

ARQUEOLOGIA FICTÍCIA (RELAÇÕES ENTRE OS DISCURSOS CRÍTICO E FICCIONAL)

DANIELLE CORPAS
Faculdade de Letras - UFRJ

RÉSUMÉ:

les frontières entre fiction, critique et réalité sont effacées dans le roman.

Les derniers jours de Charles Baudelaire, roman écrit par Bernard-Henri Lévy, est à la fois une fiction et une réflexion critique sur l'oeuvre de Baudelaire. Inspiré par une image du texte — *l'archéologie fictive* — cet essai analyse les possibilités artistiques du discours critique. Cette proposition n'est point nouvelle: elle apparaît déjà dans le Romantisme Allemand et chez des théoriciens modernes comme Lukács, Adorno et Barthes. Le roman de Lévy radicalise à la fois cette inclination artistique de la critique et la tendance métalinguistique et intertextuelle de la littérature moderne, en faisant de la réflexion fictionnelle sur l'oeuvre de Baudelaire une critique esthétique qui est aussi critique de la réalité. Cette attitude a un rapport visible avec la pratique de Walter Benjamin, l'oeuvre de ce philosophe a donc été choisie pour démontrer comment

Primeira expedição: medições

Quais as fronteiras entre escritura literária e escritura crítica? "A linguagem do texto crítico deve ser exclusivamente referencial?" Ou, como pergunta Barthes, em um ensaio de 1966: *A linguagem do crítico pode ser ela mesma simbólica?* (1982:212)

Algumas obras críticas, como a do próprio Barthes, parecem acenar com uma resposta positiva. No Brasil, a hipótese se vê mais que confirmada na *prosa porosa* com que Augusto de Campos registrou suas *incur-sões de poeta-crítico* em *O Anticrítico* (1986: 9). Neste livro, as traduções — que não deixam de ser uma forma de apreciação crítica, segundo a concepção de tradução cri-

ativa defendida pelo poeta paulista — são comentadas de uma forma poética que potencializa as possibilidades da observação crítica.

A produção ficcional também tem realizado a fusão entre linguagem simbólica e reflexão crítica. Romances como *Em Liberdade* e o recente *México*, ambos de Silviano Santiago e *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, além de *Les derniers jours* de Charles Baudelaire, confirmam a propensão da literatura contemporânea a romper barreiras entre gêneros e classificações de discursos.

A tendência que romances como estes representa pode ser analisada a partir de dois pontos de vista: um externo e outro interno à literatura.

Pelo primeiro, cabe avaliar um componente importante do significado dessas obras como produto cultural: o elemento biográfico. É notório o sucesso de vendas que as biografias têm alcançado nos últimos anos. Certas editoras reconheceram aí um filão e têm investido em publicações pouco criteriosas e muito vendidas, que se ocupam de detalhes escabrosos da vida de personalidade das artes, da política ou da ciência. Não vale a pena descrevê-las aqui. Um título como *A vida sexual e afetiva dos gênios* já diz o suficiente.

De certa forma, os romances supracitados respondem a esse interesse do público. Mas não é a mesma resposta que as biografias oferecem. Em primeiro lugar, esses romances não procuram estabelecer verdades sobre a vida dos autores do passado. Não se trata de biografias, mas de *pseudobiografias* em que a pessoa célebre

é transformada em personagem de ficção e sua vida, em matéria de enredo. O objetivo é menos a verdade que a verossimilhança. Enquanto as biografias criteriosas assumem hipóteses como hipóteses e as sensacionalistas dão ares de verdade a boatos, os romances não demarcam fronteiras entre realidade e ficção, misturam fatos comprovados ou tidos consensualmente como verídicos a fatos inventados. O caráter documental aí é o que menos importa. O que interessa é explorar as interseções entre a vida e a obra daquela pessoa, transformando a vida em arte e a obra em acontecimento. A produção artística do personagem não é citada apenas como referencial cronológico ou abordada de um ponto de vista externo, avaliada em suas conseqüências para a vida de seu autor. O romance retoma a obra de maneira criativa. Da mesma maneira como recria a biografia do autor, a narração é também uma releitura de seus textos. A narrativa romanesca configura-se, assim, como o *livre de l'oeuvre*, a biografia da obra que Baudelaire concebe no romance de Lévy: "*Traiter les Fleurs comme un homme, la vie de leurs vers comme une vie tout court, porter sur la création et sa chronique le regard habituellement dévolu au maître et à ses secrets -- tel est l'incroyable dessein qu'il commence de nourrir*" (1992a:239).

O romance lê e cita a obra sobre a qual se debruça, apropria-se dela e a redistribui numa nova ordem, redimensionando seus sentidos. Em outras palavras, compõe uma visão crítica sobre ela. Em relação a isso, do ponto de vista estritamente literário, romances como o de Lévy representam uma

radicalização da tendência metalingüística da literatura moderna. De Flaubert a Robbe-Grillet, passando por Mallarmé e Proust, Borges e o surrealismo, a literatura é “ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala” (Barthes, 1982:28). O livro de Lévy, no que se refere ao diálogo com a obra de Baudelaire, pode ser arrolado como um momento recente deste desenvolvimento, momento em que a metalinguagem não se realiza apenas como consciência da própria escritura, mas também como reflexão sobre o texto do outro.

O fato de configurar-se como reflexão metalingüística não impede que se manifeste no romance aquilo que Adorno considera seu *impulso fundamental*: a tentativa de decifrar os mistérios da realidade que lhe é exterior¹. Desde seus primórdios, a narrativa romanesca tem conciliado o questionamento sobre o ato de narrar ao princípio realista que faz com que nela se componha um mundo que é ao mesmo tempo imagem e interpretação de um real. Narrar uma estória, mesmo a mais intimista ou a mais fantástica, implica sempre uma certa dose de realismo, há sempre relações de vários níveis entre o universo ficção do romance e o solo histórico em que ele se situa. O narrador mantém um olho sobre o mundo que engendra, e outro sobre aquele que, sendo-lhe externo, o perpassa. O questionamento metalingüístico não está, portanto, dissociado da tentativa de pensar o real através da ficção: as várias formas de reflexão sobre a linguagem traduzem a procura de exatidão e refinamento da expres-

são simbólica e, com isso, reafirmam o princípio realista. Ao contrário do que se poderia supor, a exacerbação da tendência metalingüística — o “distanciamento estético”, segundo a terminologia de Adorno — experimentado pelo romance no século XX não representa a desistência do princípio realista, mas uma estratégia para manter-se fiel a ele. Nas palavras de Roland Barthes, (1982:33): “o escritor é um homem que absorve radicalmente o porquê do mundo num como escrever... fechando -se no como escrever, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas?”

Por esse ponto de vista, pode-se dizer que o romance, e especialmente o romance contemporâneo, contém em si o gérmen da atividade crítica, que pode voltar-se para si mesmo, para a tradição literária do passado ou para a realidade que, de uma maneira ou de outra, o perpassa. Ou ainda, como é o caso de *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, pode pensar o real através de outros textos. A questão que fica é: como a crítica da realidade se faz através de uma crítica estética por sua vez elaborada como ficção?

As escavações

*Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers
monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères
études.*

(Baudelaire, “La Beauté”)

1. Cf. ADORNO, T. “La situation du narrateur dans le roman contemporain” IN: Notes sur la littérature.

Para responder à interrogação do parágrafo anterior será necessário analisar alguns fragmentos referentes ao componente artístico da atividade crítica. Não nos seria possível fazer referência à enorme sequência de descobertas feitas sobre o assunto — e certamente muitas pesquisas importantes ficarão de fora deste levantamento — mas sem dúvida será válido mencionar alguns monumentos onde haja indicações que contribuam para precisar as jazidas que nos interessam no solo do romance de Lévy.

A concepção moderna de crítica estética como atividade criativa é definida no Romantismo alemão. Foram sobretudo os textos teóricos de Novalis e de Friedrich Schlegel que contestaram a idéia de que a crítica consista no mero *juízo* das obras de arte. Segundo Walter Benjamin, a teoria da arte primeiro-romântica concebe a atividade crítica essencialmente como ato de reflexão, não *sobre*, mas *na* conformação artística.

“Neste sentido, eles (os românticos) fomentaram a crítica poética, superaram a diferença entre a crítica e a poesia e afirmaram: “A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um juízo de arte que não é ao mesmo tempo uma obra de arte, (...) como exposição de uma impressão necessária em seu devir, (...) não possui nenhum direito de cidadania no reino da arte”. “Essa crítica poética (...) exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já formado (...) irá completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente” (1989:77).²

É importante notar que esta afirmação do caráter artístico da crítica não elimina a presença de um aspecto que, *grosso*

modo, pode ser chamado de “científico”. Segundo Benjamin, há, na visão dos românticos, um “estrito parentesco entre a crítica e a observação. Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte...” (1989:74).

Esses princípios da concepção romântica são reencontrados — já bastante transformados, é verdade — em textos de alguns teóricos do nosso século que se detêm sobre a questão da função e da especificidade formal do texto crítico. Em 1910, Georg Lukács escreve uma carta ao editor Leo Popper na qual se questiona sobre o gênero ensaístico. Este texto, mais tarde intitulado “A propósito da essência e da forma do ensaio”, retoma uma série de questões levantadas pelos românticos estudados por Benjamin. Também para Lukács, o papel judicativo da crítica é algo secundário: “O ensaio é um tribunal, mas o que constitui nele o essencial e o elemento decisivo quanto aos valores não é a sentença (como no sistema), mas o próprio processo” (1974:33).

O ensaísta retoma também a idéia de Schlegel segundo a qual a crítica é como que uma reconfiguração da obra: “o ensaio fala sempre de algo já formado ou, no melhor dos casos, de algo que já existiu; é por isso que, segundo sua essência, ele não engendra coisas novas a partir de um puro nada, mas simplesmente reordena aquelas que viveram em algum momento” (1974:24).

A reordenação empreendida pela crítica resulta numa reflexão que tem seu ponto de partida na obra abordada. É nesse sentido que Lukács entende o objeto da

2. O primeiro trecho citado é do *Lucinde* e o segundo figura nos *Jugendschriften*, ambos de Schlegel.

crítica “*como partida, como trampolim*” que viabiliza, no ensaio, “*uma tomada de posição original e profunda em relação à totalidade da vida...*” (1974:32). Ao estabelecer essa relação entre ensaio e totalidade, Lukács, de alguma maneira, mantém-se ligado à noção primeiro-romântica de crítica como “medium” através do qual a obra de arte ultrapassa sua singularidade, ingressando na infinitude reflexiva da arte.

Em “O ensaio como forma”, Theodor Adorno retoma o mote da totalidade, tendo no entanto o cuidado de distinguir duas formas de se conceber a relação entre particular e universal no campo da arte. Uma aproxima-se daquela defendida pelos românticos e por Lukács, sendo também a que define a função do ensaio em relação à obra para Adorno: o ensaio não opera uma essencialização, uma redução do singular a categorias universais, mas uma inserção do particular, criado dentro da obra, no universo da vida. A reflexão ensaística se debruça sobre um traço parcial da totalidade e, sem pretender atingi-la ou presentificá-la, remete a ela na medida em que toma a parcialidade como algo total.

A outra concepção, criticada duramente pelo filósofo, é aquela que faz da universalização uma condição de relevância do pensamento filosófico. Por sua própria configuração fragmentária e não-exaustiva, inacabada, o ensaio recusa-se a aceitar esse tipo de redução a um único princípio. O raciocínio ensaístico navega por entre conceitos, estabelece relações entre eles, mas não visa nem uma construção acabada que estabeleça uma interpretação definitiva da obra, nem uma essencialização

que a inclua em um princípio absoluto:

“Assim como é difícil pensar alguma coisa de puramente factual sem o conceito, porque pensar é também conceber, assim também é difícil pensar o conceito mais puro sem a menor referência à factualidade.(...) Os níveis de abstração superiores não investem o pensamento de um sacramento supremo nem de um conteúdo metafísico; este, ao contrário, se volatiliza à medida em que cresce a abstração, e o ensaio tenta remediar isso.(...) Mas o ensaio não quer rastrear o eterno no efêmero, nem destilar-lhe a essência, mas antes eternizar o efêmero(...) No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da idéia tradicional da verdade” (1984:13-14).

Esse é um dos pontos em que Adorno apóia sua concepção de ensaio como forma em que a crítica estética se faz crítica da realidade. Outro ponto importante é a discussão sobre o caráter artístico ou científico desta forma. Nesse aspecto, ele discorda de Lukács, que defende claramente que o ensaio seja considerado *uma espécie de arte*. Para Adorno, o pensamento ensaístico está acima e, mais do que isso, vai contra a divisão dos discursos em rubricas que, embora necessárias sob determinado ponto de vista, limitam as possibilidades do conhecimento e sustentam sistemas de poder. O ensaio abraça e ultrapassa a ciência: opera por conceitos, mas sem a preocupação de defini-los exhaustivamente; seu método é fragmentário e nem sempre explicitado. Por outro lado, Adorno reconhece que exista no discurso ensaístico uma preocupação formal eminentemente artística, embora seu “medium” — os conceitos — e o fato de objetivar *uma verdade desprovida de qualquer aparência estética* o distanciem da arte. No ensaio, o elemento

artístico nega a classificação como ciência, e o científico dificulta sua inserção no campo da arte. É esta ambivalência que lhe faculta a crítica estética da realidade: “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Vê-se assim aparecer na coisa (o objeto do ensaio), na desobediência às regras ortodoxas do pensamento, aquilo que elas, secretamente, têm por finalidade objetiva manter oculto aos olhares” (1984:29).

Esse elemento visivelmente político da crítica estética foi destacado também por Barthes em vários momentos de sua obra. Em “Crítica e Verdade”, texto em que rebate acusações contra seus procedimentos teórico-críticos, ele mostra-se ciente do papel que o questionamento das distinções entre discursos desempenha: “Nada é mais essencial a uma sociedade que a classificação de suas linguagens. Mudar essa classificação, deslocar a fala é fazer uma revolução” (1982:209).

O tema da distinção entre os discursos ocupa um lugar de destaque na obra de Barthes. Tanto em suas teorias, como em sua prática crítica, ele preocupou-se com a ultrapassagem de fronteiras, procurando acentuar a presença da linguagem simbólica no discurso crítico. Para Barthes, o que define o escritor não é seu papel ou valor, mas a consciência da palavra, que se expressa numa atitude de constante investigação das potencialidades sógnicas. Essa problematização da linguagem, que transforma a escrita em ação intransitiva, é a chave do conceito bathesiano de “escritura”. No texto crítico, a realização da escritura entraria em conflito com um aspecto fundamental da atividade crítica: o caráter

referencial de um discurso que se propõe esclarecer algo sobre um objeto. A hipótese de uma crítica-escritura, como esclarece Leyla Perrone-Moysés, deve lidar com a hibridez, com a superposição de duas práticas discursivas:

“Uma crítica que, dando-se a ler como texto, desse também a ler outro texto, de modo mais novo e rico do que aquele como o líamos antes; que fosse só linguagem, conservando uma função de metalinguagem; que inventasse, no outro texto, novos valores; que fosse ao mesmo tempo transitiva e intransitiva, segundo a leitura que dela se fizesse; que fosse um fenômeno de enunciação ao mesmo tempo que enunciasse outra coisa; que entrasse numa relação simbólica (de linguagem) e não mais imaginária (de ideologia) com outro(s) texto(s)” (1993a: 56).

Segunda expedição

Reunindo os fragmentos acima, temos uma amostra do tipo de crítica que se realiza no romance contemporâneo. Mas tudo o que fizemos até agora não foi mais do que análise do solo, pesquisa que deve facilitar a compreensão de uma concepção da atividade crítica que está indicada por um artefato localizado no próprio texto de Lévy: *o jogo da arqueologia ficícia*.

A utilização do termo “arqueologia” como metáfora de uma atividade analítica remete necessariamente à obra de Michel Foucault. O filósofo francês concebe a *archéologie du savoir* como uma análise diferencial das modalidades de discurso que efetua uma reescritura transformadora do “monumento” — o discurso ou a rede de discursos abordados. Nesse ponto, a práti-

ca proposta por Foucault assemelha-se à concepção de crítica literária que se realiza no romance. Mas a arqueologia, para Foucault, não se restringe ao campo da teoria literária, ela diz respeito a uma área mais ampla, a epistemologia. Além disso, a arqueologia do saber consiste na *descrição sistemática de um discurso-objeto* e a nossa arqueologia fictícia não tem exatamente um compromisso descritivo, nem se pretende sistemática. O sistema que por ventura venha a ser engendrado por ela está muito mais ligado à idéia de ficcionalidade que à de arqueologia. A *archéologie fictive* é uma investigação crítica cujas leis formais são definidas por princípios criativos.

Não é irrelevante o fato de que a expressão tenha sido cunhada por um personagem que é um poeta-crítico: Charles Baudelaire. No capítulo 5, parte IV, do romance de Lévy, ele pensa e se questiona sobre sua obra — aliás, um dos objetos de seus questionamentos é a própria noção de “obra”. No capítulo anterior, ele havia feito como que uma análise de determinados aspectos dos textos que escreveu. Agora, pensa sobretudo naqueles que não realizou. Nos romances que não compôs, nos *poèmes essentiels*, formados em sua mente mas jamais transpostos para o papel. Sentindo a proximidade da morte, o poeta lamenta-se por esses *enfants mort-nés*. E se dá conta de que essas lacunas ocupam um espaço na construção de sua “obra virtual”:

Et il a presque le sentiment, quand il repense à certains d’entre eux, qu’ils

3 . A idéia de que o texto literário é incompleto, de que nele se encontram apenas *sugestões* de sentidos que serão concretizados pela leitura — no nosso caso, a leitura-escritura crítica — é defendida por Barthes no prefácio a *Crítica e Verdade*, mas já

avaient à ce point leur site dans l’architecture prévue de l’ensemble que leur absence y est visible — et fait comme une grande ombre, portée sur l’édifice. Vides. Brèches. Toute une aile du temple — et non la moindre — dont on devine à peine les fondations. J’ai le souvenir de ces colonnes nues... Comme de grands portiques toujours inachevés... (1992a: 258-259).

Baudelaire supõe então que, no futuro, haverá quem busque reconstituir o que ele não escreveu a partir dos vestígios encontrados em seus textos. É então que se pergunta: “*Pourquoi ne pas jouer jusqu’au bout ce jeu de l’archéologie fictive?*” Pensa em “trapacear” no jogo, criando falsas pistas. Sua disposição para com os círculos literários da época não era das melhores, portanto é com ironia que imagina as disputas entre os eruditos que tentarão reconstituir *le monument baudelairien*. Mas logo dá-se conta da miséria de sua condição física, sabe que em breve será um homem morto, um autor morto. E sugere: “*A vous de jouer, messieurs! A vous la gloire, le plaisir! A vous les rébus grandioses, les labyrinthes infinis!*” (1992a: 259).

Aceitar o convite para essa partida é apostar na carreira da escritura crítica. Pois a atividade crítica não consiste essencialmente em percorrer o labirinto do texto, criando novos sentidos a partir dos caminhos encontrados? Se a obra é aberta, uma construção incompleta, não pode o crítico erguer um prédio que se encaixe numa ala vazia do complexo edificado pelo autor? ³

A crítica como arqueologia fictícia: um misto de arte e ciência, que investiga a planta da obra e utiliza os traços do autor para (re)construir, com o mesmo material —

havia sido formulada pelos românticos alemães (Ver Benjamin, 1989:78). O brasileiro Guimarães Rosa tornou explícito o caráter inacabado da obra de arte em seu romance *Grande sertão: veredas*, que termina (?) com o sinal ¥.

a linguagem simbólica — uma obra que é original, mas que tem os alicerces firmados no mesmo solo primeira, sobre a qual projeta sua sombra. Ou melhor: sua luz.

Terceira expedição

O romance de Lévy não só lança os princípios da crítica como arqueologia fictícia mas também os segue. O fato de Marcy — poeta iniciante e um dos narradores do romance — “escrever” *Pauvre Belgique!* é, no enredo, o acontecimento mais marcante sob esse ponto de vista, uma vez que, na realidade, este texto ficou inacabado. No romance, Baudelaire dita a seu discípulo os pensamentos que iriam compor o livro, mas Marcy tem autonomia para, depois de reler pequenos trechos, *remplir les blancs* do ditado. Por fim, o jovem admirador de Baudelaire se apossa dos originais e chega a recitar passagens dos escritos ao poeta moribundo, sem deixar de perceber a ironia da situação.

A relação de Marcy com aquilo que Baudelaire lhe dita não deixa de ser uma alegoria da crítica: o crítico lê e relê o texto-objeto, completando-o e modificando-o. Além disso, a elaboração crítica também é uma espécie de apropriação: o crítico manipula o texto da maneira que bem entende. E o resultado dessa manipulação — se ela for bem feita — não deixa de se reverter para o próprio texto-objeto, na medida em que, associada a ele, produz-lhe uma nova leitura.

Porém não se pode esquecer que *Les derniers jours de Charles Baudelaire* está

muito longe de ser um texto crítico convencional: trata-se de um romance e, justamente por isso, leva às últimas conseqüências a tendência da crítica ao uso da linguagem simbólica. Por outro lado, o importante papel desempenhado pela reflexão crítica radicaliza a inclinação metalingüística do romance contemporâneo. Não se pode dizer onde acaba o ensaio, onde começa o romance. Os diversos processos intertextuais, que estabelecem a relação entre a narrativa e o universo baudelaireano, mantêm o amálgama homogêneo.

A intertextualidade é uma das bases de qualquer tipo de elaboração crítica. Mesmo o texto crítico mais tradicional é, por definição, intertextual, na medida em que se refere a um outro texto. No entanto, a narrativa de Lévy não se limita à forma típica de intertextualidade crítica — o uso da citação entre aspas ou em itálico, com a fonte declarada. Ao invés de simplesmente justapor passagens que corroborem ou ilustrem aquilo que se enuncia no texto que se constrói, os narradores do romance de Lévy absorvem e transformam os textos alheios. A voz do autor citado confunde-se com a de quem cita. Com isso, o trabalho da citação no romance subverte a hierarquização que estabelece a submissão do texto crítico ao texto a que se refere. A declaração da fonte e a demarcação da citação representam uma espécie de respeito ao “direito de propriedade do texto”, e o romance transgride essa lei. Mesmo quando transcreve textualmente, entre aspas, um trecho de Baudelaire, o narrador não se preocupa com as minuciosas regras que regem a citação acadêmica — menção a fítulos, da-

tas, páginas, etc. Não se pode negar que estes detalhes cumprem uma função informativa necessária muitas vezes. Se este modelo de referência representa um aprisionamento do crítico a regras que restringem a fluência de sua linguagem, por outro lado ele é generoso por dar ao leitor a possibilidade de cotejar informações ou de ampliar seus conhecimentos recorrendo às fontes.

De qualquer forma, a citação literal não é a mais freqüente no romance. Na maior parte do tempo, a referência à obra de Baudelaire é muito mais sutil e mais difícil de ser demarcada. Em geral, não se trata da colagem de uma passagem selecionada e recortada de um texto do poeta, mas da assimilação de suas idéias, sua linguagem, seus temas. Tudo isto é transposto para um novo contexto e ganha um significado novo, pois cria-se uma realização específica das proposições de sentido que compõem o texto de origem. O romance não fala sobre a linguagem, os temas ou as idéias de Baudelaire. Ele fala dentro deles, imerso neles. Segundo uma categorização de Barthes, o romance se configuraria como crítica de fruição:

“Com o escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em” ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado...” (1977:31-32)

A idéia da fruição ganha ainda mais relevo se considerarmos que o suposto autor do livro, Georges Marcy, é antes de tudo um leitor de Baudelaire, um discípulo

que sonhava aprender de cor *Les Fleurs du Mal* e que, provavelmente, fruiu os poemas do mestre.

Sorvendo e incorporando o *stilus* baudelaireano, o narrador é capaz de criar com Baudelaire, no livro sobre a Bélgica, *le visage de notre chère ‘modernité’*. Esse monumento é um exemplo das ruínas que a *archéologie fictive* descobre no romance. Visitemos rapidamente esse sítio de beleza e destruição.

As ruínas

une époque qui ne rêve que d’en finir avec le souvenir du Mal.

(Bernard-Henri Lévy, *Les derniers jours...*)

Baudelaire não foi apenas um dos escritores que conferiram ao termo “modernidade” o(s) sentido(s) que ele tem hoje. O tema surge freqüentemente em seus escritos críticos e, embora essa palavra não apareça em *Les Fleurs du Mal*, a vida moderna é um dos temas privilegiados também na obra poética de Baudelaire. Ele viveu intensamente — e sofreu intensamente — as inúmeras transformações de um mundo dominado pela *religion du Progrès* (1992a:67). Experimentou o fascínio e a morbidez desta era, conheceu suas criações e seu potencial destrutivo. E desenvolveu uma visão crítica bastante aguçada em relação a ela. A sedução que a vida urbana e a multiplicidade de experiências que ela oferece exerciam sobre ele não o impediam de enxergar o quanto havia de ilusório nas promessas do mundo moderno. É com esse olhar

crítico que ele escreve, em suas anotações para *Pauvre Belgique!*: “A Constituição não passa de um trapo. As constituições são de papel. Os costumes é que são tudo. - A liberdade belga não passa de uma palavra” (1982a: 197).

Lida à luz do romance de Lévy, essa passagem não é apenas uma crítica à política belga, mas também uma denúncia dos logros do padrão de modernidade francês, que criou promessas como a da liberdade. É o próprio Baudelaire que explica a Marcy o objetivo de *Pauvre Belgique!*: “*ce livre sur la Belgique est un essayage de mes griffes, c’est une étape, seulement une étape, dans ma guerre prolongée contre la France et les Français*” (1992a:285).

E se a França é modelo e símbolo da modernização européia, se Paris é a capital do século XIX, a crítica de Baudelaire ganha um alcance ainda maior: dirige-se à civilização moderna como um todo.

“dirons-nous que le monde est devenu pour nous inhabitable?” Il répondit cette fois que oui; que non seulement la France mais le monde était en train de devenir belge c’est-à-dire, en effet, irrespirable; et que tout ce qu’il dirait des uns, des autres, devrait s’entendre en général, dans l’acception la plus large, comme un formidable cri de haine lancé, non contre telle ou telle nation, mais contre l’espèce humaine tout entière...” (1992a:286)

A crítica da modernidade que se constrói no romance não é haurida apenas da obra de Baudelaire. O romance-ensaio de Lévy, como muitas outras leituras deste tema baudelaireano, não prescinde da cuidadosa análise de Walter Benjamin. Afinal, a intertextualidade crítica não se estabelece apenas entre o texto crítico e a obra em

questão, há relação intertextual também entre a crítica que se constrói e a tradição de pensamento que a precede. Assim, é possível encontrar pedras de toque do edifício benjaminiano na construção de Lévy.

Um dos pontos centrais da análise de Benjamin é a presença, na obra de Baudelaire, do questionamento sobre o lugar da poesia, da arte de uma maneira geral, no mundo que ele via desenvolver-se, a civilização dominada pela técnica e orientada pelos valores de mercado. Este aspecto é extremamente relevante na própria obra de Benjamin. As reflexões do filósofo alemão sobre a massificação da experiência, a perda da aura e o papel da arte no mundo moderno estão intimamente relacionadas a temas baudelaireanos como a vivência urbana do indivíduo na multidão, a crítica às inovações tecnológicas — a fotografia, por exemplo — e o desencanto com o espaço social destinado ao artista.

Todas essas questões se fazem presentes no romance de Lévy. Seleccionadas e recortadas das obras de Benjamin e de Baudelaire, elas surgem, metamorfoseadas, nos discursos do Baudelaire-personagem, de Marcy ou do narrador anônimo do início da narrativa.

A situação da arte e do artista no mundo moderno é uma preocupação recorrente nos escritos críticos de Baudelaire. Em textos como o “Salon de 1859”, ele critica duramente a produção e a formação dos artistas. Embora reconheça talentos como os de Delacroix e Gautier, afirma sem rodeios que em seu tempo, mais que em qualquer outro, a mediocridade reina *trionfante et encombrante*. Em seus

derniers jours, ele diz a Marcy: “*Nous sommes les derniers mon ami... Les derniers... Ou bien, ce qui revient au même: les premiers dans la décrépitude de notre art*” (1992a:340).

Incensado por um público que é incapaz de compreender a grandeza do fenômeno estético (“Dir-se-ia que há uma conspiração para conservar o povo na miséria e embrutecido”, anota ele em *Pauvre Belgique!* (1982a: 193), o artista típico de sua era, para ele, não passa de um *enfant gâté*: “*Que d’honneurs, que d’argent prodigués à des hommes sans âme et sans instruction!...*” (1992:248).

O poeta atribui boa parte da responsabilidade por esse *abaissement* da arte e do artista às limitações do público. Uma das maiores contradições baudelaireanas consiste justamente no fato de reconhecer essa incompetência do público e, ao mesmo tempo, desejar ser reconhecido por ele. Embora o Baudelaire crítico censure duramente a estreiteza de sensibilidade que diagnostica no homem de sua época, é a ele que o poeta se dirige. Como explica Benjamin:

“Baudelaire teve em mira leitores que se vêem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica. O poema introdutório de *As flores do mal* se dirige a estes leitores. Com sua força de vontade e, conseqüentemente, seu poder de concentração não se vai longe; esses leitores preferem os prazeres dos sentidos e estão afeitos ao spleen (melancolia), que anula o interesse e a receptividade. É surpreendente encontrar um poeta lírico que confie nesse público — de todos o mais ingrato. É claro que existe uma explicação para isso: Baudelaire pretendia ser compreendido; por isso dedica seu livro àqueles que lhe são semelhantes” (1989:103).

As transformações que Baudelaire empreendeu no discurso poético foram em parte motivadas por essa intenção de atingir seus contemporâneos, de falar uma linguagem que desse conta de seu mundo mutante. Em *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, ele admite isso:

“Il a joué la foule. Il l’a aimée. Il a dit — et cru — qu’elle était non pas l’ennemie de l’écrivain, mais son lot et son alliée. Il a cru — et crié — qu’une littérature digne de ce nom avait non seulement le droit mais le devoir d’apprivoiser ce drôle de monstre, inconnu des âges anciens, qu’on appelle le “grand public” (1992a:82).

É possível perceber neste discurso uma nota de deslumbramento do artista com a ampliação potencial de seu público. Teoricamente, a arte na modernidade deixa de ser um privilégio de poucos eleitos; as condições materiais da vida urbana possibilitam a um número muito grande de pessoas o acesso às obras de arte. Mas a relação do poeta com as conseqüências concretas do surgimento do *grand public* é pouco amistosa. Em primeiro lugar porque a tarefa que ele se impôs — *apprivoiser ce drôle de monstre* — não é das mais fáceis e, de fato, ele não é bem sucedido. Em segundo lugar, a ampliação do público está ligada à mercantilização da arte, à transformação do objeto artístico em bem de consumo. Essa transformação, em si, não é problemática para Baudelaire: “*Il n’a jamais cru que l’argent, étant sale, ne pouvait que salir une poésie*”, diz Marcy no romance (idem, p.83). O que realmente preocupa e revolta o poeta é a substituição do critério estético pelo comercial:

“...pendant que de bons poètes, de vigoureux historiens gagnent laborieusement leur vie, le financier abêti paye magnifiquement les indécentes petites sottises de l’enfant gâté. Remarquez bien que, si cette faveur s’appliquait à des hommes méritants, je ne me plaindrais pas” (1992:249).

As práticas comerciais do mercado literário não dizem respeito apenas à sobrevivência material do artista — e Baudelaire conheceu as dificuldades daquele que não consegue um lugar de destaque na bolsa de valores da arte. O aspecto comercial também afeta a obra. O objeto artístico perde sua aura, a reprodução em massa destrói em parte a potência de significação contida na obra de arte única. O fenômeno que Benjamin analisou cuidadosamente em seu ensaio sobre a reproduzibilidade técnica já é assinalado por Baudelaire no “Salon de 1859”:

“...je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d’ailleurs tous les progrès purement matériels, à l’appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare.(...) S’il est permis à la photographie de suppléer l’art dans quelques-unes de ses fonctions, elle aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l’alliance naturelle qu’elle trouvera dans la sottise de la multitude” (1992:255).

Não se deve concluir, porém, que Baudelaire fosse *um inimigo* das inovações da modernidade. Embora ele repudie a *religion du Progrès* por determinar uma hegemonia da matéria em detrimento dos valores espirituais mais nobres, o poeta usufrui das transformações que a modernização introduziu na vida cotidiana. Benjamin encara essa ambigüidade como superposição entre o fascínio pela modernidade, no que ela tem de múltiplo, de rico, de excitante, e

a nostalgia dos valores e da grandeza da antiguidade: “*Il est vrai que la grande tradition s’est perdue, et que la nouvelle n’est pas faite*”, lamenta o poeta no “Salon de 1846” (ibid., p.151). Segundo Benjamin, Baudelaire aspira a ser lido como um escritor antigo. O narrador do romance de Lévy o confirma: “*Il aime cette idée d’être un Ancien dont les livres auraient brûlé*” (1992a:259).

Esse desejo de recuperar os valores da antiguidade sem afastar-se do universo moderno dá o tom da crítica de Baudelaire à modernidade. O poema “L’Idéal”, de *Les Fleurs du Mal*, é bem representativo da tentativa de resgatar uma potência antiga que traga alguma magnitude ao *siècle vaurien* que dela se afasta. O Mal, essa força sagrada dos rituais arcaicos, encarnada nas figuras de Lady Macbeth, de Ésquilo, da Noite e dos Titãs, é invocado para que se revele e afirme sua permanência teimosa numa era que pretende erradicá-lo, mas que ao mesmo tempo o conserva de maneira dissimulada e tremendamente cruel. Ao cultivar o Mal, a poesia de Baudelaire desmascara a face oculta da modernidade, uma época que, a despeito de todo o progresso técnico e sob as promessas não cumpridas de *Liberté, Égalité, Fraternité*, continua perpetuando as mais diversas formas de escravidão, iniquidade e egoísmo. No romance de Lévy, é esse lado encoberto da modernidade que Baudelaire quer revelar escrevendo *Pauvre Belgique!* :

“une humanité qui, s’estimant quitte du malheur, libérée de ses fautes et de ses anciennes misères, n’en sera, selon ses thèses, que plus féroce et plus barbare. Guerre des dieux. Choc des mystiques. Interminable affrontement, à base de rites et de sa-

cré, qui sera la face -et la clef- caché de toutes nos querelles. C'est pour donner la clef qu'il voulait finir "Pauvre Belgique!". C'est pour décrire cette face cachée qu'il tenait tant à sa dictée" (1992a:298).

É esse o sentido do heroísmo que Benjamin atribui a Baudelaire: dar forma à face oculta da modernidade é tarefa digna do antigo herói trágico que, mesmo fadado ao fracasso, desafia os poderes do estado de coisas com que se depara. Talvez esta seja a mais sutil citação que Lévy faz do pensamento de Benjamin e do universo baudelaireano: transformar o poeta em herói de um romance contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, T. (1984) *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion.
- BARTHES, R. (1982) *Crítica e Verdade*. SP: Perspectiva.
- _____. (1977) *O Prazer do Texto*. SP: Perspectiva.
- BAUDELAIRE, C. (1992) *Ecrits sur l'art*. Paris: Le Livre de Poche.
- _____. (1982a) *Escritos íntimos*. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____. (1985) *As flores do Mal*. ed. bilíngue. Tradução e notas de Ivan Junqueira. RJ: Nova Fronteira.
- CAMPOS, A. (1986) *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BENJAMIN, W. (1989) *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. SP: Brasiliense.
- _____. (1993) *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. SP: Iluminuras/EDUSP.

FOUCAULT, M. (1987) *A Arqueologia do Saber*. RJ: Forense-Universitária.

FRIEDRICH, H. (1978) *Estrutura da lírica moderna*. SP, Duas Cidades.

LÉVY, B-H. (1992a) *Les derniers jours de Charles Baudelaire*. Paris: Le Livre de Poche.

LUKÁCS, G. (1974) *A propos de l'essence et de la forme de l'essai*. IN: *L'Âme et les Formes*. Paris: Gallimard.

PERRONE-MOYSÉS, L. (1993a) *Texto, Crítica, Escritura*. SP: Ática.