



**Estética e psicanálise**



# Do Cogito à Carniça: Baudelaire e o sujeito da psicanálise

Fernando Fagundes Ribeiro\*

161

Artefilosofia, Ouro Preto, n. 10, p. 161-178, abr. 2011

*“O que Freud nos traz é o seguinte -  
as elaborações do sujeito de que se trata não são,  
de maneira alguma, situáveis num eixo onde,  
na medida em que fossem mais elevadas, se  
confundiriam cada vez mais com a inteligência,  
a excelência, a perfeição do indivíduo.”*

Lacan - O Eu na teoria de Freud  
e na técnica da psicanálise.

*“O alquimista com sua pedra filosofal  
Não lhe pode extirpar o elemento letal”<sup>1</sup>  
Baudelaire – Spleen III*

## Introdução

*“O nascimento da ciência cartesiana é sem dúvida uma  
vitória decisiva do espírito. É todavia uma vitória trágica: neste  
mundo infinito da ciência nova já não há lugar nem para o  
homem nem para Deus”.*

Koyré – Considerações sobre Descartes

Mesmo evocando uma cena famosa da mitologia grega, o soneto *O lamento de Ícaro* inscreve Baudelaire<sup>2</sup>, de pleno, no contexto da modernidade. Ele dilata o instante trágico em que ao tentar atingir o Sol, alegoria do Belo Ideal que busca o poeta, o herói se depara com o abismo da morte, hiante como uma boca aberta:

Em vão do espaço achar eu quis

Seu meio e fim, enfim, seu todo

Sob não sei que olho de fogo

Sinto a minha asa por um triz;

Ora ardo pelo amor do belo,

Sem o glorioso benefício

De dar meu nome ao precipício

Onde findará meu anelo<sup>3</sup>.

(O lamento de Ícaro)

\* Departamento de Filosofia  
– Universidade Federal  
Fluminense.  
fernandojfr@ig.com.br

<sup>1</sup> *Le savant qui lui fait de l'or n'a  
jamais pu / De son être extirper  
l'élément corrompu.*

<sup>2</sup> Os versos de *As Flores do Mal*  
de Baudelaire foram traduzidos  
por nós, a partir do original em  
francês.

<sup>3</sup> *En vain j'ai voulu de l'espace/  
Trouver la fin et le milieu ;/Sous  
je ne sais quel oeil de feu/Je sens  
mon aile qui se casse ;/Et brûlé par  
l'amour du beau, /Je n'aurai pas  
l'honneur sublime/De donner mon  
nom à l'abîme/ Qui me servira de  
tombeau.*

Ícaro compreende, nesse segundo derradeiro, que seu desejo por um objeto infinito não pode ser saciado. O personagem alegoriza por sua vez o poeta moderno, sensível ao fim da transcendência e desmoronamento do Cosmos antigo.<sup>4</sup> No caso de Baudelaire, pode-se dizer que seu sentimento de exílio, de perda de si, sua angústia insanável assaltada pelo impulso místico/sexual o aproxima bem mais das históricas tratadas por Freud que dos vates pujantes das epopeias antigas.

A afinidade entre Baudelaire e a psicanálise não é superficial e excede em muito o plano das analogias curiosas. Um exame preliminar de certas concepções do autor do poema *O carrasco de si mesmo*, em paralelo com a pulsão de morte freudiana, o indica:

Há no homem [...] uma força misteriosa que a filosofia moderna não quer levar em conta; e entretanto, sem essa força inomeada, sem essa inclinação primordial, uma massa de ações humanas permanecem inexplicadas. Essas ações não atraem senão porque elas são más, perigosas; elas possuem a atração do abismo. Essa força primitiva, irresistível, faz com que o homem seja sem cessar ao mesmo tempo homicida e suicida, assassino e carrasco (BAUDELAIRE *apud* BO LIU. *Novas notas sobre Edgar Poe*, 2003, p. 761).

Baudelaire e a psicanálise veem o homem pelo seu lado repulsivo, ou seja, em tudo aquilo que nos desagradava saber acerca de nós mesmos, nossos impulsos fraticidas, nossa autossabotagem, nosso culto do mal.

Se delineamos os contornos da poética baudelaireana no seu embate com outras correntes do pensamento estético e filosófico de seu tempo, sua relação com a psicanálise se evidencia ainda mais. Essas tendências são, nomeadamente: o naturalismo dos pintores de paisagem, que pretendem captar a realidade como independente do olhar do observador; o historicismo dos românticos, com seu apelo reverente e pedagógico à tradição; a “neo-ontologia” dos simbolistas, dos quais Baudelaire é tido como uma espécie de “patrono” eminente, embora *As Flores do Mal* se distanciem do simbolismo em aspectos importantes; e por fim, o ideal de progresso. Empenhadas em manter a consistência fantasmática do Outro da Cultura Ocidental (OCO), tais perspectivas se postam de forma alheia à subversão do sujeito operada em Baudelaire e pela psicanálise.

Enfim, *As Flores do mal* poderiam muito bem se chamar, parafraseando Freud, *Flores do mal-estar*. E assim como ao denegrir essa poesia, tachando-a de obscura ou “fantasmagórica”<sup>5</sup>, seus censores apenas mostravam se ressentir da ausência nela *de seus próprios fantasmas*, não se poderia dizer o mesmo dos críticos de Freud?

### **Fantasma naturalista: o universo menos o homem**

Muitos filósofos “iluministas” consideravam que a grande vantagem da ciência seria a de substituir a concepção do homem baseada no dogma religioso por aquela fundada no conhecimento científico da

<sup>4</sup> “A dissolução do Cosmos significa a destruição de uma ideia, a ideia de um mundo de estrutura finita, hierarquicamente ordenado, de um mundo qualitativamente diferenciado de um ponto de vista ontológico. Essa ideia é substituída por aquela de um universo aberto, indefinido e até infinito, unificado e governado pelas mesmas leis universais, um universo no qual as coisas pertencem a um mesmo nível do Ser, contrariamente à concepção tradicional que distinguia e opunha dois mundos, o de Deus e o da Terra. Doravante, as leis da Terra e as leis do Céu se fundem. [...] Isso implica o desaparecimento, na perspectiva científica, de todas as considerações baseadas no valor, na perfeição, na harmonia, na significação e no desígnio” (KOYRÉ, 1991, p. 155).

<sup>5</sup> Ao contrário da vulgata, Baudelaire não é uma literatura do fantasma, mas da travessia do fantasma. Segundo a psicanálise, o fantasma “faz tela” para o real tanto por impedir nosso confronto traumático com o desejo do Outro quanto por atuar como uma espécie de superfície de projeção onde o vazio no Outro é deslocado e dissimulado, dotando de consistência isso que entendemos por realidade. “O desejo estruturado pelo fantasma é uma defesa contra o desejo do Outro, contra esse desejo “puro” e

natureza. No romance *Afinidades Eletivas* de Goethe, por exemplo, as escolhas amorosas entre os personagens são explicadas à maneira da atração físico-química dos corpos)<sup>6</sup>. Mas será que há uma explicação natural para o Amor, ou o Amor diz respeito a uma causa que se impõe pelo limite, pela insuficiência da necessidade natural?<sup>7</sup> Como ensina de modo mais “iluminado” a epistemologia histórica, a lição decisiva a ser extraída da ciência, do ponto de vista filosófico, é exatamente a do *fim da ideia de natureza* como um todo dotado de consistência ontológica capaz de dotar as ações humanas de sentido e valor.

[...] a consideração das causas primeiras e finais torna-se cada vez mais estranha à ciência, onde o espírito racionalista é progressivamente afastado de toda teologia. As leis não são mais consideradas como a legislação de um Deus pessoal, nem mesmo obra dessa espécie de entidade abstrata que seria a natureza (BLANCHÉ, 1975, p.161-162).

Apegado a um cristianismo residual que o faria privilegiar o espiritual em detrimento do natural e corpóreo, ou apenas sensível às consequências da mutação moderna da imagem do mundo, o fato é que Baudelaire desdenhava da natureza, tão prezada pela tradição que vai dos clássicos aristotélicos aos pintores de paisagem franceses. Estes últimos, por exemplo, perseguiram a objetividade através da imitação fidedigna da realidade natural, árvores, bosques, montanhas, rios, visando representar o mundo tal como é em si, independente do olhar do espectador.

Rejeitando essa forma de positivismo pictórico, tachando-o de alheio à vocação mais própria da arte, Baudelaire atribui à natureza apenas o papel de fornecer elementos, traços a serem rearranjados pela imaginação de forma criadora<sup>8</sup>. Em seu elogio de Delacroix, ele afirma que a natureza não passa de um dicionário, ou seja, de *um tesouro de significantes*. O equívoco do pintor naturalista, ao se pretender estritamente fiel à disposição da paisagem, corresponde ao de um poeta que julgasse suficiente copiar o dicionário para gerar autênticos poemas.

Nele (dicionário), procura-se o sentido das palavras, a geração das palavras, a etimologia das palavras, enfim, extraem-se dele todos os elementos que compõem uma frase ou uma narrativa; mas ninguém jamais considerou o dicionário como uma composição, no sentido poético da palavra. Os pintores que obedecem à imaginação procuram em seus dicionários os elementos que se acomodam a sua concepção; e ainda, ajustando-os a uma certa arte, dão-lhes uma fisionomia bem nova. Aqueles que não têm imaginação copiam o dicionário (BAUDELAIRE, 2006, p. 887).

Baudelaire preferia banhar-se em banheiras do que em riachos, e por uma caixinha de música, ignorava de bom grado o canto dos rouxinóis. Nele, o artificial tem sempre o primado em detrimento da coisa em si bruta, ainda não simbolizada, ainda não tornada *obra*.

transfantasmático (isto é, a pulsão de morte em sua forma pura )” (ZIZEK, 1990, p. 116). Em sua análise de Hamlet, por exemplo, Lacan (1986) marca que o desejo de que se trata na peça não é tanto o desejo do príncipe pela Mãe quanto o inescrutável desejo de *M’Other*.

\*\*\*

<sup>6</sup> Em *A formação do espírito científico* Bachelard (1996) dedica-se à psicanálise da ciência imaginária de Goethe e outro filósofos “iluministas”.

<sup>7</sup> A visão “biológica” da mente anula o essencial do ensino psicanalítico. “O genuíno ensino freudiano enfatiza o caráter não natural da sexualidade humana, a maneira pela qual o desejo humano se mantém à distância de tudo o que é animal, em virtude de ser moldado por um universo simbólico. Ao ler Freud equivocadamente como biólogo, nós o esprememos no molde de nosso pendor para interpretar quase tudo como efeito de influências genéticas e hormonais” (Cf. BOOTHBY, 2005, p. 34.).

<sup>8</sup> O mesmo se poderia dizer de seu apelo à tradição bíblica e mitológica.

A natureza sem a imaginação é o reino da contingência traumática, e ameaça permanentemente a realização do efeito estético<sup>9</sup>. Inversamente, o ato de criação deve ser antinatural, trabalhar contra tendências adquiridas, o que significa: proceder além do princípio do prazer. O artista não é um veículo através do qual a natureza se manifestaria numa espécie de *élan* sentimental. Contra Rousseau e o romantismo em geral, a natureza é para Baudelaire fonte sempre de degradação, nunca de elevação. Em *O pintor da vida moderna* ele escreve:

Passem em revista, analisem tudo o que é natural, todas as ações e os desejos do puro homem natural, e vocês não acharão nada que não seja assustador. Tudo o que é belo e nobre é resultado da razão e do cálculo (BAUDELAIRE, 2006, p. 874).

A mulher, por exemplo, quando em estado natural, lhe parece abominável, o oposto mesmo do *dandy*. No entanto, empalidecida pela maquiagem, emoldurada pelas joias e vestes, quer dizer, deformada no que tem de natural, ela advém misteriosa, mágica, mística. Essa atitude de negação do natural aliada à exaltação do feminino se encontra em um de seus mais belos sonetos, dedicado a um amor impossível e epistolar, Madame Sabatier. Nele, Baudelaire tece o elogio da mulher que desvinculou o desejo da função biológica de reprodução, adquirindo o encanto próximo de uma obra de arte:

Seus dois olhos preciosos são pedras polidas,

E nessa natureza estrangeira e cifrada

Onde o anjo inviolado se une à esfinge antiga,

Onde tudo é metal, diamante e luz dourada,

Resplende para sempre, como astro infértil,

A fria majestade da mulher estéril.<sup>10</sup>

(Vestindo nacarados panos a ondular)

Malgrado o repúdio dos censores<sup>11</sup>, para quem alguns versos de *As Flores do mal* cederiam demasiado aos apelos da carne (cf. *As joias*, *A demasiado alegre*, ou *Lesbos*), o erotismo em Baudelaire não tem nada de grosseiro ou irracional, mas se funda no seu modo estético de perceber a existência. Na verdade, seu fascínio pela *toilette* feminina se deve ao fato desta realizar a operação mais própria da arte em geral: fazer algo do nada, contornar um vazio. Ao se adornar, a mulher suscita a atração do que se oculta, do que faz enigma em si, provocando o desejo de “desvendamento”. Em poemas como *Amor à mentira*, por exemplo, a mulher/atriz surge emoldurada por um tosco adorno “de real e grave efeito”, suficiente para o poeta se deixar levar pela atração do amor:

Mas não basta que sejas tão só aparência,

Por coração que erra ante a verdade assim?

<sup>9</sup> No filme *Farinelli*, de Gérard Corbiau, o protagonista – um cantor “castrado” de ópera barroca – lamenta sua situação repugnante perante o irmão, responsável pelo ato terrível que preservou a pureza sublime de sua voz. Este se defende, de forma bem baudelaireana, dizendo que ação muito mais repugnante seria aquela impetrada pela natureza, que entregue ao seu livre curso destruiria a matéria-prima da arte de Farinelli, resguardada pela extração dos testículos. Esse drama ilustra o quanto uma ficção simbólica, como a música, requer um *corte traumático* no ciclo biológico da necessidade natural.

<sup>10</sup> *Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants, /Et dans cette nature étrange et symbolique / Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique, /Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants, /Resplendit à jamais, comme un astre inutile, /La froide majesté de la femme stérile.*

<sup>11</sup> Sentença endereçada a Baudelaire: “Dado que o erro do poeta – no objetivo que ele queria alcançar e no caminho que ele seguiu, apesar do esforço estilístico que ele possa ter feito, seja qual for a censura que preceda ou resulte de suas descrições – não poderia destruir o efeito funesto das cenas que ele apresenta ao leitor, e que, nas partes incriminadas, conduzem necessariamente à excitação dos sentidos através de um realismo grosseiro e ofensivo ao pudor” (BAUDELAIRE *apud* BARONIAN, 2010, p.115).

*Que me importa a tolice... ou tua indiferença?*

*Máscara, enfeite, viva!, és bela para mim!*<sup>12</sup>

*(Amor à mentira)*

Aqui, é claro, a mentira não é falha moral, mas condição lógica do desejo e traço definidor do feminino como tal. Na peça de Tennessee Williams, *Um bonde chamado desejo*, a personagem Blanche Dubois reivindica seu direito ao semblante quando confrontada com o rude pragmatismo do cunhado grosseirão, Stanley Kowalsky, que a toma por mentirosa e pedante. Kowalsky ignora a lição de Lacan em *A significação do Falo*, acerca da mascarada: “é pelo que ela não é que a mulher quer ser desejada”<sup>13</sup>.

## Fantasma Romântico: O passado representado

Segundo Paul Valéry (1991, p. 27), Baudelaire “herdou de Poe”, seu mestre literário e parceiro de infortúnio, “um sistema de pensamentos novos e fecundos, acerca de temas como a filosofia da composição, a teoria do artificial, a compreensão e condenação do moderno, a importância do excepcional e de uma certa estranheza, a atitude aristocrática, o misticismo, o gosto pela elegância e pela precisão, e até a política...”. Poe pregava a ideia de uma poesia pura, bem diferente das produções românticas, que primavam pelo recurso a fatos históricos e lendas mitológicas, retratados com exacerbada eloquência. A poesia tampouco deveria ser confundida com a filosofia ou a política, mais adequadas à prosa.

Essa autonomia da obra de arte, relativamente a finalidades extrínsecas, constitui um traço determinante da estética moderna, e se acha presente nas realizações plásticas do discípulo e última amizade passional de Baudelaire, Edouard Manet. Manet buscou liberar a pintura dos cânones renascentistas, como por exemplo, a sugestão de tridimensionalidade do espaço da tela, a unidade do foco luminoso e o lugar central do espectador<sup>14</sup>. Tais princípios são responsáveis por gerar a ilusão de verossimilhança em quadros que, à maneira da literatura rechaçada por Poe, se submetiam a uma intenção outra que não a estritamente artística, no mais das vezes de cunho moralizante, político ou religioso. A obra opera nesses casos como uma espécie de “janela”, através da qual cenas significativas da mitologia ou da Bíblia eram figuradas, produzindo um efeito de constatação imaginária do que apenas se *lia* nos livros antigos e sagrados. Através dessas obras de arte figurativas, ricamente ornamentadas e até sublimes (pensemos em Michelangelo), instituições como a Igreja e o Estado se fortaleceram ao longo da história secular. Mantidas nas paredes dos museus ou idolatradas nos altares dos templos, seus detentores e curadores se alçam à posição de herdeiros e guardiões de uma tradição notável, respeitável, de uma Ordem Simbólica consistente à qual se referir e submeter. Isso revela o quanto as noções de representação fidedigna e preservação da memória estão submetidas às relações de poder.

<sup>12</sup> *Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence, / Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité? / Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence? / Masque ou décor, salut! J'adore ta beauté.*

<sup>13</sup> Por outro lado, “por promissora que seja, a mulher no fim das contas não é senão mentira e máscara. Para o poeta, abordar a mulher, é também fonte de desilusão, de declínio da aura, de insatisfação e de morte” (BO LIU, 2002, p. 858). O elo entre Baudelaire e a Mulher é marcado por profunda ambivalência.

<sup>14</sup> A esse respeito, ver FOUCAULT, M. *A pintura de Manet.*

Opostamente a essa tendência narrativa e pedagógica do romantismo histórico, para Baudelaire a Arte se impõe como valor incondicionado, e deve se liberar da função de salvaguarda da tradição. O poeta preconiza sua superioridade e independência frente a qualquer outro valor. Essa posição é retomada em muitas ocasiões, como numa nota do comentário do *Salão de 1859*. Nela, Baudelaire reafirma a supremacia da imaginação sobre a imitação e a lição de moral, e a necessidade de se submeter a experiência humana ao seu estro, pois é a partir dela que o mundo veio à luz:

É a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume. Ela criou, no começo do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a criação, e, com materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação do novo. Como criou o mundo [...], é justo que ela o governe<sup>15</sup> (BAUDELAIRE, op. cit, p. 804).

Baudelaire também rejeita o romantismo por seu apelo exacerbado à inspiração e ao sentimento. Ele zomba das barcarolas sobre os lagos, dos tolos plenilúnios, e das confidências envergonhadas. A poesia requer a palavra justa, bem empregada, e longa meditação. Sua melancolia não deriva dos excessos do Eu imaginário, mas do confronto com a sua própria não identidade, com seu vazio de sujeito, e com a necessidade de se recriar o mundo através da poesia.

### ***Fantasma simbolista: um resgate da ontologia?***

Ao tratar da história da literatura francesa no século XIX, Eric Auerbach (1976) afirma que a geração que sucedeu Vitor Hugo e Balzac assumiu o ideal de uma arte que não interferisse, ao menos diretamente, nos acontecimentos de seu tempo. De uma arte que pusesse em primeiro plano a singularidade do autor, evitando o clichê e o chavão, tão típicos da arte “engajada”. E de fato, para Baudelaire como para o simbolismo em geral, a arte é muito mais alegoria do que documento de época, ou inventário de costumes. Contra a atitude meramente descritiva do realista, para os simbolistas, sua missão mais fundamental seria a de, retomando sugestões do orfismo antigo, rememorar a unidade harmônica do que há e coexiste no seio de um Cosmos uno e comum<sup>16</sup>. Assim procedendo, a poesia seria responsável por suscitar uma experiência de elevação acima da banalidade do cotidiano, tocando pela via da intuição o mistério “indizível” do Ser.

Exemplares dessa poética seriam os versos de *Correspondências*, poema apresentado nas antologias de literatura como pedra de fundação do Simbolismo, sendo um dos que abre o ciclo das *Flores do Mal*:

*A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam sair por vezes palavras confusas;  
Por florestas de símbolos o homem cruza  
Sendo observado por olhos familiares.*

<sup>15</sup> “A imaginação é uma operação perceptiva ativa cuja finalidade não é assimilar passivamente os caracteres do objeto, mas lhe dar um sentido inserindo-o num ‘mundo’. [...] A projeção das possibilidades humanas sobre o real indiferenciado implica uma seleção consciente da parte daquele que cria. A imaginação é uma faculdade que é ao mesmo tempo de análise e síntese. Ela aumenta os objetos pequenos e diminui os objetos grandes por uma estimativa fantástica ou por uma insolência literária, para que se mova com a plena legalidade a alma humana.” BO LIU, *Les tableaux parisiens*, p. 565. *Ruines! ma famille! ô cerveaux*.

<sup>16</sup> “O simbolismo surge como um sucedâneo, para uso de intelectuais, das religiões positivas; e a liturgia, que nestas é a prática concreta e diária das relações entre a Natureza e a Graça, nele reaparece em termos de analogias sensoriais e espirituais” (BOSI, 1983, p. 296).



*Como ecos muito longos longe confundidos*  
*Em uma tenebrosa e profunda unidade,*  
*Tão vasta como a noite e como a claridade,*  
*Correspondem-se aromas, sons e o colorido*<sup>17</sup>.  
 (Correspondências)

A concepção de mundo e a estética de Baudelaire remontam à tradição gnóstica segundo a qual a humanidade decaiu do Um no Múltiplo, o que a teria condenado a um exílio perpétuo. Em *Meu coração posto a nu*, por exemplo, ele se pergunta se “a criação não seria a queda de Deus”, e se toda a história do pecado original não seria só o álibi de um Deus, este sim pecador e mentiroso (valeria dizer, *desejante?*).

Malgrado a atmosfera de elevação e enigma de *Correspondências*, bem como de outros poemas de *As Flores do mal*, seria indevido absorver Baudelaire, inteiramente, no espectro do simbolismo. Do ponto de vista do estilo, em primeiro lugar, pode-se notar que a nitidez da imagem nunca se perde numa grande quantidade de elementos. Baudelaire ama a síntese e nunca recai na evasão metafísica, como costuma ocorrer no simbolismo em geral. Seu misticismo é sempre materialista, sua metafísica é demasiado terrena, como certos personagens de Tarkowski, que rezam mirando o chão. Suas epifanias estão sempre circunscritas ao encontro com um objeto parcial, bem delimitado, como os olhos do gato, da passante, de Berta. Contra o simbolismo “padrão”, elas não se volatilizam entre arpejos de harpas virginais, anseios imponderabilíssimos, e níveis patamares. Baudelaire é demasiado atraído pela face empírica e até mesmo histórica deste mundo, tornado *Cidade* e não mais Ser ou Natureza. Em suma, ele se afasta dos princípios do simbolismo, sobretudo, por *não pressupor a totalidade ontológica do mundo* subjacente ao amontoado de seus fragmentos dispersados. É do terreno artificial e fragmentado da cidade, entre o erotismo e a pobreza, que ele extrairá a força de sua poesia. Na verdade, boa parte dela aborda o cotidiano feérico de Paris, com seu desfile de seduções e malignidades. Nada mais avesso, portanto, aos Ideais dos simbolistas, que consideravam a vida comum cenário vulgar para a grande Arte.

Uma última diferença entre o simbolismo e Baudelaire diz respeito ao estatuto do *símbolo* em *As Flores do mal*. Tornando alegoria, ele se dissocia de qualquer significado arquetípico, abrindo-se para múltiplas chances de sentido<sup>18</sup>. Termos como Ideal, Musa, Satã, estão sempre em tensão semântica como ocorre, de forma paradigmática, com o próprio título da obra. O “Cisne”, por exemplo, perde seu significado clássico de beleza e pureza para exprimir, no poema que leva seu nome, o caráter claudicante do sujeito, perdido no pó das ruas da cidade em construção.

Vale notar o quanto a estética tipicamente simbolista das “correspondências”, “ressonâncias”, das “intensidades e vibrações”, parece retornar em algumas neo-ontologias atuais, como em Deleuze: “Os

<sup>17</sup> *La Nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles; /L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers./ Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité, /Vaste comme la nuit et comme la clarté, /Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.* Note-se de passagem que, quando a palavra “natureza” aparece em seus poemas, como no verso de *Correspondências*, tão logo acrescentam-se termos relativos à convenção humana, como “templo”, “pilares”, “palavras” e “símbolos”.

<sup>18</sup> “A alegoria, nota Benjamin no *Livro das passagens* (de forma praticamente laciana, acrescentemos), como signo que se destacou nitidamente de sua significação, tem seu lugar na arte, como contestação da bela aparência onde significante e significado se confundem e se misturam.” (*apud* BO LIU, 2003, p.665).

conceitos são centros de vibrações, cada um nele mesmo e um em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em lugar de se seguir ou se adequar” (1991, p.28). Heidegger, precursor de Deleuze, também tentou recompor uma forma contemporânea de discurso ontológico, em contraponto ao “esquecimento do Ser” da metafísica ocidental. Para tanto, desenvolveu uma recuperação da experiência fundamental da *physis* nos pensadores originários. Segundo ele, na primeira manhã da filosofia, o pensar e o ser, o um e o múltiplo, o mesmo e o outro, não eram dissociados de modo “teórico”, assim como a linguagem não era apenas instrumento lógico-formal a serviço do sujeito de conhecimento, mas dom primordial do Ser e salvaguarda de seu Mistério. “Não de mim, mas do *logos* tendo ouvido, é justo homologar: tudo é um!”, já dizia Heráclito, o obscuro. Não é à toa que tanto Deleuze quanto Heidegger adotem um estilo poético em filosofia, e seus cursos tenham sido assistidos como a um evento artístico singular. Nesses filósofos ontológicos e antilógicos, a dimensão evocativa ou musical da palavra é realçada, como no simbolismo em geral, em detrimento de sua função designativa ou “representacional”.

Embora reconhecendo os limites da representação e valorizando a potência demiúrgica da linguagem, nem Baudelaire nem a psicanálise apostam na restauração de um discurso ontológico compreendido como filosofia da natureza. Ambos se inscrevem na era artificialista e intersemiótica da ciência e da cidade. Não há volta possível a uma experiência onde o pensar e o ser, como no seio da *physis* primitiva, tornariam a coincidir. Não se deve esquecer, como também é dito em *Correspondências*, que as florestas do homem são florestas de *símbolos*.

### **Fantasma modernista: o ideal de progresso**

A vida e obra de Charles Baudelaire contêm simultaneamente uma afirmação da grande arte e uma recusa intransigente dos valores privilegiados pela sociedade burguesa do século XIX, como o ideal do progresso.

É verdade que Baudelaire e Flaubert, não se pode escondê-lo, não eram progressistas, que assistiram, com efeito, a emergência do significante mestre do progresso, e eles viram quem manjava o significante mestre do progresso, que eram em seu tempo os igualitários, que eram os novos mestres. E entretanto, a seu modo, eles inscreveram em falso contra esse significante, [...] sendo que o século XX contribuiu no estilo massacre de massa, desde então o progresso, qualquer que se tenha, cessou de ser um significante mestre inteiramente persuasivo (MILLER, 2002).

O ideal de progresso provém do iluminismo francês, sendo saudado por filósofos como Kant e Comte como horizonte doador de sentido para as contradições da história. No entanto, na sua efetividade histórica, o progresso redundou numa empreitada das nações desenvolvidas, aliada à iniciativa privada, em prol de interesses econômicos e

geopolíticos. Tal iniciativa desencadeou um processo de degradação das condições de existência humana no planeta, drama abordado em peças de Tchecov, no fim do século XIX<sup>19</sup>, e só agravado até os dias de hoje. Porém, opondo-se à crença de Victor Hugo e muitos outros nos dons do “progresso”, Baudelaire escreveu em *Projéteis (Fusées)*:

Haverá algo mais absurdo do que acreditar no Progresso quando o gênero humano, como o podemos comprovar diariamente, continua semelhante e igual a si mesmo – isto é, ainda no estado selvagem? O que são os perigos da selva ou os das pradarias perto dos choques e atritos da civilização de nossos dias? O homem que dá o braço à sua vítima em plena avenida ou o que abate a sua presa em qualquer floresta absconsa, não será sempre o mesmo homem – isto é, o mais perfeito animal de rapina? (BAUDELAIRE, 2006, p.514)

Passagens como essa comprovam que, longe de assumir uma atitude de alheamento *nefelibata* perante a realidade circundante, Baudelaire era sensível às transformações urbanas e sociais transcorridas na cidade de Paris. Walter Benjamin cita passagens notáveis que revelam o quanto o poeta foi capaz de, como Marx, enxergar o advento da população miserável como sintoma do capitalismo:

Seja qual for o partido a que se pertença, é impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doentia, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alvaiade, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários para a realização dos produtos... Esta população espera os milagres a que o mundo lhe parece dar direito; sente correr sangue purpúreo nas veias e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do sol e à sombra dos grandes parques (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2000, p.11).

Essa sensibilidade social subjaz aos *Quadros parisienses*, ciclo inserido no buquê das *Flores do mal*, e que expõe cenas de uma Paris escassa na literatura de até então, sendo visitada pelo poeta durante a *Odisséia* de um dia, como no *Ulisses*, de Joyce. Após os primeiros poemas (*Paisagem* e *O Sol*) que estabelecem uma espécie de elo entre a poesia nova e o classicismo de que Baudelaire é tributário<sup>20</sup>, percorremos uma galeria bizarra, onde assistimos a um desfile de ladrões, rufiões, atrizes, prostitutas, cegos, loucos, velhos e velhas, vagabundos, antecipados por versos eróticos dedicados a uma mendiga ruiva. Paisagem exótica ou estranhamente familiar?

A tematização baudelaيرية desses excluídos, ou “perdedores” do jogo da vida, encontra seu paralelo pictórico em algumas das mais revolucionárias e escandalizantes obras de Manet, como *Piquenique na relva*, onde o nu, tradicionalmente reservado aos personagens mais espiritualizados, é relançado na situação pouco santa de um piquenique ao ar livre; ou *Olímpia*, por exemplo, que retrata uma cortesã a interpelar o espectador de forma devassa e impudica; ou ainda o *Bebedor de Absinto*,

<sup>19</sup> O tema é presente em peças como *O jardim das cerejeiras* e *Tio Vânia*, por exemplo.

<sup>20</sup> O classicismo presente no apuro formal dos versos perfeitos das *Flores do mal* opera em Baudelaire como “mediador evanescente”. A expressão é de Zizek, e designa o elemento que prepara a passagem de um momento histórico para outro. O apego à forma clássica foi uma espécie de “corrimão” que permitiu a transição, operada na literatura por Baudelaire, da estética antiga para a moderna.

trabalho rejeitado pelo salão oficial, que alegou rudeza na confecção da obra e caráter depressivo do tema. No entanto, será desse *bas-fond* que surgirá a arte moderna, não tanto preocupada em retratar a realidade tal como é, mas em trazer à cena o que é ocultado para que a “realidade” burguesa possa se constituir e se naturalizar. De forma subversiva, Manet atravessou as coordenadas fantasmáticas que estruturavam a percepção acadêmica, notavelmente alienada e conservadora. Numa atitude análoga, que rompe com o estatuto simbólico tradicionalmente conferido à poesia e aos poetas, Baudelaire, no poema *O Jogo*, se surpreende em pesadelo num antro sob pálidos lustres, em meio a sofás surrados, prostitutas debochadas e homens indiferentes à moral:

*Eis o negro retrato que em sonho noturno*

*Vi se traçar sob meu olho clarividente.*

*Eu próprio, num recanto do antro taciturno,*

*Vêjo-me acuado, frio, mudo e reticente.*

*Invejando a paixão tenaz dessas pessoas*

*Daquelas cortesãs a fúnebre leveza,*

*E todas traficando alegres e à toa*

*Uma sua honra antiga, a outra a sua beleza!*<sup>21</sup>

*(O Jogo)*

Tendo perdido a aura de inspirado, o poeta moderno se tornou mais um na multidão. Ele deixou o trono celeste da contemplação metafísica para assumir a posição horizontal, terrestre e parcial, do sujeito descentrado, transeunte ocioso e solitário, “topando nas palavras como no calçamento”, dejetado que a cidade organizada para a rotina do trabalho lançou na marginalidade. Indiferentes às seduções do progresso e desprezando a moral do trabalho, Manet e Baudelaire também ficaram sem inscrição na hierarquia social vigente. “Suicidados da sociedade”, eles se identificaram com a sombra das Luzes.

Por fim, há que se distinguir, em Baudelaire, sua crítica do progresso como ideologia e sua aposta positiva na modernidade cultural. Esta é o contrário daquela, pois se a primeira conduz a uma existência dominada pelo automatismo do ritmo da produção, a segunda prega a autonomia da criação estética, a busca incansável do Ideal artístico, pois “um verdadeiro homem não pode renunciar a sua mais nobre tarefa”, como ele dizia. O trágico em Baudelaire não é pois apenas niilista, mas incita à conquista prática da autonomia pela reinvenção de si e da realidade através da poesia.

### “Petrarquizar o horrível”

O caráter melancólico, inadaptado, do poeta em *As Flores do mal* se acha metaforizado pelas figuras do “Albatroz” (“suas asas de gigante impedem-no de andar”) e “Cisne” (“com seus doidos gestos”), dan-

<sup>21</sup> *Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne/Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant./Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,/Je me vis accoudé, froid, muet, enviant, Enviant de ces gens la passion tenace,/De ces vieilles putains la fúnebre gaieté,/Et tous gaillardement trafiquant à ma face,/L'un de son vieil honneur, l'autre de sa beauté!*

do prosseguimento à série iniciada por Poe com seu “Corvo”, mais taciturno. Essas aves alegorizam o poeta na situação paradigmática de hesitação e claudicância, de incerteza perante o meio envolvente. Elas expressam a condição do sujeito como angústia, deriva, perda de si ou *falta-a-ser*, segundo a expressão de Lacan.

Baudelaire viu-se lançado, em vida, numa espécie de “orfandade radical”, vagando pelas vielas de uma Paris descentrada, de inquietante estranheza. Primeiro, como *dandy* pródigo e extravagante; mais tarde, como um santo maldito ou herói solitário, para quem só a literatura representava salvação. Por ela, o poeta dedicou grande parte de sua existência, marcada sempre por grande sofrimento e gozo. Nesse percurso, a palavra foi o meio encontrado de transfigurar o mal-estar em paraíso. Pois será do solo lavado e arenoso dos conflitos familiares, das frustrações amorosas, da perseguição dos censores e credores, da moléstia aplacada pelo ópio e o haxixe, que Baudelaire colherá as flores novas de seus sonhos, como é dito no poema *O Inimigo*:

*Quem sabe as flores novas de meu sonho ocioso*

*Não verão neste solo lavado e arenoso*

*O místico alimento a nutrir-lhe o vigor?*<sup>22</sup>

*(O Inimigo)*

Mesmo tendo recusado a religião formal<sup>23</sup>, Baudelaire manteve ao longo de sua trajetória certo “anseio místico” sem objeto preciso, uma aspiração “semiplatônica” ao Ideal, como os cegos no passeio público que erguem a cabeça a esmo, em busca de algo indefinível no céu. De fato, certas visões crepusculares, as bijuterias no corpo de uma mulher ou as pupilas faiscantes do gato, sinalizam esse real impossível como um fetiche<sup>24</sup> exuberante. Mas esse excesso *místico* é o avesso da falta *trágica* de fundamento para a existência. Essa ambivalência místico/trágico permeia toda a obra, que oscila entre as vias do êxtase espiritual e sexual e a entrevisão da morte como verdade da vida.

Em *As Flores do mal* Baudelaire buscou moldar, como numa máscara mortuária, a face sombria da Morte, “eternizando-a” em poemas como *A Carniça*, *As Velhinhas*, *Dança Macabra* e muitos outros. São versos sobriamente desesperançados, ambientados num cenário em ruínas, envolto numa atmosfera brumosa e triste. Suas temáticas macabras, por vezes até escatológicas, à maneira dos contos de Edgar Poe, frustram as conceituações filosóficas tradicionais do Belo como o que “apraz”. E assim como no poema *Hino à Beleza* o poeta já dissociara o Belo do Bem:

*Tu vens do céu profundo ou saís de um precipício,*

*Beleza? Teu olhar, divino ou infernal,*

*Vêrte confusamente o bem e o malefício,*

*Possível sendo assim supor-te ao vinho igual.*<sup>25</sup>

*(Hino à Beleza)*

<sup>22</sup> *Et qui sait si les fleurs nouvelles que je revê/Trouveront dans ce sol lavé comme une greve/Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?*

<sup>23</sup> “Baudelaire é católico? No sentido estrito, não. Sua ruptura com a ordem social é demasiado completa para que ele possa aderir às concepções da Igreja, e por conseguinte, se submeter às suas obrigações formais. O emprego do léxico teológico em suas obras contém demasiadas ambiguidades para que ele possa ser considerado um católico.” BO LIU, *Les tableaux parisiens*, p. 845. Não resta menos que para Baudelaire “Ser um grande homem e um santo *para si mesmo*” era a única coisa que ele considerava verdadeiramente importante.

<sup>24</sup> “O que representa, em última instância, o fetiche? Um objeto que preenche a falta constitutiva do Outro, o lugar vazio do ‘recalcamento primário’, o lugar onde o significante tem que faltar para que a rede significante possa se articular. [...] O fetiche inverte a relação habitual entre o ‘signo’ e a ‘coisa’: costumamos apreender o signo como algo que representa, que substitui o objeto ausente, quando o fetiche é um objeto, uma coisa que substitui o ‘signo’ faltoso” (ZIZEK, 1991, p. 123.).

Baudelaire vai mais fundo em *A Carniça*, a ponto de dissociar o conceito clássico de Beleza daquele de Arte<sup>26</sup>. Desde então, o que perece e se desfigura ganha lugar proeminente em sua poesia. *A Carniça*, por exemplo, causou desconforto nos estetas kantianos e hegelianos, por sua fusão intolerável entre o mau gosto do conteúdo e o requinte incontestável da forma literária. Em sua singular inverossimilhança, esse poema ironiza não só as classificações filosóficas universitárias, como o próprio modo de vida burguês, sempre a dissimular, com diversão pueril, a presença incômoda e opaca da morte:

Tu te lembras daquilo a que assistimos, filha,  
Em bela manhã de verão:  
*Uma carniça infame à curva de uma trilha*  
*Por sobre o cascalho do chão, [...]*

- E entretanto terás certo dia a atitude  
*Desta tenebrosa infecção,*  
*Estrela de meus olhos, fonte de virtude,*  
*Tu, anjo de minha paixão!*<sup>27</sup>  
(*A Carniça*)

Mesmo caso em *Os sete Velhos*<sup>28</sup>, poema dedicado a Victor Hugo, onde a antevisão da amada como virtual embrulho putrefeito cede lugar à angústia perante a visão, na rua, de velhos mendigos decrépitos, criaturas pavorosas, que sem estarem mortas, não exibem porém qualquer atributo do que se possa considerar propriamente “vivo”. Esses versos aludem a uma espécie de “transcendência do finito como tal”, presente de forma expressiva no amorfo, no que se dissipa e não tem limites definidos. Se na perspectiva metafísica da arte o tempo é tomado como a fronteira absoluta que separa a cópia faltosa da perfeição suprassensível do modelo, ele passa a ser o que é mais diretamente visado pelo artista, atuando inclusive como ponto de irradiação do efeito estético.

Por outro lado, é bem verdade que no contexto mais amplo de *As Flores do mal*, nem toda marca temporal traz o caráter necrófilo de uma carniça. Outros signos empregados podem trair volúpia sexual, como no soneto exaltado por Proust, *A uma passante*. Nele, o traço de morbidez se reduz ao luto portado pela mulher que passa na rua, que passa para nunca mais se tornar a ver, mas cujo olhar tempestuoso de desejo é entrevisto, ainda assim, como fragmento de eternidade em meio ao ruído ensurdecedor:

*A ensurdecer, ao meu redor a rua urrava.*  
*Longa, esbelta, de luto, em dor majestosa*  
*Passa... uma mulher, e com a mão faustosa*  
*A orla do vestido alçando balançava[...]*<sup>29</sup>  
(*A uma passante*)

<sup>25</sup> *Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / Ô Beauté ! ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime, / Et l'on peut pour cela te comparer au vin.*

\*\*\*

<sup>26</sup> É certo que Baudelaire define muitas vezes a tarefa do artista como a busca do Belo Ideal. No entanto, sua concepção de “beleza” não se circunscreve aos padrões clássicos: “O Belo, para Baudelaire, é a descoberta, a descoberta do que é eterno, descoberta que nos permite entrever o eterno, seja ele gracioso ou desgracioso, harmonioso ou discordante, bom ou mau. O eterno está ligado a um estado de espírito antes que ao tempo ou a um estado de existência que a religião promete. É um estado em que experimentamos esteticamente um gozo total, e não parcial, um estado onde se canta, como no poema *Correspondências*, ‘o transporte do espírito e dos órgãos sensuais’” (BO LIU, 2003, p. 642).

<sup>27</sup> *Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme, / Ce beau matin d'été si doux : / Au détour d'un sentier une charogne infâme / Sur un lit semé de cailloux (...) - Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / A cette horrible infection, / Etoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion!*

Poemas como *A uma passante* revelam o fascínio de Baudelaire por aspectos originais do presente, como a transeunte amada por um segundo, tão contraditória com a fixidez marmórea da musa romântica. Esse interesse exacerbado pelo novo escorre na prosa vibrante dos comentários dos *Salões* de artes plásticas. O mesmo se passa em crônicas como *O pintor da vida moderna*, texto consagrado ao amigo e evidente *alter ego* do poeta, o caricaturista Constantin Guys. Nele, o conceito de modernidade é explicitamente abordado:

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. [...] Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado (BAUDELAIRE, 2006, p.859).

### “Nada terá lugar senão o lugar”

Em seu comentário acerca do cuidado de si em Baudelaire, Michel Foucault alerta para a necessidade de se distinguir a moda, que não faz senão seguir o curso do tempo, e a modernidade propriamente dita. A modernidade se caracteriza por uma atitude de distanciamento que apreende o momento presente naquilo que este tem de *heroico*. Essa apreensão não é realista, e requer o trabalho solitário e livre da imaginação, atuante não só no processo de produção da obra como no da constituição de si do próprio artista. Pois ser moderno é ser autônomo, quer dizer, é ser capaz de elaborar sua existência como obra singular, à revelia dos valores herdados da tradição. E Foucault conclui sua análise com uma alusão à ética/estética do *dandy* de Paris:

Esta heroização irônica do presente, este jogo da liberdade com o real por sua transfiguração, esta elaboração ascética de si, Baudelaire não concebe que possam ocorrer na sociedade ou no corpo político. Tudo isso só pode se produzir num lugar outro, que Baudelaire denomina arte (FOUCAULT, 1994, p.571, tradução nossa).

Como ressalta Foucault, Kant e Baudelaire partilham da exigência de *autonomia*. A diferença é que, enquanto um a fundamenta na obediência aos imperativos da razão, à faculdade diretora em Baudelaire resta sempre a imaginação. À maneira dos gregos, Baudelaire toma a ética como uma estética da existência, como uma criação de si por si. À diferença deles, porém, que tinham no Cosmos um espelho onde se mirar<sup>30</sup>, Baudelaire não recorre mais à natureza como referencial para a conduta, mas a uma heroica “aspiração indefinível ao Belo”.

Mas como sustentar heroicamente o primado da arte no contexto do capitalismo, quando a vida em geral se transformou num processo puramente econômico, em que as pessoas se tornaram força

<sup>28</sup> “O mal presente nos Sete Velhos não é só o mal físico que acha sua expressão no sofrimento. Trata-se aqui, sobretudo, de um mal metafísico e moral, caracterizado pela imperfeição, a finitude e o pecado do homem”. [...] É uma profunda consciência da decadência e do absurdo da condição humana que nos liberam os primeiros versos desse poema. O homem se vê sempre levado a ir adiante, sem saber aonde sua viagem finda, com a esperança de estar melhor alhures do que onde ele está” (BO LIU, p.797).

<sup>29</sup> *La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet [...]*

\*\*\*

<sup>30</sup> A esse respeito, cf. FOUCAULT, M. *O uso dos prazeres*, volume 2 de sua *História da sexualidade*.

de trabalho graduável e comparável, e os objetos de arte se acham reduzidos à condição de mercadorias entre mercadorias? Enfim, como recuperar a singularidade da experiência estética num mundo comandado pelas exigências do rentável? Em seu comentário sobre os *Quadros parisienses*, Bo Liu afirma que o mundo moderno não está a decretar sumariamente o fim da poesia, pois este mundo

[...] ao mesmo tempo lhe fornece novas possibilidades com “signos” oriundos da vida urbana. [...] Em suma, na nova poesia que se busca, é o desconhecido que valerá, não o conhecido. O que o evocará, são figuras sem atributos decididos, figuras cuja natureza aberta ajudará o poeta a transgredir os estereótipos. Há aí para a poesia uma experiência nova, de que passa a necessitar em seu mais íntimo (BO LIU, 2003, p. 251).

De forma esquemática, pode-se afirmar que enquanto o problema da arte tradicional consistia em preencher o lugar sublime do Sagrado pela produção de um objeto que metaforizasse sua magnitude metafísica, com a moderna “morte de Deus”, a arte se reorienta no sentido de preservar ao menos o *lugar de uma diferença*, um lugar como lugar, no dizer de Mallarmé, uma dimensão de extimidade frente ao circuito redundante da vida prática, sempre às voltas com as exigências do Útil.

Mas como essa instituição de um “lugar vazio” como tal se dá no caso específico das *Flores do mal*? Analisando os desenvolvimentos da arte moderna, Žizek nos oferece uma pista para essa questão:

[...] com o duplo movimento de mercantilização da estética e estetização da mercadoria, um objeto “belo” (esteticamente satisfatório) é cada vez menos capaz de sustentar o vazio da Coisa. É como se, de forma paradoxal, a única maneira de sustentar o lugar (sagrado) fosse preenchendo-o com sujeira, com o dejetos excremental. Em outras palavras, os artistas de hoje que exibem objetos excrementícios como objetos artísticos, longe de abalar a lógica da sublimação, lutam desesperadamente para salvá-la (2002, p.45).

Em outras palavras, com seu recurso à carniça e elementos como sangue espumoso, morcegos, tumbas e vermes (esses negros colegas sem olhos e orelhas...), quer dizer, com essa espécie de retorno ao símbolo em sua dimensão mais purificada e primeira, aquela das fezes<sup>31</sup>, Baudelaire busca uma alternativa para a arte na era da reprodução industrial. Tal tarefa é considerável, se admitimos que a experiência estética deva se caracterizar por nos causar o sentimento de uma “primeira vez”. Para tanto, *As Flores do mal* trouxeram à cena isso que resiste à apropriação utilitária, e expressa a força sublime e brutal do tempo e da morte.

*Ruínas ! Minha família ! Oh mentes precárias!*

*A cada noite presto a vós solene adeus!*

<sup>31</sup> Para a psicanálise, as fezes representam a primeira parte destacável do corpo utilizada pela criança como forma de negociar o amor da mãe, através de sua retenção ou expulsão, por exemplo. Não sendo dotadas de nenhum “valor de uso”, elas caracterizam uma espécie de signo em estado puro. Não é à toa que João Cabral de Mello Neto, poeta avesso aos excessos do lirismo, escreveu: “Poesia, te quero fezes”.

<sup>32</sup> *Ruines ! ma famille ! ô cerveaux congénères !/Je vous fais chaque soir un solennel adieu !/Où serez-vous demain, Èves octogénaires, / Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?*

<sup>33</sup> “Não foi acidente que Shakespeare tenha sido tão atento aos paradoxos de ‘algo criado de nada’, uma vez tendo vivido num período de rápida dissolução das relações sociais pré-capitalistas e da viva emergência de elementos do capitalismo, i.e., num período em que ele era capaz de observar diariamente a maneira pela qual a referência ao “nada”, a algo de puro semblante (especulação com papéis sem valor que são apenas a promessa de dinheiro real, por exemplo) dispara a enorme maquinaria do processo de produção que transforma toda a superfície da Terra” (ŽIZEK, 1997, p. 12).

<sup>34</sup> KOYRÉ, A. *Considerações sobre Descartes*, p. 67-68.



Onde estareis mais tarde, Evas octogenárias,  
Sobre quem pesa a garra temível de Deus?<sup>32</sup>  
(As Velhinhas)

### “- Tu és isso!”

A mutação da imagem do mundo promovida pelo capitalismo nascente<sup>33</sup> e pela revolução científica abalou a crença num princípio metafísico do universo, que arranjaría a natureza como um todo orgânico e harmonioso. Com a revolução científica, “a Terra já não está mais no centro do mundo. Não há centro, não há ‘mundo’. O universo não está ordenado pelo homem: não está sequer ordenado”<sup>34</sup>. Se Copérnico destituiu a Terra do lugar de centro do universo, Kepler, com o engendramento das órbitas elípticas, porta um golpe de misericórdia contra a própria noção de centro ontológico do universo, revelada desde então como própria do homem religioso<sup>35</sup>. Analogamente ao que ocorre com os corpos na física galilaica, no plano social os indivíduos perdem a referência a um “lugar natural” que fixe seu pertencimento a uma comunidade de origem, como Senhor ou Escravo, por exemplo<sup>36</sup>.

Sem a eternidade como horizonte último da existência, o sujeito moderno se sabe, ao menos inconscientemente, lançado em meio a uma vasta negatividade pretérita e futura, da qual advém e para a qual pressente se dirigir de forma inevitável. Isso é tratado, não sem ironia, na célebre cena do cemitério de *Hamlet*, quando o “príncipe da sina amarga”<sup>37</sup>, na companhia de Horácio, “conversa” com o crânio de Yorick, bobo da corte no seu tempo de infância:

Hamlet – Deixa eu ver (Pega o crânio). Olá, pobre Yorick!  
Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia. Mil vezes me carregou nas costas; e agora, me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago!  
[...] Por favor Horácio, me diz uma coisa.

Horácio – O que meu senhor?

Hamlet – Você acha que Alexandre ficou assim também dentro da terra? (SHAKESPEARE, 1991, p.172)

Provido do anseio místico que assume a morte de Deus e dos mitos antigos; rejeitando o naturalismo “herbívoro” dos pintores de paisagem, sem se perder nas neblinas do supranaturalismo simbolista; desapegado do romantismo e de seu apelo conservador à tradição e à efusão lírica; desenganado quanto aos ideais iluministas de progresso, Baudelaire surge no horizonte da cultura Ocidental como uma figura atópica, excessiva, inadaptada, *sintomática*. Contudo, seu mal-estar *splenético* exprime com propriedade a verdade do sujeito “cartesiano” de que tratam Shakespeare e a psicanálise. Alegorias como a da carniça, por exemplo, nada mais fazem do que “materializar” o sujeito sem predicados do *cogito* cartesiano, isto é, o sujeito indeterminado, dissociado de sua representação significativa. A carniça é o esquema

<sup>35</sup> “Parece-nos que se impõe uma conclusão: o homem religioso desejava viver o mais perto do centro do mundo. [...] Um universo origina-se a partir do seu Centro, estende-se a partir de um ponto central que é como que o seu ‘umbigo’. [...] O Centro é justamente o lugar onde se efetua uma rotação de nível, onde o espaço se torna sagrado, portanto real por excelência” (ELIADE, p. 44).

<sup>36</sup> “A sociedade pré-democrática, a sociedade aristocrática, repousa sobre o princípio de uma diferenciação ‘natural’ entre uns e outros pois ela se funda sobre um princípio hierárquico”, que distingue “aqueles que encarnam o poder coercitivo, são encarregados de comandar, de dirigir, e de proteger aqueles que eles comandam e dirigem, e, por outro lado, aqueles que, em razão de sua ‘inferioridade’, têm por condição obedecer e servir, se beneficiando da proteção que deve lhes trazer aqueles que eles servem” (LEGROS, R. *L’avènement de la démocratie*, p. 31-32).

<sup>37</sup> A expressão é de Augusto de Campos.

do sujeito como tal, a imagem do que não tem imagem e só comparece à percepção como grandeza negativa, isto é, como degradação e deformidade.

O osso, o crânio, eis um objeto que, por sua presença, preenche o vazio, o impossível da representação significativa do sujeito; ele é, para dizê-lo em termos lacanianos, a positividade de uma falta: uma coisa que vem no lugar onde o significativo falta (ZIZEK, 1991, p.98).

Questionando um por um os atributos de seu ser em nome de uma certeza inabalável, a ponto de colocar em questão até mesmo a existência do próprio corpo, o sujeito se define ao longo das *Meditações* de Descartes como o vazio residual, pontual e evanescente desse processo radical de redução. Em termos psicanalíticos, pode-se dizer que a dúvida o submete a um processo radical de histerização, como quando o analisando se dá conta de que os significantes que tomava para si eram apenas insígnias que ostentava para o Outro. Isso quer dizer, em outras palavras, que a forma de pensar embutida na ciência, a dúvida racional, nos esvaziou de ser e nos dispôs à angústia, ao questionamento melancólico de nossa própria identidade. Nesse processo de “estranhamento do familiar”, até mesmo a distinção entre sonho e realidade não encontra mais limites bem definidos. O célebre “argumento do sonho” desenvolvido ao longo da primeira meditação presta, a seu modo, testemunho disso:

Vejo tão manifestamente que não há quaisquer indícios concludentes, nem marcas assaz certas por onde se possa distinguir nitidamente a vigília do sono, que me sinto inteiramente pasmado: e meu pasmo é tal que é quase capaz de me persuadir de que estou dormindo (DESCARTES, 1962, p. 119).

Na angústia, não se trata tanto do receio da morte por vir quanto se perceber que isso que chamamos “vida” não passa de alienação no Outro e que, tomado “nele mesmo”, o sujeito não passa de um vazio, uma máscara em si<sup>38</sup>. Mesmo perturbadora, contudo, só a angústia oferece a chance de uma efetiva liberação, isto é, de morte do ego imaginário<sup>39</sup>, configurando uma espécie de “ponto zero” no processo analítico<sup>40</sup>.

O sujeito é um ponto. Um ponto cuja manifestação mais concreta toma a expressão clínica da angústia. A psicanálise o apreende como uma emergência. E nessa emergência o isola como um ponto que se delinea exatamente ali onde a angústia se manifesta. É o que ensina a interpretação do sonho de Irma. Nela, lembremos, esse ponto aparece quando Freud consegue que a paciente abra a boca. Mesmo porque é nesse instante que ele vê, no fundo, os cornetos recobertos por uma membrana esbranquiçada, o espetáculo horrível da carne que nunca vemos, o fundo das coisas, o avesso da face, a carne sofrente, disforme. Em

<sup>38</sup> A noção de pessoa, como sabemos, vem de *per sona*, ou seja, da máscara *por onde soavam* as vozes no teatro antigo.

<sup>39</sup> Como nota um comentarista atual da obra de Freud, a pulsão de morte consiste essencialmente na morte do ego imaginário: “O ego nunca é capaz de realizar mais do que uma síntese parcial. Ele inevitavelmente exclui a heterogeneidade do desejo do sujeito. [...] De fato, a meta da análise é menos o fortalecimento do ego do que uma espécie de desconstrução controlada dele.” Segundo Lacan, tal experiência chega “no limite da despersonalização”. Cf. BOOTHBY, *Freud as a philosopher*, p. 13.

<sup>40</sup> Eu próprio já passei por isso, por ocasião de uma crise que me levou ao hospital com alta de pressão. “- Para onde foi todo mundo?”, perguntava, mudamente. Creio que a passagem involuntária por este “ponto zero” portou-me algo do: “- Eu sou isso!” freudiano.

suma, uma “visão de angústia, identificação de angústia, revelação última do tu és isso – Tu és isso que é o mais distante de ti, isso o mais disforme” (GODINO, 2010, p.151, grifos do autor).

Em sua generalidade, os poemas de *As Flores do mal* tratam da identificação paradoxal do sujeito com “isso” que lhe é aparentemente o mais contrário e distante. Como Ícaro ao perseguir o Sol, o poeta narra seu confronto trágico com o abismo da morte, não como fato empírico contingente, mas como verdade transcendental. Algo análogo não se passa com o sonho de Freud, quando tendo adotado a perspectiva do *cogito* puro em busca de uma certeza científica inalável ele “passa para o outro lado da fita de Moebius” e se depara com a sua verdade mais íntima, sob a forma da placa horripilante na garganta de Irma?

Aliada ao seu valor artístico intrínseco, não se pode perder de vista a “coragem da verdade” implicada no ato de Baudelaire com a criação de *As Flores do mal*, comparável ao de Freud com a criação da psicanálise. Quantos pensadores suportam o mesmo rigor, a mesma exigência? Sensíveis ao impacto da revolução científica, eles atravessaram fantasmas filosóficos insidiosos, como os de natureza, tradição, ontologia e progresso, numa visão de soslaio sobre a vida, captada sob o prisma irônico da morte.

*Sob qualquer clima, ou sol, a Morte, ela te vê*

*Em tuas contorções, risível Humanidade,*

*E ao se odorar de mirra, assim como você,*

*Mescla sua ironia a tua insanidade!*<sup>41</sup>

*(Dança Macabra)*

Revisão técnica : Carolina Domingues

## Referências bibliográficas

- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva: 1980.
- BACHELARD, G. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BARONIAN, J.-B. *Baudelaire*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BLANCHÉ, R. *L'induction scientifique et les lois naturelles*. Paris: PUF, 1975.
- BO LIU. *Les “Tableaux parisiens”*, v. 1 & 2. Paris: Harmattan, 2003.

<sup>41</sup> *En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire /En tes contorsions, risible Humanité, /Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe, /Mêle son ironie à ton insanité !*

- BOOTHBY, R. *Freud as Philosopher: Methapsychology after Lacan*. New York/ London: Routledge, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Sex on the couch. What Freud Still has to teach us about Sex and Gender*. New York / London : Routledge, 2001.
- BOSI, A. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- DELEUZE, G. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- DESCARTES, R. *Meditações*. São Paulo: Difel, 1962.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Livros do Brasil: Lisboa, sd.
- FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*. Paris: Seuil, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade II*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GODINO, A. *O sujeito na psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- KOYRÉ, A. *Estudos de história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Considerações sobre Descartes*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Hamlet por Lacan*. Campinas: Escuta Editora, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário. n° 11*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- LEGROS, R. *L'avènement de la démocratie*. Paris: Grasset, 1999.
- MILLER, J.-A. *Un Effort de Poésie*, lição 3. Inédito, 2002.
- PICHOIS, C.; ZIEGLER, J. *Baudelaire*. Paris: Fayard, 2005.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- VALÉRY, P. *Variédades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- ZIZEK, S. *O mais sublime dos histéricos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Eles não sabem o que fazem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- \_\_\_\_\_. *El frágil absoluto*. Valencia: Pre textos, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Looking Awry*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.