



## A estética do pesadelo: drogas e literatura no século XIX

Marcus Salgado

Penetrar nos arcanos dos salões privados das classes dominantes do final do século 19, espaço–emblema máximo do *bourgeois style*, implicava numa experiência estética em que o processo de acumulação, como *modus vivendi*, ordenava a montagem dos espaços privados destas mesmas classes, no qual coabitavam o grave e o frívolo, a contenção e o excesso, a retenção e o dispêndio, a exposição e o mascaramento, o objeto e o simulacro.

Como afirma Jacques Sternberg, “em 1890, um dos períodos de apogeu do *kitsch*, um *salon* era, antes de tudo, um amontoamento de objetos inúteis, talvez falsamente artísticos, mas quase sempre extraordinários – de um modo ou de outro –, uma decoração extravagante, atravancada, ridícula em certa medida, mas igualmente sublime”<sup>1</sup>. De fato, o inventário dos objetos habitando um *salon*, naquele momento, impressiona pela densidade: mais de cem objetos, das mais diversas espécies e procedências, acumulavam–se num mesmo espaço. Esses números adquirem seu real significado quando nos lembramos de que um *living room* da década de 1960 – considerada, hoje, como momento de predomínio do *kitsch* na história do *design* – acumulava pouco mais de trinta objetos.

O desejo de acumulação, no qual é flagrante o deslocamento da libido para os objetos, não passou despercebido mesmo aos observadores do período, como o psiquiatra Valentin Magnan, que estabelecia uma relação entre degeneração mental e o desejo irresistível de acumular bugigangas. Elencado como sintoma da nevrose secular – spleenética herança da Revolução Industrial, que borrou a noção de ‘original’ e instaurou a ditadura dos simulacros para todos os bolsos –, este fenômeno sociocultural, descrito por Saisselin<sup>2</sup> como “bibelotização do interior”, é uma das chaves imprescindíveis para se penetrar no imaginário finissecular: “a arte se juntou à moda, tão somente para ser bibelotizada”<sup>3</sup>.

1 Sternberg, J. *Les chefs d'oeuvre du Kitsch*. Paris: Editions Planète, 1971, p. 19–20.

2 Saisselin, R. *Bricabracomania. The Bourgeois and the Bibelot*. London: Thames & Hudson, 1985, p. 86.

3 *Ibidem*, p. 63.



Daí que “a segunda metade do século dezenove se tornou a era das grandes lojas de departamento”<sup>4</sup>, caso da Wannamaker, cuja loja, em Nova Iorque, ostentava, para deleite dos *amateurs d'exotisme*, nada menos que *halls* decorados nos mais diversos estilos temáticos (egípcio, grego, bizantino, árabe, Louis XIII, Louis XIV etc.), e chegava ao cúmulo de vender obras de arte chegadas da Europa no *dernier bateau*.

Não apenas a idade da *department store*, mas também a era do *bric-a-brac*. Verdadeiro parque artificial de objetos, a loja de curiosidades era povoada por espécimes das mais diversas procedências: um candeeiro etrusco, uma duquesa Luis XV, uma mesa Luis XIII, cupidos e ninfas de *biscuit*, porcelanas da China e de Sèvres, cristais da Boêmia, punhais, espadas, ídolos hindus, em um encontro de todos os países e de todas as épocas.

A alta burguesia e o colecionador-artista, entretanto, tinham à disposição lojas como a de Mme. Desoye ou a *Porte chinoise*, uma e outra especializadas em objetos de arte do Oriente longínquo, oferecendo porcelanas, lacas, bronzes, cerâmicas, *netsukes*, *foukasas*, caquemonos, estampas, papéis, álbuns etc. Nestas *boutiques* exóticas do Segundo Império, adquiriram peças Baudelaire, Zola, Whistler, Degas, Monet, Tissot e os irmãos Goncourt. Até o final do século, a procura e o valor – tanto estético como mercantil – destes objetos de arte só cresceram, propulsionados pelas relevantes participações do Japão nas Exposições Universais a partir de 1867, nas quais se revelou publicamente a alta qualidade estética de sua arte e de seu *design*.

Estamos em plena era da *bricabracomania*, do *grand salon* – como o de Sarah Bernhardt –, da obsessão pelos bibelôs e pela busca da nota exótica. Nestes ambientes ultra-artificiais do *fin de siècle*, encontramos indefectivelmente acumulados não apenas o ecletismo mobiliário das diversas épocas da vida social europeia (*kitsch* temporal, por assim dizer), como também tapeçarias, ânforas, vasos, caquemonos, bibelôs, cristais, louças, sedas, peles, *écrins à paillons*, bonecas, animais empalhados, presas de elefantes e aparelhos para os rituais do chá e do ópio – elementos recorrentes na recombinação estética que o poder econômico prescrevia para seus espaços privados.

De fato, esta atração fatal pelo exótico – de que, talvez muito mais que as exposições universais, são os salões burgueses e artísticos do *fin de siècle* o testemunho supremo – se insere no quadro mais amplo da paixão pela viagem, esta sim uma constante na literatura e na arte oitocentistas. A Cosmópolis finissecular, como salienta Saisselin, “representou uma

<sup>4</sup> Ibidem, p. 34.



dimensão e um espaço onde arte, dinheiro, estética, turismo e a perícia de um ‘conhecedor’ se misturavam numa forma de esnobismo sempre em busca daquilo que Henry James chamou num conto de *the real thing*<sup>5</sup>.

Mas o que seria, afinal, *the real thing*, numa era de simulações e mascaramentos acumulados numa vertiginosa orgia sígnica, na era das *department stores*, das lojas de curiosidades e dos bibelôs orientais? Na literatura oitocentista, remontando a Chateaubriand, imbrica-se a paixão pelo exotismo com a paixão pela viagem. Reverberando plenamente em textos e corpos, é um século em que viagens decidem rumos e atitudes estéticas: da viagem à África do Norte, que empreenderam tanto os irmãos Goncourt como Jean Lorrain e posteriormente Gide e Crowley, às viagens de Rimbaud, com Verlaine e Germain Nouveau (outro grande andarilho) ou não; passando pelas fugas de Gauguin, Robert Louis Stevenson e Marcel Schwob rumo aos mares distantes e pelas personagens de Henry James que passam o tempo cruzando o Atlântico.

Ao flanarmos em companhia do esteta Edmond de Goncourt pelos cômodos de sua *Maison d’artiste*, materializa-se diante dos olhos do leitor a bricabracomania oitocentista em sua quintessência: porcelanas de Saxe e Sèvres, tapeçarias e esculturas, tapetes persas, caquemonos e livros modernos. Mas, para nós, a grande vedete dessa *Maison d’artiste* é ainda o *cabinet de l’Extrême-Orient*, onde Edmond de Goncourt acumulava bronzes, faianças, cachimbos, cristais de rocha e toda sorte de objetos trazidos dos antípodas. Goncourt, colecionador inveterado do *design* oriental, divulgava nos meios literários e mundanos os álbuns de Hokousai, e referências ao Oriente já se encontravam presentes desde o primeiro livro que lançara com o irmão – *En 18*. Num momento do diário, datado de abril de 1884, Edmond escreve: “todo o *impressionismo* – a morte do betume etc etc – é feito pela contemplação e pela imitação das *impressões claras* do Japão”<sup>6</sup>. Para ele, o japonismo estava “revolucionando a ótica dos povos ocidentais”<sup>7</sup> ao propor, além de novos valores cromáticos, “um sistema decorativo novo” e “uma fantasia poética na criação do objeto de arte”<sup>8</sup>.

A bem da verdade, a arte e o *design* trazidos dos antípodas – com sua nova sintaxe visual e sua “fantasia poética” – inspiraram com toda força a pintura europeia: Monet, Tissot, Degas, Cassatt, Bonnard, Toulouse-Lautrec, Whistler, Gauguin e Van Gogh estão entre os que não resistiram aos apelos do imaginário oriental – aos quais poderíamos ainda acrescentar Delacroix, Gêrome e Ingres.

5 Ibidem, p. 120.

6 Goncourt, E. *Journal. Mémoires de la vie littéraire. 1887–1896*. Paris: Robert Laffont, 1989, p. 193.

7 Ibidem, p. 194.

8 Ibidem, p. 194.



Como se vê, o Oriente sempre esteve em alta entre os construtos culturais circulantes no imaginário do século 19: das viagens e traduções notáveis de Sir Richard Francis Burton e do labor contínuo de orientalistas e egiptólogos, como Champollion e Léon Cahun, às viagens/visagens de poetas e escritores, como Nerval, e aos primeiros estudos sérios sobre o Islã e outras religiões do Oriente. Nada casual, portanto, que, mesmo esvaziados de sua utilidade original, os aparelhos para o ritual do ópio fossem ostentados no *décor* de um salão burguês: é que decorre também desta busca pela nota orientalizante o interesse do século 19 por um outro tipo de viagem – a *viagem aos antípodas da mente* –, proporcionada particularmente pelo haxixe e pelo ópio, que povoarão, com suas fantasmagorias, o território psíquico espelhado na literatura *fin-de-siècle*.

Malgrado o lugar comum que diz ser o uso de substâncias alteradoras da consciência tão antigo quanto o é a humanidade, somente no século 19 o assunto começou a ser estudado pela ciência oficial e explorado sistematicamente como fonte literária. O ópio começa a penetrar fundo na literatura ocidental pelos românticos ingleses: Coleridge, Thomas de Quincey e Byron o conheceram bem, e é possível que mesmo Horace Walpole já o tivesse experimentado. Entre os vitorianos não foram poucos os que conheceram a *Papaver somniferum*, por razões médicas ou em busca de inspiração e consolo, como Keats, Elizabeth Barrett Browning, Wilkie Collins, Charles Dickens e Bramwell Brontë. O éter foi explorado com grande entusiasmo por Guy de Maupassant e, às máximas consequências, por Jean Lorrain. Às *avessas* teria sido escrito durante uma fase de indulgência com o éter, e em *Là-bas* há uma cena de intoxicação por datura e beladona. Cogita-se que papel a beladona desempenhou na criação das imagens fantasmagóricas de Lautréamont. Baudelaire publicou os relatos de algumas de suas experiências em *Os paraísos artificiais*. Nas viagens que fez à Paris finissecular, Yeats não desprezou as oportunidades que se lhe apresentaram para experimentar o haxixe, tentando, mais tarde, a mesalina, em busca de visões artificialmente induzidas. William James não se esqueceu do óxido nítrico ao tratar, como filósofo, das variedades da experiência mística, com a qual o êxtase químico faria fronteira.

A divulgação de obras científicas e literárias sobre os efeitos dos opiáceos e de drogas como o éter e o haxixe foi intensa no século 19. Textos de Coleridge, Thomas de Quincey, Edgar Poe, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Barbey d'Aureville, Jean Lorrain, Oscar Wilde, Huysmans e Alfred Jarry ilustram bem o interesse pelas políticas do êxtase, mantido aceso ao longo daquele século.



Em termos de culto entre escritores, o ópio e o haxixe dominaram o imaginário oitocentista. E este não é um dado qualquer, pois é à matriz decadentista, com sua “ficção da perversidade”, que Derek Stanford associará, genealógicamente, a obra de William Burroughs, por onde se pode, de fato, entrever vínculos entre a literatura finissecular europeia e a vertente da contracultura mais transgressiva em termos de sexualidade e experimentação farmacológica, ambas ligadas pela genealogia do *écrivain drogue*. A preferência conspícua por sexualidades *fringe*, drogas, baixa criminalidade, boêmia artística e ocultismo se constitui em ponto de identificação definitivo, no sentido do qual concorrem, além de Burroughs, também o cinema de Kenneth Anger e Jack Smith e a escrita de Harold Norse e Alexander Trocchi<sup>9</sup>.

De qualquer forma, muito antes da emergência da chamada *contracultura*, o tema das drogas já encontrava referências canônicas na literatura europeia dos três primeiros quartos do século 19. Thomas de Quincey e Baudelaire já haviam registrado suas experiências com essas substâncias, ao mesmo tempo em que os românticos davam sequência a suas investigações sobre as possibilidades estéticas da linguagem propiciadas pela experiência direta com tais substâncias, tendo como resultado todo um repertório de contos, romances e poemas encharcados de láudano ou haxixe, invariavelmente dotados de um sabor orientalizante. Para além dos clichês, os escritores do *fin de siècle* herdavam uma linhagem de escrita (a do *écrivain drogué*) ocupada em converter o texto–espelho num espaço de projeções e de negociação com as forças psíquicas com o objetivo de abrir alçapões na psique humana, no que não negligenciaram, no texto e, por vezes, em seus próprios corpos, as

<sup>9</sup> A década de 1960 foi propícia às pesquisas entre escrita e drogas: alguns nomes que vinham experimentando, desde a década anterior, se consolidariam, como Burroughs e os *beats*, simultaneamente à emergência de novos ícones contraculturais, como Ken Kesey e Ed Sanders; uns poucos permaneceriam num culto entre iniciados nos arcanos da poética psicodélica, como George Andrews e Simon Vinkenoog; outros repousam na obscuridade, como Harry Fainlight e D. A. Levi, para ficarmos entre os suicidas. *Eu vi as melhores cabeças de minha geração destruídas pela loucura* – já constatará, uma década antes, Allen Ginsberg. Por outro lado, quando se percorre o catálogo da Olympia Press passa a fazer sentido a expressão *psychedelic decadence*, com a revivescência do sadismo em plena hegemonia do *flower–power*, não apenas por conta do *noise rock* do Velvet Underground, como também pelos livros desta editora, principalmente a coleção *Traveller’s companion*, com suas discretas edições de bolso em capa verde. Se o *fin de siècle* teve seus *yellow books*, já que as edições mais polêmicas ou de conteúdo adulto recebiam a aplicação de uma sobrecapa amarela para que fossem discriminadas à vista, a *psychedelic decadence* teve seus livros verdes. Sob o selo da Olympia Press foram publicadas obras de Burroughs, Henry Miller, Genet, Beckett, Alexander Trocchi (como *Thighs*, clássico da literatura sado–masoquista), Marco Vassi e Christopher Logue e reedições de Beardsley (*Under the Hill*), Sade e Rochester. Nunca é demais lembrar como a arte gráfica psicodélica é saturada de referências à *art nouveau*, sobretudo na vegetalização morfológica. O ensaio *A romance of either side of Dada* (1969), de Steve Strauss, já abordava a questão, traçando uma linha sequencial que parte dos românticos alemães em direção à subcultura *rocker* anglo–saxônica, passando pelos simbolistas e decadentistas do *fin de siècle*, sem ignorar as linhagens do *écrivain drogue* e do *dandy*, numa abordagem densamente literária na tarefa de rastrear os momentos antecedentes e propiciadores das mudanças de perspectiva comportamental cogitadas nos 60’s.



experiências com substâncias alteradoras da consciência. Suas consequências sobre o narrador–experimentador – *écrivain–drogué* que tenta o êxtase químico no próprio corpo e volta da viagem pelos antípodas para nos contar como ela se faz –, que aparecem em textos de autores finis-seculares, como Jean Lorrain e Marcel Schwob, merecem ponderação e prospecção – a crer nas inúmeras *Drogentraumbilder* (imagens oníricas causadas pela experiência com drogas) e nos reiterados lances miméticos que saturam os textos grafados em idioleto decadista, sobretudo as construções imagético–verbais atingidas a partir de estratégias de sobreposição ornamental e de anamorfose, presididas pela via hiperestésica.

O resultado é uma verdadeira *estética do pesadelo*, de que *Monsieur de Phocas* (Jean Lorrain, 1900) seja talvez a gramática. Como bem frisa Hélèn Zinck, “*Monsieur de Phocas* revela a ambivalência da linguagem, do excesso de linguagem, o que gera a monstruosidade e a tirania sob uma abordagem sedutora”<sup>10</sup>. Vale lembrar como, para Walter Benjamin, o êxtase químico (produzido, em seu caso, pelo haxixe) potencializa essa “ilimitada ambiguidade de todas as coisas”<sup>11</sup>. Carregar a linguagem de ambivalência implica em sobrepor camadas semânticas; o excesso se encarna no verbo mediante o longo e sistemático desregramento dos sentidos, portanto da árdua disciplina de entrega ao êxtase que reprograma percepção e expressão.

O estado de embriaguez gera, na *estética do pesadelo*, situações que se avizinham do fantástico mas que se resolvem pela própria perspectiva embriagada de narradores e personagens, já que a irrupção do fantástico se dissipa sempre pela possibilidade de tudo ter sido induzido pela droga (ou, quando menos, por sua abstinência), circunstância que influencia na hesitação do leitor diante dos fatos insólitos que lhe são narrados.

É curioso comparar as presenças fantasmiais, tão características do paradigma de narrativa fantástica proposta pelos textos de autores como Gautier ou Lorrain, com estes dois trechos de relatos (portanto, a rigor, registros de experiências vividas organicamente) que Benjamin deixou sobre suas experiências de êxtase químico provocado por droga:

Espectros esvoaçam (como nas vinhetas) por trás do ombro direito. Sinto frio nesse ombro. Em conexão com isso penso: “Tenho a sensação de que além de mim há mais quatro pessoas nesta sala”<sup>12</sup>.

[...]

<sup>10</sup> Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*. Paris: Flammarion, 2001, p. 23.

<sup>11</sup> Benjamin, W. *Haxixe*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 22.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 46.



Não se é inteiramente dono do lugar que se ocupa no quarto. Por isso, pode-se ter a súbita ilusão – no meu caso bastante passageira – de que a sala está abarrotada de gente<sup>13</sup>.

Para o colecionador burguês finissecular, a sala está abarrotada de bibelôs e o objeto possui apenas a dimensionalidade material, cuja máxima é o fetiche exótico da mercadoria. Para o colecionador–artista e para o *écrivain drogué*, os objetos são miragens e suas coleções são compostas por fantasmagorias; seu fetiche é a imagem em estado de sobreposição. Muitas vezes ele também um colecionador–artista, derivaria disso a tradição oitocentista de o *écrivain drogué* experimentar o êxtase químico em ambientes de excessivo *décor*, propícios à proliferação ectoplasmática.

Como bem descreve Benjamin, há “certos objetos que transmitem ao êxtase o peso e o significado que os habitam”<sup>14</sup>. O *décor* do “Hotel Pimodan” (onde se reuniam alguns dos *haxixins* mais famosos do século 19, formando uma espécie de *club* cujos membros regulares, entre eles Gautier, receberam visitas de Baudelaire e, segundo consta, mesmo de Balzac) é emblemático neste sentido, com sua excessiva indulgência estética, onde, a crermos no relato de Théophile Gautier, se misturavam, por exemplo, “uma quimera egípcia, ao estilo de Lebrun, cavalgada por um Cupido”<sup>15</sup>, sem contar os lambris esculpido, os mármore, as tapeçarias, os móveis e “todos os tipos de baixelas extravagantes e pitorescas”<sup>16</sup>, muitas delas com animais em relevo, em exercícios desenfreados de sobreposição que certamente objetivavam propiciar a multiplicação de imagens mentais.

Em *Monsieur de Phocas* (Jean Lorrain), temos a cristalização fundamental da *fumerie* exótico–artística, numa sessão que ocorre no ateliê do pintor–sibarita Claudius Ethal. Cercados de tapeçarias, sedas bordadas e veludos, os convidados são servidos por criados javaneses que lhes apresentam os cachimbos recheados com a pasta esverdeada, enquanto um negro vestido de branco acendia estes mesmos cachimbos com brasas ardentes. Os javaneses desabotoam os coletes e entreabrem as golas das camisas para facilitar “o funcionamento do veneno”<sup>17</sup>. E a viagem não tarda a se fazer: “semblantes crispados emergindo aqui e ali como máscaras, pálidos semblantes de intoxicados, já trabalhados pela embriaguez; outros se afundavam na noite”<sup>18</sup>. E logo a embriaguez

13 Ibidem, p. 47.

14 Ibidem, p. 38.

15 Gautier, T. *O clube dos haxixins*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 82.

16 Ibidem, p. 87.

17 Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 160.

18 Ibidem, p. 161.





do ópio começa a trabalhar não apenas no interior do corpo do experimentador, como também reverbera na escritura: é o capítulo “Smara”, uma verdadeira *bad trip*, pesadelo de ópio em que se sobrepõem imagens desconexas e monstruosas de larvas e vampiros, das quais um dos mais absurdos momentos cumpre transcrever: “três matronas com quadris pesados, seios maduros, lavavam os linhos ao pé de uma Esfinge, as mãos a torcer, lutando contra um erro na lavagem, e a água que corria era sangue. Próximo a um cemitério turco, uma fila de cegonhas, encarapitadas num muro alto, perfilava na noite de silhuetas conhecidas e riu enquanto eu passava”<sup>19</sup>. De fato, *Monsieur de Phocas* é, da primeira à última página, um elogio ao dispêndio, à dissipação pura, pelo qual se revela “a beleza psíquica do século XX”, “essa beleza de febre e de agonia”<sup>20</sup>. No interior do cachimbo, o turbilhão de imagens que se sobrepõem é a casca do ovo da serpente: a beleza convulsiva, a beleza que é dispêndio, dissipação psíquica e que, num jogo de espelhos onde se duplicam visagens mascaradas, se exprime por excelência com a sobreposição: “no lugar do sexo, sarcástico, ameaçador, um pequeno crânio morto”<sup>21</sup>.

Michaux, num de seus últimos textos em vida, compreendeu e enunciou este processo de sobreposição que é feito antes a partir de uma série de operações de subtração e recorte do que propriamente de acúmulo e cola: “nesta perturbação que vai aprofundar-se e dispor-se em sobreposições, e onde este tumulto ao mesmo tempo me expõe e me subtrai, desfazendo as hierarquias, nada é seguro”<sup>22</sup>.

Portanto, mais do que acumular – como faz o burguês em seu *grand salon* –, o *écrivain drogué*, fetichista da imagem do *fin de siècle*, sobrepõe, pois para sobrepor não é preciso *ganhar*, mas sim *recortar* – ou seja: gastar, perder, desfazer, dissipar.

Mais uma vez, Benjamin é preciso na anotação deste fenômeno:

[...] quero crer que o haxixe sabe persuadir a natureza a conceder-nos, de modo menos egoísta, aquela dissipação da própria existência que conhecem os apaixonados. Quando amamos, nossa existência escorre pelos dedos da natureza como moedas de ouro que ela não consegue reter, e que deixa passar para poder empunhar um novo rebento; aqui tam-

19 Ibidem, p. 166.

20 Ibidem, p. 200–201.

21 Ibidem, p. 207.

22 Michaux, H. *O retiro pelo risco*. Lisboa: Fenda, 1999, p. 108. Anteriormente, em *Connaissance par les gouffres*, Michaux já havia notado como “o alienado a si mesmo por doença e o alienado a si mesmo por ter tomado uma droga alucinógena, sofreram, tanto um como o outro, uma perda; a consciência que cada qual tinha do seu corpo sofreu uma perda, extravagante, abrupta, desmedida” (Ibidem, p. 174).





bém, sem qualquer esperança ou expectativa, com as mãos abertas, ela nos atira de encontro à existência<sup>23</sup>.

O *écrivain drogué* se desloca entre miragens, fermentações ctônicas de sensações, transbordamentos e encadeamentos erógenos de imagens mentais. Seu risco é o de, escapando por entre a população de autômatos, manequins e bonecos, ser atirado de encontro à existência com as mãos abertas, deparar-se com o *outro* ou atingir a ruptura (temporária ou definitiva) com a convenção do real. Seu moto é o excesso: o tesouro que almeja é o acervo de imagens e sensações que a viagem proporciona aos experimentadores que se lhe entregam por inteiro; estas imagens e sensações são os seus *souvenirs de voyage*.

Como escreveu Michaux, o experimentador “sabe agora, por ter sido a presa e o observador, que existe um outro funcionamento mental, inteiramente diferente do habitual, mas mesmo assim funcionamento. Ele vê que a loucura é um equilíbrio [...]”<sup>24</sup>. A pergunta que ecoa nos subterrâneos do texto do *écrivain drogué* é direta e não menos contundente, ainda que parta de um emissor voluntariamente despossuído de si mesmo:

Quais serão os caracteres deste funcionamento segundo, os seus contributos, que mais ainda do que as subtrações, as perdas, as deficiências e as deteriorações conduzem ao pensamento, à conduta insana?<sup>25</sup>.

O *écrivain drogué* é um investigador, com suas tecnologias mentais, da percepção e da realidade. Sua atividade, por conta das tecnologias mentais de simulação e provocação meteórica do êxtase que usa, é de alto risco:

Na droga, o perigo está no ato. Que uma pessoa se engane na formação e no enunciado dos pensamentos, admitamos. Mas enganar-se no ato, isto já é coisa grave, e é-o imediatamente. Bem o vejo. Tê-lo-ia eu esquecido? É preciso cuidado. Cuidado para a gente não se entregar<sup>26</sup>.

Na curvatura do cachimbo espreita o perigo, ronda o vício, a repetição que não gera conhecimento, a repetição que é dissipação. Na porta do Teatro Mágico da Retina, a tabuleta anuncia: “Só para loucos – Preço: sua cabeça”.

23 Benjamin, W. *Haxixe*, op. cit., p. 36.

24 Michaux, H. *O retiro pelo risco*, op. cit., p. 174.

25 *Ibidem*, p. 174.

26 *Ibidem*, p. 176.



*Perder o chão* – instância última, viagem sem volta, dissolução da nevrose azul nas brumas do cachimbo (*ceci n'est pas une pipe*), borradas as linhas demarcatórias entre realidade e delírio, percepção e alucinação, irredutibilidade, corpo fora de si, corpo–fora, consciência fora do corpo, duplicações e reduplicações, o fantasma e a melancolia, criaturas imersas em zonas de penumbra como Jacquels, Allitof, Noronsoff, e outros sibaritas que se arrastam sonambúlicos, em meio a pesadelos com éter, por entre páginas de Lorrain, vagando pelos calabouços do inconsciente. Ou a paixão fatal pela Queda, segundo Dorian Gray:

Nesses momentos, homens e mulheres perdem a liberdade do seu querer. Caminham como autômatos para o seu terrível fim. Não têm a faculdade da escolha, e a consciência ou é morta, ou, se vive porventura, vive apenas para dar à revolta a sua fascinação e à desobediência o seu encanto. Pois todos os pecados, como os teólogos não se cansam de no-lo recordar, são pecados de desobediência. Quando aquele alto espírito, aquela estrela matutina do mal caiu do céu, foi como rebelde que caiu...<sup>27</sup>.

Perda da vontade, perda do chão; o *écrivain drogué* não teme o risco de se tornar o manequim, numa reedição extremada do amor pigmaliónico em versão exotismo moderno. O amor pressupõe o conhecimento e é a prova da permanência, que só se adquire com a repetição *ad infinitum* em potência crescente (cujos limites não se sabe: orgasmo–desmaio, desconexão, escapada para o outro lado do espelho, pequena morte branca?), com o retorno ao corpo amado. Contrariamente, o vício, e assim o consignam mesmo os dicionários, é uma pulsão rumo ao mal, um retorno que se faz desvio, reclamado por uma força que não se sabe localizar o centro de emanção, uma conduta que torna socialmente inadequado (quando não morfologicamente imperfeito: o manequim quebrado) o seu portador. O *écrivain drogué* pode optar ou não pela publicidade de seus atos; pode dedicar-se a um regime quase burocrático com a droga (o mascaramento de seu corpo heteróclito e bioquimicamente alterado no conjunto de uma fachada social pode oferecer-lhe respeitabilidade e sobrevida para o uso prolongado, reativando constantemente a vida anímica do experimentador, ainda que à custa da diminuição da intensidade do êxtase), ou pura e simplesmente pela dedicação em tempo integral que o privará, temporária mas fatalmente, da capacidade de exprimir em signo verbal sua atividade anímica.

<sup>27</sup> Wilde, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1957, p. 223.



Submerso num turbilhão de imagens mentais, ao fazer a apologia da queda, da perda e da dilapidação – experimentadas no próprio corpo dissipado pelo vício e abrindo uma f(r)esta na vida que contamina o texto –, o *écrivain drogué* expõe seu desafio ao futuro e sua posição antagônica ao discurso do poder, que é sempre estruturado contra o dispêndio e a perda. Este é um dado que não pode passar incógnito, pois, ao pesquisar o período vitoriano em seu aspecto até então mais obscuro (a sexualidade e suas representações), Steven Marcus chamava atenção para o fato de que os súditos de Victoria rigorosamente igualavam a perda de dinheiro com a perda de sêmen.

O castigo para o corpo que transgride as programações sociais é a margem, de onde as mencionadas linhas demarcatórias fixadas pelo senso comum sobre os eixos da realidade se tornam ainda mais confusas. É assim que, não por acaso, ele resvalará na sexualidade em suas representações polimorfas – a conjunção entre perversão sexual e perversão farmacológica – para, mais uma vez, reclamar a total independência comportamental e brandir contra qualquer forma de cerceamento ao exercício do livre arbítrio no que concerne às condutas internas do corpo<sup>28</sup>.

Qual é a utilidade da arte ou da rebelião num universo pré-programado? Em que medida elas podem mitigar a angústia e saciar (parcial e temporariamente) o “gosto de infinito” a que se refere Baudelaire no *Poema do Haxixe*? Que abismo insaciável ensaia enunciar o *écrivain drogué* – não se dá sua prospecção num território comum do humano, posto que com tecnologias mentais particulares? Que dor – sem nome e sem sentimentalismo – é esta que só anestésicos poderosos conseguem aplacar em cérebros e sensibilidades, gastando o valor da própria vida? Todo paraíso é artificial, sim; por outro lado, como ensina Blake, *the road of excess leads to the palace of wisdom*, embora, a crer nas palavras de Rimbaud, se possa perder a vida por tão pouco. Como se posicionam na sociedade – onde desde sempre se negociou imagens – o *écrivain drogué* e suas *Drogentraumbilder*? Nem vítima nem algoz; nem médico nem homicida: “tudo é droga para quem escolhe o outro lado para nele viver”<sup>29</sup>. *Sonhar magnificamente não é dom concedido a todos os homens*: não será necessário, se não urgente, desmontar o determinismo cruel implícito nesta proposição – quebrar a roda do karma–capital que como um cosmorama engendra imagens, quebrá-la com consciência do que se está fazendo, como faziam os operários com as primeiras

<sup>28</sup> Qualquer atentado à liberdade das condutas internas do corpo deve ser considerado como matéria de biopolítica.

<sup>29</sup> Michaux, H. *O retiro pelo risco*, op. cit., p. 164.



máquinas? Certo: primeiro a consciência – depois podemos falar em alterá-la; mas milhões se conformam com enxertos de imagens, pelos quais pagam tanto em dinheiro vivo como em tempo e carne, esterilizando, de qualquer forma e a qualquer custo, a capacidade imaginativa. Se novas imagens produzem novas realidades, como enquadrar o corpo experimentador que se mantém a margem de qualquer regime ou ideologia que não seja a política do prazer (sibarita da ideologia, ideologia do sibarita<sup>30</sup>), e que, na economia das imagens que constrói o real e suas representações, se nega a aceitar os enxertos oferecidos pela paródia de cultura estatuída pelo poder controlador, ao mesmo tempo em que se nega a materializar em escala industrial as imagens que produz? Pode ele ser acusado de escapismo quando se sabe que “a imagem, em sua potência primeira, se relaciona com um *além* do universo humano ordinário”<sup>31</sup>? Daí a abertura para o desconhecido e o oculto – que é também o desafio ao porvir; daí os deslocamentos que se operam no senso comum, na lógica discursiva, a escritura procurando provocar para si uma sintaxe que reflita, nas instâncias de linguagem, a experiência dos antípodas, quimicamente autoprovocada ou não: “o livro cansado de se ler adormece. O pensamento roncava na biblioteca”<sup>32</sup>.

Deslocar é conhecer. Deslocar-se é conhecer-se. Produza suas próprias imagens. Uma viagem que não é turismo, e sim produção de suas próprias imagens do outro. A viagem como forma de conhecimento – “toda viagem, além de deslocamento e transferência, pressupõe também desordem dos sentidos”<sup>33</sup> – pelo longo e sistemático desregramento dos sentidos que conduz à vidência, inclusive do que ainda não existe, do que espera no tempo para emergir, para ser engendrado por forças que ainda não se manifestaram. Novas imagens, novo real. Desdobrar paisagens na mente é imaginar, cruzar fronteiras sem passaporte. É assim a viagem: feita sem se realizar, um deslocamento tão longínquo que não exigiu a distensão de um músculo, o desperdício de um passo dado rumo a qualquer ponto cardeal: pura dissipação, fumaça, cinza. A viagem é o chapéu sem a cabeça, o absinto sem o cálice,

30 Lord Henry enuncia, com raro poder de síntese e paradoxo, a ideologia sibarita: “Curar a alma por meio dos sentidos, e os sentidos por meio da alma”. Seria, de fato, o *écrivain drogué* uma espécie do *sibarita*? Qualquer que seja a resposta, prosseguem – o *écrivain drogué* e o *sibarita* – unidos na resistência à homogeneização programática da existência que se intensifica após a Revolução Industrial. A eles se unem *flâneurs* e *dândis* nos programas de revolta oitocentistas firmados pelo individualismo esteticista e pelo radicalismo aristocrático (para usar a expressão de época proposta por George Brandès).

31 Balandier, G. Images, images, images. *Cahiers Internationaux de Sociologie. Nouvelles images, nouveau réel*, v. LXXXII, n. 34. Paris: Presses Universitaires de France, 1987, p. 9.

32 Chazal, M. *Sens magique*. Paris: Lachenal & Ritter, 1983, p. 91.

33 Antelo, R. *O dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1989, p. 27.



o olho sem o dono: “o pneu sempre crê que a borracha é a estrada”<sup>34</sup>. A viagem é o rio sem o leito. Não é possível reter a viagem: ela é um estado temporário. Da viagem só resiste e persiste o conhecimento, que, por sua vez, só se efetiva com a sua (dela) conclusão. A viagem é conhecimento. Retê-la implica perder a razão (o “chão”); perder o conhecimento; sufocar as imagens adquiridas, ou o seu sentido, no fundo da memória; passar para o outro lado do espelho.

A viagem pode acontecer numa folha de papel (mapa ou cartogravura) ou no interior de um cachimbo – o que não impede que ela simplesmente esteja no ar. Agachado e comprimido, como um feto, no interior do cachimbo, o combustível da viagem é um paradoxo que se chama *poison qui délivre*. Neste pequeno forno serão oferecidos e queimados nossos corpos, nele também se consumirá o *poison qui délivre* de forma a que só sobre cinzas de um e de outro. Agachado e comprimido, como um feto, o experimentador – rosto alta noite iluminado por Marte – arrisca uma nova estratégia bioquímica para seu corpo, sua política é a do êxtase. Seu corpo é um pequeno forno, maior que o cachimbo, onde se consumará o veneno (poesia=poison?) de forma que o fogo circule pelos ângulos da obscura mansão. O corpo é o atamor – e quem o aquece é o fogo branco, brando e constante que arde e gela. Ao fundo, tremulante, na folia de um *bal de masques*, se ergue o estandarte alado da Queda, “cintilante de púrpura e de ouro”: ou a traição das imagens. À boca do vaso totalquímico, emerge uma última inscrição, cifrada, como um espelho, às avessas: *txet nu sap tse’n icec*.

\*Marcus Salgado é doutor em Literatura Comparada e mestre em Letras Vernáculas pela UFRJ. Autor de *A vida vertiginosa dos signos* e *A arqueologia do resíduo: os ossos do mundo sob o olhar selvagem*, traduziu para o português textos de Jean Lorrain (*A vingança do mascarado*), Pierre Mabille (*Os deuses falam pelos govis*) e Ted Hughes (*A última carta*). Tem atuado como Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira em instituições federais de ensino superior, como a UFF e a UnB.

<sup>34</sup> Chazal, M. *Sens magique*, op. cit., p. 93.