiras sociais. É neste sentido que se pode compreender a visão de Cruz do céu como a tampa da sepultura a que estaria condenado. Ou senão a correspondência entre o Poeta e o Albatroz, a "imensa ave dos mares", como diz Baudelaire em seu famoso poema, com suas asas poderosas retraídas; uma ave pronta para as longas migrações, mas que exilado no chão, erra pateticamente, pois as asas gigantescas o impedem de andar.²⁷⁹

O poeta João da Cruz e Sousa reconheceu as agonias de um corpo que deseja abrir as suas asas, *"abrindo, abrindo, até que se distendessem de todo pelos espaços afora, projetando então a sua grande e consoladora sombra de Amor sobre o velho mundo fatigado."*²⁸⁰ No poema em prosa *"O Emparedado"*, de Cruz e Sousa, pode-se vislumbrar o terror do *"príncipe dos mares"*, do Artista preso na *"gaiola de ferro"* forjada nas caldeiras da Civilização e da Sociedade:

Se caminhares para a direita, baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e de Impotências, tremenda, de granito, bruscamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível! – parede de Imbecilidade e de Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto... E mais pedras, mais pedras, se sobreporão às pedras (...) E as estranhas paredes hão de subir, longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir, mudas, silenciosas, até

²⁷⁹ BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal. op.cit.* p. 111

²⁸⁰ CRUZ E SOUSA. apud. MAGALHÃES JÚNIOR. *Poesia e Vida... op.cit.* p.162

as Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho...²⁸¹

O poema é uma longa reflexão sobre um embate violento de forças. O jogo entre as ondas e as falésias. A vontade de um corpo que quer se expandir e as paredes levantadas pela civilização e pela sociedade. Como define o crítico Evaldo Pauli, trata-se de uma "*luta existencial do homem contra o impossível*."²⁸² E neste tipo de luta, o próprio poeta reconhece que não há nem mesmo chance de ficar emparedado dentro do Sonho pois,

por mais que lhes repita que não me orgulho do que sei, mas sim do que sinto, porque quanto ao saber eles podem ficar com tudo; por mais que lhes diga que eu não sou deste mundo, que eu sou do Sonho; por mais que eu faça tudo isto, nunca eles se convencerão que me devem deixar livre, à lei da Natureza, contemplando, mudo e isolado, a eloqüente Natureza.²⁸³

Definitivamente, não há como planar, leve e livre, tal como um albatroz nas alturas em pleno alto mar. Os homens e as estruturas que criaram não o deixam em paz para contemplar a eloqüente Natureza. O poeta parece reconhecer que o movimento de transcendência, de ascensão só pode se realizar através de uma profunda reflexão sobre si mesmo. Tal como um filósofo que, segundo Nietzsche, "*continuamente vê, vive, ouve, suspeita, espera e sonha coisas extraordinárias, que é surpreendido por seus próprios pensamentos, como se eles viessem de fora, de um de cima e de um de baixo, constituindo a sua espécie de acontecimentos e coriscos... um ser que tantas vezes foge diante de seus pensamentos e tem medo dele mesmo – mas sempre curioso demais para não retornar-a-si*."²⁸⁴

²⁸¹ idem. p.190

²⁸² PAULI, Evaldo. *Cruz e Sousa. op.cit.* p.186

²⁸³ CRUZ E SOUSA. apud. MAGALHÃES JÚNIOR. *Poesia e Vida... op.cit.* p.159

²⁸⁴ NIETZSCHE. *Além do bem e do mal. op. cit.* p.194

No final da vida, Cruz e Sousa faz constantemente esse retorno a si mesmo, de que fala Nietzsche. Com temor e alegria, Cruz escreve sobre si mesmo buscando iluminar-se e trazer à superfície, como diz Montaigne, "a forma inteira da condição humana". Nas palavras de Cruz e Sousa:

(...) quando se chega a certas claras alturas; quando, transfigurados, nos encontramos frente a frente, e de olhos leiais e límpidos, com a verdadeira magia do Belo; quando afinal, sentimos dentro em nós viver o Absoluto, ficamos vagamente sorrindo, serenos e silenciosos, a cabeça um tanto inclinada numa atitude beatífica, como, na eloqüente mudez das Esferas, sob a augusta solidão das estrelas, a atitude patética e meio sonâmbula de um demônio divino."²⁸⁵

Após a vivência da experiência radical de se ver abandonado junto à sua esposa muda e louca, e logo em seguida tomado pela tuberculose, é que João da Cruz e Sousa encontra uma forma de transcender na própria imanência. Em outras termos, só após se aprofundar na solidão, meditar e escrever sobre si mesmo é que Cruz e Sousa torna-se um sujeito sereno, ainda que Assinalado pela Natureza. Abre-se para um destino inquietante e enigmático, tornando-se sereno e ao mesmo tempo atormentado. A dor e o sofrimento já não são uma objeção à vida. Ao contrário, a dor está presente na vida do poeta, pois a verdadeira força da *"Arte está em caminhar firme, resoluto, inabalável, sereno através de toda a perturbação e confusão ambiente."* Ou como diz em versos:

O ser que é ser e que jamais vacila
Nas guerras imortais entra sem susto,
Leva consigo este brasão augusto
Do grande amor, da grande fé tranqüila.

Os abismos carnavais da triste argila
Ele os vence sem ânsias e sem custo...
Fica sereno, num sorriso justo,
Enquanto tudo em derredor oscila.

Ondas interiores de grandeza
Dão-lhe esta glória em frente à Natureza,
Esse esplendor, todo esse largo eflúvio.

O ser que é ser transforma tudo em flores...

²⁸⁵ CRUZ E SOUSA. apud. MAGALHÃES JÚNIOR. *Poesia e Vida... op.cit.* p.160

E para ironizar as próprias dores
Canta por entre as águas do Dilúvio!²⁸⁶

Esse processo de encontrar a transcendência na imanência tem a ver com o sentimento de orgulho de si mesmo que Cruz e Sousa cultivou nos derradeiros dias de sua vida trágica. Na realidade, esse respeito por si mesmo, que aparece nos versos dos *Últimos Sonetos*, é resultado do orgulho de ter realizado efetivamente as tarefas, os deveres que ele mesmo tinha se imposto.

Assim Seja

Fecha os olhos e morre calmamente!
Morre sereno do Dever cumprido!
Nem o mais leve, nem um só gemido
Traia, sequer, o teu Sentir latente.

(...)

Morre com o teu Dever! Na alta confiança
De quem triunfou e sabe que descansa,
Desdenhando de toda a Recompensa!²⁸⁷

O que ele prometeu para si mesmo fazer, foi feito e assim, satisfeito e orgulhoso de si mesmo é capaz de cantar "por entre as águas do Dilúvio" ironizando as próprias dores. Um estado de serenidade que não se confunde com a resignação, com a passividade de um ser que sofre e que pede aos deuses um sentido para tanto sofrimento. Como diz Nietzsche o homem não se revolta com o sofrimento em si, mas com falta de sentido, e por isso cria ficções para atribuir um sentido a dor, para então sofrer em paz. A perspectiva de Cruz é outra. Ele não está em busca de um sentido para justificar as dores que sente e assim pacificar o seu atormentado espírito. A questão fundamental é atravessar, sereno, o turbilhão agitado e caótico da vida. É como se, de repente, uma fatal harmonia ocorresse: os obscuros acordes interiores se afinam com aqueles caóticos sons

²⁸⁶ CRUZ E SOUSA. *Poesias completas*. p.195.

²⁸⁷ idem. p. 206

provenientes da realidade exterior. Uma música trágica, concerto dos astros solitários que convocam as mais serenas madrugadas. Uma balada embriagada que nos faz lembrar dos arrebatamentos dionisiacos capazes de fazer com que do interior do homem soe algo sobrenatural. "*Ele se sente – diz Nietzsche – como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte.*"²⁸⁸ Cruz e Sousa talvez tenha experimentado esses êxtases, esses encantamentos poderosos que arrancam o poeta "*Dos miseráveis ouropéis mundanos/ E de todas as frívolas cegueiras...*"²⁸⁹ para que os olhos e os ouvidos dêem conta, da vida, do caráter inefável da existência:

Claros, meus olhos tornam-se mais claros
E tudo vejo dos encantos raros
E de outras mais serenas madrugadas!

Todas as vozes que procuro e chamo
Ouço-as dentro de mim porque eu as amo
Na minha alma volteando arrebatadas!²⁹⁰



O CIO DO CACHORRO LOUCO

Poetas, filósofos, vagabundos, boêmios, músicos, há toda uma corja errando pelo mundo, simplesmente dedicada a viver de modo "cínico", explorando a grandeza da *vita simplex*. Os discípulos de Diógenes na atualidade, "*nada põem acima dos valores, tal como os definem e os defendem, aspirando a uma moral superior com virtudes sublimes que magnificam o estilo, a tensão e a energia.*"²⁹¹ Os cínicos se despem de todo fardo

²⁸⁸ NIETZSCHE. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras. p.31

²⁸⁹ CRUZ E SOUSA. *Poesias completas. op.cit.* p.188

²⁹⁰ *idem.* p.200

²⁹¹ ONFRAY, M. Em face do consenso, a salvação passa pela revolta? In: *Café Philo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p, 32

desnecessário para empreender essa aventura ética. Entram saltitantes na arena da vida sem armaduras, elmos ou escudos; preferem enfrentar os inimigos com leveza, agilidade e precisão. Nada de gestos lerdos, de hesitação desencorajadora do raciocínio, o golpe sai com uma suavidade cáustica. Como diz Onfray, "*Com Diógenes e seus semelhantes, os cínicos, a impertinência, a insolência, a provocação e o impudor são elevados ao nível de uma arte marcial.*"²⁹²

Na luta contra a submissão à autoridade ou à maioria, os discípulos da escola cínica (do grego *kynikos*, "que parece o cão") elegem a ação em detrimento da retórica, o gesto fala mais profundamente que o verbo. São famosas as anedotas que acabaram imortalizando os gestos cínicos de Diógenes, o Cão, filósofo que Platão considerava o "Sócrates louco". A mais conhecida é aquela passagem em que ele sai às ruas em plena luz do dia, com uma lanterna acesa à procura de um homem. "*Eu disse homens, não dejetos.*" – teria gritado Diógenes rechaçando com seu bastão as pessoas que o cercavam. Há também aquela em que exposto como escravo no mercado da cidade perguntaram-lhe o que sabia fazer. A resposta rápida e insolente: "– *Comandar. Alguém está precisando de um mestre?*" Essa forma de filosofar através de ações provocativas, inspirou os mais jovens e um bando de cínicos se dispersa na cidade:

Alguns arrastam arenques na ponta de um barbante pelas ruas de Atenas, masturbam-se em praça pública, esbofeteiam os poderosos, apostrofam os mestres, andam maltrapilhos, saem de costas dos teatros e tomam o cão por modelo, pois morde aqueles que merecem.²⁹³

Mordem a mão dos que tentam domesticá-los e farejam de longe os ideais gregários e suas armadilhas que aprisionam o homem. Trata-se de uma crítica radical, uma reação surpreendente às forças que procuram amestrar vergonhosamente o animal

²⁹² idem. p. 37

²⁹³ idem. p. 32

humano. Os novos cínicos atualizam os gestos de Diógenes quando se rebelam e atacam aqueles que vendem, como diz Onfray, *"um amanhã ideal para fazer engolir o hoje insuportável."* Na realidade, os cínicos rejeitam as utopias autoritárias, as democracias que nivelam os homens; as recompensas, as migalhas de felicidade e de prazer ofertadas aos homens obedientes. Aspiram uma moral superior e uma vida comprometida com aquilo que realmente valorizam. São homens preocupados apenas, segundo Michel Maffesoli, *"com uma 'vita simplex' do qual Diógenes se faz o arauto, e que consiste em aliviar a carga de sua existência (...) para diminuir todos os falsos pesos que não mais permitem a mobilidade própria à natureza humana."*²⁹⁴

Se os burgueses, os eruditos, os homens calculáveis gostam de acumular e administrar os bens ao longo da vida, a corja cínica se dedica ao gasto, à dilapidação, ao ato perdulário e dadivoso. É um estilo de vida – não um voto de pobreza –, em que é necessário desvencilhar-se dos ideais gregários, das sedutoras ilusões de conforto, bem-estar e segurança prometidas no altar da civilização, por aqueles que querem dominar e sujeitar a maioria através das palavras de ordem e dos arreios morais.

É impossível compreender a trajetória desses homens que batalham por uma *vita simplex* se abirmos um fosso entre as obras que produzem e a "aura mitológica" que paira sobre suas existências. É melhor, como sugere Michel Maffesoli, contrastar a vida do sábio cínico com a obra que legou: *"é confrontando-se um com o outro, amparando-se um no outro, que o livro e a vida dão o melhor de si mesmos, liberam, da melhor maneira, suas riquezas respectivas."*²⁹⁵ E quando o cínico nasce poeta esse confronto se torna mais belo e comovente. Esse é o caso do poeta Paulo Leminski.

o pauloleminski

²⁹⁴ MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. São Paulo: Record, 2001. p. 134

²⁹⁵ idem. p.15

é um cachorro louco
 que deve ser morto
 a pau a pedra
 a fogo a pique
 senão é bem capaz
 o filhoda puta
 de fazer chover
 em nosso piquenique²⁹⁶

"Cachorro Louco", a "Besta das Araucárias", poeta que *hesita entre a pressa e a preguiça*; o estraga prazer que faz chover em nosso piquenique, nos momentos domingueiros em que, exaustos e enfermos, gozamos de um minúsculo instante de prazer, antes de voltar para a coleira do trabalho. O poeta cínico não se masturba na praça, como os discípulos de Diógenes, mas afronta a sociedade e seus falsos pudores, pois reconhece: "*Jamais vou virar estátua aqui porque tenho uma bagana no bolso. A minha missão é outra.*"²⁹⁷

Uma velha mala e dentro dela um estilingue. Paulo Leminski se esgotou no inverno de 1989, e quando fizeram o inventário de seus bens, lá estava esse *ready-make* à espera dos herdeiros do poeta, como conta o escritor Wilson Bueno.²⁹⁸ Legado de um menino nômade, mestre em atirar pedras nas vidraças que separam a razão da sensibilidade, o capricho do relaxo, a pressa da preguiça. Leminski montou para si um tipo de vida descompromissada com as recompensas oferecidas pela "boa sociedade". Escolheu o caminho mais difícil, o caminho da criação; meio louco, meio são, adiou os projetos sérios, adultos, para o dia de São Nunca:

quando eu tiver setenta anos
 então vai acabar esta minha adolescência
 vou largar da vida louca
 e terminar minha livre docência

²⁹⁶ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.11

²⁹⁷ LEMINSKI, Paulo. apud. VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.184

²⁹⁸ BUENO, Wilson. *A fabulosa aventura de Wilson Bueno nas barrancas da linguagem*. Revista Coyote. Londrina, primavera 2002, no. 3 p.22

vou fazer o que meu pai quer
começar a vida com passo perfeito

vou fazer o que minha mãe deseja
aproveitar as oportunidades
de virar um pilar da sociedade
e terminar meu curso de direito

então ver tudo em sã consciência
quando acabar esta adolescência²⁹⁹

Morreu aos 44 anos, sem abandonar a vida louca que tanto o seduzia. Dilapidou heroicamente seus bens e suas energias, afinal como diz Nietzsche, o homem tocado pela genialidade é necessariamente um desperdiçador, pois

o fato de exaurir a si mesmo advém a sua grandeza... O instinto da auto-conservação está como que exposto; a pressão ultraviolenta das forças que estão se extravazando o impede de toda tentativa de proteção como esta e de todo cuidado.(...) Ele extravasa, ele transborda, ele se consome, ele não se poupa – com fatalidade, fadidamente, involuntariamente como a irrupção de um rio por sobre as suas margens é involuntária. Mas porque se deve muito a tais explosivos, também lhes presentearam em contrapartida muitas coisas, por exemplo um tipo de *moral superior*...³⁰⁰

Esse gasto exuberante, a força da moral superior que o impelia a ir de encontro ao intangível emocionou e arrebatou não só aqueles que compartilharam da amizade de Leminski, como também as gerações mais novas. Através da cultura oral, da circulação de anedotas, das narrativas dos homéricos porres, de versos estampados em camisetas, fanzines, panfletos, a garotada inquieta foi iniciada no universo do poeta. Talvez seja por isso que, como afirma Beatriz Resende, chega-se às vezes a pensar que "*a força da lenda, do mito Leminski, sua genialidade e humor junto com a figura de dentes podres e sem banho, ficou ainda maior que o conhecimento do conjunto de sua obra.*"³⁰¹

²⁹⁹ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos. op. cit.* p.45

³⁰⁰ NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos. op. cit.* p.102

³⁰¹ RESENDE, Beatriz. Os órfãos de Leminski. <http://www.planeta.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase> (acesso: 15/03/2003)

A legião de fãs que o poeta conquistou principalmente no final dos anos 70 na cidade de Curitiba, se deve não só a sua poesia, crônicas, ou pelo jornalismo cultural que praticava nos diários paranaenses, mas, sobretudo, como indica o biógrafo Toninho Vaz, pelo ímpeto com que ele sonhava em viver de literatura. Era um desejo que contagiava os guris da cidade que iam à casa de Leminski, no tranqüilo bairro Cruz do Pilarzinho, fumar um baseado, tocar violão e bater um papo. Leminski os estimulava e propunha *"transformar em realidade o sonho romântico de uma geração voltada para a criação."*³⁰² E mais ainda, a sua própria vida era um exemplo concreto de que o sonho era possível: *"Lutava bravamente para viver de poesia. Não planejava comprar um apartamento na praia, o carro do ano ou estabelecer convênio com o BNH para adquirir a casa própria – mas sim 'brincar' com coisas sérias e aprender com as novas tendências da arte."*³⁰³ – completa o biógrafo e amigo de Leminski. Ou como diz o próprio poeta num documentário chamado *Ervilhas da Fantasia*, *"a poesia não vai me fazer rico de jeito nenhum. É muito mais lucrativo abrir uma banquinha e vender banana do que fazer poesia. Para você continuar a acreditar e a fazer poesia é necessário muita santidade."*³⁰⁴

Santo estranho, herói bicho-grilo, ou mais precisamente um "transgressor lírico"³⁰⁵, como define o poeta Geraldo Carneiro. A trajetória do "Cachorro Louco" é uma busca pela *vita simplex* em meio ao tumultuado, sufocante e rebelde anos 70. Numa carta enviada ao amigo Régis Bonvicino, Leminski repassa a sabedoria cínica que a vida e o tempo lhe ensinaram:

nunca fui muito bom nesse negócio chamado vida / mas o tempo / entre
um poema e outro / me ensinou umas coisinhas / principalmente / PENSAR
AS DIFICULDADES PARA RESOLVÊ-LAS ATRAVÉS DA AÇÃO / e ACEITAR O INEVITÁVEL

³⁰² VAZ, Toninho. *O Bandido que sabia latim. op.cit.* p.184

³⁰³ idem. p.185

³⁰⁴ *Ervilhas da fantasia*. Curta-metragem dirigido por Werner Shumann

³⁰⁵ CARNEIRO, Geraldo. Vida e obra de um poeta-ícone. <http://www.jbonline.terra.com.br> (acesso: 15/03/2003)

COMO UM INGREDIENTE DA AVENTURA DE VIVER / me ensinou o que sempre quis aprender / SIMPLICIDADE / fora com os ornamentos / mitos / tabus / conveniências familiares ou sociais / supérfluos / ambições de paraíso.³⁰⁶

Agir, aceitar a necessidade para superá-la e esquecer ativamente das coisas que realmente não interessam à vida que quer se expandir. Toda essa sabedoria atravessa a obra e a vida de Paulo Leminski. O aprendizado da simplicidade, neste sentido, é a busca de um tipo de ação serena e ao mesmo tempo intensa, seja para enfrentar as pelejas da vida ou para golpear a página vazia. É como se o poeta guerreiro bradasse o seu grito de guerra fumando o cachimbo da paz: "*Não discuto/ com o destino/ o que pintar/ eu assino.*" E quando a barra pesava, quando o destino mostrava sua face mais implacável, transformando os instantes em angustiantes momentos em que não se encontram as saídas, as fugas, transbordava do peito o estrépito berro: "Distraídos Venceremos". Esse grito anárquico e lírico foi eleito por Leminski para batizar a seleção de poemas publicada em 1987 pela editora Brasiliense. Na epígrafe desta obra Leminski cita uma passagem do *Catatau*, seu primeiro romance:

Que flecha é aquela no calcanhar daquilo? Pela pena, é persa, pela precisão do tiro, um mestre. Ora, os mestres persas são sempre velhos. E mestre, persa e velho só pode ser Artaxerxes ou um irmão, ou um amigo, ou discípulo, ou então simplesmente alguém que passava e atirou por despautério num momento gaudério de distração.³⁰⁷

Apesar dos personagens nos remeterem ao universo ocidental, a idéia de um arqueiro distraído, craque na arte dos disparos disparatados, dos acasos certos, lembra-nos da arte do arqueiro Zen. São deliciosas as histórias sobre os mestres arqueiros japoneses, principalmente quando eles se dedicam a ensinar discípulos ocidentais. Ao contrário dos aprendizes japoneses que apenas veneram silenciosamente o mestre, os

³⁰⁶ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. org. Régis Bonvicino e Tarso M. de Melo. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 84

³⁰⁷ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.11

ocidentais caem na tentação de fazer perguntas, questionar, expressar a perplexidade, o desconcerto uma lógica que se acreditava infalível e única. O caso do filósofo alemão Eugen Herrigel é emblemático. Durante seis anos o filósofo kantiano aprendeu e praticou *arte sem arte* do arco, iniciado pelo mestre japonês Kenzo Awa.

No Japão, segundo o D.T. Suzuki, o tiro com arco não é considerado um esporte, mas uma espécie de exercício espiritual que levaria o arqueiro-artista a vivenciar o *Satori*, que é um estado de iluminação repentina, ou como diz o estudioso japonês, uma "*intuição especial que capta simultaneamente a totalidade e a individualidade de todas as coisas*."³⁰⁸ Dedicado, paciente o discípulo alemão não conseguia, porém, desprender-se do alvo, da intenção de acertá-lo. Como acertar o alvo sem mirá-lo? Como esticar a corda com as mãos e os braços relaxados?

É preciso manter a corda esticada – explica o mestre –, como a criança que segura o dedo de alguém. Ela o retém com tanta firmeza que é de admirar a força contida naquele pequeno punho. Ao soltar o dedo, ela o faz sem a menor sacudidela. Sabe por quê? Porque a criança não pensa: 'agora vou soltar o dedo para pegar outra coisa'. Sem refletir, sem intenção nenhuma, volta-se de um objeto para outro, e dir-se-ia que *joga* com eles, se não fosse igualmente correto que são os objetos que jogam com a criança.³⁰⁹

O arqueiro deve lançar a flecha, mas sem a intenção de acertar o alvo. O arqueiro zen e o alvo devem ser uma única e mesma realidade. D.T Suzuki explica que para um tiro perfeito, o arqueiro deve desprender de si mesmo, atingir um estado de não-consciência, mas sem desprezar as técnicas e a habilidade adquiridas nos treinos. A perfeição para a filosofia Zen consiste em agir sem ser afetado por nenhum pensamento a respeito do "eu", do adversário e mesmo da luta que está sendo travada. Trata-se de um tipo de desatenção extremamente concentrada no vazio. Porém, até a idéia do vazio desaparece,

³⁰⁸ HERRIGEL. Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. trad. J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1983. p.10

³⁰⁹ idem. p. 41

como ensina o mestre espadachim Takuan, pois "*Desse vazio absoluto desabrocha, maravilhosamente, o ato puro.*"³¹⁰

O que é válido para o tiro com arco e para a esgrima também o é para as demais artes. Para mencionar outro exemplo, lembremo-nos do pintor que trabalha com tinta nanquim. Sua habilidade se revela no momento em que a mão, dominadora incondicional da técnica, executa e torna visível a idéia que naquele exato momento está sendo criada pelo espírito, sem que haja qualquer distanciamento entre a concepção e a realização. A pintura se transforma numa escrita automática. E também nesse caso as instruções para o pintor podem ser simplesmente as seguintes: contemple o bambu durante dez anos, converta-se nele, esqueça-se de tudo e pinte.³¹¹

Paulo Leminski foi iniciado na cultura oriental, tão em voga nos anos 60 e 70, no Brasil, através da prática do judô. Em 1966 começa o seu treinamento na Academia *Kodokan*, orientado pelo *sensei* Aldo Lubes. Após quatro anos de árduos exercícios finalmente é graduado no primeiro *dan*, conquistando a faixa preta. Costumava dizer que através da saga dos grandes samurais, havia aprendido a confiar em sua intuição. "*Qualquer hesitação – dizia Leminski –, seja diante de um golpe ou de um poema, pode ser fatal. Pensar pode ser fatal.*"³¹² Nas palavras de Suzuki, o artista zen não precisa mais de tinta, tela, pincéis para pintar; nem arco nem flecha para atirar, nem espada para lutar, "*pensa como a chuva que cai do céu, como as ondas que se alteiam sobre os oceanos, como as estrelas que iluminam o céu noturno.*"³¹³

O aprendizado de Leminski extrapolou os limites do *tatami*. Segundo Toninho Vaz, o jovem atleta na época em que se dedicava aos treinos, "*Pôs-se a ler com voracidade Allan Watts, D.T. Suzuki e Thomas Merton, todos estudiosos do zen-budismo*". Esses três autores foram os principais divulgadores da filosofia oriental nos Estados Unidos, no

³¹⁰ idem. p. 87

³¹¹ idem. p. 86

³¹² VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim. op.cit.* p. 82

³¹³ SUZUKI, D.T. In: HERRIGEL. Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen. op.cit.* p. 12

tempo forte da contracultura. Eles iniciaram e influenciaram, no começo da década de 50, a geração de rebeldes norte-americanos que se tornou conhecida como a "*beat generation*". O poeta Allen Ginsberg e o escritor Jack Kerouac, os principais ícones dessa patota inconformada com os estreitos limites do estilo de vida americano se dedicaram e escreveram sobre o Zen e sobre a filosofia oriental. Da mesma forma que Leminski, eles digeriram vorazmente as informações, os livros, as palestras sobre o Zen e a filosofia oriental. Mais do que a manutenção da diáfana e exótica tradição japonesa, como afirma Theodore Roszak, os jovens americanos, críticos da sociedade em que viviam, "*prontamente adotaram uma rejeição mansa e jovial do materialismo e do compulsivamente cerebral. Foi o começo de uma cultura jovem que continua a ser estimulada com a ânsia espontânea de opor-se à ordem tristonha, voraz e egomaniaca de nossa sociedade tecnológica.*"³¹⁴

No caso de Leminski, a apropriação da filosofia Zen foi motivada mais por uma questão estética, do que por uma rejeição a um modelo político, apesar dele também compartilhar dessa grande recusa à sociedade administrada. Autodidata, Paulo Leminski aprendeu a língua japonesa (além de outros cinco idiomas), fascinado com o poder de síntese dos ideogramas. Nesta época em que treinava na academia, deve ter lido também Bashô, poeta japonês, andarilho que no século 17 consagrou o *haikai*, uma arte poética desenvolvida no Japão desde o ano de 760. Matsuo Bashô, "pai do haikai" como Leminski gostava de falar, foi um dos personagens biografados por ele para a coleção *Encanto Radical*, em que traduziu alguns fragmentos de *Sendas de Ôku*, e de outros diários (gênero maior no Japão) do poeta andarilho.

³¹⁴ ROSZAK, Theodore. *A contracultura. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972. p.142

Além de recolher as "lágrimas de peixe" de Bashô, Leminski foi tradutor de um outro diário famoso, *Sol e Aço*, do escritor, ator, dramaturgo (teatro *Nô* e *Kabuki*), Yukio Mishima. Assim como Leminski, Mishima também cultuava as artes marciais, praticando o karatê, além de ser faixa preta (quinto dan) na arte do Kendô (arte da espada criada pelo sabedoria samurai, casta guerreira da qual Mishima era descendente). *Sol e Aço* é, segundo o tradutor, um texto inclassificável nos esquemas ocidentais tradicionais: "*não sabemos dizer se é poesia ou prosa, livro de memórias ou ensaio filosófico, confissões de uma máscara que traz por trás de si outra máscara.*"³¹⁵ O próprio autor teve dificuldades de definir o gênero do texto que escrevia, confessando logo na primeira frase:

De uns tempos para cá, dei de sentir dentro de mim um acúmulo de todos os tipos de coisas que não podem achar expressão adequada através de uma forma artística objetiva como o romance. (...) cheguei a uma espécie de intermediário entre a confissão e o pensamento crítico, um modo sutilmente ambíguo que a gente poderia chamar de 'confidência crítica'. Encaro-o como um gênero crepuscular entre a noite da confissão e a luz solar da crítica.³¹⁶

Em resumo, o texto é uma reflexão de um artista que se impõe a tarefa de transformar seus sonhos em músculos, em outras palavras, o diário (um romance da formação) de um aprendiz obcecado em decifrar aquilo que ele nomeia de "linguagem do corpo". De certa maneira, é possível dizer que Mishima pretendia viver o antigo ideal de seus nobres antepassados de combinar as letras com as artes marciais. "*Combinar a ação e a arte* – diz Mishima – *é combinar a flor que fenece e a flor que dura para sempre, misturar dentro de um indivíduo os dois desejos mais contraditórios da humanidade, e os respectivos sonhos da realização desses desejos.*"³¹⁷

³¹⁵ LEMINSKI, Paulo. *Taiyô to tetsu: entre o gesto e o texto*. Prefácio de MISHIMA, Yukio. *Sol e Aço*. trad. e posfácio: Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.117

³¹⁶ MISHIMA, Yukio. *Sol e Aço*. *op.cit.* p. 7

³¹⁷ *idem*. p. 49

Treinos e mais treinos, a incansável e dolorosa rotina de exercícios físicos (heterofilia inclusive) moldaram o corpo de Yukio Mishima: "*os músculos que assim desenvolvi eram ao mesmo tempo pura existência e obras de arte; paradoxalmente, eles até possuíam uma certa natureza abstrata.*"³¹⁸ A carne se espiritualiza, assim como o espírito se transforma em matéria. Essa sabedoria extrema que surgiu com o "raiar da carne" fez Mishima experimentar algo parecido com o *Satori* vivenciado pelos mestres do Zen-budismo. Mas é interessante notar que Mishima nomeia esse estado de espírito (e no caso da carne) em que o mundo e o "eu" são uma única e mesma coisa, utilizando um conceito ocidental, mais especificamente, grego, civilização heróica, bélica e sobretudo, artística tratada com respeito e reverência pelo poeta-espada-chim japonês:

... Quem sabe, o que chama de felicidade pode coincidir com o que outros chamam momento de perigo iminente. Aquele mundo no qual eu penetrava sem o auxílio de palavras, me enchendo com a sensação de felicidade, era, nada mais nada menos, o universo da tragédia. Evidentemente, a tragédia, aí, estava incompleta; mas todas as sementes do trágico lá estavam; havia ruína pairando no ar; tudo aquilo não tinha 'futuro'. Claro, a base da minha felicidade era o júbilo de ter adquirido completamente as qualificações necessárias para habitar esse mundo. A base do meu orgulho era o sentimento de que eu tinha conseguido esse passaporte, não através de palavras, mas através do cultivo do corpo apenas. Esse mundo que era o único lugar onde eu podia respirar livremente, que era tão completamente distante do lugar comum e tão falto de futuro —³¹⁹

A tragédia de Mishima se encerra na tarde de 25 de novembro de 1970, não em um teatro, mas no Quartel das Forças Armadas de Tóquio. Quando o corpo do artista-guerreiro atinge o máximo de esplendor, de vigor e beleza finalmente chega a hora de partir honrosamente. A tradição é longa, há séculos a casta samurai adotou a flor da cerejeira (*Sakura*) como símbolo do nobre grupo. A floração das cerejeiras é um breve instante de arrebatadora beleza, um único e efêmero momento, tal como deve ser a vida

³¹⁸ idem. p. 29

³¹⁹ idem. p. 61

de um guerreiro. No zênite da existência, caso o guerreiro não morra em um combate, ele deve praticar o *Seppuku*, o suicídio ritual da classe samurai, antes que chegue a decadência, o enfado, o outono de uma vida radiante.

Yukio Mishima cometeu o *haraquiri* nesta tarde de novembro diante do comandante e da tropa das Forças Armadas japonesas. Ele liderou um pequeno grupo de lutadores que invadiu e dominou as dependências do quartel. Declarou guerra, sozinho, contra o exército japonês. Diante das tropas japonesas e de seus comandantes Mishima leu um violento manifesto em que denunciava a ocidentalização e a decadência dos códigos de honra. Os soldados riram de suas palavras. Sem se abalar, iniciou o ritual, ajoelhou-se e com uma pequena espada desenhou um L em suas entranhas. Como comenta Leminski, naquela tarde a morte recebia um presente régio: "*um corpo atleticamente perfeito, pleno, no auge de sua forma e da sua força, como ele queria. E uma mente lúcida, cultivada, perfeitamente sabedora do que fazia.*"³²⁰ Apesar de ser último texto de Mishima, escrito enquanto fazia os preparativos finais para a sua derradeira obra de arte, que foi a sua morte, *Sol e Aço* não é pessimista ou sombrio. Na realidade, não é a morte que está presente nesse texto enigmático, mas a afirmação da vida. "*De uma vida – completa Leminski – tão tensa e tão forte que só o Fim poderia ser o Significado.*"

Nem venham com esquemas Freud-psicanalíticos sobre a obsessão de Mishima pelo suicídio. De que valem esses esquemas no interior de um grupo social onde o suicídio não é um fenômeno patológico, uma carência, mas o sinal de uma plenitude, como entre os antigos filósofos estoicos gregos e romanos, que viam na autoimolação uma afirmação dos poderes da consciência sobre os acasos do destino? Narcisismo. Sadismo. Masoquismo. Reacionarismo. As palavrinhas terminadas em "ismo" com que tentamos dar algum sentido à nossa pobre vida feita de alguns lucros e vagas esperanças não fazem nenhum efeito quando batem nos músculos poderosos de Sensei Mishima.³²¹

³²⁰ LEMINSKI, Paulo. *Taiyô to tetsu: entre o gesto e o texto. op.cit.* p. 115

³²¹ idem. p. 125

A tradução de *Sol e Aço* foi publicada em 1985. Neste mesmo ano outras traduções de Leminski aterrizam nas prateleiras das livrarias: *Supermacho* (Alfred Jarry), *Giacomo Joyce* (James Joyce), *Satyricon* (Petrônio) e *Um atrapalhado no trabalho* (John Lennon). O ciclo de traduções para a editora Brasiliense se encerra em 1986 com a publicação do romance *Malone morre*, de Samuel Beckett. Nesse ano, Pedro Leminski, seu único irmão, se mata enforcado. Na noite do velório – conta o biógrafo Toninho Vaz – Leminski comportava-se como um alvo atingido em cheio, e pela primeira vez falaria em suicídio com Alice, argumentado que “*o melhor dos projetos humanos acaba invariavelmente em tragédia.*”³²²

A ebriedade que numa fase da vida de Leminski servia para liberá-lo da tirania da razão, potencializando seus sonhos e delírios, foi se transformando pouco a pouco num instrumento de destruição e de aniquilamento. Mas, freqüentando o ponto sem retorno, onde o esgotamento e a destruição são forças predominantes, Leminski encontraria ainda a força de desejar mais força. O processo de autodestruição foi registrado pelo poeta, nos bares em guardanapos, em pedaços de papel. Fragmentos de um artista que desejava *viver com a intensidade da arte*. É como se o poeta chegasse a conclusão de que sua vida não duraria eternamente, e, engrandecido por esse saber, “*sente tanto entusiasmo a ponto de apreciar o extremo valor daquilo que não dura.*”³²³ Em outras palavras, a dilapidação, o desperdício, o gasto excessivo, o “*self-destruction*” como Leminski se referia a seu vertiginoso estilo de vida é uma forma de declarar o seu amor ao instante, ao efêmero, ao destino que se realiza a cada noite que termina, e que se renova a cada manhã que nasce.

³²² VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim. op.cit.* p. 261

³²³ ONFRAY, M. *Escultura de si. op.cit.* p. 107

Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
 Eis que a luz se acendeu na casa
 E não cabe mais na sala.³²⁴

A vida transbordante inundou a margem, transformando a paisagem. A união de 20 anos com Alice Ruiz foi desfeita em 1987. Leminski perde o emprego na agência de publicidade e deixa Curitiba. Vai para São Paulo onde a rotina de bares e poesia se intensifica. Segundo Alice Ruiz, esses últimos poemas, publicados postumamente, no livro *la vie en close*: "*estão cheios de noites e madrugadas adentro. Cheios de uma dor tão elegante que é capaz de nos fazer rir, apesar de tudo. Cheios de dias na vida de uma luz. São poemas de vitalidade, apesar do adeus.*"³²⁵ Os versos musicados por Itamar Assunção fazem parte desse ciclo de poemas em que a dor é cantada com vitalidade e coragem:

um homem com uma dor
 é muito mais elegante
 caminha assim de lado
 como se chegando atrasado
 andasse mais adiante

carrega o peso da dor
 como se portasse medalhas
 uma coroa um
 milhão de dólares
 ou coisa que os valha

ópios édens analgésicos
 não me toquem nessa dor
 ela é tudo que me sobra
 sofrer, vai ser minha última obra.³²⁶

Não se trata de bravata quando o poeta diz que "*não existe nenhuma experiência – das mais íntimas, eróticas, emocionais – que eu não tenha transformado em poemas e tornada pública através da literatura.*"³²⁷ O flerte com o noturno da existência e o desejo

³²⁴ LEMINSKI, Paulo. *la vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.18

³²⁵ RUIZ, Alice. Prefácio de *La vie en close*. *op.cit.* s/p

³²⁶ LEMINSKI, Paulo. *la vie en close*. *op.cit.* p.74

³²⁷ Depoimento de Paulo Leminski gravado por Cesar Bond. apud: VAZ, Toninho. *O bandido...* p.360

de *viver com a intensidade da arte* fariam com que Leminski retomasse, no final de sua vida, aos ensinamentos de *sensei* Mishima. Com o olhar apavorado, "olhar de quem sabe que vai morrer", segundo as impressões de Alice Ruiz, Leminski se fixa nas mortes rituais, nos desaparecimentos líricos. Nesta época o seu "*discurso mais freqüente tinha como objetivo enaltecer figuras que se mataram, começando por Yukio Mishima.*"³²⁸ Num bate-papo com o poeta gravado pelo publicitário e amigo Cesar Bond é possível sentir o tom solene e ao mesmo tempo sereno das idéias que Paulo Leminski formulava a respeito da morte:

Sempre achei ligeiramente indecente tratar a morte como um acaso. Eu coloquei o Mishima em moda no Brasil, quando traduzi *Sol e Aço*. E Mishima fez a formulação mais terminal que se pode fazer sobre a morte. Ele tinha uma visão estética da morte. Para ele, a morte era um momento de beleza tamanha que só merecia coisas de tal plenitude. Um momento único. Uma determinação e não um acaso. Para ele, morte, prazer sexual e beleza sempre tiveram um signo único.³²⁹

Em uma outra passagem da mesma gravação, o poeta registra a seguinte idéia: "*Quanto à morte, eu sou nipônico. Você tem que superar o medo da morte. A morte é alguma coisa que está dentro da vida e não contra ela.*"³³⁰ Novamente a saga dos samurais volta a ocupar a mente do poeta. Nem a angústia de viver, nem o temor da morte podem abalar os gestos decididos do artista Zen. Os adeptos do Zen veneram a alegria de viver como o único princípio capaz de derrotar o mais forte inimigo do homem que, segundo a filosofia, é o medo da morte. Se a vida e a morte se pertencem, o espírito treinado deve estar sempre preparado para abandonar a vida, sem sobressaltos ou sustos, com a serenidade de uma árvore que cresce ou com a airosa determinação de uma folha que cai. Segundo a poeta Alice Ruiz,

³²⁸ VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim. op.cit.* p. 293

³²⁹ LEMINSKI, Paulo. Entrevista a Cesar Bond. *op. cit.* p. 362

³³⁰ idem. p.362

Ele chegou a verbalizar pra mim que tinha escolhido esse caminho. Ele disse no Natal de 88 que o destino dele era o mesmo de Mishima. Não sei exatamente se a tradução de *Sol & Açúcar* induziu. Acho que deu um fundamento, uma estética. O livro do Mishima é uma apologia ao suicídio honroso. Paulo transformava tudo em evento, em signo.³³¹

Desta época até a morte em junho de 1989, mesmo consciente dos graves problemas decorrentes da cirrose, Paulo Leminski não se poupou. Os amigos o aconselhavam dar um *stop* na vertigem suicida que empreendia vigorosamente nas baladas noturnas, etílicas e dolorosamente líricas. Como rememora a poeta e tradutora Josely Vianna Batista, numa conversa desse tipo, ele respondeu, *"com uma calma aterradora, que se manteria conscientemente nesse mesmo rumo, com 'a dignidade suprema de um navio perdendo a rota', pois assim se sentia mais vivo, mais criativo, e que a lucidez da sobriedade agora tornaria o mundo opaco para ele."*³³²

vazio agudo
ando meio
cheio de tudo ³³³

No final dos anos 80, Paulo Leminski se exila, sem hesitação, na vertigem alcoólica. Não era mais o tempo das tempestades, da tempestuosa agitação que impulsionaria a nau lírica para mares não navegados. Era tempo da calmaria burocrática, de sopa rala, de "marasmo carlos", como diz Leminski. A matilha que corria dominando a cena cultural dos anos 70 e no início dos 80 se dispersa. Como afirma a pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda, os excessos da geração do "desbunde" vão levar inúmeros artistas para os hospitais ou para os cemitérios. *"Essa alta incidência de entradas em hospitais – e isso é sério – é um dos pontos de diferença entre a atitude vanguardista, prudente e 'artística', e*

³³¹ LEMINSKI: dor e rigor em seus últimos poemas. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 25 maio de 1991, p.5

³³² BATISTA, Josely Vianna. Apud: VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim. op.cit.* p.340

³³³ LEMINSKI. *La vie en close. op.cit.* p.123

os pós-tropicalistas que levavam suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais."³³⁴

Apesar do clima de ressaca que se abateu sobre os seus comparsas, o "cachorro louco" continuava no cio. O poeta deixa de hesitar e entre a "pressa e a preguiça" e, agora, se coloca entre a "pressa e o presságio". O sentido de urgência continua, mas solitário e sereno continua seu caminho rumo ao seu destino, como um personagem de um *koan* (anedota filosófica japonesa) que numa certa tarde de outono foi questionado por um eremita que cruzou o seu caminho:

- Quem és tu?
- Sou um peregrino que segue para onde sopra o vento.
- Tencionando pô-lo em apuros, o eremita perguntou:
- E quando o vento não sopra?
- Então sopra eu – respondeu Ikkyú, começando a soprar sua flauta.³³⁵

Quando o vento parou de soprar, quando os sonhos se transformaram em mercadorias expostas nas vitrines como exóticas chorumelas juvenis, o poeta assobiou para o vento, para os astros, para o sol e para o *self* uma canção qualquer, caminhando e chutando distraído as pedras que encontrava no meio do caminho.



CANTOR DA TRIBO

É sempre complicado filiar poetas, artistas excessivos, vitalistas em escolas, grupos ou sistemas. Sujeitos que não se fixam, que numa guerra, por exemplo, preferem o

³³⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960-1970. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p.69

³³⁵ LEMINSKI, Paulo. apud. VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim. op.cit.* p.358

frenesi da cavalaria à vida de toupeira na trincheira, esta espécie de cova rasa à espera do coveiro. Mas é certo que em algumas batalhas, principalmente no campo da produção artística, as covas rasas se transformam pouco a pouco em esplendorosos mausoléus, monumentos a serem visitados e fotografados por turistas em seus passeios culturais. Por outro lado, a cavalaria, a divisão do exército que vai à frente, abrindo caminhos, não cria monumentos, não finca marcos de fronteira ou de referência. Ao invés de celebrar o campo conquistado, o instinto da cavalaria diz que é preciso avançar cada vez mais em direção ao desconhecido.

A opção de Paulo Leminski pela emoção furiosa da cavalaria é explícita. Toda audácia que representava um movimento de vanguarda, de artilharia ligeira chamava a atenção do poeta. "*Todo ser em movimento – diz Leminski – é perigoso. Todo ser que se transforma incomoda.*"³³⁶ Nesse sentido, a poesia de um ser em movimento acaba, mesmo sem querer, alargando "*as fronteiras do expressável.*"³³⁷ Leminski considerava a poesia como "*um ramo rico da Surpresa, movimento da linguagem em direção ao Desconhecido.*"³³⁸ Descobrir e experimentar novas formas de sentir e expressar o sentido, isto é, uma metamorfose permanente dos sentidos e das formas de manifestar a existência. Esse tipo de postura em relação ao labor do poeta, e sobretudo à própria vida, transforma o autor de *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, na visão da crítica literária, numa espécie de "patinho feio" desastrado que também se perdeu do bando de cisnes. É como se a crítica não tolerasse reconhecer um certo tipo de beleza e de valor a um animal desgarrado, perdido dos seus iguais. Como diz o poeta Rodrigo Garcia Lopes:

³³⁶ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica. op.cit.* p.83

³³⁷ LEMINSKI, Paulo. *O veneno das revistas da invenção. Folha de S. Paulo.* 16 de maio de 1982. Caderno Folhetim.

³³⁸ LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos. op.cit.* p.76

Chega mesmo a ser tediosa a insistência com que sua obra inovadora e abridora de caminhos, múltipla e totalmente outra em sua formulação, costuma ser reduzida a um mero apêndice "zen-caboclo" do concretismo ou uma sombra da tropicália e da poesia marginal. Com isso, claro, vende-se a idéia de Leminski como um autor "menor".³³⁹

Ao fazer uma genealogia de sua poesia aventureira em 1978, aos 34 anos, Leminski reconhece nas origens "*um passado de freira e de puta*."³⁴⁰ Aos 13 anos, o garoto decide a saber o significado de cada palavra, resolveu tornar-se um monge. Por iniciativa própria – relata o biógrafo Toninho Vaz – escreveu uma carta para o coordenador da Colégio São Bento, D. Clemente, candidatando-se a uma vaga em regime de internato. Em fevereiro de 1958 viajou para São Paulo junto com o seu pai, o sargento do Exército Paulo Leminski, que entregou o filho primogênito aos cuidados dos monges, meio a contragosto já que sonhava ver o menino matriculado na Academia Militar.

No mosteiro, "*o garoto encontrou o que procurava: obras de autores clássicos servidas de bandeja por um orientador ideal para a tarefa*."³⁴¹ D. João Mehlmann, especialista em autores gregos, apresentou a biblioteca para o jovem oblato que logo se interessou por latim e grego e pelos estudos mitológicos. A experiência no colégio São Bento foi curta e intensa, durou pouco mais de um ano. Mas foi marcante para a vida do menino de dúvidas que intensificou a sua curiosidade e ampliou o seu conhecimento travando contato com as obras de Homero, Dante Alighieri, Virgílio, Horácio e Ovídio. "*Clareza e saúde mediterrânea*" – diria Leminski mais tarde se referindo ao tempo de oblato. O jovem aprendiz foi convidado a se transferir do Colégio São Bento devido à indisciplina e a sua atenção demasiada aos apelos da carne. Mesmo fora do Colégio, Leminski continuou os seus estudos de latim, grego e hebraico, e escrevia entusiasmado

³³⁹ LOPES, Rodrigo Garcia. O Ex-Estranho explora presença e ausência. *O Estado de S. Paulo* 21 de junho de 1996. Caderno 2.

³⁴⁰ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário*. *op.cit*, p. 193

³⁴¹ VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. *op.cit*. p. 36

de Curitiba para D. Clemente: “*após meses de estudo do hebraico, já estou em condições de estudar as Sagradas Escrituras (é algo que não me larga!) no original. Vou até às cinco horas da manhã estudando os salmos. A alegria de poder lê-los no original é imensa.*”³⁴²

Aos 18 anos, a prática do judô lhe ensinou o caminho da síntese e o vazio zen. Perdeu-se e encontrou-se nos labirintos sinuosos do ideograma japonês, e na grandeza mínima do *haikai*. Nesta mesma época, acontece o encontro com a poesia concreta. Como evoca Haroldo de Campos, um dos principais articuladores do movimento, no prefácio do livro *Caprichos e relaxos*:

Foi em 1963, na 'Semana Nacional de Poesia de Vanguarda', em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, dezoito ou dezenove anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neo-Pitagórico do simbolista filelénico Dario Vellozo.³⁴³

O movimento concretista liderado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, em meados da década de 50, arejou as discussões literárias e estéticas no período em que o país vivia um processo acelerado de industrialização e uma certa euforia em relação ao horizonte técnico dos novos tempos. O concretismo – como sintetiza Heloísa Buarque de Hollanda – pretendia falar a linguagem desse novo tempo: “*movimento era o de atualizar a modernização, trazer para o processo cultural brasileiro informações dos grandes centros, divulgar alguns de seus principais teóricos, escritores, poetas.*”³⁴⁴ Era um movimento de vanguarda que vislumbrava, no plano da prática poética, se aventurar em novas linguagens, explorando as possibilidades técnicas da publicidade e

³⁴² LEMINSKI, P. apud. VAZ, Toninho. *Paulo Leminski. op.cit.* p.48

³⁴³ CAMPOS, Haroldo. In: *Caprichos e relaxos. op.cit.* p. 11

³⁴⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 42

dos meios de comunicação de massa. Em outras palavras, uma tentativa de assimilar criativa e rigorosamente a linguagem articulada pela sociedade urbano-industrial.

O grupo paulistano traduziu e divulgou através de revistas e suplementos literários (do *Jornal do Brasil* e do *Estado de S. Paulo*) autores como Ezra Pound, Mallarmé, James Joyce e Cummings. Ao mobilizar esse arsenal teórico e crítico a poesia concreta polemizou “*contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.*”³⁴⁵

O ponto de ataque dos poetas concretos era o grupo de intelectuais que se organizou em torno de um projeto de arte popular revolucionária. O artista revolucionário popular estaria engajado na luta política, ao lado do *povo*, instigando, insuflando as massas a assumir o seu destino revolucionário. Deste ponto de vista, a palavra poética deveria ser subjugada a um projeto político de tomada de poder. De acordo com o Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC), elaborado em 1962, “*em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular.*”³⁴⁶ Não escaparia das lentes críticas de Leminski – já informadas pelo pensamento contracultural –, o caráter autoritário desse tipo de proposta: “*a poesia participante queria chegar ao povo, queria participar da vida das pessoas. Mas não era bem participar da vida das pessoas que ela queria. Ela queria dizer para as pessoas como é que as coisas são.*”³⁴⁷

A polêmica entre essas duas tendências e suas ramificações animou os debates culturais na década de 50 e se radicalizou após o golpe de 1964. Nesse debate Leminski

³⁴⁵ Plano Piloto da Poesia Concreta (1958). apud. HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem*. p.151

³⁴⁶ Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (1962). apud. HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem*. p.131

³⁴⁷ LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos. Peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Edições Criar, 1986. p.43

não titubeou: “*são esses os caras!*” – referindo-se ao grupo da poesia concreta paulistana. A idéia de fazer com que a palavra poética se dobre a uma causa política, a um projeto de sociedade era um tanto sem sentido para Leminski. Afinal como ele mesmo afirma em um ensaio publicado nos *Anseios Crípticos*, “*quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa.*”³⁴⁸

Essa “adesão” do jovem Leminski, ou melhor, o “serviço militar obrigatório” no quartel da poesia concreta começa justamente quando ele apareceu, sem ser convidado, na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, como relata Haroldo de Campos. Segundo as impressões de Heloísa Buarque, “*o contato com os concretos era visto pelos mais novos como uma espécie de serviço militar obrigatório, ou seja, uma coisa árdua e talvez mesmo desagradável, mas extremamente proveitosa como formação, exercício ou adestramento.*”³⁴⁹ Para um garoto de 18 anos, apaixonado pela poesia, isolado na grande “província” de Curitiba, o acolhimento dos poetas mais velhos e reconhecidos foi um grande estímulo. Neste período intenso de troca de idéias e de descobertas Paulo Leminski guardou para si a lição que a poesia concreta revelou, e que ele destacaria mais tarde: “*materialidade da linguagem: com isso se percebeu que a poesia era mais aparentada com as artes plásticas e com a música do que com as outras formas de literatura.*”³⁵⁰

Leminski refletiu e experimentou alargar “as fronteiras do expressável” incorporando os poetas e teóricos da poesia de vanguarda àqueles clássicos da literatura ocidental apresentados no mosteiro. Ele encontrou no repertório do movimento concretista argumentos para romper e dissolver as categorias convencionais da poesia e da narrativa. O jovem poeta foi fisgado pelo sentimento de vanguarda, de inovação e pelo

³⁴⁸ idem. p.59

³⁴⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem. op.cit.* p.67

³⁵⁰ LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski*. Série paranaenses. Curitiba: Scientia et Labor, 1988. p.26

desejo de criar e de se aventurar em novos mundos ainda não imaginados. A explosão e a ruptura radical do movimento concreto significaram para Leminski um ponto de partida para quem estava interessado em “*flagrar o novo em ação*”.

Poucas coisas já me deram tanta emoção quanto a palavra 'vanguarda'. (...) 'Vanguarda', pra mim, poeta, claro, era tudo aquilo, práticas, teorias, derivado da explosão da poesia concreta paulista, em meados dos anos 50, e as vanguardas subseqüentes.

E completa afirmando com todas as letras o seu instinto libertário:

Não imaginem que eu gostava era do lado racionalista daquela tendência. Que me perdoem os renê descartes e os le corbusier mas o que sempre gostei na coisa concreta foi a loucura que aquilo representava, a ampliação dos espaços da imaginação e das possibilidades do novo dizer, de novo sentir, de novo e mais expressar. (...) A institucionalização da 'explosão' como vanguarda explícita e sistemática sempre me agradou menos. Detesto obrigações.³⁵¹

A face "freira" da genealogia de Leminski compreende, portanto, a sua fase dedicada às letras mortas e ao legado heleno-latino, a sua fase de disciplina "japonesa" e o serviço militar na fortaleza concretista. É claro que a face "puta" já rivalizava com a seriedade da erudição, durante esse período inicial de formação. Como recorda a primeira esposa de Leminski, Nevair Maria de Souza, “*Ele tinha esta particularidade: ou se interessava por temas muito populares ou muito eruditos.*”³⁵² No ano em que se casaram (fevereiro de 1963), por pressão da mãe da noiva, Leminski estudava para o vestibular (passou em Direito e Letras) e lia gibis com a mesma voracidade com que traduzia textos do hebraico ou do latim. Era fã também das revistinhas suecas e na vitrola começa a rolar os *Beatles*, *Stones*, *The Mamas and the Papas*, no lugar dos cantos gregorianos e das músicas medievais. Leminski entra rapidamente em sintonia com toda a informação

³⁵¹ LEMINSKI. Paulo. Cenas de vanguarda explícita. *Folha de S. Paulo*. 4 de dezembro de 1985. Ilustrada

³⁵² VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. *op.cit* .p.66

contracultural, principalmente através do rock, a trilha sonora de uma parcela da juventude que inocentemente recusava a "caretice", sem saber exatamente o que queria.

Em 1967 surge na cena cultural brasileira uma nova guerrilha e uma nova proposta de atualizar a linguagem do "nosso tempo", assim como defendia o movimento concretista. A Tropicália e a energia libertária que o movimento dissipava, logo capturou a curiosidade do poeta. Entre "Alegria Alegria" e "Roda Viva" de Chico Buarque, na polêmica decisão do Festival da Record (1967), Leminski ficou do lado das guitarras elétricas dos *Beat Boys*, dos arranjos inovadores do maestro Rogério Duprat, das "Cardinales bonitas", do caminhar contra o vento, "sem lenço e sem documento" de Caetano Veloso.

A recepção positiva à *performance* inovadora de Caetano está ligada à trajetória subversiva que Leminski já estava palmilhando, informado pelo poeta russo Vladimir Maiakóvski. Uma arte revolucionária deveria ser indissociável de uma forma de expressão igualmente revolucionária. Leminski, na época em que houve a explosão tropicalista, insistia na revolução das formas, abrindo fogo através do jornal *Diário do Paraná*, onde ele exercitava a sua força de guerrilheiro contracultural. No final da década de 70, Leminski resumiria, numa entrevista publicada na revista *Quem*, essa postura de poeta engajado na revolução das formas:

Contestando as formas que estão no poder, você está contestando o poder da única maneira realmente eficaz. E não no terreno apenas do conteúdo que deve ser subversivo e se opor ao sistema. É sobretudo no terreno das formas que esse trabalho deve ser feito.(...) Vanguarda é uma atitude essencialmente política. É uma atitude contra um *status quo* de formas. Contra um parque de formas estanque e aceito, que são imediatamente reconhecidos pelo sistema e premiados com cheques, com favores de toda sorte.³⁵³

³⁵³ LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski. op.cit.* p.29

As *performances* audaciosas dos tropicalistas, como aquela memorável apresentação de Caetano Veloso cantando *Boas Festas* (Eu pensei que todo mundo/ Fosse filho de Papai Noel...), de Assis Valente, no programa “Divino e Maravilhoso”, no dia 23 de dezembro de 1968, com o revólver apontado para sua cabeça, devem ter enlouquecido o poeta. Essas apresentações excêntricas estavam em sintonia com as teorias em cena nas ruas convulsionadas de Paris. Como afirma M. Onfray, *"Na lógica desejada por Debord e seus comparsas, o kairos tinha toda a sua importância: fazer, no momento certo, o gesto que subvertesse a ordem das coisas da maneira mais expansiva possível."*³⁵⁴

É em síntese o concílio da arte com o momento oportuno, criando uma situação subversiva que tende a transformar o espectador em artista, criando um fluxo poético que atravessaria a cena, afirmando a primazia e a excelência do ato criador ou a qualidade da livre expressão, para além dos constrangimentos sociais.³⁵⁵

Os artistas envolvidos na trama tropicalista usufruíram do momento oportuno. Existia um instante que os artistas engajados no projeto socialista-proletário ou nacionalista-popular, não cultivavam artisticamente: o aqui e agora. Na perspectiva dos tropicalistas, os engajados, "Eles só falam do dia de amanhã/ só vivem o que dizem/ o dia de amanhã". A descrença num projeto salvacionista, redentor se transformou em força revolucionária. Mas de uma revolução do indivíduo, do corpo e do comportamento, daí as roupas coloridas, o deboche, a ambigüidade dos gestos, e a urgência de subverter os valores e os padrões de comportamento através da *"intervenção múltipla, guerrilheira, diversificada e de tom anarquista nos canais do sistema."*³⁵⁶

As letras das canções tropicalistas carregavam imagens inovadoras sobre as experiências urbanas contemporâneas, rompendo com os temas clássicos da música

³⁵⁴ ONFRAY, M. *A escultura de si. op.cit.* p.95

³⁵⁵ idem. p.97

³⁵⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem. op.cit.* p.61

popular nacionalista e engajada, como as desventuras dos personagens do "morro" e do "sertão".³⁵⁷ Além da atualização temática, Leminski reconhecia a influência do concretismo no trabalho de composição de Caetano Veloso. A sensibilidade de Caetano, diz Leminski, é "*naturalmente concreta. Quer dizer, afinada já na própria materialidade da linguagem.*"³⁵⁸ A aproximação entre a poesia concreta e as inovações poéticas no campo da música acabaram afetando, segundo a percepção de Leminski, a história da poesia brasileira.

Com a geração que produziu Caetano e Chico Buarque, viu se deslocar o pólo da poesia, do suporte livro pro suporte disco. De repente os dois poetas da nova geração não estão editando livros. São músicos que fazem letras e estão gravando discos. Realmente, não existe nenhum poeta escrito que você possa contrapor a Caetano e Chico. Com Caetano e Chico aconteceu uma mudança de códigos.³⁵⁹

Esta mudança significa um retorno da poesia às suas origens, já que no início – explica Leminski – a poesia era canção, "*Tanto que a palavra soneto quer dizer em italiano, 'sonzinho'. O ser da poesia só se explica, geneticamente, pela sua origem como letra de música porque estava ligada com a esfera musical.*"³⁶⁰

Para não ficar fora da festa Leminski resolveu compor também. No início dos anos 70, começou o seu aprendizado de violão. Segundo o biógrafo Toninho Vaz, o músico autodidata tinha um desempenho "infernai" durante os ensaios. "*Ficava horas tocando a mesma nota musical, batendo com tal força nas cordas que os dedos começavam a sangrar. À custa de sofrimento de todos, incluindo os vizinhos, ele aprenderia a tocar violão em poucos meses.*"³⁶¹ Ou como preferia o poeta, "*o suficiente para me acompanhar*". Nesta época, Leminski morava no Rio de Janeiro (uma temporada de um

³⁵⁷ Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 62

³⁵⁸ LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski. op.cit.* p.26

³⁵⁹ idem. p.26

³⁶⁰ idem. p. 28

³⁶¹ VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. p.123

ano e meio) onde trabalhou em vários jornais, desempenhando diferentes funções: *copydesk* n' *O Globo*, redator da *Revista Geográfica*, tradutor na agência de notícias *Reuters*, colaborador no *Jornal do Escritor*, além de repórter do *Correio da Manhã*.

De volta à capital paranaense em fevereiro de 1971, Leminski conheceu no circuito boêmio da cidade, os músicos da banda de rock A Chave, formada por Orlando Azevedo (bateria), Paulo Teixeira (guitarra), Ivo Rodrigues (vocal), Carlão Gaertner (baixo). Desse encontro boêmio/musical surgiram várias canções que entraram no repertório da banda: Blues Satanás, Vai à luta, Mulher Interessante, Me provoque pra ver, Buraco no Coração, a primeira gravada pelo grupo.

A partir de 1977 as canções que Leminski compunha com os amigos e parceiros passam a ser gravadas e ganham as ondas do rádio. As primeiras foram com banda A Chave, e no começo da década de 80, seriam gravadas por Moraes Moreira, Caetano Veloso, Itamar Assunção, Paulinho Boca de Cantor, pelos grupos A Cor do Som, MPB 4 e Blindagem. Numa carta enviada a Carlos Ávila, logo após a gravação de Caetano de "Verdura" (De repente me lembro do verde/ A cor verde/ A mais verde que existe/ A cor mais alegre/ A cor mais triste...), no LP *Outras Palavras*, Leminski irradiante dizia: "*estou vivendo (minha poesia está) urna aventura de massas, via MPB. A gravação de Caetano e a de Paulinho Boca de Cantor ('Valeu', já ouviu?), súbitas, me atiraram de repente no meio da rua. eu e minha poesia fomos despejados do palácio das letras. for good. or for bad*"³⁶². Em 1981, a canção "Mudança de estação", gravada pela A Cor do Som estourou nas rádios FMs. No ano seguinte, um novo *hit*, "Promessas demais" (parceria com Moraes

³⁶² Carta de Paulo Leminski a Carlos Ávila. ÁVILA, Carlos. "Flashes" de uma trajetória. *Revista da USP*, set-out-nov, 1989

Moreira), gravada por Nei Matogrosso, vira tema de abertura de uma novela da Rede Globo.

A música foi a dama generosa que realizou um sonho caro ao poeta. Transar as massas, a poesia nas ruas, o poeta despejado do gabinete, como a borboleta que arrebenta o casulo. Na introdução do livro de ensaios *Anseios Crípticos, peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*, Leminski confessa ser perseguido por duas obsessões: "*a fixação doentia na idéia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis*."³⁶³ O poeta reconhecia que quanto maior o repertório, menor o auditório, mas sentia um enorme prazer, pra não dizer "tesão", em conversar com estranhos. Ele queria fazer com que sua poesia falasse com os desconhecidos. Leminski era um crítico do que chamava de "silogismo nazi": "*o povo não entende a poesia nova/ logo/ o povo é uma merda*."³⁶⁴ Pode até parecer ser uma face "populista" de Leminski, mas não se trata, absolutamente, de adestrar-se à sintaxe das massas, ou coisa parecida. É muito mais o reconhecimento de que as pessoas "*não estão interessadas no que não lhes diz respeito, à vida, ao seu círculo de vida, ao seus interesses*..."³⁶⁵

Ao contrário do poetas ligados ao programa do CPC, a escolha pela comunicação não significa para Leminski a supressão da problemática individual, que era entendida pela militância como uma temática politicamente inconseqüente, ou alienada, segundo os termos da época. O poeta curitibano não abre mão de seu repertório, de sua própria trajetória e de seu modo de vida, pois "*só me interessa o que tenho a dizer. e só me interessa dizer o que interesse a vários, a muitos*."³⁶⁶ Isto quer dizer que Leminski não

³⁶³ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. op.cit. p. 13

³⁶⁴ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário*. op.cit. p.112

³⁶⁵ idem. p.112

³⁶⁶ idem. p.113

pretendia comunicar com os estranhos, através das palavras de ordens, como um pedagogo que usa a poesia para difundir certos princípios morais. E por outro lado, também se recusava a fazer uma poesia só para o círculo dos iniciados, "*que precise dar de brinde um tratado sobre Gestalt ou uma tese de Jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos...*"³⁶⁷

A música e o jornalismo cultural funcionam para Leminski como um contraveneno para os perigos da erudição excessiva. Como diz numa carta escrita em 1977:

quem sabe em vez de estar fazendo letrinhas/ para uns roquinhos fuleiros/ eu devia estar preparando ensaios/ pesados como a responsabilidade de criar 10 filhos/ **NÃO!** já fui um erudito/ hoje – como Waly me disse/ só ataco de artilharia ligeira/ (...)/ essa minha experiência com o jornalismo cultural/ ou contracultural/ me libertou de um monte de vícios letrados. gosto de me sentir na corrente sangüínea/ do mercado e dos meios de massa/ talvez seja um prazer de escreva/ não sei/ que nem a propalada nostalgia do intelectual pela ação.³⁶⁸

No início dos anos 80, Leminski já se tornara um intelectual interessado em várias mídias, trabalhando inclusive para agências de propaganda em Curitiba. Interessado no jornalismo cultural/contracultural, na linguagem gráfica-visual, ele participou ativamente do momento em que Curitiba se destacava nacionalmente na área de publicações de arte e literatura. "*Um acabamento gráfico de primeira – recorda Wally Salomão – com profissionais cuidando dos textos, desenvolvendo grandes idéias temáticas e com ousadia.*"³⁶⁹ Ao lado do jornalista e poeta Reinaldo Jardim, do artista gráfico Retamozo, do cartunista Miran, Leminski participaria com textos, poemas e idéias do suplemento cultural dos jornais *Correio de Notícias* e *Diário do Paraná*, e dos alternativos *Raposa* e *Pólo Cultural*.

³⁶⁷ idem. p.111

³⁶⁸ idem. p. 47

³⁶⁹ SALOMÃO, Waly. apud. VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim. op.cit.* p.203

A circulação de revistas literárias, culturais e contraculturais foi tão significativa para a poesia nos anos 70, que Leminski, disparava num artigo publicado na *Folha de S. Paulo*: "*Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas.*"³⁷⁰ A posição estético-filosófica das revistas, segundo a análise do poeta, elegeria a emergência do provisório, a renúncia e o repúdio ao eterno. Através da circulação subterrânea das revistas, Leminski foi informado do movimento que ficou conhecido como "poesia marginal" ou "*underground*". E alguns aspectos desse poetar comprometido com o dia a dia, com o improviso, com uma visão mais hedonista da vida, reacenderam os instintos do poeta dedicado a flagrar o novo em movimento:

Nessa coisa de post-literatura, anti-literatura ou não literatura me interessam produtos que embora não iluminados pela luz total ou rigor concretos, apresentam irregularidades, portadoras de informação. Penso principalmente nas coisas do Torquato, do Waly e Mautner. Alguma coisa dessa coisa esculhambada que chamam de poesia-underground, de mimeógrafo, ou da boca do lixo. Quem sabe que invenção pode esta ali? O gesto pelo menos é interessante, o processo, embora o produto raramente.³⁷¹

Para o Cachorro Louco que acreditava que "*é a linguagem que está a serviço da vida, não a vida a serviço da linguagem*"³⁷² o impulso, o saque e o *insight* da poesia marginal tinha um sopro de vitalidade, de relaxo subversivo, do desbunde contracultural que Leminski lutava para cultivar. O poeta educado nos rigores da poesia concreta reconhecia que precisava combater "*alguns interditos e tabus que a poesia concreta instalou.*"³⁷³ Na realidade, Leminski intuía que a sua poesia deveria buscar outros caminhos para o "*alargamento das fronteiras do expressável*", que tanto desejava. Como reconhece, numa carta enviada ao amigo Régis Bonvicino, em agosto de 1977:

Talvez não haja mais tempo para grandes e claros GESTOS INAUGURAIS como a poesia concreta foi. A antropofagia foi. A tropicália

³⁷⁰ LEMINSKI, Paulo. O veneno das revistas da invenção. *op.cit.*

³⁷¹ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário.op.cit.* p. 106

³⁷² *idem.* p. 53

³⁷³ *idem.* p.109

foi. Agora é tudo assim. Ninguém sabe, as certezas evaporaram. Que a estátua da liberdade e a estátua do rigor velem por todos nós.³⁷⁴

Como diz em outro trecho de uma carta, "*Sem abdicar dos rigores da linguagem precisamos meter paixão em nossas constelações.*"³⁷⁵ Paixão e rigor. Ou na fórmula do poeta: *Caprichos & relaxos*, título do primeiro livro de poesia publicado por Leminski por uma editora comercial com distribuição nacional, que em três edições vendeu 18 mil exemplares, um fato raro no comércio das letras. O material publicado no *Caprichos e relaxos* é uma coletânea de dois livros de poesia (*Polonaises* e *não fosse isso era menos...*) editados em 1980 em Curitiba, de forma artesanal, distribuídos de mão em mão, divulgados boca a boca. Nessas obras predominam os poemas curtos, rápidos, concisos, que de certa forma se confundem com a produção poética que se denominava "marginal".

A poesia marginal – afirma Heloísa Buarque de Hollanda –, "*é a arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados e fazer com que o próprio processo de elaboração do poema reforce a momentaneidade.*"³⁷⁶ São *flashes*, instantâneos e segundo Leminski, de efeito imediato e de breve duração. Trata-se de uma prática poética e uma atitude perante a vida que transpira um amor declarado ao instante, à fugacidade e à dispersão.

O alternativo poetar dos anos 70 não queria nada. Só queria ser. A palavra para isso era 'curtição', a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões. (...) Sem essa dimensão, a poesia vira um departamento da semiologia, da lingüística ou uma dependência das ciências sociais. A poesia dos anos 70, inconseqüente, irresponsável, despretensiosa, recuperou a dimensão lúdica.³⁷⁷

Segundo o poeta curitibano a poesia marginal, de um lado capturou a brevidade e a síntese da poesia de vanguarda, e também o sentimento e a preocupação com a

³⁷⁴ idem. p.48

³⁷⁵ idem. p. 45

³⁷⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem. op.cit.* p. 101

³⁷⁷ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos. op.cit.* p. 42

modernidade. De outro, acabou realizando os pressupostos da poesia participante, ou seja, chegou “até o povo” (como queriam os CPCs), através da originalidade dos meios de distribuição. Panfletos, folhas soltas, *posters* circulavam de mão em mão em filas de ônibus, em estádios de futebol ou shows de rock. Ou estavam estampadas em camisetas, em *grafites* que “sujavam” a paisagem urbana. A poesia também estava nas revistas literárias, nas antologias e na imprensa nanica que proliferaram nos anos 70, ousadas, contundentes no momento em o sufoco e o terror instituído atingia o seu ponto máximo.

Mas apesar do entusiasmo de Leminski com a ousadia, com o vigor e com o tom anárquico da poesia marginal, que resgatou a imagem do poeta como “cantor da tribo”, o seu lado rigoroso, erudito, de delicado artesão da palavra, queria mais da poesia. Desejava que esse poeitar rebelde e festivo se aliasse ao rigor técnico, à preocupação teórica, ao diálogo com o legado da tradição literária. Mesmo no tempo forte da poesia marginal, Leminski já comentava em um misto de profecia e esperança:

A poesia que está se fazendo, atualmente, no Brasil parece estar voltando, devagarinho, a ser o que a poesia sempre foi, a constituição de objetos claramente estruturados, regidos por uma lei interna de construção e arquitetura, a arte aplicada ao fluxo verbal. A improvisação, o facilitário e o desleixo já desempenharam, quem sabe, seu papel histórico.³⁷⁸

Leminski nesta passagem está se referindo a sua própria busca, o seu próprio caminho. Uma poesia que diminui a distância que separa o *homo ludens* do *homo faber*, que articula a simetria apolínea com volúpia dionisíaca, o “rigor técnico” com o “desleixo contracultural”. O encanto da poesia de Paulo Leminski surge desse conflito, desse paradoxo. “*Certas coisas parecem brigar – escreve o poeta – quando estão apenas se somando: a soma, talvez, seja uma operação aritmética marcada pela violência e pela ferocidade.*”³⁷⁹

³⁷⁸ idem. p.44

³⁷⁹ idem. p.51

Como reconhece Waly Salomão em meados da década de 70 Leminski já se movimentava para efetivar essa aritmética singular que somava o erudito com o marginal. *"Eu gostava – diz Waly – da idéia de atravessar o paideuma da poesia concreta, se abeberar dela e sair pelo outro lado com uma proposta pessoal. Ninguém trabalhava como ele, nesta linha."*³⁸⁰ Mas além de experimentar o *paideuma* concretista, Paulo Leminski atravessou a Tropicália, os saques da poesia marginal, a concisão do haikai, a sabedoria dos clássicos gregos e latinos. Do confronto brutal entre essas formas de dizer é que nasce a poesia aventureira de Leminski. Não se trata de uma grande síntese dessas tendências artísticas e dicções poéticas, mas de uma busca de ser aquilo que se é. Ou como ele diz em versos:

isso de querer
ser exatamente aquilo
que a gente é
ainda vai
nos levar além

Leminski não se fixou em escola alguma, a sua errância tinha um único objetivo: *"Vai vir um dia/ quando tudo que diga/ seja poesia"*. Era isso que ele desejava, esse era o seu além. E para alcançá-lo no aqui e agora, ele se descaminhava, se extraviava tal como Bashô ensinou: *"não siga as pegadas dos antigos./ procure o que eles procuraram."*³⁸¹ E o que o poeta vitalista procurou foi viver intensamente a poesia, incorporando-a na existência de todo dia. A poesia não se faz apenas com versos, mas também com vida, que é risco e invenção para além dos muros das escolas e da mansidão de uma identidade cristalizada. Paulo Leminski acreditava que *"Para ser poeta é preciso ser mais do que poeta."*³⁸²

³⁸⁰ SALOMÃO, Waly. apud. VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim. op.cit.* p.195

³⁸¹ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário. op.cit.* p.111

³⁸² idem. p.52

um bom poema
 leva anos
 cinco jogando bola,
 mais cinco estudando sânscrito,
 seis carregando pedra,
 nove namorando a vizinha,
 sete levando porrada,
 quatro andando sozinho,
 três mudando de cidade,
 dez trocando de assunto,
 uma eternidade, eu e você,
 caminhando junto³⁸³



CRONISTA DA CIDADE

Um táxi parou na avenida provocando um pequeno transtorno. O motorista saltou, correu em direção ao botequim mais próximo e pediu, afoito, um copo d'água. Quando voltou para o carro. Tarde demais. O homem gordo que passava mal, não resistiu ao ataque cardíaco. Os curiosos de sempre logo reconheceram o cadáver. "— João do Rio está morto". O cronista que cantou *As almas encantadoras das ruas*, morreu em seu lar, numa noite de quinta-feira, 23 de junho de 1921, semanas antes de completar 40 anos.

O corpo foi levado para a sede de *A Pátria*, jornal fundado por João do Rio e onde trabalhava como diretor de redação. E por lá passaram em romaria ex-Presidentes da República, deputados, jornalistas, literatos, gente do teatro, capoeiras, prostitutas, diplomatas, gente do comércio... Mas, a apoteose estava por vir. O enterro marcado para domingo à tarde foi organizado, segundo o biógrafo João Carlos Rodrigues, "*com a meticulosidade de uma peça teatral*."³⁸⁴ Em frente ao prédio uma banda tocava a *Marcha*

³⁸³ LEMINSKI, Paulo. *La vie em close. op.cit.* p.9

³⁸⁴ RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.254

Fúnebre de Chopin, enquanto o caixão era colocado no próprio táxi – ricamente decorado com dalias brancas – em que João do Rio fizera a sua última corrida. O que se diz é que cerca de cem mil pessoas acompanharam o cortejo pomposo até o cemitério São João Batista. Bêbados e imortais lhe prestaram as derradeiras homenagens; o alto mundo e o submundo carioca se encontraram mais uma vez, agora não nas crônicas, mas para o adeus ao seu mais célebre cronista.

Em uma daquelas homenagens póstumas publicadas nos jornais e revistas, algum amigo ou conhecido anotou: "*Matou-o o movimento*"³⁸⁵. Nada mais justo. Como recorda o amigo, escritor e diplomata Gilberto Amado, a casa onde João do Rio morava não tinha sala de visitas e nem mesmo onde cozinhar. "*Eu amo a rua*"³⁸⁶, confessava o cronista-repórter que se deixou embriagar pelo movimento, trânsito, pelo contato com as pessoas nas ruas, seja de dia ou senão na alta madrugada, já que "*A alma da rua só é inteiramente sensível a horas tardias*."³⁸⁷ Entre 1910 até a data de sua morte, a presença de João do Rio nos cafés, nos teatros, nas redações, nos restaurantes, nos círculos do poder era obrigatória. Não deixava também de dar uma passada pela rua do Ouvidor e pela Avenida Central onde sempre "*atraía atenção e comentários. O sarcasmo, a pilhéria, o dichote, a malevolência* – afirma Gilberto Amado – *acompanhavam os seus passos. Os amigos, numerosos na aparência, o abafavam em abraços, à porta da Gazeta de Notícias, onde ele 'dava audiência' todas as tardes.*"³⁸⁸

³⁸⁵ s/a.apud.idem. p. 256

³⁸⁶ JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951.p. 9

³⁸⁷ idem. p.18

³⁸⁸ AMADO, Gilberto. *Mocidade no rio e Primeira viagem à Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956. p. 63

Não importava para onde a vida levasse o cronista, “*A verdade – para Ribeiro Couto – é que ele não se confundia na vulgaridade comum; tinha qualquer coisa do insólito ou singular.*”³⁸⁹ Para o redator de *A Pátria*:

O seu gesto mole, o seu olhar enfastiado, todo o seu ar de agressivo pouco caso, revelavam que ele encontrava, nesse enjôo aparente das coisas, o meio melhor de ser notado. Dele ouvi uma vez que ‘queria marcar, fosse como fosse; queria ver na cara dos outros homens a impressão forte da sua pessoa’.³⁹⁰

Bem alinhado, gestos detalhadamente estudados acompanhados por um ar de pouco caso, que de repente, derrapavam em “afetações e pacholices” que, segundo Gilberto Amado, “*não passavam (...) de histrionices de artista que se exhibe para receber aplausos.*”³⁹¹ Era essa figura excêntrica, esse mulato gordo, distinto e homossexual que circulava pelo mundo e pelos subterrâneos do Rio, guiado por sua curiosidade e pela ânsia de novidades e excitações. Como recorda o escritor Coelho Neto, um dos desafetos de João do Rio que, após a sua morte, recapitulou,

[João do Rio] Conhecia a cidade desde as avenidas até as estradas suburbanas; desde os bairros mais elegantes até as mais escusas veredas das montanhas, que são os refúgios da miséria; desde os salões aristocráticos até os casebres sórdidos dos socavões alpestres; da sala do Municipal aos mafuás turbulentos.

Confabulava com tipos de todas as castas. Não raro retirava-se de uma ceia elegante para ir a uma pajelança. Assim como entrevistava o político e ouvia o artista, parava a uma esquina para conversar com o jornalista, encafua-se disfarçadamente nas baiúcas onde ouvia os egressos das prisões e gente da rafaméia perigosa, desde o navalhista até o reiúna.”³⁹²

Esse homem tão sensível aos apelos das ruas e das noites, no tempo forte da *belle époque* carioca, tempo de profundas e vertiginosas transformações, foi obrigado a

³⁸⁹ COUTO, Ribeiro. Apud. MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978. p.384

³⁹⁰ idem. p.384

³⁹¹ AMADO, Gilberto. *Mocidade no Rio... op. cit.* p.60

³⁹² COELHO NETO. apud. MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa... op. cit.* p.385

inventar uma forma de narrativa – algo entre a crônica e a reportagem –, para conseguir expressar toda essa volúpia avivada pelo movimento, pelo prazer de se deslocar de um extremo ao outro da vida social. Para o cronista, como já disse Walter Benjamin, nenhum aspecto da vida, por mais desprezível que pareça à primeira vista, não lhe é indiferente. João do Rio se deixava levar pelo "fluxo insondável das coisas", movimentava-se freneticamente por toda a cidade, observando atentamente as pequenas e as grandes transformações operadas na Capital da República. De forma ambígua, contraditória e paradoxal percebia o processo de modernização dos equipamentos urbanos e o surgimento de um novo horizonte técnico, que iria alterar os hábitos e os costumes da maioria da população citadina.

O que é mais intrigante na obra desse caçador infatigável de notícias é que ele também cultivava o ofício e as preocupações típicas de um memorialista. Não se trata, exatamente, de um mergulho no passado da cidade, de um rigoroso trabalho científico de documentação e de registro. João do Rio expressa através de suas crônicas e reportagens um desejo de preservar uma espécie de memória do presente. Tudo muda tão rapidamente, a celebração do progresso é tão intensa que parece não haver tempo para se dedicar às coisas que estão desaparecendo nesse processo. João do Rio volta o seu olhar para as profissões, os hábitos, as crenças e as festas que estão deixando de existir, ameaçadas pelo cosmopolitismo triunfante que assaltou a cidade. Na obra do cronista existe, portanto, espaço dedicado para as coisas que nascem, mas também para aquelas que morrem. Como diz em uma de suas crônicas:

Mas o que eu sinto é que não haja hoje quem fixe a alma a desaparecer. (...) Nós não temos positivamente o romancista que fixasse o Ventre do Rio, que nos desse a visão da nossa Suburra, que fizesse, enfim, a nossa história social. Amanhã, com os prédios demolidos, a sugestão desaparece e é impossível escrever a curiosa vida de tanta gente.³⁹³

³⁹³ MAGALHÃES JR., *A vida vertiginosa... op. cit.* p.85

Se não houve, de fato, um romancista como Balzac ou Stendhal que descrevesse a história das metamorfoses modernas nos trópicos, como reclama João do Rio, é possível entrever nas crônicas efêmeras publicadas nos jornais, fragmentos, pedaços, estilhaços, capítulos inacabados desse grande romance não escrito. Machado de Assis, o seu sucessor na *Gazeta de Notícias*, Olavo Bilac, Lima Barreto, e o próprio João do Rio (sucessor de Bilac na *Gazeta*, o jornal de maior credibilidade entre a elite ilustrada da *belle époque* carioca) escreveram uma história descontínua, aos saltos, das transformações modernas que tiveram como palco a Capital da República, na virada do século 19 e início do século passado.

Esse gênero literário que tem entre seus representantes ancestrais, segundo Benjamin, "*os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna*"³⁹⁴, quando encontrou uma nova base técnica, isto é, a imprensa moderna, transformou-se numa espécie de sismógrafo da cidade grande. Os mais sutis abalos, as ínfimas trepidações, as aparições espetaculares e as desapareções silenciosas são registradas por essa máquina sensível, ligada ao contingente, ao circunstancial e ao momento presente.

De certa forma, as crônicas escritas por João do Rio lembram a perspectiva adotada pelo personagem principal do romance *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto. Apesar de ser mais um dos desafetos de João do Rio, a bela definição de "historiador artista", criada por Lima, abarca muito bem o trabalho vertiginoso realizado pelo cronista:

Era um gosto ouvi-lo – diz o narrador se referindo a Gonzaga de Sá – sobre as coisas velhas da cidade, principalmente os episódios tristes e pequeninos. Com uma memória muito plástica, de uma exatidão relativa mas criadora, ele não tinha securas de foral, de cartas de arrendamento ou sesmaria, nem tinha inclinação por tais documentos; e animava a narração

³⁹⁴ BENJAMIN. W. O Narrador... *op. cit.* p.209.

pontilhando-a de graça, de considerações eruditas, de aproximações imprevistas. Era um historiador artista.³⁹⁵

É inegável a plasticidade da memória de João do Rio que não se interessava apenas pela descrição exata dos fatos como "verdadeiramente se desenrolaram". A história narrada é sempre pontuada pela imaginação. Mais do que a verdade dos fatos, João do Rio procurou em suas andanças pelas ruas o lado épico, a poesia que brotava nas calçadas. Informado por Oscar Wilde, de quem foi tradutor (*Salomé, Intenções, O retrato de Dorian Gray* e *O leque de Lady Windermere*), o cronista reconhecia e admirava "o mistério das coisas visíveis". Não queria, absolutamente, descortinar, desvendar todo o mistério. Apenas procurava transfigurá-lo e apresentá-lo ao leitor da forma mais surpreendente e cativante possível. É por isso que em suas crônicas não há um tom nostálgico em relação ao passado, nem muito menos um repúdio às coisas que nascem. A sua memória plástica e abrangente é semelhante àquela comentada por Walter Benjamin, que permite ao cronista "*apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento das coisas, com o poder da morte.*"³⁹⁶ Esse é, em resumo, o jogo do jornalista-historiador, do cronista João do Rio que flagra e captura através de sua crônica singular, o choro do recém-nascido e, ao mesmo tempo, o último suspiro do moribundo.

A crônica, esse gênero literário considerado menor, "*operou milagres*"³⁹⁷ no Brasil, segundo a avaliação do crítico Antonio Candido. A crônica rivalizou com o palavreado pomposo dos encartolados eruditos de salão, que eram os donos da cena literária durante o Império. Nessa época, estava na moda o fraseado sonoro, o rico vocabulário, a grandiloquência retórica e o requinte gramatical que não significavam exatamente amor às

³⁹⁵ BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p.64

³⁹⁶ BENJAMIN, W. O Narrador... *op. cit.* p.210

³⁹⁷ MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 23

letras, ao pensamento abstrato, como afirma Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*. Essa forma de expressão era adequada a um tipo de saber que procurava traduzir e aplicar as grandes linhas gerais do pensamento europeu na realidade local. Ou melhor, uma estratégia de pensamento que visava falar e escrever sobre o país sem refletir sobre as suas contradições, sobre os disparates e perversões que se desenrolavam no tecido do cotidiano. O intelectual se colocava nas alturas dos sistemas e toda e qualquer manifestação da diversidade, da multiplicidade que não se incorporasse neles era sumamente esnobada.

Ainda quando se punham a legiferar ou a cuidar de organização e coisas práticas – afirma Sérgio Buarque de Holanda – , os nossos homens de idéias eram, em geral, puros homens de palavras e livros; não saíam de si mesmos, de seus sonhos e imaginações. Tudo assim conspirava para a fabricação de uma realidade artificiosa e livresca, onde nossa vida verdadeira morria asfixiada. Comparsas desatentos do mundo que habitávamos, quisemos recriar outro mundo mais dócil aos nossos desejos ou devaneios. Era o modo de não nos rebaixarmos, de não sacrificarmos nossa personalidade no contato de coisas mesquinhas e desprezíveis. Como Plotino de Alexandria, que tinha vergonha do próprio corpo, acabaríamos, assim, por esquecer os fatos prosaicos que fazem a verdadeira trama da existência diária, para nos dedicarmos a motivos nobilitantes: à palavra escrita, à retórica, à gramática, ao direito formal.³⁹⁸

Nessa perspectiva de um saber erudito, porém, distante do mundo no qual se vive, a raça, a religião e a língua foram identificadas como "impuras" e, por isso, descartadas em detrimento da Geografia e da Natureza, consideradas referências estáveis, sólidas, invariáveis, o solo a partir do qual seria possível implantar um projeto de Nação. Um projeto, como disse Sérgio Buarque, mais próximo de um simples devaneio, de uma idealização de um corpo doente que rejeita o mundo no qual se vive efetivamente, para construir um outro mundo mais dócil e sossegado. Essa ilusão metafísica, esse projeto de Nação maquinada nos gabinetes de trabalho era, em última instância, uma renúncia àquilo

³⁹⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.163

que se mostrava mais enigmático, e portanto, mais valioso na cultura nacional: a capacidade de luta, a força empreendida por grupos e pelos indivíduos para garantir a sobrevivência dos traços singulares e autônomos. Um combate, na perspectiva utópica dos eruditos idealistas, mesquinho e vergonhoso, mas, talvez, observado de outros ângulos, o combate mais digno, nobre e exemplar que se desenrolou por estas terras tropicais. Uma luta contra os ideais criados pelas elites, tanto intelectuais, políticas ou econômicas que tinham como característica mais gritante:

a sua complexa identificação – afirma Nicolau Sevcenko – com as camadas dominantes da sociedade metropolitana, que vê como a expressão mais acabada da sua própria imagem, numa espécie de espelho mágico transatlântico. Como contrapartida, despreza e renega seus confrades nativos subalternos, discriminados como inferiores, primitivos e degenerados, afastando-se deles com horror diante da possibilidade de ser comparada com gente tão tragicamente destituída de potenciais. No seu afã de imitar e louvar a elite colonialista, abjura língua, cultura e crenças locais, tornando-se mais intolerante na imposição de valores alheios do que os próprios colonizadores jamais o foram.³⁹⁹

Não é difícil encontrar os rastros desse modo idealizado de pensamento, no final do século 19, nas instituições públicas de ensino e nas instituições (re)produtoras de conhecimento. Ao analisar rapidamente as instituições de ensino que instruíam a juventude da elite carioca, o historiador Jeffrey Needell, conclui que "*as crianças da elite eram eficientemente treinadas para desprezar seu próprio meio cultural e o das massas brasileiras.*"⁴⁰⁰ Tanto no *Collège de Sion* (exclusivo para moças) quanto no Colégio D. Pedro II, a juventude não era apenas educada, mas sim europeizada, segundo Needell. Ensinadas a ver o país com as lentes da cultura européia (francesa), os jovens assimilavam e, portanto, perpetuavam os preconceitos de uma visão de mundo alienígena

³⁹⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000. p.18

⁴⁰⁰ NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 85

que mandava desprezar tudo o que não fosse "Civilizado", isto é, tudo o que não remetia aos padrões culturais da Europa, ao "espelho mágico" de que fala Sevcenko.

A mesma miragem ludibriava os olhares e as práticas das instituições produtoras de conhecimento. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e o Museu Histórico Nacional também miravam e se perdiam no espelho mágico, ao se guiarem pelos modelos de história elaborados na Europa, que Nietzsche chamou na Segunda das Extemporâneas (As vantagens e desvantagens da História para vida) de história "monumental" e "tradicionalista". Como explica a historiadora Monica Velloso,

De um lado temos a concepção clássica da história como manancial de lições exemplares para as novas gerações. Concebe-se o passado como momento idealizado, cujos objetos deviam ser resguardados do tempo. Segundo essa perspectiva, a autenticidade e a originalidade das fontes são valores máximos. De outro lado, temos a concepção de história calcada na idéia de verdade e cientificidade dos fatos. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Museu Histórico Nacional oscilam entre essas duas visões, ora adotando uma, ora outra, ou até mesmo combinando ambas as vertentes do pensamento.⁴⁰¹

A partir das primeiras décadas do século passado, alguns intelectuais procuraram, com muita dificuldade, desviar o olhar das miragens e das idealizações produzidas pelo espelho mágico. João do Rio, ex-aluno e filho de um dos professores do renomado Colégio D. Pedro II, é um exemplo da dificuldade de se desvencilhar dos modos de ver e avaliar ensinados pelos velhos mestres, que exigiam acima de tudo obediência e exatidão. Como explica didaticamente um antigo professor do Colégio onde João do Rio se formou: "*o estudante que não decora só não diz besteira quando compreende o ponto, e isso não acontece sempre. Por isso tomei partido de exigir sempre que me decorassem a matéria, porque desse modo não diriam tolices, embora sem compreender o assunto.*"⁴⁰² Para

⁴⁰¹ VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p.199

⁴⁰² s/a. apud. NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical... op. cit.* p.77

desentranhar esse saber, essa memória adquirida com muito sacrifício, há que se experimentar a vida radicalmente. Talvez não haja outra maneira de arrancar do coração aquilo que foi cruelmente decorado. Apesar de todas as dificuldades da jornada, esse foi o caminho escolhido por João do Rio. Ele preferiu as ruas em vez da Faculdade de Direito, o brilho dos cafés cantantes ao reluzente anel de Doutor, de bacharel. Dedicou-se à esbórnica noturna, mergulhou na mesquinha do cotidiano desprezado e considerado algo nojento pela elite ilustrada. A partir desse espaço outro, marginal, é que ele conseguiu esboçar um novo ponto de vista, uma outra perspectiva que se distanciava dos preconceitos que lhe foram inculcados.

Esse movimento de distanciamento das ilusões metafísicas, eurocêntricas que emolduravam as análises sobre o país e suas gentes, não foi experimentado apenas por João do Rio. É inevitável a lembrança de seus amigos e comparsas da vida boêmia, os caricaturistas e os cartunistas que ele tanto admirava. Essa tribo dos traços ligeiros e concisos também captou heroicamente, o lado patético das almas civilizadas e flagrou o jogo de cena que se escondia atrás da retórica eloqüente dos intelectuais de casaca e cartola. O "punhal-pilhéria" entrou em cena, ao lado da crônica, agredindo, ferindo, arranhando a fachada e o fino verniz da erudição livresca. Na revista *D. Quixote*, por exemplo, o Instituto Histórico era chamado de "Instituto da Carochinha"⁴⁰³ e, não raras vezes, os intelectuais eram caricaturados com um cabeção desproporcional ao frágil corpo que mal conseguia equilibrar a mente privilegiada e descomunal. Quando os humoristas da revista escrevem, num tom de piada, que "*A História não é de fato o que sucedeu, mas o que os historiadores declaram nos livros ter sucedido*"⁴⁰⁴, eles não estão distantes daquela percepção de Schiller, capturada por Nietzsche, de que o conjunto coerente,

⁴⁰³ s/a. apud. VELLOSO, Monica. *Modernismo no Rio de Janeiro... op.cit.* p.196

⁴⁰⁴ idem. p.194

articulado que se dá o nome de "História", só existe na realidade "*na imaginação do historiador*."⁴⁰⁵ Mas isso não significa dizer que os humoristas, que satirizavam a figura do historiador tradicional, desprezassem a imaginação ou a força de fabulação. Fradique Mendes, autor da *História do Brasil pelo método confuso*, José do Patrocínio Filho, Bastos Tigres, os caricaturistas Seth, Kalixto, Yantok e Storn, esses homens que inventaram novos ângulos para a avaliação da realidade social, através das lentes da paródia e da caricatura, a todo momento recorriam à imaginação para atualizar as imagens do real. Como explica a historiadora Monica Velloso, na visão dos caricaturistas e humoristas:

O historiador é aquela figura 'dotada de bastante imaginação'. Ele é capaz de converter os fatos em arte. Ao idealizar os acontecimentos, torna-os dignos de um quadro, de uma escultura ou de um poema. Daí resulta a perspectiva indagadora: 'que é a história senão a poesia dos fatos?'⁴⁰⁶

Os humoristas da revista *D. Quixote*, que se perguntam "*o que é a história senão a poesia dos fatos?*", não negam, portanto, a imaginação como uma faculdade fundamental para a criação da narrativa histórica, que é sempre resultado de uma força e de um esforço artístico. O que eles rejeitam e satirizam são aqueles historiadores que "esquecem" do caráter ficcional, interpretativo, construído da escrita da história. Através do humor e da sátira esses homens "lembram" os historiadores profissionais, os eruditos de então, de que a narrativa histórica pode muito bem estar envolvida numa espécie de farsa bem documentada ou de grosserias acompanhadas de inumeráveis notas de rodapé. Além disso, a narrativa histórica tricotada na ponta do punhal do humor não descarta a multiplicidade e a confusão dos sentidos decorrente da variedade que compõe a vida, nem nega a realidade conflituosa a fim de depurar ou esmerar um quadro objetivo da história. Os humoristas procuram através de seus trabalhos expressar o caráter ambíguo e

⁴⁰⁵ SCHILLER, F. apud. NIETZSCHE, F. As vantagens e desvantagens... *op. cit.* p.157

⁴⁰⁶ VELLOSO, Monica. *Modernismo no Rio de Janeiro...* *op. cit.* p.197

controverso da realidade nacional. E além disso, eles deixam em seus traços rápidos a seguinte mensagem captada pela pesquisa sensível de Monica Velloso: "*Todo o heroísmo e sacrifício dos intelectuais para criar a nação e construir o Brasil moderno pode resultar em esforço inútil e até mesmo ridículo.*"⁴⁰⁷

É necessário explicar, mais um vez, que existem dois tipos de ilusões em jogo nesse embate entre os eruditos e os caricaturistas. De um lado, há uma ilusão metafísica, produzida por um espírito científico, diurno, solar que tem uma "*inabalável fé de que o pensar — como afirma Nietzsche —, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo.*"⁴⁰⁸ E de outro lado, a ilusão artística que confia no poder da aparência e tem consciência de que para afirmar (e não corrigir) integralmente a vida é necessária a arte, a criação, a transfiguração, o jogo de cintura para lidar com a multiplicidade e com o caráter caótico e surpreendente da existência. Em outros termos, trata-se de um embate entre o peso e a leveza. Os humoristas da revista *D. Quixote* se orientavam por um princípio definido por eles: "*Rir de tudo, inclusive de nós mesmos*". Há uma desconfiança alegre, e não culpada, das próprias idéias. Essa perspectiva impede o desenvolvimento do espírito da gravidade, do peso que cristaliza e impõe, não sem petulância, os ideais, o "mundo verdadeiro", os destinos gloriosos para onde toda a obediente humanidade deveria seguir sem vacilo.

Ao incorporar essa ilusão artística os caricaturistas não denegam a diferença, a variedade e as assimetrias típicas do país em função de um projeto "moderno" de Nação, de um *telos* idealizado cientificamente. É por esta razão que o trabalho dos caricaturistas e

⁴⁰⁷ idem. p.168

⁴⁰⁸ NIETZSCHE, F. *Nascimento da Tragédia...* op. cit. p. 93

dos cronistas não serve como "guia da consciência nacional" ou algo parecido. Eles reconhecem o lado "ridículo" da fúria normativa que brotou no corpo da tecnocracia e da intelectualidade da *belle époque* que não poupou esforços para tudo controlar, disciplinar, corrigir, sanear... Quando os caricaturistas e os cronistas saem às ruas caçando notícias, tipos, fatos e figuras da cidade, eles afirmam a vida enquanto movimento, fluxo transitório e imprevisível que assinala fortemente a cultura brasileira desde os tempos coloniais. Como afirma o historiador Nicolau Sevcenko, as pesquisas de Sérgio Buarque de Holanda já destacavam a importância da errância, do nomadismo social na formação do país e de seu povo. Segundo Sevcenko a característica

erradia da população, que, diante dos obstáculos postos pelo latifúndio, pela escravidão e pela precariedade do mercado interno, fazia de sua disposição de deslocamento a garantia mesma de sua roça, de sua liberdade e o valor de sua mão de obra. Esse mecanismo de defesa e autonomia acabou configurando uma sociedade fluida, instável, marcada por arranjos provisórios e informais, por práticas de sobrevivência improvisadas e adaptativas, sempre recalcitrantes a quaisquer compromissos fixos e normas inflexíveis.⁴⁰⁹

Mais do que os pesados tratados, os empolados discursos que embalavam o "gigante pela própria natureza", foi a artilharia ligeira – a crônica e a caricatura – que, de fato, compreendeu os desvios e os descaminhos dessa sociedade fluída, instável, de arranjos provisórios de que fala Sevcenko informado pelas pesquisas de Sérgio Buarque. Daí a relevância da crônica, da sátira e das narrativas humorísticas na percepção do fugidio e do transitório que caracterizam a realidade social. Este pensamento vadio, quer dizer, desenraizado, é mais sensível às variações de temperatura e de velocidade instauradas pela modernidade. O nomadismo, essa experiência errante do pensamento, vai sobreviver no ambiente autoritário, disciplinador da modernidade carioca, graças à

⁴⁰⁹ SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil*. Coordenador-geral da coleção Fernando Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cia das Letras, 1998. [volume 3].p.42

astúcia e ao jogo de cintura dessa intelectualidade vadia que se deslocava pela cidade também, a fim de defender a sua própria autonomia. Com vivacidade e coragem, o pensamento erradio quer afirmar a vida que passa, rejeitando os lamentos, as interjeições melancólicas dos homens que condenam a rica multiplicidade existente na vida social, em nome de um ideal, de um absoluto inatingível. Para combater o vírus do recolhimento, os bolores das velhas idéias e as ilusões identitárias elaboradas no silêncio dos gabinetes de trabalho, é necessário flunar, ter o "*vírus da observação ligado ao da vadiagem*", como quer João do Rio:

Flunar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja...

É vagabundagem? Talvez. Flunar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas.⁴¹⁰

Trata-se aqui, daquilo que o poeta Manuel Bandeira chama de "ócio sem preguiça". Sair por aí, como quem sabe que "distraídos venceremos", ou senão tomado por aquela desatenção concentrada, como fazia Constantin Guys. Assim como o pintor da vida moderna que volta para casa quando todos dormem, o cronista, o homem que perambula com inteligência, também escreve nas horas mortas da noite. E a sua escrita solta sobre coisas banais, aparentemente desnecessárias e sem importância, se ajusta "*à sensibilidade de todo o dia*."⁴¹¹ Não se trata, como no caso do pintor moderno, de retratar a realidade

⁴¹⁰ JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. op. cit. p.12

⁴¹¹ idem. p. 23

tal qual se apresenta aos sentidos do artista, mas de temperá-la com a imaginação, com a visão pessoal que marca e confere estilo ao retrato da vida cotidiana. Como anuncia João do Rio – bastante influenciado por Baudelaire – no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 12 de agosto de 1910, "*A aspiração dos artistas novos seria a de fixar através da própria personalidade o grande momento de transformação social da sua pátria na maravilha da vida contemporânea.*"⁴¹²

O acadêmico João Paulo Alberto Coelho Barreto, mais conhecido no mundo literário como Paulo Barreto, e a partir de 1903 como João do Rio, estreou na imprensa carioca no ano de 1899, aos 17 anos de idade. Em pouco mais de duas décadas de jornalismo João do Rio, não só se consagrou, como também testemunhou e registrou o surgimento de uma nova cidade erguida sobre os escombros daquela em que ele havia nascido e sido criado. Entre os anos de 1902 e 1906 (governo do Presidente Rodrigues Alves) a Capital Federal entra numa espécie de vórtice delirante. Foi o período forte das transformações urbanas em que a Avenida Central (atual avenida Rio Branco) se tornou o símbolo dos "novos tempos", o ícone da realidade cenográfica projetada para o país pelas elites que queriam a "todo custo", a "qualquer preço" ingressar no seleto grupo das nações civilizadas.

Na sátira intitulada *Os Bruzundangas*, de Lima Barreto, essa fantasia da civilização é transferida para o seu lugar exato: "*De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia.*"⁴¹³ Nos bastidores dessa encenação tragicômica estava um bando de tecnocratas que recebeu poderes ilimitados para "*fazer da cidade*

⁴¹² JOÃO DO RIO. apud. MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio. op. cit.* p.128

⁴¹³ BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.p.106

uma vitrine para a captação dos interesses estrangeiros"⁴¹⁴, segundo as pesquisadoras Angela da Costa e Lilia Schwarcz. As elites brasileiras foram contagiadas por uma "certeza de prosperidade" que animava o cenário econômico dos países do Atlântico Norte e, por isso, buscavam convencer a opinião pública de que a entrada do país na ordem capitalista mundial era fundamental para que a população gozasse do espetáculo do crescimento. Sem muita paciência para esse jogo de convencimento, ou melhor, perpetuando o ranço autoritário no exercício do governo, as elites desse período acelerado impuseram um sistema que Nicolau Sevcenko batizou de "tripla ditadura". De um lado, os engenheiros Lauro Müller e Pereira Passos arrasando as moradias populares, os cortiços que se localizavam na área central da cidade e nas imediações do porto; do outro lado, o médico Oswaldo Cruz implantando as práticas higienistas, prescrevendo normas de conduta, alterando hábitos, punindo e molestando os corpos indóceis. *"Aos três foram dados poderes ilimitados – afirma Sevcenko – para executar as suas tarefas, tornando-os imunes a quaisquer ações judiciais, o que criou uma tripla ditadura na cidade do Rio."*⁴¹⁵

Para o historiador Jeffrey Needell, *"Abraçar a Civilização significava deixar para trás aquilo que muitos na elite carioca viam como um passado colonial atrasado, e condenar os aspectos raciais e culturais da realidade carioca que a elite associava àquele passado."*⁴¹⁶ Em outras palavras, as elites tinham vergonha do país que dominavam. A construção dessa avenida de 1996 metros, entre os anos de 1903-06, materializou a fantasia utópica e autoritária criada pelos intelectuais que teimaram em transformar toda a multiplicidade numa uniformidade rasa; as assimetrias típicas do povo e da cultura nacional foram brutalizadas para que não desfigurassem o modelo padronizado de gostos, idéias e

⁴¹⁴ COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 29

⁴¹⁵ SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil*. op. cit. p. 23

⁴¹⁶ NEEDELL, J. *Belle époque tropical...* op. cit. p. 70

hábitos civilizados, isto é, europeus. Na primeira inauguração da Avenida em 1904, quando se comemorou o final da demolição de cerca de 590 edificações na Cidade Velha e o despejo sumário de milhares de corpos indesejados (diz-se em algo próximo de 20 mil⁴¹⁷) do centro da cidade, um colunista anônimo anotou com muita precisão o significado da destruição da velha cidade colonial e do deslocamento dos miseráveis:

Para os que meditam (...) sobre o passado e futuro da Pátria, a abertura dessa rua é de um alcance extraordinário, não só para o engrandecimento material desta cidade, como para o seu engrandecimento moral.

E como o Rio de Janeiro é o centro do progresso e da civilização brasileira, e como é por ele que se julga de todo o Brasil, a Avenida Central, representando o conforto, higiene, opulência, irá convencer aos que jamais aqui vieram e só ajuizam do que somos não raro por informações errôneas ou ditadas pelo despeito, que o Brasil não é aquilo que lhe disseram.⁴¹⁸

A elegante Avenida Central simbolizava não só uma mudança da imagem do país no conceito das nações consideradas desenvolvidas, como também uma transformação da imagem que o brasileiro tinha de si mesmo. O "engrandecimento moral" de que fala o antigo cronista, atualmente é chamado pelos marketeiros da cena política como "elevação da auto-estima" do povo. Em 1906 mais da metade da população carioca sobrevivia de bicos e trabalhos temporários, gente sem profissão definida que tinha que suportar essa ladainha de que o país estava mudando, e, para o "bem de todos". O custo desse processo civilizatório foi, evidentemente, a suspensão do tempo presente. Um pé fincado no futuro promissor, grandioso, civilizado de acordo com os mais rígidos padrões internacionais. E o outro, dando coices no passado acanhado, negro, sofrido, banguela e sorridente.

⁴¹⁷ Cf. RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio... op. cit.* p. 43.

⁴¹⁸ NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical... op. cit.* p.68

A perda do sentido do tempo presente provocou algumas situações cômicas como a vivenciada pelo poeta Olavo Bilac, um dos grandes porta-vozes da *belle époque*, e talvez, o maior "*representante da civilização e crítico do 'atraso' urbano carioca*."⁴¹⁹ Numa crônica publicada na revista *Kosmos* em 1906, Bilac comenta, indignado, a tradicional Festa da Penha e seu cortejo pelo centro da *urb*:

vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam, o encontro do velho veículo (...) me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie...⁴²⁰

A razão nos diz que só ressuscita quem já morreu. O "Príncipe dos Poetas" queria acreditar que bastava a música "*das picaretas regeneradoras (...) no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte*."⁴²¹ para dar cabo do "*Passado, do Atraso, do Opróbrio*." Para Bilac os acordes do hino do progresso, a sinfonia das "*picaretas regeneradoras*" aniquilaria os batuques, as congadas, as antigas artes de viver que o envergonhava por representar a imundície e a superstição tola de uma gente ignorante. A reação de Bilac diante do cortejo erótico e festivo lembra o "assombro", comentado por Benjamin nas teses *Sobre o conceito de história*, dos crentes na marcha do progresso e da civilização que se espantaram "*com o fato de que os episódios que vivemos no século XX (o fascismo) 'ainda' sejam possíveis*."⁴²² E como diz Benjamin no final desse aforismo, esse tipo de "assombro" não gera nenhum saber, "*a*

⁴¹⁹ NEEDELL, J. *Belle époque tropical... op. cit.* p. 235

⁴²⁰ BILAC, Olavo. "Crônica." *Kosmos*, out, 1906, apud. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.69

⁴²¹ idem. p. 31

⁴²² BENJAMIN, W. *Sobre o conceito da História. op. cit.* p. 226

não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável."⁴²³

Apesar de ser um grande admirador de Olavo Bilac, a quem chamava de o "Triunfador", João do Rio não compartilhava da mesma concepção de história que deixaria o poeta espantado com as aparições, as ressurreições da barbárie em plena Avenida Central. O assombro de João do Rio é de outra natureza, vem de um outro lugar. "*Que nos resta mais do Rio antigo – pergunta João do Rio –, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas.*"⁴²⁴ O grande assombro de João do Rio é com a uniformização da paisagem local. Essa era a angústia que estimulava o trabalho do cronista-memorialista. João do Rio, não louvava como fazia Bilac, o projeto de remodelação da Capital, e nem se tornou um crítico severo e ácido, como Lima Barreto. Ele percebia a metamorfose urbana como um processo inevitável e sem chance nenhuma de retorno. Com a suspensão do tempo presente provocada pela aceleração da vida urbana, ele vai "*perceber a própria Capital, o próprio tempo em que vive já como quase relíquias. Daí o seu ansioso registro de nomes, modas, teatros, meios de transporte, lojas, hábitos. Como se tudo estivesse prestes a desaparecer.*"⁴²⁵ Daí as crônicas sobre os velhos cocheiros ("*Quinze anos apenas tinham levado o seu mundo e o seu carro para a velha poeira da história!*"⁴²⁶), a destruição do Velho Mercado, "*onde todas as sinfonias do ventre se harmonizam à noite: a miséria, o vício, a indigestão, a pobreza e a depravação...*"⁴²⁷; o fim das apresentações do boneco João Minhoca, "*a morte irreparável do boneco símbolo*

⁴²³ idem. p.226

⁴²⁴ JOÃO DO RIO. apud. MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio. op. cit.* p.86

⁴²⁵ SÜSSEKIND, Flora. O cronista & o secreta amador. Prefácio de JOÃO DO RIO. *A profissão de Jacques Pedreira*. São Paulo: Scipione, 1992. p .XVI

⁴²⁶ JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas. op. cit.* p, 103

⁴²⁷ idem p.85

da nossa vida e da alegria das crianças de ontem."⁴²⁸; os últimos acordes dos músicos ambulantes substituídos pelo gramofone... João do Rio escreve sobre a morte desses hábitos e práticas culturais que foram arrancados do novo cenário urbano que surgia no momento da "Restauração". Como diz numa crônica:

O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo – cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas, e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras.⁴²⁹

E como é a "*rua que faz o indivíduo*"⁴³⁰, essas mudanças na fisionomia da cidade alteraram a percepção que as pessoas tinham do real e, por que não dizer, da própria vida. De repente, parafraseando o cronista, compreendeu-se que era necessário viver como um parisiense. A sociabilidade dos novos tempos, urbana e cosmopolita, abriu para as famílias cariocas um variado cardápio de prazeres mundanos. Ao contrário da família patriarcal que considerava fidalgo, distinto não sair às ruas para não se confundir com o povo,⁴³¹ famílias aburguesadas foram convocadas a sair de casa. Restaurantes, cassinos, lojas sofisticadas, cinemas, casas de chás, o *Jockey Club*, todo um aparato de lazer foi montado no sentido de transformar o centro da cidade num espaço de entretenimento e de consumo. Como a moda se torna um importante símbolo de distinção social, ir às compras passa ser um programa divertido, assim como ver vitrines e checar de perto as últimas novidades importadas da França ou da Inglaterra.

O cronista João do Rio é sensível à mudança de comportamento e de percepção provocada pelo fetichismo do consumo. Ele reconhece porém, nesse cosmopolitismo

⁴²⁸ JOÃO DO RIO. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911. p.297

⁴²⁹ JOÃO DO RIO. apud. MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. op. cit. p.86

⁴³⁰ JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. op. cit. p. 23

⁴³¹ MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.55

agressivo calcado na vida parisiense uma ansiedade violenta, já que a todo momento era necessário se atualizar, se tornar *up to date* para não ficar por fora das efêmeras regras da moda. "*São mesmo tantas as modas – diz João do Rio –, sucessivas e incoerentes, a invadir e tomar-nos pensamento e sentimento que todas nos deixam incompletos, no ar, à espera de outra moda que também não nos completa.*"⁴³² E assim, divorciados do presente e de nós mesmos, aflitos em consumir os novos figurinos, os novos ideais de elegância e civilidade, nos tornamos alvo fácil daquilo que João do Rio chamava de *indústria do reclamo*, e que atualmente reconhecemos como máquinas de produção de subjetividades.

E na rua, que se vê? O senhor do mundo, o reclamo. Em cada praça onde demoramos os nossos passos, nas janelas do alto dos telhados, em mudos jogos de luz, os cinematógrafos e as lanternas mágicas gritam através do *écran* de um pano qualquer o reclamo do melhor alfaiate, do melhor livreiro, do melhor revólver.⁴³³

Assim como todas as cidades modernas se parecem, todos os homens modernos serão parecidos, uniformes, como que fabricados em série, possuídos por um mesmo desejo. "*Que desejamos todos nós? Aparecer, vender, ganhar.*"⁴³⁴ Este processo de uniformização, padronização das individualidades vai assombrar a alma cronista carioca sensível ao singular, ao único, ao diferente e àquilo que tem a força de surpreender. João do Rio percebeu rapidamente que o novo horizonte técnico que se abria no Rio de Janeiro, desdobrar-se-ia numa sociedade de massa, na vida-para-o-mercado que tão bem conhecemos. As suas crônicas testemunham esse movimento descomunal das forças produtivas que, segundo João do Rio, centuplicou o trabalho necessário para pôr um homem em evidência na "grande feira humana". Um esforço que "*chupa os ossos, rasga*

⁴³² JOÃO DO RIO. apud. GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. p.36

⁴³³ JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. op.cit. p.79

⁴³⁴ idem. p. 78

*os músculos, arranca os nervos, esgota, desvaira, enche os manicômios; mas a onda continua, impetuosa, irresistível, atirando aos párcaros os vitoriosos – os vitoriosos de um instante que conseguiram aparecer.”*⁴³⁵ Artistas, jogadores, as elegantes, e até mesmo os presos cultivariam essa ânsia por destaques e manchetes jornalísticas: “*O exibicionismo, o reclamo, a vaidade, estas coisas que enlouquecem Sarah Bernhardt e talvez a todos nós, enlouquecem também os presos.*”⁴³⁶

Os mais audaciosos assassinos e desordeiros, quando são presos têm repórteres da sua confiança aos quais mandam chamar para que a notícia seja verdadeira, bem clara, bem cheia de pormenores e bem com o seu nome. Bem considerada, a vida não é senão um penoso trabalho de dar na vista.⁴³⁷

A crônica “O Muro da Vida Privada” trata da exposição à opinião pública de um homem mais ou menos notável. Primeiro ele reclama da abordagem agressiva da imprensa, de sua ousadia sem limites. A sensação da celebridade é de estar “*sempre amarrado ao terror da opinião pública*”. Mas no fim da narrativa, ele reconhece não só a necessidade da publicidade como, confessa o prazer que ela provoca e a falta que faz ao sujeito que se quer notável. “*Sim! Sim! Tem razão. Somos todos assim!* – diz a celebridade – *Hoje, com a nossa vida vertiginosa, com a nossa ânsia de sol e de liberdade, de exibicionismo, de vaidade, do que quiseses, quando por alguns segundos o tal muro sentimos, é como se sentíssemos a asfixia, o vazio, a rarefação da vida. Não somos nada... O muro está felizmente acabado. Graças! Porque só a sua ilusão por segundos entenebrece a alma!*”⁴³⁸

Esses homens que nada são, ou melhor, que se definem somente a partir da opinião do outro, daquele que os observa, são os grandes consumidores de identidades,

⁴³⁵ JOÃO DO RIO. *Vida Vertiginosa. op. cit.* p. 72

⁴³⁶ idem. p.209

⁴³⁷ idem. p.75

⁴³⁸ idem. p.123

de modas e de estilos de vida comercializados através dos jornais e das revistas. Para serem informados dos caminhos para a escalada do sucesso, consomem "as receitas e as dicas práticas para vencer na vida" e os figurinos adequados para conseguir um lugar ao sol "República das Cavações e dos Empenhos". E mais ainda, através dos jornais, esses sujeitos vibram com a maledicência, com a difamação, com a circulação de fofocas e boatos, pois como afirma Lima Barreto:

A república soltou de dentro das nossas almas toda uma grande pressão de apetites de luxo, de fêmeas, de brilho social (...). Daí a receptividade do público por aquela espécie de jornal, com descomposturas diárias, pondo abaixo um grande por dia, abrindo caminho, dando esperanças diárias aos desejosos, aos descontentes, aos aborrecidos.⁴³⁹

O jornal que cresce detonando a reputação dos poderosos do momento se transforma no veículo predileto dos "*desgostosos, dos pequenos empregados, dos ratés de todas as profissões e também dos ricos que não podem ganhar mais e dos destronados das posições e das honras*."⁴⁴⁰ João do Rio também vai condenar o que ele chama de "*sport da difamação*" praticado nas redações e nas ruas da capital: "*Os jornais que se vendem mais são os jornais que descompõem toda a gente. (...) Parece, aliás, que esse processo generalizado já não faz mal. Os políticos são todos ladrões, descarados, sem vergonhas desde o primeiro magistrado ao delegado de polícia. Quando deixam os cargos viram honestos aos olhos do povo*."⁴⁴¹

João do Rio vai cultivar um verdadeiro ódio a esse grupo de arrivistas invejosos, ressentidos, e para ele, covardes que negam e abominam a grandeza que eles invejam. Mas como são incapazes de elevarem-se, puxam todos para a mesma lama em que chafurdam. Trata-se daquela lógica perversa: "Se eu sou um estúpido você também é,

⁴³⁹ BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 191

⁴⁴⁰ idem. p. 188

⁴⁴¹ JOÃO DO RIO. *Vida Vertiginosa*. op.cit. p.26

porque somos todos iguais." Na percepção de um dândi, daquele que luta pela distinção, essa lógica é a morte. Nas palavras de Godofredo de Alencar, um dos personagens adandinados criado, e mais citado, por João do Rio:

Nas sociedades organizadas, há uma classe realmente sem interesse: a média, a que está respeitando o código e trapaceando, gritando pelos seus direitos, protestando contra os impostos, os desperdícios de dinheiros públicos e tendo medo aos ladrões. Não haveria forças que me fizessem prestar atenção a um homem que tem ordenado, almoça e janta à hora fixa, fala mal da vizinhança, lê os jornais da oposição e protesta contra tudo. Nas sociedades organizadas interessam apenas a gente de cima e a canalha. Porque são imprevisíveis e se parecem pela coragem dos recursos e pela ausência de escrúpulos.⁴⁴²

E assinando como Paulo Barreto um artigo sobre as impressões de sua primeira viagem à Europa, ele reafirma a provocação disparada através da máscara do seu personagem dândi:

Eu sempre tive como princípio que só são realmente interessantes os ricos e os miseráveis. Um sujeito de mediana burguesia não é assunto em tempo algum, senão para o aborrecimento de quem o analisa e ainda mais de quem lê tais análises.⁴⁴³

Mais do que uma cisma, um capricho, uma veleidade tola de um dândi desocupado e entediado, esse revolta contra a glória medíocre é de uma clarividência ímpar. João do Rio talvez tenha intuído a ameaça que representava essa massa mediana no poder. Ele conhecia muito bem o poder da imprensa e a força da publicidade na produção de celebridades passageiras, vedetes descartáveis, políticos messiânicos, e produtos afins, que divertem a massa ávida por novidades. A mídia contemporânea é velocíssima no processo de "democratização", de pulverização da distinção e da excelência. A todo momento se descobre algum gênio, um sujeito excepcional, um revolucionário das artes, uma celebridade qualquer sem nenhuma qualidade ou virtude. O sucesso de hoje é a antiga glória trocada em miúdos. Assim muitos são condecorados, muitos se distinguem,

⁴⁴² JOÃO DO RIO. apud. MAGALHÃES JR. *A vida verriginosa de João do Rio. op. cit.* p.270

⁴⁴³ idem p. 96

mas isso não significa nada, a não ser alguns parcos e ligeiros aplausos e os famosos "quinze minutos de fama" profetizados pelo papa da *Pop Art* Andy Warhol, nos anos 60.

Como afirma o filósofo Michel Onfray, "*a idéia de grandeza atemoriza, hoje, em virtude da vulgata democrática que prefere a mediocridade garantida para todos em vez de uma ordem permitindo a excelência.*"⁴⁴⁴ Não se permite a excelência, a distinção, e sobretudo a criação, porque esses movimentos e desejos são suspeitos e ameaçam revelar a baixeza, a vulgaridade, a mediocridade, a banalidade que conforta e embala a grande maioria. Não se deseja uma diferença radical que arraste o homem mediano aos extremos da dor ou da alegria. A mídia e a publicidade, o reclamo moderno, segundo João do Rio, produz um tipo de diferença que não faz diferença alguma, que não perdura e nem machuca. Como afirma o filósofo Peter Sloterdijk, "*A cultura de massa pressupõe o fracasso de todo fazer-se-interessante, e isto quer dizer fazer-se-melhor-do-que-os-outros. E isto com razão, pois é seu dogma que somente nos diferenciemos entre nós sob o pressuposto de que nossas diferenças não façam diferença.*"⁴⁴⁵

No cenário da *belle époque* carioca o cronista João do Rio vai perseguir as diferenças radicais que ainda são capazes de provocar um incômodo, um arrepio na espinha. Vai visitar os extremos da vida social porque sabe, de uma maneira ou de outra, que não "*existe pior excesso do que o do meio.*"⁴⁴⁶ Como um flâneur curioso vai perseguir a Musa das Ruas, a musa transfiguradora, arrebatadora que "*desfaz os fatos mais graves em lundus e cançonetas, é a única sem pretensões porque se renova como a própria Vida.*"⁴⁴⁷ No momento em que as forças apolíneas se contorciam e recobriam as fachadas

⁴⁴⁴ ONFRAY, Michel. *A Escultura de Si...* op. cit. p.128

⁴⁴⁵ SLOTERDIJK, Peter. *O desprezo das Massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. trad. Claudia Cavalcanti, São Paulo: Estação Liberdade, 2002. P. 108

⁴⁴⁶ ONFRAY, Michel. *A Escultura de Si...* op. cit. p. 128

⁴⁴⁷ JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. op. cit. p.227

art nouveau da iluminada Avenida Central, o cronista desce ao subterrâneo obscuro e dançante da cidade. Ele se deixa embriagar pelos batuques e pelos violões que choram noite adentro a fim de suspender temporariamente a razão ordenadora que dilacera a própria vida.



A MUSA E A BOÊMIA

Como aquele caleidoscópio baudelairiano dotado de consciência, João do Rio flagrou "as figuras cambiantes da verdade" de seu tempo, no momento intenso de propaganda e difusão de uma só ilusão, de uma só imagem. Àquela refletida pelo "espelho mágico transatlântico" que provocava um imenso transtorno para a intelectualidade da *belle époque* tropical, inclusive para João do Rio. Ao mirar o espelho, sempre surgia uma figura desgrenhada, pelintra, bizarra, insuportável para os olhos tão delicados e ávidos por um tipo de beleza asséptica, harmônica e solene. Foram poucos aqueles que afirmaram e reconheceram a beleza singular que compõe essa imagem. Muitos tentaram e ainda continuam tentando, através de retoques retóricos, populistas e demagógicos, maquiar aquilo que, no fundo, lhes parece feio e destituído de graça. Através do *pince-nez* caleidoscópio de João do Rio surge a beleza arrebatadora e convulsiva da Musa errante, ébria, risonha e soberana. A Musa das Ruas que "*viceja nos becos e rebenta nas praças, entre o barulho da população e a ânsia de todas as nevroses.*"⁴⁴⁸ Essa entidade alegre tem o dom de decretar, por meio de uma vigorosa ilusão, uma ordem na mais profunda

⁴⁴⁸ idem. p. 227

desordem e de abrir passagens ("Ó abre alas que eu quero passar"⁴⁴⁹) onde parecia não haver saídas.

Essa musa vem requebrando os seus encantos em terras tropicais há muito tempo. O historiador Nicolau Sevcenko nos informa da sua passagem no Brasil colonial, travestida de arte barroca. O Barroco com a sua estética dos contrários permitia que as diferentes identidades étnicas e culturais se pronunciassem sem provocar a anulação e o aniquilamento do contrário. Brancos, índios, negros da nação ioruba e malê, dramatizavam e sublimavam as suas diferenças durante e após as procissões religiosas. Se durante as procissões a rígida hierarquia era rigorosamente obedecida, ao anoitecer a musa entrava em cena, iniciando de forma mágica uma outra espécie de arrebatamento da coletividade, exaltando todos os sentidos e criando uma atmosfera oportuna para a experiência de uma comunhão coletiva, para além de toda diversidade e pluralidade existentes no cotidiano:

As danças noturnas se encarregavam assim de dissolver as rígidas segregações hierárquicas longamente ritualizadas durante o dia, reembaralhando as cartas ao acaso dos destinos individuais. Na vertigem dos rodopios e requebros, cada um incorpora o eixo em torno do qual gira o mundo, lançando-se ao imprevisto das contingências, guiado apenas pela verdade profunda da fantasia.⁴⁵⁰

Segundo a análise de Sevcenko, a ilusão barroca – num mundo em que a caótica pluralidade ameaçava explodir –, impõe aos homens uma outra noção de justiça e de laços sociais, pois em uma dimensão onírica e imaginária embalada pela dança, pela festa, pela embriaguez do álcool e da música, "*todas as diferenças se agregam e toda tensão se converte em conexão, um plano simbólico que opera como o sucedâneo revitalizado de uma realidade fatalmente intoxicada pela cobiça e pelo conflito.*"⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Música de Chiquinha Gonzaga composta para o cordão Rosa de Ouro para o Carnaval de 1897.

⁴⁵⁰ SEVCENKO, N. *Pindorama revisitada...* op. cit. p. 47

⁴⁵¹ idem. p.55

Com o galope do progresso e com o refinamento das maneiras ditas "civilizadas", essas festas, esses encontros aglutinadores em que todos, sem exceção, participavam ativamente, se transformaram em espetáculos, em apresentações em que alguns poucos se divertem diante de uma platéia de espectadores que consome o divertimento alheio. No final do século 19, Nietzsche já se perguntava: "*Que importa toda a arte de nossas obras de arte, se chegamos a perder a arte superior que é a arte das festas? (...) Agora se pretende, com as obras de arte, atrair os miseramente exaustos e enfermos para fora da longa via dolorosa da humanidade, para um instantezinho de prazer; um pouco de embriaguez e de loucura lhes é oferecido.*"⁴⁵² A Musa das ruas foi obrigada a ficar mais comedida na modernidade. Não era educado e polido, de *bom tom* como se dizia, viver, sentir e se deixar levar pelo arrebatamento artístico. A arte se tornou uma coisa de especialistas, ou como diz João do Rio, uma "*ciência do luxo*"⁴⁵³, na qual somente aos artistas seriam revelados os seus segredos. A Musa foi, toda garrida num vestido longo e farfalhante, dançar no "*palácio dos reis, frequentou os gênios e os salões fidalgos.*"⁴⁵⁴

Mas um belo dia – afirma João do Rio –, sem dizer água-vai, foi-se, degenerou, pintou o sete, embebedou-se, vive pelas alfurjas e chombregas, afina o violão em sítios escusos, e – ó acontecimento! – está forte, está sacudida, é a única musa que não tem cefaléias e não sofre de artrismo.⁴⁵⁵

Assim como o poeta Baudelaire, o cronista João do Rio foi um tipo de artista curioso, inquieto que viveu pelas ruas a perguntar: "*o que subsiste da Vida?*". Certamente um pouco mais otimista que o poeta parisiense, o cronista carioca acaba encontrando ou idealizando, através de sua lisonjeira atenção e imaginação, os traços revigorados da Vida em sua plenitude, apesar de toda atmosfera asséptica, pesada e controlada, imprópria

⁴⁵² NIETZSCHE, F. *Gaia ciência. op. cit.* p. 117

⁴⁵³ JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas.* p. 229

⁴⁵⁴ *idem.* p. 230

⁴⁵⁵ *idem.* p. 230

para os êxtases, os rompantes artísticos, ou como gostava de dizer Leminski, para as "cenias explícitas de poesia lírica". Assim como é venerável a atitude do "emparedado" Cruz e Sousa em transfigurar a sua dor em Beleza, é notável também essa atitude de João do Rio em transformar a sua errância, a sua *flânerie* numa espécie de épico, numa balada que canta os pequenos e os grandes feitos humanos testemunhados pelas calçadas, vielas, ruas e avenidas por onde caminha a sociedade movediça. Não só nas ruas, mas também nos cafés, nos *chopps*, nos teatros, nos salões engalanados, nos chás, João do Rio insiste em localizar e apresentar ao seu leitor o que subsiste da Vida.

Em um momento de rara e comovente beleza, João do Rio encontra a Vida digna de ser vivida encarnada por Justino Antônio, um mendigo "*considerável, sutil e sórdido*" que estabeleceu para si mesmo as suas próprias regras e formas de conduzir a existência. Uma ética rigorosa que não lhe permitia aceitar nem um centavo a mais do que necessitava e, que ao "*menor alarde de generosidade, limitava o alarde com o seu desolador: é inútil.*"⁴⁵⁶ Um despojado asceta, chamado por João do Rio de "Buda da Avenida", para quem a "*verdadeira inteligência é a que se limita para evitar dissabores. (...) Com o meu sistema, dispenso-me de sentir e de fingir, não preciso de ti nem de ninguém, retirando dos defeitos e das organizações más dos homens o subsídio para minha calma vida.*"⁴⁵⁷

Trata-se de uma figura que é o exato contrário, o antípoda do cronista ambicioso, vaidoso e sensual que, no entanto, se tornou amigo deste sujeito "*livre de nós mesmos como nós livres dele, a dez mil léguas de nós, posto que ao nosso lado.*"⁴⁵⁸ O cronista só escreveu sobre o "Mendigo Original" depois de sua morte, respeitando um pedido (na

⁴⁵⁶ JOÃO DO RIO. *João do Rio, uma antologia*. Org. Luís Martins. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1971. p. 97

⁴⁵⁷ idem. p. 97

⁴⁵⁸ idem. p. 98

verdade uma ameaça) de Justino Antônio de quem João do Rio só soube que "*fumava aos domingos e às terças, embebedava-se às quintas, ia ao teatro às sextas e às segundas, e todo dia à Câmara.*" E não muito mais do que isso, pois a mensagem útil à vida já havia sido comunicada através dos atos de Justino e captada pela pena ligeira do cronista: numa sociedade em que os instintos da cobiça e da exploração chegavam ao paroxismo, era urgente fortalecer a vontade e a capacidade de renúncia e desapego. João do Rio jamais praticará esses exercícios éticos, pois sua vaidade de artista, como já se disse, era gigantesca e incontrolável. Mas, é possível deduzir – a partir dos comentários e da memória de Gilberto Amado –, que esse forma de vida ascética e despojada que surpreendeu tanto ao cronista não lhe era, na realidade, completamente estranha:

O pai, a quem não alcancei, era, no conceito dos que o conheceram, um professor, distraído, da espécie de indivíduos a que chamamos "filósofos" pela bonomia, desambição, desarrumamento e inconveniência. A mãe [Florência dos Santos Barreto], esta, conheci-a. Era uma moreninha refofada e penugenta, alegre e vivaz, de um egocentrismo de atriz, ansiosa de aproveitar tudo na vida – devotamento do filho, prazeres mundanos, homenagens de toda a sorte. (...) Passou-lhe ela ao temperamento todos os dengues, molezas, quindins e trejeitos e ademanos que o tornavam repugnantes aos austeros. Do velho Barreto, o filósofo, lhe ficou a mania dos livros, que possuía e acumulava ao milhares.⁴⁵⁹

As impressões de Gilberto Amado nos sugerem, portanto, o casamento entre o asceta e a ambiciosa, entre o despojado e a frívola, entre o mendigo original e a atriz doidivanas. Mas para além destes disparates que vêm do berço, o filho desse estranho casal vai cultivar as suas próprias ambivalências: profundo e superficial, intelectual e ator, erudito e esnobe. João do Rio preserva em seus modos e pensamentos, para o desespero dos amigos e para a satisfação dos inimigos, um caráter contraditório, duvidoso, de certo modo, hesitante, apesar da aparente segurança com que emitia as suas opiniões. Porém,

⁴⁵⁹ AMADO, Gilberto. *Mocidade no Rio... op. cit.* p.60

a duplicidade imperdoável tanto para a crítica posterior, quanto para seus amigos foi aquela que se propôs a experimentar entre o cronista social e o colunista da sociedade elegante. A transformação do homem que denunciava corajosamente a sociedade desigual em cronista, desagradável e esnobe, dos almofadinhas e das melindrosas que borboleteavam pelos salões mundanos. O marco da sua "conversão" seria a entrada na Academia Brasileira de Letras em 1910, aos 29 anos de idade. A partir desse momento, o lúcido cronista dos miseráveis passaria a ser o tolo e fútil servo de uma elite vaidosa. *"Encontrar-se num camarote do Municipal – diz Gilberto Amado – com dona Nicola de Tefé, dona Heloísa de Figueiredo, com a senhorita Vera Barbosa... matava de felicidade o filho de dona Florência. E eu sabia que o velho Barreto estava chorando dentro dele."*⁴⁶⁰

Na perspectiva do saber noturno, o que merece destaque é o esforço de João do Rio para encontrar o que ainda restava de poético nesta vida que já tendia à uniformidade, à homogeneidade, pressionada pelas regras do utilitarismo burguês. O cronista, como já se sabe, tinha consciência de que não havia excesso maior do que o da média. É por isso que ele se lançava com tanta voracidade aos extremos da cidade, circulando entre o baixo ventre e o alto mundo carioca. *"Vivo na surpresa do que me torno."*⁴⁶¹, confessava João do Rio numa carta enviada a um amigo. Seria, sem dúvida nenhuma, muito mais cômodo para ele continuar o seu trabalho como cronista social e gozar da reputação conquistada, do que experimentar outras formas de ver e outros ambientes a estudar. Mas como segurar a curiosidade e a vontade de girar loucamente o caleidoscópio? Como uma alma cindida, contraditória e, sobretudo, curiosa vai deixar a inquietação de lado e se encarcerar num sistema, num modelo de escrita? O único

⁴⁶⁰ idem. p.69

⁴⁶¹ JOÃO DO RIO. apud. MAGALHÃES JR. Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio. op. cit.* p. 156

engajamento de João do Rio é naquela verdade abismal da fantasia, da ilusão que lhe revela os aspectos da vida que ele decididamente procurava. Para João do Rio "*A verdade é uma necessidade de que ninguém faz uso. Não há propriamente verdade, fator positivo, há um infinito desdobrar de ilusões que no suceder das épocas temos por verdades, aliás mais ou menos relativas.*"⁴⁶² O que lhe interessava, visto da perspectiva do pensamento noturno, era a busca, a errância, a procura, e não exatamente a chegada, a cristalização da forma, a estabilidade reconfortante de uma sólida e universal verdade, a tumba onde ele poderia deitar a sua coroa de louros.

Somente o perambular aventureiro, vagabundo de uma alma cindida é que foi capaz de escapar dos esquemas maniqueístas tão bem definidos na *belle époque* carioca. O que é para alguns um "defeito", uma espécie de má formação, visto de outro ângulo, é quase uma necessidade, ou melhor, um requisito para flagrar as figuras cambiantes, os gestos poéticos e éticos comoventes, as almas atormentadas por contradições insolúveis, enfim, para surpreender a Musa das Ruas e os seus protegidos. Nas crônicas de João do Rio sempre haverá um espaço, um "gancho" jornalístico onde ele vai depenurar personagens ambíguos, contraditórios, indefinidos. Na reportagem "As quatro idéias capitais dos presos", por exemplo, ele interrompe bruscamente a narrativa para apresentar ao leitor um tal de Afonso Coelho, um presidiário "convulsivo tratante" que "*escreve diariamente cartas fervorosas de regeneração; reza, manda epístolas insultuosas a outros detentos, verberando-os porque a sua fé não é forte.*"⁴⁶³ E ao mesmo tempo, vive planejando fugas mirabolantes, briga ferozmente com os agentes penitenciários, arranja limas para serrar as grades. Essa estranha figura quer convencer os ingênuos, segundo o cronista, "*cheio de doçura*" de que é um "*Santo no caminho de Damasco*" e ao mesmo

⁴⁶² JOÃO DO RIO. apud. GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: Vistas do vício...* op.cit. p.26

⁴⁶³ JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas.* op. cit. p. 215

tempo, e sem se dar conta da contradição, age como um demônio se debatendo contra as grades, obcecado com a idéia de fugir da prisão.

É possível notar que o cronista realmente vibra quando encontra breves, ínfimas cenas poéticas no cotidiano que ele recolhe e colore apressadamente. Nesta série de reportagens realizada na Casa de Detenção há uma passagem em que relata, com indisfarçável prazer, a visita de uma circunspecta senhora que distribuía "*folhetos da religião, que o pessoal transforma em baralhos*."⁴⁶⁴

Eu vejo valetes, ases e damas admiravelmente pintados em pedaços dos livros de edificação moral. Há mesmo um rei de paus que tem nas costas São Paulo. E no pátio, a inglesa, na sua obra regeneradora, espera com calma que o administrador consinta em mais uma distribuição de folhetos, para o fabrico de futuros baralhos!⁴⁶⁵

Tão contraditório quanto o tal Afonso Coelho, João do Rio cultivava simultaneamente um forte asco, uma repulsa declarada e uma sincera admiração por essa camada da população da qual ele não faz parte e que chama, não raras vezes, de "outro mundo", "outra cidade" ou simplesmente "eles". Mas a ansiedade em reconhecer onde vigora a força da criação, dos impulsos contraditórios e a sua atração pela vertigem acabam forçando o cronista a admitir que "*O malandro brasileiro é o animal mais curioso do universo, pelas qualidades de indolência, de sensualidade, de riso, de vivacidade do espírito*."⁴⁶⁶ É possível imaginar que essas virtudes encantem também a Musa das Ruas, pois ela transforma esses "animais curiosos" em seus mais diletos protegidos. Na crônica "Versos dos Presos" há uma compilação de quadrinhas compostas pelos homens criados na malandragem dos bairros populares e temidos do Rio de Janeiro. "*Desordeiros perigosos, assassinos vulgares* – diz o cronista – *compõem quadras ardentes, e há poetas*

⁴⁶⁴ idem. p. 203

⁴⁶⁵ idem. p. 203

⁴⁶⁶ idem. p. 208

de todos os gêneros, desde os plagiários até aos incompreensíveis."⁴⁶⁷ Versos pornográficos, eróticos, satíricos, líricos, políticos; versos que cantam a auto-piedade e também versos heróicos, pois

Não há mais ninguém, com coragem para ler um poema heróico, apesar de haver ainda neste mundo de contradições – heróis guerreiros. Só o povo, a massa ignara, ainda acha prazer em ver, em rimas, batalhas ou arruaças.⁴⁶⁸

E fora das prisões, a Musa procura o seu dileto nos cafés, botequins, porque a *"Musa delira hoje numa pândega infrene, de bodega em bodega, de chopp em chopp, de tablado em tablado."*⁴⁶⁹ Esses territórios eram ocupados pelos poetas da calçada, pelos seresteiros, pelos compositores de modinhas e de canções; poetas que *"não tem versos, tem cavaquinhos, violões e a voz para dobrar e quebrar os nossos nervos."*⁴⁷⁰ Nos cafés-cantantes ou acompanhando os seresteiros pelas vielas do morro Santo Antônio, João do Rio aprendeu a admirar os versos cantados, de pés quebrados, condenados pelo "bom gosto civilizado" cultivado pela elite intelectual, esclarecida e afrancesada, da qual o cronista fazia parte.

É bem conhecido e exemplar o discurso indignado de Rui Barbosa condenando uma apresentação musical realizada no Palácio do Catete, no final do governo do Presidente Hermes da Fonseca (1914). A primeira-dama Nair de Teffé organizou um recital no salão presidencial que incluía no programa, pela primeira vez, os acordes da música popular brasileira. Nair de Teffé, além de caricaturista (usava como pseudônimo o espelho de seu nome "Rian") também era musicista, e foi ela quem executou no violão um tango brasileiro composto por Chiquinha Gonzaga. A apresentação audaciosa foi bem recebida pelos convidados, mas foi motivo de polêmica porque a composição de Chiquinha parecia

⁴⁶⁷ idem. p.205

⁴⁶⁸ idem. p.207

⁴⁶⁹ idem. p.234

⁴⁷⁰ idem. p.243

uma versão instrumental da canção *Corta-Jaca*, popularizada por Pepa Ruiz. Ou seja, uma música que remetia diretamente aos requebros sensuais, aos remelexos "macabros" do famigerado maxixe. Em seu discurso no Senado, o afamado orador baiano registrou a sua preocupação e sua indignação:

Aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!⁴⁷¹

Se Rui era um purista, um defensor do decoro das instituições sociais, João do Rio também o era, de forma invertida. O cronista passa uma descompostura, através de sua coluna na *Gazeta de Notícias*, no poeta popular e compositor de modinhas Catulo da Paixão Cearense. João do Rio censura o poeta por ele cair na tentação do belistrismo, ao verter para a gramática culta o modo de falar e de cantar típico das cançonetas populares, num recital para gente *chic* que visitava a Exposição Nacional de 1908. Para João do Rio a riqueza das modinhas, dos maxixes, dos sambas é que eles reverberam "*a voz da cidade (...), colossal agrupamento, a formidável aglomeração, a urbs, é uma necessidade da alma urbana e espontânea vibração da calçada.*"⁴⁷²

O cronista escolado nos cafés e nos *chopps* da cidade percebe que ao "corrigir" os versos populares, a magia se rompe. A espontaneidade, a liberdade de rimar e de cantar incongruências, de atropelar a gramática, a métrica, mantendo o ritmo e a cadência é que tornam as canções tão íntimas, familiares à população confusa e heterogênea da grande metrópole. Apesar de ser um grande leitor de poetas estrangeiros, segundo as

⁴⁷¹ BARBOSA, Rui. apud, RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio. op. cit.* p.172

⁴⁷² JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas. op. cit.* p. 229

recordações de seu amigo Gilberto Amado, João do Rio sente que a obra de arte poética já não chega mais no coração das pessoas. Ou melhor, o público pode consumi-la, mas não há o arrebatamento, aquela força que envolve, contagia e transforma o espectador em participante da cena artística. Talvez não seja incorreto dizer que João do Rio observa na modinha e na cançoneta popular tocada e cantada nos botequins, resquícios daquilo que Nietzsche chamou de "grande arte das festas". O contexto é completamente diferente, mas há o envolvimento, a ligação dos corpos através dos afetos intensificados pela arte da palavra cantada e esvoaçante e pela música que arrebatava:

Os grandes poetas não fazem mais versos para toda gente – o nível intelectual da classe média subiu assim como a proporção geométrica da sua pretensão, e os vates são parnasianos, são simbolistas, procuram a forma sensível e a essência oculta.

Em compensação brotam na calçada, como cogumelos, os bardos ocasionais da sátira e da paixão. (...) Esses vates têm uma só preocupação séria: – cantar. Cantam como as cigarras e o canto dá-lhes para viver no eterno verão desta terra abundante.⁴⁷³

Essa saber que o afasta do modelo cultural considerado requintado e o aproxima da cultura das calçadas é resultado da formação adquirida por João do Rio em suas aventuras noctívagas. A sociabilidade boêmia foi fundamental para que o cronista mudasse de pele e arejasse as idéias. A formação, a ampla educação de João do Rio nas mesas dos cafés e dos botequins cariocas começou quando ele se envolveu com a turma da imprensa, aos 17 anos, como já foi dito. O então jovem crítico teatral e literário foi acolhido pelo jornal *A Cidade do Rio*, dirigido por José do Patrocínio, reconhecido como o "pai dos boêmios". Neste jornal fundado em 1888, trabalhavam os literatos boêmios que fizeram fama e renome na campanha abolicionista e republicana. Na virada do século, porém, o jornal empobreceu já que seu dono se desentendeu com o Presidente Campos Sales. E, desde aquela época, a saúde financeira de uma empresa jornalística dependia

⁴⁷³ idem. p. 233

das conexões que estabelecia com os aparelhos do Estado. Mas apesar da penúria, Patrocínio contava ainda com a colaboração de algumas estrelas literárias como Olavo Bilac, Guimarães Passos e Emílio de Menezes, e contratava gente nova como Paulo Barreto, Viriato Corrêa e Vivaldo Coaraci.

A grande ausência era o cronista Paula Nei, morto em 1897, companheiro de Zé do Pato, como era conhecido José do Patrocínio. Paula Nei foi a figura que melhor encarnou o espírito do grupo boêmio, na época de tantos embates e aventuras e que, de certa forma, antecipou a própria trajetória fulminante de João do Rio. O literato cearense, estudante de medicina, desembarcou no Rio em 1877, e na década de 80 se tornara – como ele mesmo dizia – mais conhecido do que nota de um tostão. Segundo o biógrafo Ciro Vieira da Cunha, dava nos nervos de Paula Nei, “*a repetição aborrecida do mesmíssimo todo dia. Era, na vida literária, o precursor inteligente do ‘eu quero é movimento’.*”⁴⁷⁴ Paula Nei foi repórter e orador, mas se destacou mesmo como “folhetinista oral”, não deixando nenhuma obra publicada. Um literato que pode ser considerado como aqueles que, como diz o poeta Manuel Bandeira, “*fazem com brilho e bom humor a crítica falada, compensando as limitações do regime de censura à crítica escrita ou o comodismo das reputações feitas.*”⁴⁷⁵ Esse literato inquieto que fez fama na Rua do Ouvidor, antes de João do Rio, já afirmava aos quatro ventos o caráter transitório e fugidio do tempo e da vida:

Detesto o definitivo. Não tenho casa, como não tenho esposa, nem livros, tudo transitório: o hotel, a amante e o jornal. Vivo ao Deus dará e dia a dia. Essas preocupações do fim do mês: aluguel de casa, caderno de venda, conta de gás, etc., não são para homem como eu. Instalo-me em qualquer cubículo de hotel, beijo a primeira boca que me sorri, como onde me apetece, leio o jornal que acho à mão. Não tenho raízes nem preferência: vagueio em tudo. *Errare humanum est*. O lar é para o burguês.

⁴⁷⁴ CUNHA, Ciro Vieira. *No tempo de Paula Nei*. São Paulo: coleção Saraiva, 1950. p.32

⁴⁷⁵ BANDEIRA, Manuel. *Os Reis Vagabundos e mais 50 crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966. p.16

Os sedentários são úteis, não há dúvida: sem eles não haveria a família, a célula *mater* da sociedade, segundo dizem. Mas a inércia é horrível.⁴⁷⁶

Assim como o seu grande amigo Zé do Pato, Paula Nei morre pobre e esquecido. Foi mais um homem que se esgotou no novo tempo do qual foi um dos mais eminentes defensores. Como disse Paula Nei, tudo é transitório. Eles se tornaram após as campanhas políticas vitoriosas uma espécie de "heróis em disponibilidade", segundo a feliz expressão criada pelo historiador Elias Thomé Saliba.⁴⁷⁷

O cronista João do Rio certamente conhecera todas as histórias e desventuras dessa geração. Também sabia que a profissão de jornalista era muitas vezes, ilusória, pois num momento o jornalista recebe convites, mimos, elogios, é bajulado por figurões, artistas, literatos e, num revés da fortuna, quando se encontra sem uma tribuna ou uma coluna de jornal, todo *glamour* desaparece, vira fumaça e não deixa lembrança.

O repórter não tem família. E, para o público, que nem se apercebe de quanto custou o jornal, desesperam-se, todos os dias, todas as horas, todos os minutos, todos os segundos, batalhões de homens. Que lhes importa? O diabo os anima. E, se em todas as profissões há a esperança de ser rico – a mais nobre e a mais digna de todas as esperanças – (...) se na burocracia a chefia da seção é a meta, no jornalismo o fim é acabar inútil, sem ânimo para correr, atirado para o canto como um bagaço.⁴⁷⁸

Apesar dos conhecidos riscos João do Rio não resistiu aos encantos dessa profissão, pois ela o arrancava do anonimato, que é para o artista ambicioso algo parecido com a morte. Como diz o biógrafo Magalhães Júnior "*a cidade guardava os nomes dos rapazes de jornal, geralmente boêmios, que na sua miséria dourada pareciam donos do mundo.*"⁴⁷⁹ Numa crônica escrita em homenagem ao poeta Olavo Bilac, João do Rio se

⁴⁷⁶ COELHO NETO. apud. MACHADO NETO, Antônio Luís. *Estrutura Social da República...op. cit.* p. 92

⁴⁷⁷ SALIBA, Elias Thomé. *A dimensão cômica da vida privada na República*. In: História da Vida Privada no Brasil. Coordenador-geral da coleção Fernando Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cia das Letras, 1998. [volume 3]. p.300

⁴⁷⁸ JOÃO DO RIO. apud. MAGALHÃES JR. *A vida vertiginosa de João do Rio. op. cit.* p. 81

⁴⁷⁹ idem.p.18

recorda da emoção de entrar pela primeira vez na redação do jornal de Patrocínio, onde os consagrados se amontoavam: "*Com que convicção e com que terror eu subi a Cidade do Rio! Como o jornal era da tarde, não havia gás. Os grandes escritores escreviam à luz de velas fincadas em garrafas vazias. Havia também muitas garrafas de cerveja cheias, que no fim podiam servir de castiçais. Os literatos escreviam e conversavam.*"⁴⁸⁰ E também acontecia de transferirem a redação do jornal para as mesas da Confeitaria Pascoal ou da Cailteau onde fechavam as páginas do diário, entre "*copos de cerveja e cálices de cognac, grandes frases de espírito e grandes gestos.*"⁴⁸¹

É neste espaço indeterminado – local onde se trabalha e onde também se pratica a vadiagem – que o adolescente Paulo Barreto se inicia nos mistérios da noite. Primeiro adotou o badalado Café do Rio, "*onde senadores, deputados, jornalistas e estudantes revezavam-se num burburinho ensurdecedor.*"⁴⁸² Depois ele passou a freqüentar o Café Paris, instalado num dos melhores prédios do largo da Carioca. Nessa época ele deve ter circulado junto ao grupo ligado ao artista plástico Helios Seelinger, famoso pelas festas que dava em sua casa onde a poesia e a música se reencontravam e atravessavam embriagadas as madrugadas silenciosas. Para João Carlos Rodrigues este foi o momento em que João do Rio se distancia daquilo que o biógrafo chama de "idéias moralistas"⁴⁸³, referindo-se, de certo, às idéias positivistas que aprendera com o pai e à estética Realista e Naturalista que chegou a defender em artigos polêmicos. Esse aprendizado noturno vai aproximá-lo do figurino dândi, do decadentismo francês, e principalmente de Oscar Wilde, que foi chamado em seu libelo contra o Simbolismo de "*louco moral, invertido vulgar,*

⁴⁸⁰ JOÃO DO RIO. *João do Rio: uma antologia. op. cit. p.115*

⁴⁸¹ JOÃO DO RIO. apud. RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia. op. cit. p. 32*

⁴⁸² idem. p. 37

⁴⁸³ idem. p.38

desequilibrado completo."⁴⁸⁴ Em pouco mais de um ano, João do Rio não só vai mudar de idéias e de concepção estética, como inicia também a montagem de seu novo figurino, agora adandinado, como se pode observar no quadro *Boêmia* de Seelinger, em que o jovem aparece ao lado de outros artistas e poetas, todos em volta de uma mesa de bar subjugados por uma cigana que empunha um violão.

O jovem crítico Paulo Barreto já não era mais um anônimo, era um homem de letras, ou se quiser, um rapaz da imprensa conhecido no meio literário, musical e teatral. Mas não bastava, a metamorfose deveria ser exteriorizada; a roupa, o figurino, aquilo que Baudelaire chamava de "segunda pele" deveria trazer as marcas, os resultados das mutações pelas quais passava o jovem em suas rondas noturnas. Daí surge a máscara do dândi que João do Rio irá manipular até o final de sua vida.

Raspou a cara inteiramente. Na época em que praticou tal imprudência, a cara raspada só era tolerada nos atores e nos padres, e os pioneiros da novidade, seguidos na rua aos assobios dos molecotes. Vestia vez por outra um fraque branco (como o Des Esseintes de *As avessas*) ou um terno verde com bengala idem. Não podia deixar de fazer-se notar.⁴⁸⁵

Após mascatear por dois anos seus artigos em pequenos jornais e aumentar a rede de relações e contatos nos bares e restaurantes, Paulo Barreto tenta a carreira diplomática. Segundo os biógrafos, o jovem foi barrado pelo Ministro das Relações Exteriores Barão do Rio Branco, conhecido também, pelos mais antigos, como Juca Paranhos, colunista social da imprensa do II Reinado. Coube a este homem acostumado aos salões nacionais e europeus renovar os quadros do Itamaraty. Dispensou os concursos e através de entrevistas e conversas informais selecionou o grupo de jovens que representaria o país mundo afora. Os critérios eram bem claros: além de bem apessoados,

⁴⁸⁴ JOÃO DO RIO. apud. MAGALHÃES JR. *A vida vertiginosa de... op. cit.* p.20

⁴⁸⁵ idem.p.38

o que significava ter a pele alva, os aspirantes deveriam ter a fama de irresistíveis conquistadores. Paulo Barreto era um jovem culto e falava francês fluentemente, requisitos também necessários, mas não tinha "*as namoradas e a boa estampa, pois desde jovem tendia à obesidade. E era indisfarçavelmente amulatado.*"⁴⁸⁶

Mas se não tinha nem pinta e nem pistolão para penetrar nos quadros do Itamaraty, as relações cultivadas na cena boêmia lhe garantiram um lugar na *Gazeta de Notícias*. Por indicação do então deputado fluminense Nilo Peçanha, Paulo Barreto começa a escrever no jornal preferido pela elite cultural da cidade, que vê nascer nas páginas desse diário, em 1903, "João do Rio", a personagem literária que vai se tornar mais popular do que o seu criador. Alçado a este posto importante e desejado da imprensa, Paulo Barreto muda os seus hábitos, e troca o Café Paris pelo Restaurante Paris. Ambos ficavam no mesmo prédio, mas era no espaço do Restaurante que ficava a roda dos poderosos, dos grandes tubarões da República com os quais o jovem de 22 anos, aparentemente se divertia: "*Era uma trituração de bifes, de ovos, de coisas picantes a mais não poder, comentando, discutindo, assassinando a adjetivos e gargalhadas (...) toda a humanidade.*"⁴⁸⁷

Mas a noite não era só de bifes e tubarões. O jovem jornalista da *Gazeta* não era muito fiel a um só café, restaurante ou confeitaria, uma fidelidade que era inviolável entre aqueles que participavam da antiga boemia heróica. Há histórias incríveis de lealdade ao espaço sagrado do café como a antológica expulsão, a bengaladas e pontapés, de jovens corretores da bolsa de valores que, de forma acintosamente profana, faziam negócios no

⁴⁸⁶ MAGALHÃES JR. *A vida vertiginosa de...* op. cit. p.30

⁴⁸⁷ JOÃO DO RIO. apud. RODRIGUES, João C. *João do Rio...* op. cit. p. 45

templo dos literatos. Mas em 1904, essa fidelidade aguerrida já era mais um capítulo do folclore urbano escrito pela geração boêmia, republicana e abolicionista.

Como um representante da nova geração, o cronista João do Rio gostava de decretar a morte dessa boêmia heróica e destacar o nascimento de uma nova prática boêmia, elegante e sóbria. No discurso de posse na Academia em que ele homenageou o seu antecessor, o poeta parnasiano Guimarães Passos, famoso por seus hábitos boêmios, João do Rio sentencia: "*Mas veio a República. (...) Os militares tomaram as posições e os poetas cuidaram de também ter o seu pedaço humano. Não houve mortos. Houve apenas um desaparecimento definitivo: o da boêmia.*"⁴⁸⁸ Segundo a reflexão do cronista, os boêmios que eram o "*brinco alegre da opinião pública, tornaram-se a voz da opinião pública.*"⁴⁸⁹ De fato, após o retorno daqueles que foram perseguidos por Floriano Peixoto, como é o caso do próprio Guimarães Passos que fugiu para a Argentina, a irrequieta geração boêmia foi se acomodando no poder. Olavo Bilac que teve que fugir às pressas para Minas Gerais, quando voltou, tornou-se funcionário do Estado; Coelho Neto foi eleito deputado, ambos foram fundadores da Academia de Letras, na companhia de Patrocínio, Rodrigo Otávio, além de Guimarães Passos, todos amigos e comparsas da vida boêmia. Em 1896, ano da fundação da Academia, esses homens já posavam como graves e sóbrios senhores que tinham a responsabilidade de guiar o destino da literatura nacional.

Além de anunciar a assimilação, a institucionalização da geração boêmia da década de 1880, João do Rio reconhece uma mudança no mercado literário que impediria a prática boêmia nos moldes antigos.

Os tempos mudaram, meu caro. Há vinte anos um sujeito para fingir de pensador começava por ter a barba por fazer e o fato cheio de nódoas. Hoje, um tipo nessas condições seria posto fora até mesmo das

⁴⁸⁸ JOÃO DO RIO. apud. MACHADO NETO, Antônio Luís. *Estrutura Social da República...op. cit.* p. 111

⁴⁸⁹ idem. 111

confeitarias, que são e sempre foram as colméias dos ociosos. Depois, há a concorrência, a tremenda concorrência de trabalho que proíbe os românticos, o sentimentalismo, as noites passadas em claro e essa coisa abjecta que os imbecis divinizam chamada boêmia, isto é, a falta de dinheiro, o saque eventual das algibeiras alheias e a gargalhada de troça aos outros com a camisa por lavar e o estômago vazio...⁴⁹⁰

A modernização da imprensa, o surgimento de um ritmo industrial de produção literária, o acirramento da concorrência entre os literatos por um espaço no mercado das letras, todo esse processo pedia, na visão de João do Rio, uma atualização das práticas boêmias. A vadiagem noturna de João do Rio tem um fundo utilitário, ele caminha pela cidade com os olhos e os sentidos de um caçador, o que ele chamou num eufemismo de "perambular com inteligência". João do Rio não era como o seu amigo e, depois desafeto, Zeca Patrocínio (filho de José do Patrocínio) que segundo as fraternais lembranças de Manuel Bandeira, era como um "*pardal que fazia gosto sustentar, que fazia gosto ver alegre e irrequieto*".⁴⁹¹ A boêmia para João do Rio foi um espaço de formação, um lugar de trabalho, de cavação de prestígio ou de dinheiro e fonte para suas matérias. Nos bares cariocas, João do Rio agiu como uma espécie de trapeiro, chamado por ele como "*herói da utilidade, que apanha o inútil para viver*".⁴⁹² "*O trapeiros – explica o cronista – dividem-se em duas especialidades: a dos trapos limpos e a dos todos os trapos*".⁴⁹³ O cronista-trapeiro era um especialista nas duas modalidades. Ora levava para as páginas do jornal os trapos limpos recolhidos no *chic* Restaurante Paris, ora aparecia com "todos os trapos" apanhados nas mesas dos restaurantes e cafés menos seletos.

Em um mundo em que ainda sobrevivia a imagem do bardo descabelado, tísico e sofredor, ou senão, do circunspecto erudito, João do Rio aparece como um homem de

⁴⁹⁰ JOÃO DO RIO. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Depto. Nacional do Livro, 1994. p.177

⁴⁹¹ BANDEIRA, Manuel. *Os Reis Vagabundos...* op. cit. p. 49

⁴⁹² JOÃO DO RIO. *Alma encantadora das ruas*. op. cit. p. 37

⁴⁹³ idem. p.37

letras prático. Um sujeito que como Leminski, experimenta um certo prazer ao sentir na corrente sangüínea o fluxo do mercado, dos meios de comunicação de massa. A instantaneidade, a velocidade, o efêmero do jornalismo o encantam. É por isso que João do Rio se multiplica em uma dezena de pseudônimos espalhando os seus textos em diversos jornais e revistas da época. Segundo os seus contemporâneos, ele valia por uma redação inteira, tamanha a capacidade de trabalho. Dominava todo o processo de produção de notícias desde uma simples reportagem até a parte gráfica, industrial; além de participar daqueles negociações políticas e financeiras que sustentavam a empresa. Numa carta enviada a Irineu Marinho, que na época preparava o lançamento do jornal *Notícia*, é possível perceber o prazer e a curiosidade que João do Rio tinha por esse negócio que é o jornalismo:

Como estive em Londres, logo no começo, deixei o mundanismo viajante por um estudo da *Fleet Street*, que, sabe bem, é a rua dos jornais. Visitei dois ou três com Heliodoro Pontes, um brasileiro que ali mora há dez anos, estudei processos de todos (quanta coisa já não tem sido muito adaptada nesse nosso meio!), vi as instalações, os serviços, as rubricas, e li jornais ingleses e anotei as seções, e tomei de alguns assinaturas.

Levo algumas notas de coisas que poderiam aplicar na *Gazeta* ou na *Notícia*, se lhe agradarem, não só do ponto de vista da fatura (como ele são cuidadosos, esses jornais!) como no ponto de vista do lançamento comercial, que o Salvador com o seu instinto saberá ver se servem.⁴⁹⁴

Em mais uma de suas ambivalências, João do Rio cultivava esse sentido prático sem obliterar a sua sensibilidade artística. A sua luta para conquistar posições e prestígio não o impediu de ver o mundo fora da ótica do mais bruto utilitarismo burguês, que também não lhe interessava. Há uma frase de um personagem adandinado criado por João do Rio que parece definir, de forma lapidar, o ponto de vista adotado pelo cronista: “*O mundo é uma grande mascarada que só descansa no Carnaval.*”⁴⁹⁵ A vida boêmia e o seu perambular atento lhe ensinaram a viver esse paradoxo. Para triunfar no mercado, João

⁴⁹⁴ JOÃO DO RIO. apud. MAGALHÃES JR. *A vida vertiginosa de.... op. cit.* p.158

⁴⁹⁵ JOÃO DO RIO. apud. GOMES, Renato. *João do Rio... op. cit.* p. 42

Paulo Alberto Coelho Barreto usou um arsenal de fantasias (Paulo Barreto, João do Rio, Claude, José Antonio José, Godofredo de Alencar, Jacques Pedreira...) que foi avidamente consumido pela massa que tanto odiava. Esse procedimento fez com que o cronista conquistasse os prazeres do luxo. No auge da carreira, viajou inúmeras vezes para Europa, foi eleito para Academia de Ciências de Lisboa; comia nos melhores restaurantes do Rio, de graça, tomava longos banhos nos melhores hotéis, onde preparava demoradamente o seu figurino. O que interessava para João do Rio não era o dinheiro, mas o luxo, o requinte, o brilho e a opulência. Mas por outro lado, o cronista também conheceu e se deixou seduzir pelas delícias da luxúria. A noite apresentou a João do Rio, a Musa das Ruas encarnada no coro que entoava as canções populares, as modinhas, os sambas carnavalescos. A Musa das calçadas fez com que ele se embriagasse com os prazeres da corrupção dos costumes ditos civilizados, que aprisionavam e limitavam a potência criativa do homem.

As reportagens antológicas que ele produziu sobre o carnaval popular, logo no início do século passado, testemunham o quanto ele foi afetado pelo poder de arrebatamento da Musa das Ruas. No tempo que as elites buscavam civilizar o Momo, brincando o carnaval em clubes ou em corsos, em que jovens pretensamente divertidos e debochados dirigiam seus automóveis fantasiados, João do Rio vai celebrar o tumulto das ruas, onde *"era provável que (...) dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinqüenta mil pessoas. A rua convulsiona-se como se fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho"*⁴⁹⁶

O carnaval é perturbador. Eu amo absurdamente o carnaval, não o carnaval elegante com fatos de seda e complicações de bailes ultrafeitos, mas o carnaval delirante, despedaçante dos cordões suarentos, dos bosques, dos tambores, o carnaval da rua e dos bailes públicos, o carnaval

⁴⁹⁶ JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas. op. cit.* p. 123

em que a multidão urra, sem máscara, suando e bebendo, na ânsia de todas as luxúrias, de todos os excessos.⁴⁹⁷

Para João do Rio, essa grande festa popular é uma dádiva da Musa das Ruas, o apogeu de seu poder de inebriar todos os sentidos. Não há máscaras porque não há mais indivíduos, não há mais diferenças, nem hierarquias. Os corpos dançantes se harmonizam apesar da aparente desordem, e são arrastados por um torrente de entusiasmo que transfigura toda dor e desapontamento em alegria e riso. "*Só a alma da turba consegue o prodígio de ligar o sofrimento e o gozo na mesma lei de fatalidade.*"⁴⁹⁸ A Musa das Ruas permite aos seus adoradores a total transfiguração do real, e, dadivosa, oferece ao harmonioso corpo dançante a ilusão de que esta vida é um verdadeiro sonho. Um sonho que não deve ser vivido com reservas ou precauções, mas com intensidade e alegria, pois é no horizonte deste devaneio ébrio que surge, não as cinzas de um fogo que se extinguiu, mas o brilho de uma Aurora que apesar de ser desconhecida, é visceralmente pressentida.



AURORA

Os pensadores-artistas aqui reunidos apresentaram uma visão ébria da vida, no momento forte em que um fluxo de forças sóbrias agiu no sentido de domesticar o homem e de organizar a sociedade de acordo com as regras consideradas racionais. Segundo as pesquisas de Michel Foucault, a partir do século 18 houve uma organização

⁴⁹⁷ JOÃO DO RIO. apud. RODRIGUES, João C. *João do Rio... op. cit.* p. 79

⁴⁹⁸ JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas. op. cit.* p. 133

dos processos de medicalização e de encarceramento, flagrados através do conceito de poder disciplinar. Como sintetiza a historiadora Margareth Rago, trata-se de um poder, no entendimento de Foucault, que se define *"pela sua positividade, ao produzir gestos, comportamentos, gostos, individualidades, e não como repressão; que não é coisa exterior ao indivíduo ou à sociedade, mas rede de relações em que nos encontramos, que nos aprisiona e constitui como sujeitos; que atinge o corpo e não apenas as mentes, como no caso do conceito de ideologia, fabricando os 'corpos dóceis', isto é, sujeitos economicamente produtivos e politicamente submissos."*⁴⁹⁹ Um fluxo de poder que cria, produz, fabrica, subjuga, e que sobretudo, desencanta. O ideal, nesta perspectiva, seria uma vida inteira, do berço ao túmulo, sem uma taquicardia, sem um sobressalto de emoção. Nesse tempo de iluminada sobriedade, os pensadores-artistas se rebelaram contra esse processo de apequenamento do homem e sua transformação em um animal doente e enfraquecido, *"malévolo para consigo mesmo; cheio de ódio contra os impulsos à vida, cheio de suspeita contra tudo que ainda era forte e venturoso."*⁵⁰⁰

Ao contrário do homem moderno remediado, os pensadores noturnos não renunciaram a seus corpos e desejos. Para as instituições disciplinares a boa saúde significava, não a convalescência, mas a estabilidade da enfermidade. E a partir deste entendimento de que a vida é uma doença crônica, justificou-se o contínuo monitoramento e medicalização dos corpos doentes que no decorrer deste tratamento, foram fragilizados, docilizados como diz Michel Foucault. Para suspender essa força sóbria, aniquiladora das paixões, adestradora dos instintos que fabricou homens de pensamentos

⁴⁹⁹ RAGO, Margareth. *Leituras libertárias da história: Lucce Fabri e Michel Foucault*. Relatório de Pesquisa CNPq, 2002. p. 61

⁵⁰⁰ NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos*. op. cit. p. 52

tristes, os poetas e os pensadores noturnos experimentaram em seus próprios corpos o arrebatamento da embriaguez. Isto é, criaram os seus antídotos e contravenenos.

No prólogo de *Gaia Ciência*, Nietzsche fala da "*embriaguez da convalescença*"⁵⁰¹. Esse sentimento mágico, pleno de gratidão, em que as forças vitais retornam à arena, prontas para os mais duros combates e abertas para o futuro desconhecido que, antes de provocar tremor e desconfiança, se apresenta aos sentidos aguçados do convalescente como um convite ao júbilo e ao gozo. O poeta Charles Baudelaire, como vimos, compara a figura do convalescente com a criança que brinca. O homem que retoma o "gosto renovado pela vida" vê as coisas, sente o mundo, como se tudo fosse novidade, com aquele encanto da "primeira vez". Surpresa, mistério, prazer nas coisas banais, os sentidos transfiguram o mundo das coisas e do pensamento, tal como a criança que transforma uma espiga de milho em boneca ou um velho pneu numa máquina onde gira o mundo.

A criança benjaminiana também experimenta a embriaguez da convalescência ao lado de sua mãe, contadora de histórias. As histórias narradas criam uma torrente que se encarrega de levar o sofrimento e a dor para o "precipício do esquecimento". A fadiga, a exaustão, o fastio são arrastados para o mar do esquecimento, livrando o corpo do menino das misérias da dor. A torrente da narrativa lava a alma da criança e reconcilia seu o corpo com a alegria de viver.

O poeta Paulo Leminski também vivenciou, bem ao seu estilo, a alegria de transfigurar o sofrimento em esquecimento. Após duas tentativas fracassadas de cauterizar com seus próprios recursos, uma verruga que brotou em seu pênis, sintoma de uma doença venérea, o poeta vai parar na enfermaria dos queimados de um hospital em Curitiba. Segundo os seus versos, "*durante sete noites/ uma luz transformou/ a dor em*

⁵⁰¹ NIETZSCHE, F. *Gaia Ciência*. op. cit. p.9

dia"⁵⁰². A reação do artista, do homem de mil disfarces, nesse ambiente iluminado pela dor, não poderia ser diferente. Tal como a mãe contadora de histórias, mas certamente um pouco mais irrequeto:

Leminski transformou-se no animador de festas da ala dos queimados, contando e ouvindo histórias com maestria. Usava de toda erudição e talento para alinhar enredos adequados à ocasião, trazendo à luz as mais edificantes fábulas sobre o sofrimento e a dignidade humana.⁵⁰³

Na perspectiva de um pensamento vitalista, do Saber Noturno, a Aurora significa antes de mais nada, a retomada do júbilo da força. O retorno à saúde, o reapossar do corpo, dos desejos e da alegria de viver. Uma ebriedade produzida pelo corpo que consegue superar os limites da dor, do sofrimento e do pesar. O prazer da convalescência nasce dessa ultrapassagem dos limites, o que implica sempre em um deslocamento, em uma mudança de perspectiva, um desvio do olhar a fim de atribuir um outro peso e medida ao abatimento e ao sofrimento do corpo.

A fabricação de corpos dóceis passa necessariamente pelo enfraquecimento do homem e pela extirpação daquilo que lhe é mais caro, que é a capacidade de criar, inventar e fabular com vitalidade, com saúde e apetite. Atribui-se a ele uma doença que será remediada pela moral e pela ciência racional. O sujeito doente e fraco perde a ousadia de confiar em si mesmo, em suas intuições, no conhecimento que ele possui sobre o próprio corpo. "*Sobre o corpo* – afirma Michel Foucault – *se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam*

⁵⁰² LEMINSKI, Paulo. *La vie en close. op. cit.* p.31

⁵⁰³ VAZ, Toninho. *O Bandido que sabia latim. op. cit.* p.269

seu insuperável conflito."⁵⁰⁴ As instituições disciplinares têm como meta o apaziguamento desse conflito que se desenrola no corpo, que é, segundo a célebre definição foucaultiana: "*superfície de inscrição dos acontecimentos.*"⁵⁰⁵

O homem remediado, sem domínio sobre seus desejos e de alguma forma saciado torna-se uma presa fácil para as máquinas que vendem modelos de "corpos sarados", fórmulas de felicidade e regras de conduta para uma vida ideal. São receitas e modelos que muitas vezes parecem *slogans* que celebram à mortificação da vida: "Basta ao tumulto das paixões!", "Seja natural", "Não exceda, seja normal". Estas palavras de ordem, com algumas variações, são emitidas pelas máquinas de produção de subjetividade que disseminam ilusões de uma vida ideal que contagiam os pensamentos e as ações dos homens dóceis e calculáveis. Enquanto mais se busca o ideal, mais distante da vida, mais enfraquecido se encontra o homem, pois como avalia o filósofo Michel Onfray:

A obra do ideal ascético é concluída quando o desejo e o prazer são postos a serviço da pulsão de morte dirigida contra si mesma. Acaba-se por desejar não mais ter desejos e por sentir prazer em não senti-los. Elogio da extinção, triunfo da morte. Paradoxalmente, colocando-se a apetência a serviço dessas causas depravadas, se obterá uma satisfação, temporária, paga com uma frustração, o resto da existência. (...) Chega-se a considerar a alegria como sendo a falta de tristeza, a saúde como a falta de doença, o prazer como falta de desejo. A existência aparece oca, esvaziada e triunfante como o deserto que sempre avança.⁵⁰⁶

Na trajetória do poeta Cruz e Sousa encontramos o exato contrário desse homem que se mortifica e que cria desertos nos vales da vida. João da Cruz e Sousa experimenta a embriaguez de um corpo martirizado pela dor e pelo sofrimento. Dessa tortura nascem as belas imagens, a sua lírica poderosa que afirma a dor e o horror como parte inevitável

⁵⁰⁴ FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: *Microfísica do Poder*. 9^a ed. trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p.22

⁵⁰⁵ idem. p. 22

⁵⁰⁶ ONFRAY, Michel. *A escultura de si. op. cit.* p. 147

existência. Diante do abismo do existir ele toca a sua lira transfiguradora para que possa continuar vivendo, apesar da presença ameaçadora da morte, da miséria e da loucura. *"Não sei se estará chegando realmente meu fim – escreve Cruz ao amigo Nestor Vitor, em dezembro de 1897 –, mas hoje pela manhã tive uma síncope tão longa que supus ser a morte. No entanto, ainda não perdia nem perco de todo a coragem. (...) Mas o pior, meu velho, é que estou numa indigência horrível, sem vintém para remédios, para leite, para nada, para nada! Um horror! Minha mulher diz que eu sou um fantasma, que anda pela casa."*⁵⁰⁷

A poética espantosa de Cruz e Souza irrompe como as rosas selvagens numa moita de espinhos, para usar aqui uma belíssima imagem criada por Nietzsche.⁵⁰⁸ Ele assume a missão de povoar o mundo de belezas mesmo reconhecendo a dureza, a aridez do deserto. Há uma vitalidade, uma abundância de energias que resiste às forças da morte, às pulsões de morte. Nesse martírio existe uma tensão tão intensa que acaba explodindo em visões plenas de entusiasmo pela vida, como é o caso dos versos finais do já citado soneto intitulado "Sorriso Interior", em que o bardo canta de forma jubilosa: *"O ser que é ser transforma tudo em flores.../ E para ironizar as próprias dores/ Canta por entre as águas do Dilúvio!"*⁵⁰⁹ Esses versos desconcertantes sintetizam essa embriaguez do mártir, desse santo estranho que transformou o seu próprio sofrimento na flor do entusiasmo pela vida. Dito de outro modo, Cruz e Sousa experimenta o sofrimento com tal intensidade que ultrapassa, nos termos de Walter Benjamin, os limites da náusea e do fastio. Cruz se dilacera, esquece de si mesmo e de sua consciência e atinge um estado de beatitude, tão bem descrito por Baudelaire: a unidade suprema, a felicidade suprema. Não existe mais

⁵⁰⁷ CRUZ E SOUSA, João da. *Cruz e Sousa: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p.834

⁵⁰⁸ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia...* op. cit. p. 37

⁵⁰⁹ CRUZ E SOUSA. *Poesias completas*. op. cit. p.195.

nenhum problema filosófico ou teológico. Tudo o que foi dividido é ligado pelos afetos, o que foi dilacerado agora se encontra reunido. Essa felicidade máxima conquistada nestes estados alterados de consciência não é obra do ideal ascético, a felicidade aqui não significa ausência ou falta de tristeza. Trata-se de um jogo de correspondências em que a dor se alia ao prazer, assim como a arte, a vida e o conhecimento se entrelaçam e se afetam mutuamente.

João da Cruz e Sousa conhecia esse processo de construção das correspondências intuído, inventado por Baudelaire de quem era um atento leitor e admirador. No livro de poemas em prosa *Evocações*, Cruz e Sousa dialoga com seu ídolo:

– Charles, meu belo Charles voluptuoso e melancólico, meu Charles *nonchalant*, nevoento aquário de spleen, profeta muçulmano do Tédio, ó Baudelaire desolado, nostálgico e delicado! Onde está aquela rara, escrupulosa psicose de som, de cor, de aroma, de sensibilidade; a febre selvagem daqueles bravios e demoníacos cataclismas mentais; aquela infinita e arrebatadora Nevrose, aquela espiritual doença que te enervava e dilacerava?⁵¹⁰

É interessante notar que a embriaguez lírica de Baudelaire não só afeta o poeta Cruz e Sousa, como também Paulo Leminski e João do Rio. É tempo de rememorar as sábias palavras do poeta parisiense: "*Para não sentir o terrível fardo do Tempo que lhe dilacera os ombros e lhe encurva para a terra, embriagar-se sem cessar é preciso. Mas de quê? De vinho, poesia ou virtude, a bel prazer.*"⁵¹¹ A saga do cronista João do Rio é informada, sem dúvida nenhuma, por aquela literatura que, nas palavras de Benjamin, "*se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana*"⁵¹² que tanto seduziam Baudelaire. Como anota o poeta parisiense em seu diário: "*Embriaguez religiosa das grandes cidades. Panteísmo. Eu sou todos; todos são eu. Turbilhão.*"⁵¹³ João do Rio vai

⁵¹⁰ CRUZ E SOUSA, João da. *Obras completas. op. cit.* p. 608

⁵¹¹ BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa. op. cit.* p.175

⁵¹² BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire... op. cit.* p. 38

⁵¹³ BAUDELAIRE, C. *Meu coração... op. cit.* p. 15

guardar no coração essas palavras e, embriagar-se com o tumulto das ruas e das avenidas em busca de histórias sórdidas e de figuras comoventes. "*Não é dado a qualquer um – diz Baudelaire – tomar banho de multidão: gozar a massa é uma arte; e somente pode fazer, (...) aquele a quem uma fada tenha insuflado no berço o gosto pelo disfarce e pela máscara, o ódio do domicílio e a paixão pela viagem.*"⁵¹⁴

João do Rio foi abençoado por essa fada de que fala Baudelaire, que permite ao *flâneur*, ao andarilho solitário sentir uma "*embriaguez singular desta comunhão universal. (...) Gozos febris, dos quais serão eternamente privados o egoísta, trancado como um cofre, e o preguiçoso, internado como molusco.*"⁵¹⁵ Para João do Rio, o clímax dessa orgia são os dias de festas em que no frenesi da batucada os corpos dançam livremente de uma forma arrebatadora. Uma alegria que o envolve e o dilacera, algo parecido com aquilo que Nietzsche chamava de êxtase dionisíaco. Uma embriaguez dos sentidos, violenta e inebriante, cria um fluxo intenso de novas visões sobre a vida que irrompe magicamente em meio ao tumulto, em meio ao caos do Carnaval. O sofrimento e o gozo da criação se entrelaçam, a dança da vida e os requebros da morte baixam na avenida. O real é alçado ao seu ponto de máxima incandescência, porque se trata de um instante, como diz Walter Benjamin num outro contexto, saturado de agoras, pleno de venturas e de possibilidades.

A alegria dissipada nos cafés e nos botequins também pode ser considerada uma outra forma de embriaguez. Além de suspender o tempo que a tudo corrói, a ebriedade noctívaga estimula os boêmios a confiar em suas próprias intuições, desejos e forças. No calor da conversa, na euforia da amizade, a alegria se torna contagiante e o sujeito nessas condições deixa de sentir vergonha de si mesmo. E por isso arrisca a tornar-se aquilo que

⁵¹⁴ BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa. op. cit.* p. 59

⁵¹⁵ idem. p. 59

se é, ou seja, transgride os limites, ultrapassa as fronteiras, mergulha no desconhecido. Como recorda Manuel Bandeira, os poemas que compõem o seu livro *Libertinagem* foram escritos entre os anos de 1924 a 1930 – tempo forte do movimento Modernista. "*Não admira pois que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo. Isso todo mundo pode ver. O que no entanto poucos verão* – confessa Bandeira – *é que muita coisa que ali parece modernismo, não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo: Jaime Ovalle, Dante Milano, Osvaldo Costa, Geraldo Barrozo do Amaral.*"⁵¹⁶ Foi nesta época alegre e leve que surgiram os versos guerreiros, os brados libertários e provocantes de um bardo que carrega no peito um coração sangrando desejos de volúpia:

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquíptico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo

De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com
[cem modelos de cartas e as diferentes
[maneiras de agradar às mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.⁵¹⁷

⁵¹⁶ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966. p.91

⁵¹⁷ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p.129.

O poeta Paulo Leminski também conheceu a embriaguez da vida boêmia. Uma boêmia mais *hard*, porém não menos lírica, desse lirismo dos loucos e dos bêbados de que fala Manuel Bandeira: "*moinhos de versos/ movido a vento/ em noites de boêmia// vair vir o dia/ quando tudo que eu diga/ seja poesia*."⁵¹⁸ A boêmia de Leminski era totalmente informada pela contracultura. O poeta experimentou radicalmente a viagem sem controle, o desregramento libertário que aproximava de forma libidinosa a arte da vida e a poesia da política do cotidiano, nas décadas de 1960/70. Quando a contracultura não era ainda uma mercadoria exposta nas vitrines do *shopping*, o que se pretendia era viver uma vida diferente, mais emocionante, mais arriscada. Como ele afirma num artigo chamado "O Sonho acabou. Vamos bater mais uma":

Poucas coisas foram tão típicas dos anos 60 quanto a brusca generalização do uso de drogas (maconha, ácido lisérgico, anfetamina, cogumelos e, em menor escala, cocaína, heroína e ópio). A entusiástica adesão ao consumo de substâncias proibidas colocou amplas camadas da jovem classe média na fronteira do crime, apelo romântico que deve ter contribuído em muito para a voga dos tóxicos entre a juventude das classes mais altas, ansiosa por experiências radicais, limítrofes, 'perigosas'.⁵¹⁹

Em busca de uma vida "*mais poética e artística, menos burocrática e administrativa*", uma parcela da juventude enveredou pelos territórios que Charles Baudelaire batizou de "Paraísos Artificiais". Como um herói contracultural, Leminski não se furtou em experimentar radicalmente as drogas modificadoras de comportamentos e produtoras de "estados mentais". Como disse o músico e escritor Jorge Mautner, Leminski participou de todas as experiências extremas da geração rebelde e furiosa que rejeitava, segundo o poeta, o *modus vivendi* careta e o tempo regido pelo relógio. Trata-se de uma geração que procurava viver uma vida mais colorida, em que as coisas tivessem um *realce*, já que *quanto mais purpurina melhor*. É por isso que a maconha e o ácido

⁵¹⁸ LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski op. cit.* p.4

⁵¹⁹ LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos... op. cit.* p. 26

lisérgico, conhecido como LSD, foram eleitos "*as drogas rainhas dos anos 60 pois, são drogas produtoras de estados afins ao sonho.*"⁵²⁰ A partir do final dos anos 70, o sonho de uma vida realçada se esvaneceu. Entra em cena a droga realista, energética, o pó cristalino que não embriaga, mas acelera, enerva e provoca uma espécie de desejo crescente de repetição da dose. Paulo Leminski associava a cocaína ao *yuppies*, aos corretores da bolsa de valores, e explicava como um bom professor de cursinho que "*Na origem, a cocaína é a droga de trabalhadores miseráveis, esfaimados, mal-nutridos, obrigados a tarefas desumanas como o trabalho nas minas, durante dez horas contínuas, ou mais. A origem escravo-obreira da cocaína diz tudo sobre sua natureza.*"⁵²¹

Assim como o poeta Charles Baudelaire, Paulo Leminski também se tornou um poeta degustador, uma cobaia de si mesmo. Ele se envenenou, quis como Baudelaire, "*arrebatar o Paraíso num só golpe*", mas, evidentemente, não foi isso que o tornou o Cantor da Tribo, o seu profeta. A questão fundamental aqui não são as drogas que o poeta consumiu ou deixou de consumir, mas a transformação em linguagem poética dos sonhos, das vertigens, das imagens que saltaram do inconsciente, do abismo que ele encarou com aquele bom humor e com aquela espontânea alegria que atravessam a sua obra. Como diz Benjamin a respeito dos versos de Baudelaire, eles são belos porque emergem do abismo. O mesmo pode ser dito a respeito dos versos de Leminski, mas o tom coloquial, simples, despojado de sua poética engana e ilude o leitor. Mesmo os sentimentos, as reflexões, os estados da alma mais tenebrosos e sombrios são envolvidos por uma leveza, por uma sabedoria que é profunda, apesar de parecer despretensiosa. Ou, talvez, um saber profundo justamente porque é despojado. Leminski conhece o abismo e se recusa a retratá-lo tal qual: "*podem ficar com a realidade/ esse baixo astral/*

⁵²⁰ idem. p. 27

⁵²¹ idem. p.28

em que tudo entra pelo cano// eu quero viver de verdade/ eu fico com o cinema americano"⁵²² Os golpes poéticos de Leminski são tão rápidos e intensos, que quando o leitor se dá conta, já era. Já foi arrebatado pelo bardo, já foi "levado no bico":

tudo em mim
anda a mil
tudo assim por um fio
tudo feito
tudo estivesse no cio
tudo pisando macio
tudo psiu

tudo em minha volta
anda às tontas
como se as coisas
fossem todas
afinal de contas⁵²³

Ou mais brevemente ainda:

acabou a farra
formigas mascam
restos da cigarra⁵²⁴

Esse bom humor, ou se preferir, esse belo humor diante do abismo da existência é que de fato, torna a lírica de Leminski ébria. Um homem leve que consegue dançar à beira do abismo, rindo, aceitando o fluxo da vida tal como ele se apresenta:

nada foi
feito o sonhado
mas foi benvindo
feito tudo
fosse lindo⁵²⁵

Esse supremo esforço em reconhecer a beleza deste mundo, mesmo que não se tenha atingido o ideal, o sonhado, o projetado, cria um efeito que roça o cômico: uma dor que paradoxalmente nos faz rir, que nos torna leves. Assim como a ebriedade do

⁵²² LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos. op. cit.* p.51

⁵²³ idem. p.23

⁵²⁴ LEMINSKI, Paulo. *la vie en close. op. cit.* p.174

⁵²⁵ LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski... op. cit.* p.38

convalescente, há nesses versos embriagados um sentimento de gratidão pela vida, mesmo que absurda, porém bela, porque é assim que o poeta a enxerga: tudo o que veio é bem-vindo, tudo que é, é lindo. Ao assumir esta perspectiva o poeta afirma integralmente a existência tal como ela é, nem mais, nem menos, pois como diz o título de seu primeiro livro, "*não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase*"⁵²⁶. Somente uma alma ébria é capaz de atingir esse máximo encantamento pelo mundo, chamado por Nietzsche de *amor fati*: "*nada querer diferente, seja para trás, seja para frente, seja em toda eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo – todo idealismo é mendacidade ante o necessário – mas amá-lo...*"⁵²⁷

Sem os ensinamentos da arte, sem um grau de ilusão não é possível amar o momento presente e nem afirmar a vida tal como ela é e foi. Não se trata aqui de obras de arte, exatamente, mas de um modo de ver, de uma metamorfose do olhar que possibilita um jeito diferente de flagrar as coisas do mundo. Um olhar que por princípio busca exaltar a beleza, como aquele desejado por Friedrich Nietzsche: "*Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas.*"⁵²⁸ E para conduzir a vida através dessa ótica artística existe, segundo o filósofo alemão, uma pré-condição fisiológica:

Para que haja a arte, para que haja uma ação e uma visualização estéticas é incontornável uma pré-condição fisiológica: a *embriaguez*. A embriaguez precisa ter elevado primeiramente a excitabilidade de toda máquina: senão não se chega à arte. (...) O essencial na embriaguez é o sentimento de elevação da força e de plenitude. A partir deste momento nos entregamos às coisas, as *obrigamos* a nos tomar, as violentamos. – Denomina-se esse evento como uma *idealização*. Desprendamo-nos aqui de um preconceito: o idealizar não consiste, como geralmente se pensa, em uma subtração e uma dedução disto que é pequeno e secundário. O que é decisivo é muito mais uma monstruosa *exaltação* dos traços principais, de modo que os outros traços pertinentes se dissipam.⁵²⁹

⁵²⁶ Agradeço ao professor Oswaldo Giacoia por esse insight.

⁵²⁷ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo...* op. cit. p.51

⁵²⁸ NIETZSCHE, F. *Gaia Ciência*. op. cit. p. 187

⁵²⁹ NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos*. op. cit. p.70

A embriaguez do convalescente, do mártir e do lírico *clown* e bêbado nos ajuda a entender o que é essa visão inebriada da vida que se encontra na Aurora do Saber Noturno. Como já foi dito, o primeiro movimento é o despertar do júbilo da força, o retorno à saúde numa sociedade que envenena, enfraquece e cria de modo perverso, um entendimento que considera a vida uma doença crônica. Esse despertar das forças vitais irradiam um sentimento de plenitude, de gratidão, porque a vida deixa de ser uma doença da qual temos que nos curar ou nos livrar. O retorno das forças vitais embriaga, pois o mundo passa a ser visto de uma outra forma, de uma outra perspectiva. Como disse Nietzsche, é urgente aprender a ver a beleza no necessário. É preciso reconhecer que a dor, o sofrimento ajudam a nos transformar naquilo que somos. A partir desse reconhecimento, dessa metamorfose do olhar poderemos de fato, construir belas coisas, inclusive a nossa própria existência.

Se há um retorno das forças vitais, há que se preparar para mais um novo sofrimento. Pois, o corpo quer se expandir, quer criar, crescer, elaborar, elevar-se. Há uma inquietação, uma curiosidade, uma vontade de experimentar que não permitem o repouso, a passividade, a calma da lagoa. O desejo de superar a si mesmo não deixa os pensadores artistas em paz, pois o que se almeja é a errância. É o contrário do corpo docilizado que ao menor sinal da estabilidade da doença prefere a imobilidade, o estático, a proteção da concha. Como afirma Friedrich Nietzsche no prólogo de sua *Gaia Ciência*, "*sabemos agora para onde o corpo doente, com a sua necessidade, inconscientemente empurra, impele, atrai o espírito – para o sol, sossego, brandura, paciência, remédio, bálsamo em todo e qualquer sentido.*"⁵³⁰ Esses personagens que encarnam o pensamento

⁵³⁰ NIETZSCHE, F. *Gaia Ciência*. op. cit. p. 11

noturno readquirem a força, e não a poupam, não economizam. Eles gastam freneticamente, pois a tarefa maior e sempre urgente é criar.

Tudo o que há de singular – diz Nietzsche – no ato da geração, da gravidez, do nascimento provocava os sentimentos mais elevados e festivos. Na doutrina dos mistérios, o *sofrimento* é dito sagrado: as 'dores das parturientes' sacralizam o sofrimento geral – todo vir-a-ser e todo crescimento, tudo o que se responsabiliza pelo futuro *condiciona* o sofrimento... Para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida se afirme a si mesma eternamente, é preciso, que haja também eternamente o 'martírio da parturiente'... Tudo isto significa a palavra Dioniso.⁵³¹

O Saber Noturno, como já foi dito logo no início deste trabalho, é engendrado pelos pensadores-artistas que sofrem porque querem expandir suas forças vitais. E todo crescimento implica em um sofrimento simbolizado no "martírio da parturiente". Trata-se aqui também de uma embriaguez, de algo vertiginoso, brutal. Como escreve Baudelaire à sua mãe, em dezembro de 1865: "*Se alguma vez recuperar o vigor e a energia que já possuí, então desabarei minha cólera através de livros horripilantes. Quero incitar toda a raça humana contra mim. Seria para mim uma volúpia que me compensaria por tudo.*"⁵³²

Mas não é só a fúria que motiva essas figuras singulares. O que impulsiona os pensadores noturnos é o desejo de continuar criando e experimentando de maneira extremada a vida e a si mesmo. E através da escrita e do conhecimento, eles procuraram elaborar as suas respectivas vidas da forma mais bela possível. Bela porque inquieta, viva, plena e ousada. Nesse mundo de pensamentos tristes, de "pensamentos suicidas", segundo Franz Kafka, é urgente reconhecer aonde é que subsiste a vida, como perguntavam Baudelaire, Diógenes, João do Rio...

⁵³¹ NIETZSCHE, F. *Crepúsculo do Ídolos*. op. cit. p. 117

⁵³² BAUDELAIRE, C. apud. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire... op. cit.* p. 12.

É necessário, como aconselha Leminski, "*deixar que a História chegue em você/ dê choque em você/ te chame te eleja/ te corteje/ te envolva e te engaje.*"⁵³³ Um modo de experimentar o conhecimento histórico de forma ébria: ser possuído pela História e não soterrado por ela; que a história nos engaje na vida, em vez de criar ódio ou indiferença; que ela nos desperte, em vez de ser *o mais forte narcótico* de nosso tempos, como pensava Walter Benjamin. A História, o conhecimento histórico deve intensificar a vida e não mortificá-la. Mais do que nunca é urgente refletir naquela questão deixada por Nietzsche: "*Até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Pois, no caso de uma certa desmedida de história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história.*"⁵³⁴

Por vezes, tomados por um certo desespero, nos perguntamos se a degeneração não é, hoje, um fato consumado. Quantas histórias são escritas que não dizem mais nada ao coração do homem? Nem mesmo para aquele que escreveu aquela história! Distanciado, neutro, objetivo e sem vida. Se pretende mostrar a verdade e, diante de nossos olhos nos deparamos com um cadáver. Estimulado pelo mito da transparência, o sujeito do conhecimento expõe a "verdade" dos fatos de uma tal maneira que ele "queima", "inutiliza" os acontecimentos, como aquelas antigas películas de cinema que expostas excessivamente no projetor se incandesciam. E na medida em que alimentamos os bancos de dados com as nossas análises, explicações, catalogações, conclusões a fim de corrigir, prever, precaver os destinos humanos, ficamos com a impressão de que

⁵³³ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário... op. cit.* 49

⁵³⁴ NIETZSCHE, F. Da utilidade e desvantagem da História para vida. *Obras incompletas/ Os pensadores. op.cit.* p. 60

estamos colaborando com a sociedade administrada, ou nos termos de Walter Benjamin, entregando a tradição ao conformismo.⁵³⁵

Vale a pena retomar também a questão formulada por Michel Foucault: "*De que valeria a obstinação do saber se ela assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece?*"⁵³⁶ A trajetória desses personagens errantes nos ensina a aceitar o descaminho, a errância, a mudança de rota como necessários ao conhecimento não só do mundo empírico como também para transformação de nós mesmos. E como já disse o Cantor da Tribo, todo ser que se transforma, incomoda. Não se trata de uma "mudançolatria", para usar aqui um neologismo criado por Leminski, mas encarnar, transformar em carne e em sangue as sugestões, os afetos, as idéias que de alguma forma sensibilizam o espírito. E por outro lado significa, desautomatizar, descondicionar, sair do eixo do hábito, esquecer os modos de ver que foram ensinados e determinados.

A reunião dessas figuras singulares, desses sujeitos errantes foi uma tentativa de resistir à sedução e à segurança do hábito. Há que se esquecer de muitas informações e formações para experimentar uma maneira diferente de escrever História. De certa modo, atribuir ao conhecimento histórico as características da arte não deixa de ser uma forma de embriaguez, pois é necessário idealizar – naquele sentido de "*exaltação dos traços principais*" –, os personagens que protagonizam a narrativa. É preciso fazer a corte à Rainha das Faculdades, que segundo Baudelaire, é a Imaginação. Além disso, sempre se está diante de uma escolha. Como o mar pleno da interpretação está aberto, a todo momento é necessário decidir qual o rumo a tomar. Essa é uma angústia típica dos

⁵³⁵ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. *op. cit.* p. 224

⁵³⁶ FOUCAULT, M. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984. p.13

artistas que, por exemplo, ao eleger uma cor, uma nota musical, uma rima têm que abdicar de todas as outras possibilidades. A cor, a célula musical, a rima eleitas devem parecer no conjunto da obra, perfeitas, irretocáveis. O mesmo acontece no labirinto de citações construído por Benjamin. Quais serão chamadas para o palco do texto? Quais ficarão nos bastidores? É neste momento que se percebe a importância do processo de construção do pensamento histórico afetado pelas questões da arte. Aqui já é possível sentir um distanciamento daquele tipo de inquietação que busca à "verdade a todo custo" ou a reprodução fiel daquilo que aconteceu. O procedimento "estético", aparentemente banal, "maquiagem & perfumaria", diriam alguns, tem como fundamento um rigoroso requisito, comentado tanto por Foucault quanto por Benjamin: não se constrói uma narrativa histórica sem um preciso diagnóstico da atualidade.

Como afirma a historiadora Margareth Rago, *"Definir novos modos de escrita da História significa, ainda, buscar novos desenhos para a figura do/a historiador/a na nova ordem tecno-empresarial que se constitui e a que Deleuze designa como 'sociedade de controle'. Como diz esse filósofo, para que possamos nos reapossar do mundo de que fomos destituídos, precisamos de resistência e de criação."*⁵³⁷ Desde a Antiguidade, o pensamento mais grave e sério quer expulsar os poetas, esses sonhadores, ilusionistas perigosos e inúteis da sociedade ideal. Se há uma extirpe que detém a experiência de viver à deriva, destituído do mundo são os artistas, os pensadores-artistas. Essas figuras singulares e, em alguns casos intempestivas, experimentaram de modo extremado esse movimento de destituição e reapossamento de que fala Margareth Rago, informada pelo pensamento de Gilles Deleuze. Talvez não seja incorreto dizer que eles mostram a sociedade do ponto de vista de quem quer, deseja e procura fugir de suas teias e

⁵³⁷ RAGO, Margareth. Leituras libertárias da história: Lucce Fabri e Michel Foucault. Relatório de pesquisa CNPq, 2003. p.151.

armações. Eles rejeitam o mundo que apequena o homem e o torna doente, mas reconhecem que é neste mundo de tetos baixos e vastas enfermarias que se deve atuar. Uma ação que visa transfigurar, metamorfosear esse mundo através do exercício da imaginação e da embriaguez da criação. E essas imagens que eles criam dizem respeito, usando aqui os termos de Benjamin, aos descendentes liberados e não aos antepassados escravizados. Em outros termos, estão mais interessados na imagem da liberdade, na possibilidade de sublimação do que imbuídos de um espírito de vingança e reparo pelos danos e sofrimentos vividos.

Para finalizar essa errância pelo mundo noturno que quer engendrar novas auroras, convoca-se novamente a estranha e bela narrativa de Kafka:

O imperador, assim consta, enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância, exatamente a você o imperador enviou do seu leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que o mandou repeti-la no seu próprio ouvido. (...) [O mensageiro] se pôs imediatamente em marcha; é um homem robusto, infatigável; estendendo à frente ora um, ora outro braço, ele abre caminho na multidão; quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol; avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, sua moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! – e você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso, porém, como são vãos os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se conseguisse nada estaria ganho; teria de lutar para descer as escadas; e se o conseguisse nada estaria ganho; teria de percorrer os pátios de ponta a ponta; e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez as escada e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo do portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto da própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra e muito menos com a mensagem de um morto. – Você no entanto está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega.⁵³⁸

⁵³⁸ KAFKA, Franz. Durante a construção da Muralha da China. In: *Narrativas do espólio*. op. cit. p.86

Sim, nós, súditos lastimáveis, os últimos dos homens sonhamos com a mensagem da tradição. Em plena luz do dia rogamos e choramos pela danação do mensageiro. E por vezes, há corpos tão desesperados que entram numa febre delirante e ouvem a esplêndida batida na porta. Mas há também, homens singulares. Sentados junto à janela, miram as estrelas e sonham também. Mas desejam, discretamente, que o mensageiro não chegue e interrompa os sonhos que os envolve profundamente. E quando desponta a Aurora, quando o sol escorrega na paisagem, os pensadores noturnos abrem um sorriso – iluminado. Vestígios do sonho passado.



BIBLIOGRAFIA

CHARLES BAUDELAIRE

- AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Meu coração desnudado*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Paraísos Artificiais*. In: *Poesia e Prosa*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Ed. da UFSC, Aliança Francesa, 1988.
- BERMAN, Marshall. *Baudelaire: o modernismo nas ruas*. In: *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo : Companhia das Letras, 1991.
- MURICY, Katia. *Foucault e Baudelaire*. In: *Retratos de Foucault*. Guilherme Castelo Branco, Vera Portocarrero (orgs). Rio de Janeiro: Nau, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Was ist Aufklärung*. Madrid: Anábasis no. 4, 1996, p.9-26
- _____. *Qué es la Ilustración?* Madrid: La Piqueta, 1985.
- GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Santidade do Alquimista: ensaios sobre Poe e Baudelaire*. São Paulo: Unimarco, 1997.
- HENRI LÉVY, Bernard. *Os últimos dias de Charles Baudelaire*. trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- OEHLER, Dolf. *Art névrose: análise sócio-psicológica do fracasso da revolução em Flaubert e Baudelaire*. trad. Márcio Suzuki. Novos Estudos CEBRAP, no. 32, março 1992.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Trad Juan José Domenchina. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

TROYAT, Henri. *Baudelaire*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Scritta, 1995.

CRUZ E SOUSA

CRUZ E SOUSA, João da. *Poesias Completas de Cruz e Sousa*. org. Tasso da Silveira. São Paulo: Ediouro, s/d.

_____. Coletânea organizada por Afrânio Coutinho (Coleção Fortuna Crítica, v.4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

_____. *Obra completa*. Andrade Murici (org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

LINS, Vera. *Novos Pierrôs, Velhos Saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Câmara Brasileira do Livro: Xerox do Brasil, 1997.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Livros Irradiantes, 1971.

MURICY, Andrade. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

PAULI, Evaldo. *Cruz e Sousa: poeta e pensador*. São Paulo: Editora do Escritor. 1973.

FRIEDRICH NIETZSCHE

BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e a Liberdade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche educador*. São Paulo: Scipione. 1991.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio do Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

MARTON, Scarlett. *Extravagâncias. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Editora UNIJUÍ, 2000.

_____. *Nietzsche: a transvaloração dos valores*. São Paulo: Moderna, 1996.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda. A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. In: *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 5, n.os 1-2, nov. 1994.

NIETZSCHE, F. *O livro do filósofo*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1987.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Trad. Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida. In: *Considerações Intempestivas*. trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença/ São Paulo: Martins Fontes, 1976.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

_____. *Nascimento da Tragédia ou o Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. O nascimento da tragédia no espírito da música. In: *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Gaia Ciência*. trad. Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1981.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Um livro para todos e para ninguém. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche, biografia de uma tragédia*. Trad: Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

ZWEIG, Stefan. *Friedrich Nietzsche*. Trad. Aurélio Pinheiro. In: *Obras Completas*, Volume VI. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1960.

JOÃO DO RIO

AMADO, Gilberto. *Mocidade no rio e Primeira viagem à Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

ANTÔNIO, João. Encantador e lúcido João do Rio. In: *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

BROCA, Brito. *Os intelectuais e o advento da República*. Campinas: Unicamp, 1991.

COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo. *Revista de Estudos Históricos*. v. 6, n.11, p.62-77, jan-jun, 1993

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: velas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

LIMA BARRETO. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1956. [volume I]

_____. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956. [volume IV]

_____. *Os bruzundangas*. São Paulo: Brasiliense, 1956. [volume VIII]

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951.

_____. *Adiante!* Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/ Porto: Livraria Chardron, 1919.

_____. *A correspondência de uma estação de cura*. São Paulo: Scipione, 1992.

_____. *A profissão de Jacques Pedreira*. São Paulo: Scipione, 1992.

_____. *As religiões do Rio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951.

_____. *Cinematographo*. Porto: Livraria Chardron, 1909.

_____. *Crônicas efêmeras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

_____. *Os melhores contos de João do Rio*. Seleção Helena Parente Cunha. São Paulo: Global, 1990.

_____. *João do Rio, uma antologia*. Seleção Luís Martins. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971

_____. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1990.

_____. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Depto. Nacional do Livro, 1994.

- LEVIN, Orna Messer. *Figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: editora da Unicamp, 1996.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Radicais de ocasião. In: *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: *História da Vida Privada no Brasil*. Coordenador-geral da coleção Fernando Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cia das Letras, 1998. [volume 3].
- _____. Raízes do Riso: a representação humorística na História brasileira da belle époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- _____. *História da Vida Privada no Brasil*. Coordenador-geral da coleção Fernando Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cia das Letras, 1998. [volume 3].
- _____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. A literatura como espelho da nação. *Revista de Estudos Históricos*. v.1, n.6, p.207-228, 1990.
- _____. A modernidade carioca na sua vertente humorística. *Revista de Estudos Históricos*. v.8, n.16, p.269-278, jul-dez.1995.
- VENEU, Marcos Guedes. O Flâneur e a Vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983

_____. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. org. Régis Bonvicino e Tarso M. de Melo. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *la vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Anseios Crípticos. Peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Edições Criar, 1986.

_____. *Paulo Leminski*. Série paranaenses. Curitiba: Scientia et Labor, 1988.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. trad. J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1983.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

MISHIMA, Yukio. *Sol e Aço*. trad. e posfácio: Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WALTER BENJAMIN

BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. Obras escolhidas v.II. trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas v.I; Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da USP, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad. Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MURICY, Katia. O heroísmo do presente. In: Tempo Social. USP, S. Paulo, 7(1-2), outubro de 1995.
- ROCHLITZ, Ranier. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003.
- STEINER, George. A viagem crepuscular de Walter Benjamin. *Folha de S. Paulo*, 4/02/2001. Caderno Mais!

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALVARES, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. Trad. Luiz Bernardo Pericás, Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BENATTI, Antonio Paulo. *Dos jogos que especulam com o acaso: contribuição à história do "jogo de azar" no Brasil (1890-1950)*. Tese de doutoramento. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2002.
- CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: noas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- CAPONI, Sandra N. C. *Do trabalhador indisciplinado ao homem prescindível*. Campinas. Tese de doutoramento. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 1992.
- COLI, Jorge. *Vincent van Gogh*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DARNTON, Robert. *Boemia literária e Revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 - 1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. v. 1. Trad. de Ruy Jungmann. 2. ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1994.

ESTEBAN, José & ZAHAREAS, Anthony N. (org.) *Los Proletários del Arte: introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. *A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação (1500-1900)*. São Paulo: Educ: Escuta, 1992.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: *O que é um autor?* trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

_____. A escrita de si. In: *O que é um autor?* trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1999.

_____. O que são as Luzes? In: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do Poder*. 9ª ed. trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1993.

GOLDMAN, Marcio. Objetivação e subjetivação no 'último Foucault'. In: *Michel Foucault: da arqueologia do saber à estética da existência*. Guilherme Castelo Branco, Luiz Felipe Baêta Neves. Rio de Janeiro: Nau; Londrina: CEFIL, 1998.

HENZ, Alexandre de Oliveira. O lado de fora, a noite: o trágico e a emergência do sujeito na psicologia. Revista Sociais e Humanas. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, vol.11, nº 2, dez. 1998.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Contemplação; e O foguista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LARROSA, Jorge. A libertação da liberdade In: *Retratos de Foucault*. Guilherme Castelo Branco, Vera Portocarrero (orgs.). Rio de Janeiro: Nau, 2000.

MACHADO NETO, Antônio Luís. *Estrutura Social da República das Letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*. São Paulo: Grijalbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

MACHADO, Roberto. *Foucault a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. São Paulo: Record, 2001.

_____. *A conquista do presente*. Natal: Argos, 2001.

_____. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Trad. Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

MAIA, Antônio Cavalcanti. A questão da Aufklärung: mise au point de uma trajetória In: *Retratos de Foucault*. Guilherme Castelo Branco, Vera Portocarrero (orgs). Rio de Janeiro: Nau, 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. *A saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

MENEZES, Antônio Basílio Novaes Thomaz de. Foucault e as luzes da modernidade. In: *Michel Foucault: da arqueologia do saber à estética da existência*. Guilherme Castelo Branco, Luiz Felipe Baêta Neves (orgs.). Rio de Janeiro: NAU; Londrina: CEFIL, 1998.

MENEZES, Raimundo de. *Guimarães Passos e sua época boêmia*. São Paulo: Martins, 1953.

MURGER, Henry. *Scenas da vida bohemia*. Trad. Gustavo A. Barbosa. Porto: Livraria Internacional, 1874.

ONFRAY, Michel. Em face do consenso a salvação passa pela revolta? In: *Café Philo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. *A escultura de si: a moral estética*. Trad. de Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Política del rebelde: tratado de la resistencia y la insumisión*. Perfil Libros.

_____. *A Razão Gulosa: filosofia do gosto*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ORLANDI, Luiz B. L. Marginando a leitura deleuzeana do trágico em Nietzsche. In: *O trágico e seus rastros*. (org. Volnei Edson dos Santos). Londrina: Ed. UEL, 2002. pp. 15-53

ORTEGA, Francisco. *A amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. Trad. Ricardo Araújo. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1999.

PERROT, Michelle. *História da vida privada. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. v.4 São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RAGO, Margareth. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, v. 7, n. 1-2, out. 1995.

_____. Margareth. *Leituras libertárias da história: Lucce Fabri e Michel Foucault*. Relatório de Pesquisa CNPq, 2002.

RAJCHMAN, John. Foucault: a liberdade da filosofia. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

RIBEIRO, Santuza Cambraia Naves. Modéstia a parte, meus senhores, eu sou da Vila: a cidade fragmentada de Noel Rosa. *Revista de Estudos Históricos*. v.8. n.16, 251-268, jul/dez. 1995

RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras: gravuras coloridas*, Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SANTOS, Volnei (org.). *O Trágico e seus rastros*. Londrina: Ed. UEL, 2002.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)*. Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *O desprezo das Massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. trad. Claudia Cavalcanti, São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VELHO, Gilberto. Estilo de vida urbano e modernidade. *Revista de Estudos Históricos*. v.8. n.16, p.227-234, jul-dez. 1995.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os Deuses, os Homens*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. 12ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2002

