

O Grande Deserto da Literatura

Marcos Siscar

“ Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? A coup sûr, cet homme, tel que je l’ai dépeint, ce solitaire doué d’une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d’hommes, a un but plus élevé que celui d’un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la modernité.”

Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*

O INFERNO DA SOLIDÃO

Em seu primeiro livro de poemas, tendo como epígrafe a famosa frase de Hölderlin “... e para que poetas em tempo de pobreza?”, Augusto de Campos¹ cristaliza uma ideia presente em praticamente toda sua trajetória, destacando a solidão do poeta, situado em um deserto, sem reino, mas ainda assim chamado de “rei”. “O rei menos o reino”. A formulação do reinado no deserto não serve apenas para designar uma situação específica do início dos anos de 1950, quando o livro foi publicado. Trata-se de uma maneira característica com que a poesia dita “moderna” designa sua situação. Mallarmé, por exemplo, usava imagem semelhante para evidenciar a marginalidade da obra de Villiers de l’Isle-Adam, a quem, diante da pobreza dos tempos, restava reinar apenas como “grande escritor”.² Por isso, quem fala do deserto *na* literatura fala, também, do deserto *da* literatura, aliás, nomeado *pela* literatura.

Do romantismo, conhecemos o motivo da viagem, do exílio, da busca do “lugar ameno” ou, mais precisamente, do lugar isolado, marcado pela vertigem da interioridade: aquilo que está fora da cidade, no interior, na distante paisagem campestre, no fundo das florestas, nos abismos, nas profundezas. A natureza carrega uma possibilidade de infinito capaz de pacificar virtualmente o inferno da sociabilidade. O poema “*L’infinito*”, de Leopardi, por exemplo, termina por designar o prazer de um naufrágio na imensidão interior:

*... Così tra questa
immensità s’annega il pensier mio;
e il naufragar m’è dolce in questo mare.*³

Um dos primeiros e mais populares poemas de Baudelaire é justamente “*L’albatros*”, que retoma o tema romântico da solidão, neste caso a solidão das alturas, mas o expõe a uma outra situação, duplicando a ideia de *queda*: antes “príncipe das nuvens”, o albatroz se encontra “*exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l’empêchent de marcher*”⁴. Ao solitário príncipe das nuvens, cabe o reinado do convés (ou do chão, se quisermos), de cujos conflitos o poeta não se esquivava, não evita, aos quais não dá de ombros. A focalização quase exclusiva do desajuste do exílio é um modo de problematização do paraíso da

solidão. Até por isso, pode-se dizer que há um deslocamento de qualidade entre o exílio romântico e o “naufrágio” da poesia moderna que, como em Mallarmé, não tem apenas sentido de renúncia, nem exatamente um sentido moral restaurador.

Ainda que a ideia de ruptura histórica permaneça um problema, no naufrágio moderno, a oposição entre solidão e multidão já não se sustenta claramente. É bem conhecida da crítica baudelaireana, além da temática do exílio, as formulações poéticas e históricas advindas pelo viés da multidão. De modo distinto do caminhante solitário, aliás amante dos espaços naturais, o poeta é um *flâneur* que se aventura pelos descaminhos da metrópole, que se expõe ao acaso dos encontros, que deixa cair sua aura na travessia de avenidas movimentadas. Nem por isso esse universo deixa de ser nomeado por Baudelaire, paradoxalmente, como um “grande deserto de homens”. O paradoxo aqui não é exatamente o da solidão de “andar por entre a gente”, mas se assenta em uma tentativa de reformulação da experiência subjetiva.

Em um texto pouco lembrado de *Spleen de Paris* chamado “*La solitude*”, o sujeito discursivo assume um tom polêmico, respondendo a um suposto jornalista que o haveria acusado de preferir a solidão:

*Je sais que le Démon fréquente volontiers les lieux arides, et que l'Esprit de meurtre et de lubricité s'enflamme merveilleusement dans les solitudes. Mais il serait possible que cette solitude ne fût dangereuse que pour l'âme oisive et divagante qui la peuple de ses passions et de ses chimères.*⁵

Se o deserto é perigoso para essa alma desocupada e crédula, digamos “romântica”, por outro lado, o texto termina criticando aqueles que buscam sua felicidade na prostituição “fraternitária” (hoje provavelmente diríamos “humanitária”) da multidão, dentro da qual podem esquecer-se de si mesmos. Para Baudelaire, solidão e multidão não se opõem: pressupõem, antes, uma experiência comum do sujeito que não se reduz nem à afirmação dos desejos nem ao esquecimento de si, à “convicção” ou à renúncia puras, isto é, à afirmação ou à negação do sujeito; até por isso, uma ética da convivência não pode ser baseada no moralismo “fraternitário”. A leitura desse texto reforça, embora pela via de um aparente contraste, os fragmentos que Baudelaire escreveu a respeito da “prostituição sagrada”, nos *Journaux Intimes*, retomando o problema do grande número de homens, mas ao preço de uma perturbação na ordem da subjetividade e da cultura.

Prefiro, aqui, destacar a complexidade do tema da solidão e do recolhimento (“*recueillement*”), da retração necessária à subjetividade poética moderna, que se estende, acredito, à própria experiência de leitura que a acompanha (a solidão do poeta solicita, também, a solidão do leitor, de modo que a recusa da solidão significa, frequentemente, uma recusa da literatura). Creio que essa retração está longe do retiro paradisíaco, ao modo conhecido como romântico, e mais próxima da reivindicação bem definida do desejado *inferno* da solidão. O paralelo com a cena bíblica do deserto como lugar do sofrimento de Cristo, que resiste às tentações e mantém a teleologia da épica da salvação, não é casual e se dá, em Baudelaire, como em muitos outros casos, pela via da *profanação*. Chamo de profanação, retomando uma formulação de Michel Deguy⁶ e também de Giorgio Agamben⁷, a generalização, como problema intrinsecamente humano, de uma figura por meio da qual se representa tradicionalmente o elemento divino (neste caso, a figura do

sofrimento no deserto). As tentações de Jesus no deserto da Judéia valem para o poeta – Baudelaire, neste caso – não na medida em que representam a superação do mal, mas na medida em que sugerem a generalização do inferno do homem. A ideia de inferno, naturalmente, não se refere ao fastio cinzento da solidão, nem à abolição da censura ou da autocensura, mas está ligada à convivência propriamente conflituosa entre “centralização” e “vaporização” (como diz o autor de *Mon coeur mis à nu*) de um eu para quem a “unidade” subjetiva passa a ser um problema, em função da volúpia ou da violência suscitadas por um outro.

Para Baudelaire, assim como para boa parte da poesia posterior, o *heroísmo* (ou, se quisermos, no seu próprio vocabulário: a *santidade*) está ligado a uma experiência propriamente contraditória de reconhecer-se graças à negação, de afirmar-se pelo naufrágio, de trazer nos braços (qual uma *pietà* profanada) a figura da rainha morta, na qual reconhecemos a própria poesia. Volto aos versos de Augusto de Campos, nos quais o corte do *enjambement* ajuda a reforçar o paralelo que se faz entre reinado, subjetividade e corpo poético:

Nesse reino
Onde eu sou o rei e és a morta rainha
Ou onde eu sou
O rei e és a rainha morta e a morte
São meus braços
(...)

Pergunto-me se quem acompanha essas velhas imagens de exílio, de deserto e solidão, já imaginou que é da *técnica* que estou falando, ou melhor, da relação da poesia com a técnica, na qual estão em jogo elementos histórico-culturais, como sua relação com a racionalidade científica, com a modernização tecnológica, e mesmo elementos de poética, como o papel atribuído à formalização retórico-discursiva. É de propósito que cito versos de Augusto de Campos, autor conhecido na história recente da poesia brasileira como notório representante de um engajamento com a tecnologia (grafismo, holografia, recursos digitais), entendida como suporte de invenção poética.

A associação entre deserto e técnica, entre técnica e retração subjetiva, pode soar tão banal para um virtual leitor de poesia que praticamente não requeira demonstração. A afirmação dessa evidência aparece num dos primeiros parágrafos da conhecida conferência de Adorno sobre lírica e sociedade, na qual o autor se permite tratar do vínculo entre poesia e solidão como *sentimento* ou convicção de seu público, falando portanto em nome do outro e em sua intenção: “Sentis a poesia lírica como um elemento de oposição à sociedade, de natureza totalmente individual. A vossa reposta emocional insiste que assim permaneça (...)”⁸ E, na sequência, explicita o valor histórico desse sentimento, ou dessa resposta emocional, definindo o espírito lírico como uma “idiossincrasia (...) contra a violência opressiva das coisas (...) uma forma de reação contra a reificação do mundo, o domínio das mercadorias sobre as pessoas”⁹, ou seja, a tradução marxista para aquilo que o século de Baudelaire chamava de “progresso”.

Não é o caso de entrar aqui na discussão central do texto de Adorno. Interessa-me apenas destacar esse corte que ele interpreta como espírito do Moderno, e por extensão da poesia moderna, ou seja, a passagem de um “sujeito emancipado” para seu “rebaixamento

a valor de troca”. A perda da condição de sujeito e a separação entre cultura e sociedade é um lugar comum para a crítica do século XX, algo que beira a evidência quando se trata de historiar a época posterior à revolução industrial e burguesa. Para Adorno, essa ruptura resulta em um individualismo poético que se afasta do social e que o confirma por outros meios, em especial, justamente por *opor-se* a ele, por pretender abandoná-lo. Uma tal “solidão do verbo lírico”, cuja versão mais recente estaria na metafísica da estranheza dos objetos, caracterizaria nossa ideia de poesia – situação constatada por Adorno, mas, eu diria, sobretudo *construída* por ele, a partir de uma visão romântica da subjetividade poética como exílio, como retiro, como negação do mundo da técnica. Para Adorno, o sentido conflituoso da relação entre técnica e poesia se manifesta preferencialmente como *sintoma* de uma “*totalidade social*”, a despeito das formulações que o próprio discurso poético pôde oferecer a propósito desse conflito, ao dramatizar e reinterpretar as contradições implícitas na constituição da subjetividade moderna.

Não há dúvidas de que a desproporção entre a busca pelo bem-estar material e o alegado desinteresse pela capacidade poética de dizer a verdade são sentidos como humilhantes pelo poeta. Também é sabido que essa situação tem consequências reativas, por exemplo, na forma de resistência às novas configurações da técnica, como a fotografia (interpretada por Baudelaire como carrasco da pintura, no século XIX). Dando por perdida a suposta harmonia de sua relação com o espaço social, mostrando-se marginalizada culturalmente, denunciando a subordinação do mistério poético à tecnocracia e à ordem da acumulação (ou “materialismo”, como prefere Baudelaire), à predominância de uma outra visão de linguagem (a “universal reportagem”, como dirá Mallarmé), pode-se dizer que a poesia coloca a *crise* no centro de suas preocupações.

Mas constato que a “quedada”, em Baudelaire, ou o “naufrágio”, em Mallarmé – modos pelos quais se pôde expressar esse sentimento de crise – não deixam de carregar uma filosofia da história e uma crítica da cultura, distintas da simples negação da história e da cultura, de uma suposta incapacidade do poeta em elaborar o “choque” da história (como acaba sugerindo Walter Benjamin, a propósito de Baudelaire¹⁰). A compreensão da resposta que a poesia dá a uma determinada configuração da “época da técnica”, segundo a conhecida expressão de Heidegger, supõe um outro tipo de atenção ao acontecimento poético. O que está em jogo na poesia, a meu ver, não é apenas uma resposta *emocional* às novas condições de cultura, não é apenas uma reação entendida como reflexa (“mecânica”) à técnica, mas – ainda que se manifeste por contradições, inclusive emotivas – um *pensamento* ou um *drama* da técnica, nos quais está em jogo um certo entendimento da técnica.

Diferentemente de uma recusa ou de um distanciamento do real, o *drama da técnica* está assinalado desde o momento em que esta é reconhecida como elemento constitutivo do estabelecimento de uma poética: nas considerações sobre os abalos advindos com a modernização, mas também na sua experiência da forma, na sua retórica da “produção” ou da “dissolução”, na sua experiência da linguagem (ou da metalinguagem) como suporte ou como finalidade do poético. Em Mallarmé, por exemplo, toda a cadeia metafórica do “luxo”, do “silêncio”, do “número”, longe de reiterar um misticismo poético autosuficiente, pretende explicitamente constituir um pensamento sobre o contemporâneo, baseado em um envolvimento muito claro do poeta com relação aos problemas de cultura e sociedade.

Aliás, se a relação com a técnica é interpretada frequentemente a partir da chave da vitimização e da decadência, também é importante lembrar que em determinados momentos essa relação realiza-se como um *pacto*, como tentativa de rejuvenescimento, de atualização, de invenção – e, até, de “ressurreição”, para usar uma palavra de Marinetti. É o caso das vanguardas, na proximidade mais confiante ou mais leviana com a mecanicidade da máquina. De um modo ou de outro, quer seja como aproximação quer seja como distanciamento daquilo que é dado como *progresso* ou *modernização*, a relação com a técnica está presente e se manifesta inclusive, de modo privilegiado, no discurso sobre a *crise do presente*, da crise da poesia *do presente* ou da poesia *no presente*, isto é, na ideia ou na hipótese da crise, que resumo com a expressão “discurso da crise”.

Esse discurso da crise, em poesia, ganha dimensão mais ampla e sentido mais enfático se o aproximarmos da exclusão filosófica da questão da técnica, historiada, analisada e transformada em crítica de cultura pela obra do francês Bernard Stiegler. No livro *La technique et le temps*, o autor traça o panorama de uma exclusão ou do recalque da técnica no pensamento ocidental. Retoma a história de dois irmãos, apontando a esquecimento de Epimeteu, cujo nome significa “aquele que reflete com atraso”, em proveito de Prometeu, o “previdente”, que lega o conhecimento como princípio básico do humanismo. Ao esquecimento de Epimeteu corresponde a exclusão da *tekhné*, em proveito da *episteme*. “É a partir da herança desse *conflito*, no qual a *episteme* filosófica luta contra a *tekhné* sofisticada, desvalorizando assim todo saber técnico, que se enuncia a essência dos entes técnicos em geral”¹¹. A questão da “essência” da técnica é, portanto, vítima de um modo de pensar marcado desde o início pela oposição entre técnica e pensamento. A separação entre o ente mecânico e o ente biológico, por exemplo, corresponderia a dinâmicas nas quais o ente técnico não teria mais uma ontologia possível, desde a filosofia pré-socrática.

Comparável à estratégia histórica da ontologia de Heidegger, o procedimento não deixa de valer-se também da lógica da “*écriture*” derridiana, além de procedimentos da psicanálise freudiana, ao considerar que a denegação e o ressentimento que cada época exerce contra as bruscas transformações operadas pela técnica seriam reações ou sintomas epidérmicos de um recalque mais profundo – recalque, digamos em termos genéricos, de uma ontologia do não-originário, de um pensamento da “diferença” inscrita na reiteração. O recalque se manifesta, de modo privilegiado, no processo contínuo de “exteriorização” da técnica, isto é, no tratamento da técnica como objeto e questão *externos* ao discurso e não como parte de sua configuração. Nesse sentido, a própria ideia instrumental da técnica – como já apontado por Heidegger – é um traço histórico e filosófico dessa exteriorização. Por isso, a técnica deveria ser entendida não só como conjunto de procedimentos desenvolvidos ou instrumentalizados pelo homem, mas como maneira pela qual o homem se situa, se demarca como coisa do mundo, estabelecendo modos de fazer parte deste mundo.

Fecho precipadamente o livro de Stiegler, mantendo entretanto no horizonte a necessidade a que ele responde de formular um pensamento sobre a técnica que supere a divisão tradicional entre o original e o derivado, que supere inclusive a incapacidade que temos de pensar o escandaloso *auto-finalismo* da técnica, isto é, o incômodo pelo fato de que a derivação, a maquinação, a manipulação estejam sempre já inscritas na própria

estrutura de pensamento sobre essa derivação. Fecho o livro, que precisaria ser reaberto, e retomo a hipótese de que a técnica é um problema *para* a literatura. Não apenas *atinge* a literatura, mas é um problema *para* ela, para sua constituição como discurso, em especial como discurso cultural.

AS CABEÇAS CORTADAS DA POESIA MODERNA

É verdade que, da negação da “universal reportagem” ao flerte mais recente da poesia com a tecnologia, com a publicidade, com as novas mídias, alguma coisa se transformou na relação que a literatura tem com os procedimentos de racionalização ou de otimização da vida social. Ou seja, essa relação tem, evidentemente, uma historicidade. Por outro lado, também é razoável admitir que, tanto no julgamento mallarmeano sobre o jornalismo quanto no de Augusto de Campos sobre a cultura televisiva (ou, ainda hoje, nos apontamentos de Michel Deguy sobre o que ele chama de “cultural”, versão patrimonialista da vida, desvinculada da tradição moderna, segundo ele¹²), manifesta-se analogamente o discurso da crise ao qual me referi. Nesse discurso, estão em jogo, ao mesmo tempo, a meu ver, o colapso da subjetividade e a tentativa de salvá-la.

Os traços semânticos da *crise*, do *colapso* ou do *navrágio* são reiterados, insistentemente, como sentido da experiência presente, entendida como dissimetria entre poesia e modernização, quer esta dissimetria seja vista como excesso ou como falta. Entretanto, o mal-estar do presente como época de desolação, de falta de condições de poesia, de *falta* de poesia ou de poesia que falta, é mais (ou menos) do que uma informação, uma constatação sócio-cultural ou estética: ele constitui o modo pelo qual a poesia apresenta modernamente seu “programa”, seu sentido dentro do conjunto de vozes sociais. Não por acaso, a geração que sucede à de Baudelaire foi batizada com a etiqueta dos “malditos”, formulação que aproximava autores bastante distintos, mas que tinham como valor comum, segundo Paul Verlaine, no prefácio a *Les poètes maudits*¹³, o “ódio” por uma época sentida como hostil aos poetas e à poesia.

Na medida em que a questão manifesta-se essencialmente como um problema do discurso poético, pode-se dizer que o discurso da crise se realiza graças a um dispositivo por vezes nomeado, figurado e experimentado como *sacrificial*, que consiste em entregar a própria cabeça, em *reconhecer-se* como vítima, *fazer-se* em vítima e, deste modo, em termos de constituição textual e discursiva, em dramatizar e deixar transparecer a violência da exclusão. Poderíamos dizer que o dispositivo sacrificial é um dos traços que compõem a chamada “épica” da modernidade, isto é, a trajetória de sua inserção e de sua interação com a história do último século e meio. Constatamos que o “heroísmo” moderno – espécie de resposta ao imperativo da técnica – está baseado na provocação dessa contradição ou desse oxímoro da *morte vivida*. Se, por um lado, a poesia desdobra sua escrita a partir da sintaxe da perda e da crise, por outro lado, aspira com isso a uma auto-afecção, procura exercer algo como a perspectiva de uma autoconsciência cultural. Em outros termos, a poesia não é apenas a vítima sintomática, mas aspira, como vítima *sacrificial*, a ser responsável por nomear os desafios de sua situação.

Um dos momentos em que esse *difícil* heroísmo é dramatizado – na proximidade significativa com o maquinário ou a indústria da morte – é o da decapitação como modo de sacrifício, da guilhotina como instrumento de execução. Se a morte pela decapitação é o modo histórico pelo qual se realiza socialmente a queda da aristocracia ou o martírio do santo, poderíamos dizer que o ideal estético da modernidade também se funda numa decapitação simbólica pela qual a poesia é designada como *vítima*, isto é, como alteridade necessária à produção do discurso social e cultural dominante. Desse modo, ela é capaz de reapropriar-se da violência e de estabelecê-la como sentido de sua relação com a palavra, ou seja, de sua “afasia”, de sua obstinação em não-querer-dizer (distinta, neste contexto, da sedução do “indizível”). Essa reapropriação não é posterior ao sacrifício, mas constitutiva do próprio ritual. Perder a cabeça (ou perder a língua, se quisermos), na tradição da poesia moderna, faz parte da tentativa de dramatização (da “cerimônia”) daquilo que chamo de seu sentido sacrificial. Em outras palavras, o heroísmo do cadafalso – confundido frequentemente com a torre de marfim – não é apenas um distanciamento da modernização, mas o modo e o tom pelo qual se atribui dramaticidade à relação entre técnica e cultura.

Para Baudelaire, o Tédio – este “monstro delicado” – sonha com cadafalsos (“*Au lecteur*”); o proscrito (ou “maldito”, se quisermos) amaldiçoa a multidão do alto de seu altar sacrificial, com um olhar “calmo e altivo” (“*Les litanies de Satan*”); mas é a cabeça da mulher, no poema “*Une martyre*”, que aparece como um dos momentos mais fortes do heroísmo ou do martírio em *Les Fleurs du Mal*. Neste poema, apresentado como um desenho, quase todo escrito na retórica da descrição, vemos a cena de um quarto finamente ornamentado com móveis, perfumes e texturas raras, no qual se encontra um corpo decapitado de mulher muito bela, morta por não ter conseguido saciar a imensidão da fúria e do desejo do amante. Retomo os últimos versos do poema:

Réponds, cadavre impur! et par tes tresses roides
Te soulevant d’un bras fiévreux,
Dis-moi, tête effrayante, a-t-il sur tes dents froides
Collé les suprêmes adieux?

– Loin du monde railleur, loin de la foule impure,
Loin des magistrats curieux,
Dors en paix, dors en paix, étrange créature,
Dans ton tombeau mystérieux;

Ton époux court le monde, et ta forme immortelle
Veille près de lui quand il dort;
Autant que toi sans doute il te sera fidèle,
*Et constant jusques à la mort.*¹⁴

A “forma imortal” do corpo decapitado, lugar da convivência entre violação e fidelidade, é o resultado estético de uma cerimônia interpretada como sacrificial, na qual a vítima e o algoz estão em relação de lealdade e gratidão mútuas. A estrutura sacrificial, portanto, está menos ligada à anulação pura e simples do que ao contrato cruel que persegue o sujeito até a morte. Embora, para Baudelaire, esteja em questão uma “diminuição das marcas do pecado original” (talvez análoga à “remuneração do defeito

das línguas”, em Mallarmé), contraposta diretamente à civilização técnica e à lógica interessada da boa consciência humanitária, a ideia de *diminuição* não se coloca na perspectiva da anulação do mal. Pelo contrário, necessita antes da aceitação de sua presença e, de certo modo, do processo de reconhecimento de sua manifestação nas “marcas”, relacionadas à extensão do real. O processo se dá, antes, no contexto de uma generalização do mal ou do “inferno”, que eu proporia aqui como gesto relacionado à experiência poética da técnica. Mais especificamente, trata-se de denunciar a tentativa interessada de *abolição* desse inferno, ou seja, do elemento contraditório no qual se perturba a vontade ou a soberania do sujeito. Dito de outra maneira, o inferno seria o elemento no qual mergulha a poesia, a fim de dramatizar alguma coisa que, na experiência do progresso e da modernização, manifesta-se como recalque. Aqueles que defendem a abolição da pena de morte, normalmente os próprios algozes, são, segundo Baudelaire, abolidores de inferno, ou seja, aqueles que desejariam interromper a generalização da técnica – dos problemas advindo com a ausência de origem determinada –, que desejariam portanto neutralizá-la, exteriorizá-la, a fim de salvar a própria cabeça¹⁵.

Para o poeta, a relação com o inferno não é facultativa, não pode ser superada nem pela fuga, nem pela sua aceitação como modelo; o inferno designa, antes, um modo de elaboração da ideia de sujeito. Não se trata de reiterar a ideia da *queda* como punição à estratégia ou ao erro humanista do desejo de perfeição (mito que vai da expulsão do paraíso à punição de Prometeu, e que talvez ainda se manifeste no caso do autômato de Edgar Allan Poe, em “O enxadrista de Maelzel”; ou mesmo no *Frankenstein*, de Mary Shelley, este aliás apresentado como “novo prometeu”). O importante é constatar aquilo que a problemática da queda implica como problematização do que tradicionalmente é chamado de “humano”, mostrando que, em seu modo de definir-se e de situar-se, a presença da técnica não é apenas um meio de que dispomos para certas finalidades, mas um automatismo incômodo, nem determinado nem controlável, que se manifesta na evidência das mediações, nas violências e na impulsividade pelas quais se configuram os “atrasos” da reflexão característicos de Epimeteu.

Do autômato de Poe à mulher artificial de Villiers de l’Isle Adam; dos aviões de Apollinaire ou dos tanques de guerra de Marinetti à vitrola de Osvald de Andrade; da máquina de algodão-doce de João Cabral aos dispositivos permutatórios do Oulipo, as figuras do maquinismo (associadas com frequência à presença da morte, a efeitos de ignorância ou de manipulação), são mais do que a expressão de uma nostalgia da natureza ou do que uma utopia tecnológica. Embora isso também esteja em jogo, e faça parte de notáveis diferenças de estratégia, a nomeação de aparelhos técnicos, como a guilhotina ou mesmo o bisturi em Baudelaire, colocam em cena uma relação decisiva com o inferno, e especificamente com o inferno da cultura interpretado pela via do sacrifício da poesia: não sou cirurgião, diz o narrador de “*Mademoiselle Bistouri*” (*Spleen de Paris*) a uma bela mulher ensandecida, “a menos que seja para cortar sua cabeça”. Ou seja, a encenação do inferno da máquina ajuda a entender o interesse histórico e filosófico do discurso poético da modernidade, sua capacidade de dramatizar a volúpia e a violência das relações culturais. Na associação ambivalente e “monstruosa” entre soberania artística e sacrifício cultural, talvez esteja uma explicação para a proximidade, em Baudelaire, da beleza da cabeça decepada com o “monstro bicéfalo” da beleza (“*Une masque*”).

É importante lembrar que a figura da cabeça cortada na poesia francesa da segunda metade do século XIX mereceu atenção especial por parte de várias linguagens artísticas. Um exemplo conhecido é o interesse da música, da pintura e da literatura pela representação de Herodiade e de sua filha Salomé, frequentemente confundidas em uma só personagem que associa a sedução feminina ao capricho do poder. Nos evangelhos, a cabeça de João Batista (santo anunciador de Jesus) é cortada pelo imperador romano, em retribuição à famosa dança de Salomé, sua afilhada, de rara beleza e sedução. Salomé teria sido orientada pela mãe, Herodiade, a pedir como prêmio a cabeça de João Batista, personalidade influente e incômoda que condenava publicamente o casamento imoral do imperador com a cunhada. O poder dispõe caprichosamente da cabeça do santo. Na reapropriação do tema por Mallarmé, por exemplo, o sentido sacrificial da beleza decepada baudelaireana é transferido para a posição do poeta.

Gostaria de citar como ilustração uma parte do longo poema incabado “Herodiade”, de Mallarmé, especificamente o fragmento final:

CANTIQUE DE SAINT JEAN

Le soleil que sa halte
Surnaturelle exalte
Aussitôt redescend
Incandescent

Je sens comme aux vertèbres
S'éployer des ténèbres
Toutes dans un frisson
A l'unisson

Et ma tête surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux

Comme rupture franche
Plutôt refoule ou tranche
Les anciens désaccords
Avec le corps

Qu'elle de jeûnes ivre
S'opiniâtre à suivre
En quelque bond hagard
Son pur regard

Là-haut où la froidure
Éternelle n'endure
Que vous le surpassiez
Tous ô glaciers

Mais selon un baptême
Illuminée au même
Principe qui m'élut
*Penche um salut.*¹⁶

Parafrazeando o final do poema, pode-se dizer que o deserto é o espaço simbólico que não permite o puro olhar desejado pela cabeça. Ele é figura de seu naufrágio, de sua violenta separação com relação ao corpo. Entretanto, por meio de um batismo *profanado* – transformado em questão que diz respeito ao humano – a cabeça, cortada e iluminada, ganha um novo sentido, pode enfim vislumbrar uma salvação. Por que não lembrar aqui que também na representação de Gustave Moreau, nomeada “A aparição”, a cabeça de João Batista mostra-se cercada por uma aura intensa, iluminada, como um sol?

A obsessão de Mallarmé por Herodíade, projeto de poema que atravessou décadas e permaneceu inacabado, é bastante representativa da importância que têm em sua obra os traços semânticos da beleza e da morte, articulados no contexto do heroísmo poético. Para confirmar a interpretação, bastaria mencionar os cruzamentos deste tema com pontos recorrentes de sua prosa crítica, relacionados com a perda de função da poesia e com seu potencial iluminador.

A meio caminho entre a mulher decapitada de Baudelaire e a associação francamente vanguardista entre sol e cabeça cortada (“*soleil coup coupé*”), no final do poema mais famoso de Apollinaire, pende esse lustre mallarmaico¹⁷, pelo qual a chamada “salvação” manifesta-se como possibilidade de convivência entre batismo e decapitação – releitura profana da ideia de redenção prometida pelo batismo e, por que não dizer, também uma ironia em relação à cruel coincidência segundo a qual o santo que faz o primeiro gesto do batismo cristão, ao molhar a cabeça do filho de Deus com a água do rio Jordão, seja aquele que padece ao ver-se privado de sua própria cabeça.

O sofrimento, que começa no deserto, encontra seu sentido ritual na foice, ou no mecanismo altamente cerimonial da guilhotina, figura erigida pela poesia em pleno mundo da técnica, como modo de reinterpretar a vida, de revelar ou de iluminar (como um sol) o recalque do inferno, daquilo que o poema de Mallarmé chama de “antigos desacordos com o corpo”. O deserto do poema de Mallarmé é uma terra inculta e glacial, semelhante àquela em que termina Frankenstein, o “novo Prometeu”, e seu lugar coincide paradoxalmente com aquilo que o poeta designa como “*salut*”. Essa salvação (*salut*), sem pretensões místicas ou religiosas, no mesmo gesto em que problematiza a ideia de futuro, enfatiza significativamente o brinde (*salut*) mundano, oferecido ao outro a fim de iluminar o vazio da circunstância, isto é, de dar a medida e a forma desse vazio – espaçamento pelo qual a poesia pode ainda criar comunidade, promover a relação entre os homens.

Não haveria aí – para além do *pacto* contraído com a época da técnica e para além de sua simples *recusa* – uma outra maneira de interpretar a aposta ou o lance de dados da poesia moderna?

Notas

¹ Augusto Campos, *Viva Vaia*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

² Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 489.

³ “... Assim, nessa / imensidão se afoga o pensamento / e doce é naufragar-me nesses mares.” Tradução de Ivo Barroso, em *O torso e o gato*. Rio de Janeiro: Record, 1991, p. 91.

⁴ “Exilado no chão, no meio dos insultos / Suas asas de gigante o impedem de andar”. A tradução é minha, como também nos casos a seguir, salvo indicação em contrário.

⁵ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, v. 1. Paris: Gallimard, 1975, p. 313. “Sei que o Demônio frequenta

prazerosamente os lugares áridos e que o espírito de assassínio e de lubricidade inflama-se maravilhosamente nas solidões. Mas é possível que esta solidão seja perigosa apenas para a alma desocupada e divagante que a povoa com suas paixões e suas quimeras.”

⁶ Michel Deguy, *Réouverture après travaux*. Paris: Galilée, 2007.

⁷ Giorgio Agamben, *Profanations*, Trad. M. Rueff, Paris: Payot/Rivages, 2006.

⁸ Theodor Adorno, *Poesia lírica e sociedade*. Trad. M. A. Amarante. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 8.

⁹ Idem, p. 9.

¹⁰ Desenvolvo o argumento em “A parte da ficção: o problema da contradição em Charles Baudelaire”, In: E. Nascimento e M.C.C. Oliveira (orgs.), *Literatura e Filosofia: Diálogos*. Juiz de Fora (MG): Ed. UFJF, 2004.

¹¹ Bernard Stiegler, *La technique et le temps, I. La faute d'Épiméthée*, Paris: Galilée, 1994, p. 15.

¹² Michel Deguy, op. cit. O tema do “cultural” já é antigo na obra de Deguy. Trata-se, segundo o autor, de uma generalização do conceito de cultura para todos os campos da experiência, com impacto na concepção dos arquivos e patrimônios. Trata-se, também, um modo de excluir as habitações e as tonalidades tradicionalmente nomeadas humanas, a favor de um espírito de conservação cujo objetivo não é outro senão ele mesmo, produzindo o vazio no interior do sentido do mundo.

¹³ Paul Verlaine, *Les poètes maudits*. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1954.

¹⁴ Baulaire, op. cit., p. 113. Em tradução literal: “Responda, cadáver impuro! pelas tranças rígidas / Erguendo-a com braços alucinados / Diga-me, terrível cabeça, se ele colou a suprema despedida / Sobre seus dentes frios. // - Longe do mundo ruidoso, longe da multidão impura, / - Longe dos magistrados curiosos, / Durma em paz, durma em paz, estranha criatura, / No seu túmulo misterioso. // Seu esposo percorre o mundo, e sua forma imortal / Faz vigília perto dele enquanto dorme; / Assim como você certamente ele lhe será fiel / E constante até a morte.”

¹⁵ Baudelaire é pródigo em considerações intempestivas sobre a cultura de sua época em seus chamados “Diários Íntimos”, em especial *Mon coeur mis à nu* e *Fusées*.

¹⁶ Mallarmé, op. cit., p. 49. “CÂNTICO DE SÃO JOÃO // O sol que sua parada / Sobrenatural exalta / Logo volta a descer / Incandescente // Eu sinto nas vértebras / As trevas abrirem as asas / Todas em um arrepio / Uníssono // E minha cabeça surgida / Solitária vigia / Nos vôos triunfantes / Destas foices // Como ruptura franca / Antes recalca ou racha / Os antigos desacordos / Com o corpo // Ébria de jejuns que ela / Se obstine a seguir / Num salto feroz / Seu puro olhar // Nas alturas onde o inverno / Eterno não permite / Que as ultrapassem / Todas oh geleiras // Senão que de um batismo / Iluminada segundo o mesmo / Princípio que me fez eleito / Pende uma salvação”.

¹⁷ O lustre – aquilo que “pende” no vazio e o ilumina – é uma figura discreta, porém decisiva na obra do poeta, e que remete àquilo que, de sua aparente função decorativa, de certo modo, preenche e organiza um espaço deixado vago pela perda da “aura” (para usar o termo baudelaireano), pela generalização da “universal reportagem”.