



FERNANDO SANTAROSA DE OLIVEIRA

***O PESSIMISMO DE CIORAN E CÉLINE: O DESAFIO DE PENSAR SEM
UTOPIA***

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI

MESTRADO EM LETRAS

Agosto de 2016

FERNANDO SANTAROSA DE OLIVEIRA

O PESSIMISMO DE CIORAN E CÉLINE: O DESAFIO DE PENSAR SEM UTOPIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Anderson Bastos Martins

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI
MESTRADO EM LETRAS

Agosto de 2016

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Meire e Geraldo, pelo incentivo, apoio e generosidade incondicionais;

Aos meus irmãos, Júlio e Juliano, pela amizade e apoio irrestritos;

À minha mulher, Michelli, pela compreensão, carinho e companheirismo;

Ao professor e orientador Anderson por toda a ajuda, ideias e liberdade que tornaram esse trabalho possível;

Aos colegas de curso, pela amizade, pela troca de ideias e o apoio em momentos complicados;

A todos os professores do mestrado que ajudaram diretamente minha pesquisa, com ideias e críticas valiosas;

À UFSJ, por financiar essa pesquisa;

RESUMO

O filósofo romeno Emil Cioran (1911 - 1995) dedicou grande parte de sua obra à crítica dos ideais utópicos que guiaram o pensamento de seu tempo. Seu pessimismo foi a pedra de toque dessa crítica. Louis Ferdinand Céline (1894 - 1961), escritor francês conhecido por sua relação direta com o nazismo e por sua escrita revolucionária, em seu primeiro livro, *Viagem ao fim da noite*, escreveu sobre a queda de grande parte desses mesmos ideais, a partir de uma visão tão pessimista quanto a do filósofo romeno. É nesse contexto que surge o interesse desse trabalho. O objetivo é pensar a obra de Céline a partir do pessimismo de Cioran e, ainda, como esse pessimismo encontra eco nas teorias pós-modernas, funcionando ora como um princípio dessa forma de pensamento, ora como consequência do mesmo.

Palavras-chave: Cioran, Céline, pessimismo, utopia, pós-modernidade.

ABSTRACT

The Romanian philosopher Emil Cioran (1911-1995) devoted much of his work to criticize the utopic ideals, which were guide to the thought at his time. His pessimism was the touchstone of such criticism. Louis Ferdinand Céline (1894-1961), a French writer known for his straight relation to Nazism, and for his revolutionary writing, in his first book, *Journey to the End of the Nigh*, he wrote about the fall of great part of those ideals, from a view as pessimist as the Romanian philosopher's. This is the context that raises the interest of this paper. The aims is to analyse Céline's work from Cioran's pessimism, and, in addition, how this pessimism finds echo in the post-modern theories, working either as the principle of that way of thinking, or as a consequence of it.

Key-words: Cioran, Céline, pessimism, utopia, post-modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I - VOCÊ ESTÁ VENDENDO ENTÃO QUE ELES MORRERAM PARA NADA.....	12
1.1 O pessimismo existencial de Cioran e Bardamu	19
1.2 Utopia: um sonho possível?	29
1.3 Primeira Parte: Tempos de Guerra	38
1.4 Sobre Lucidez: Céline e Cioran: um pensamento dissolvente	51
CAPÍTULO II - ENTÃO VIVAM OS LOUCOS E OS COVARDES	56
2.1 Céline e Cioran: pensadores pós-modernos?	67
2.2 Os males do pessimismo: o tédio	75
2.3 Pessimismo desengajado e suas incapacidades (ou insuficiências)	83
2.4 Pessimismo e suicídio	90
2.5 Lucidez paradoxal: cinema e literatura no pensamento pessimista	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

INTRODUÇÃO

Nos primeiros momentos que deram origem a este trabalho, a ideia de uma dissertação sobre *distopia* parecia ser a melhor opção para responder ao desafio de pensar sem utopia. Para tal intento, escritores como George Orwell e Aldous Huxley seriam opções mais óbvias. Mas a ideia principal aparece com as leituras de Emil Cioran e de autores de filosofia mais aclamados, como Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer, também eles opções óbvias. Mas foi com Louis Ferdinand Céline e seu livro *Viagem ao fim da noite* (2009) que surgiu verdadeiramente a possibilidade de responder ao desafio. Louis Ferdinand Céline (1894-1961) e Emil Cioran (1911-1995) parecem complementares, até mesmo indissociáveis em alguns momentos, como se falassem, tanto à literatura quanto à filosofia, da necessidade de pensar a condição humana a partir de um pensamento não utópico, sem, no entanto, delimitar um horizonte necessariamente distópico.

Os primeiros passos em direção à obra de Céline foram acidentais. O seu nome surgiu em leituras sobre assuntos relacionados à Segunda Grande Guerra, que faziam menções à sua relação com o antisemitismo nesse período. Sua obra era vinculada mais à sua opção moral do que a questões literárias.

Minha intenção com este trabalho não é negar ou justificar os posicionamentos do autor, mas estudar outras características de sua obra e a importância da mesma para a literatura e crítica contemporânea. O que interessa aqui é o que a obra de Louis Ferdinand Céline e de Emil Cioran - mais especificamente, a ideia de pessimismo como lucidez - pode nos ajudar ou servir como alternativa ao pensamento utópico.

"A miséria é, efetivamente, a grande auxiliar do utopista, a matéria sobre a qual trabalha, a substância com que nutre seus pensamentos, a providência de suas obsessões" (CIORAN, 2011b, p.91). Cioran também se ocupa da miséria, mas de forma diferente. Não se entrega a imaginar um mundo isento dela, mas pensa-a

como a condição humana por excelência. Ele a assume, atesta, tanto em sua vida particular e profissional quanto em sua obra filosófica. Esta é a principal característica de seu pessimismo.

Munido da leitura das obras de Cioran, embebido, portanto, de seu pessimismo cósmico, entreguei-me à leitura da obra *Viagem ao fim da noite* de Louis Ferdinand Céline. Ao contrário de Cioran, que, no início dos anos de 1960, havia se dedicado por meses ao estudo das obras de utopistas - esse fato é relatado no ensaio *Mecanismo da utopia*, que compõe o livro *Breviário de decomposição* (2011a) - para fazer uma crítica ao pensamento utópico, dediquei-me à obra do escritor francês, que, sabidamente, não é uma obra preocupada em descrever bons sentimentos do ser humano.

Céline, nome da avó materna do autor (seu verdadeiro nome de batismo é Louis Ferdinand Destouches), que ele adota para a assinatura de seu trabalho artístico, tinha como profissão a medicina, que exerceu até o fim de seus dias. Nasceu em Courbevoie, periferia parisiense, em 27 de maio de 1894. Seu pai trabalhava em uma companhia de seguros e sua mãe era dona de uma loja de artigos de renda, moda e lingerie na elegante Passage Choseuil de Paris. Dos treze aos quinze anos, Céline viveu em internatos na Alemanha e na Inglaterra, com a intenção de aprender línguas. Os pais acreditavam que seria mais importante ver o filho bem colocado no ramo do comércio, daí a necessidade de falar vários idiomas. Dos quinze aos dezoito anos, ele foi aprendiz em uma loja de tecidos finos e em uma joalheria. Por esses motivos, até então, Céline só completara o ensino primário.

Em 1914, quando o autor tinha vinte anos e prestava o serviço militar na Lorena, estourou a Primeira Grande Guerra. Em outubro do mesmo ano, ele foi ferido gravemente no braço e na cabeça por estilhaços de uma bomba. Impossibilitado de continuar na frente de batalha, foi transferido para Paris. Apesar de poucas semanas no campo de batalha, os ferimentos perseguiram-no pelo resto da vida, com graves enxaquecas, dores no corpo e problemas de audição. Essa

experiência foi muito importante para moldar seu caráter e principalmente seu estilo literário, sua obra e suas ideias em relação à condição humana.

Conhecendo o mundo a partir de seus horrores, ou seja, tendo experimentado na carne, na prática, a violência resultada das decisões políticas e ideológicas do ser humano, Céline encontrou justificativas para o fato de não ser amante do que Cioran afirma ser a felicidade imaginada, da utopia de um mundo perfeito, moldado por ideias de um paraíso repleto de amor ao próximo.

A história da humanidade é rica em desastres e misérias. Ter experimentado e sobrevivido a dois dos maiores exemplos dessa história, as Grandes Guerras, ajudou Céline a atestar seu ponto de vista sobre o homem. Também o ajudou a moldar sua lucidez em relação à nossa condição, dentro de sua visão de mundo configurada no pós-guerra, e justificar seu pensamento pessimista. Assim é retratado o humano em [Viagem ao fim da noite](#), primeiro romance de Céline, lançado em 1932, ao qual este estudo se dedica.

Parte dos mesmos acontecimentos que serviram de pano-de-fundo para a formulação das obras, tanto de Céline quanto de Cioran, também deram origem à construção do pensamento e da crítica política e cultural hoje conhecida como pós-moderna. São os primeiros destroços da ruína do mundo moderno, balizado pela crença na capacidade do homem em dominar a natureza e conduzir a humanidade por meio da sua razão, que dão o tom dessa crítica.

Apesar da incerteza, das diferentes versões sobre o nascimento da era dita pós-moderna, as duas Grandes Guerras surgem como dois dos principais acontecimentos para o seu surgimento. Os dois conflitos mundiais fizeram surgir dúvidas gigantescas na capacidade do homem em gerir a própria existência, colocando em xeque o ideário do homem moderno. As noções que fundam essa teoria nascem, portanto, sob os auspícios de um certo pessimismo em relação aos ideais da modernidade.

Pessimismo é uma palavra que carrega um grande peso em seu significado. Um peso ruim, podemos dizer, mas que está inscrito em grandes obras do pensamento ocidental, desde a literatura até a filosofia, que são os campos a que se presta este trabalho. O principal aqui, porém, não é focar nos diferentes significados da palavra pessimismo, mas mostrar a importância dessa forma de pensar para a formulação crítica (em todas as áreas do conhecimento) do nosso tempo.

A intenção é demonstrar como a expressão de Cioran, o seu texto, seu trabalho, sua filosofia, encontram no pessimismo sua origem e sua consequência. E como essa expressão, fundadora e delimitadora de seu pensamento, pode ser vista como pedra de toque da teoria pós-moderna.

O pessimismo é uma das palavras com sentidos pesados que compõem este trabalho, mas não a única. O trágico, a derrota, a queda, o fracasso e o acidental rondam as ideias que fazem parte da crítica que Cioran faz da história e do pensamento ocidental.

Linda Hutcheon (1947 -), uma das principais autoras da teoria pós-moderna, procura se afastar dessa visão, que considera a face mais negativizada da crítica. Para a autora a condição pós-moderna, considerada a partir da queda das *grandes narrativas* (conceito criado por François Lyotard), deve ser encarada como uma etapa ou possibilidade de superação dessa mesma queda.

O pessimismo representaria, portanto, uma visão que deveria ser superada em detrimento da necessidade de construção de uma nova realidade, de uma nova possibilidade para os nossos tempos. O que ele representa para este trabalho, no entanto, é uma possibilidade crítica e de entendimento dessa condição, mas dificilmente, como veremos adiante, sinaliza alguma espécie de superação.

Ao mesmo tempo em que partilha influências com a teoria pós-moderna, Cioran também se distancia, ou potencializa essa crítica com o seu pessimismo, que chamarei aqui de existencial. Para tanto, o filósofo romeno procura encontrar nas

representações não filosóficas (na estética, mais precisamente) um espaço para o seu trabalho, um espaço que também lhe dê a possibilidade de se distanciar e ali permanecer, longe das escolas do pensamento, como as encontradas na filosofia. Essa busca parece ser a consequência de um pessimismo levado aos extremos, aos cumes, para utilizar uma expressão comum em seu trabalho.

A partir dessa característica marcante na obra de Cioran e do espaço que a estética ocupa em seu trabalho é que surge o núcleo desta dissertação. Dito de forma breve, a ideia é usar o livro *Viagem ao fim da noite* para ilustrar as ideias de Cioran sobre a condição humana e sua crítica às utopias de qualquer época, e como essa crítica estabelece relações com o nascimento e o desdobramento das teorias pós-modernas, ou, como o pessimismo de Cioran pode contribuir para o entendimento da origem e das consequências da crítica e cultura contemporâneas.

O trabalho será, portanto, uma espécie de análise do romance de Céline. O motivo para a escolha de um texto de ficção é utilizar uma forma de expressão que não seja puramente filosófica, mais distante do método e sistema filosófico, seguindo as ideias que o próprio Cioran sugere. A estética, como veremos adiante, ocupa grande parte da obra do pensador romeno e tem lugar de destaque na crítica que ele faz ao pensamento de sua época, oferecendo também uma possibilidade diferente para a teoria e a crítica pós-modernas.

CAPÍTULO I - VOCÊ ESTÁ VENDO ENTÃO QUE ELES MORRERAM PARA NADA

Louis Ferdinand Destouches (1894-1961) estremeceu a sociedade e a intelectualidade francesa no ano de 1932 com o lançamento de seu primeiro romance *Viagem ao fim da noite*. Assinando a obra como Louis Ferdinand Céline - nome que adotou para seu trabalho de escritor - é recebido com alarde por público e crítica. O autor escreve sobre a miséria da humanidade utilizando-se de Ferdinand Bardamu, personagem principal da obra.

Médico de formação, Céline teve uma vida atribulada e experiências pouco convencionais. Manteve-se na medicina até o fim de seus dias, lutou na Primeira Guerra - de onde saiu com ferimentos que lhe acompanhariam para o resto da vida civil e literária - abalou a "escola do rigor" que é a língua francesa, publicou panfletos antissemitas que lhe valeriam uma caçada ao final da Segunda Guerra e a consequente prisão por mais de um ano na Dinamarca, a tomada de quase todos os seus bens, até a sua volta à França, perdoado pelo governo francês, mas condenado até hoje por vários protetores dos bons costumes. Clinicou até seus últimos dias nos subúrbios de Paris, onde faleceu junto a seus pacientes pobres.

Seu estilo revolucionou a linguagem do romance francês. Cheio de rancor, palavrões, linguagem de rua, raiva e pessimismo, Céline influenciou gerações de escritores de vários países. Henry Miller, amigo pessoal do escritor, afirmou ter reescrito seu famoso *Trópico de capricórnio* (1934) depois de ler *Viagem* ainda na gráfica. A *Geração Beat* foi fortemente influenciada pelo estilo de Céline, tendo Jack Kerouac, William Burroughs e Allen Ginsberg prestado tributo ao escritor francês (Ginsberg e Burroughs visitaram Céline em sua casa no interior de Paris, depois da Segunda Guerra).

A primeira recepção da obra, portanto, galgou seu espaço na crítica por desconstruir entidade tão cara à intelectualidade de seu país, seu "tesouro nacional", a língua francesa. Não faltaram críticas a seu estilo: "Apesar de duas leituras e da ajuda do dicionário, devo admitir que não entendi" (MARAN, apud

BASTOS, 2003, p.26). A dificuldade de alguns críticos em compreender a obra faz sentido numa época em que o refinamento de Proust dava o tom da literatura francesa. Céline, de forma avessa ao escritor de *O caminho de Swann* (1913), que frequentava os salões da sociedade na sua época, retirou das experiências com todo tipo de gente sua forma singular de escrita.

Regularmente, Louis gostava de se misturar com pessoas de todo tipo, trabalhadores, desempregados, vagabundos, burgueses, artistas, valentões. Ele não era apenas um *voyeur*, mas também um ouvinte. (VITOUX, 1992 p. 189, tradução nossa).

Céline retira desse meio as principais características de seus personagens, gente acometida por toda sorte de problemas.

Se o seu estilo foi o principal chamariz para sua obra nos idos dos anos de 1930, hoje seu peso recai mais sobre o conteúdo de *Viagem*, principalmente para aqueles que leem a obra em traduções (o que acaba distanciando o efeito da linguagem no leitor estrangeiro). Mas a virulência de suas palavras - *Viagem* está impregnada de seu pessimismo existencial - permanece atual em um mundo repleto de antagonismos e contradições, o mundo contemporâneo, pós-moderno.

Céline repetidamente negou escrever romances de ideias: "Isso não é minha alçada: ideias, mensagens. Eu não sou um homem de mensagens. Não sou um homem de ideias" (CÉLINE, 2015).

Mas no ano de lançamento de *Viagem*, as alas políticas de esquerda e de direita trataram logo de fazer dele um dos seus. Paul Valéry, em 1933, falou sobre *Viagem*: "um livro de gênio, mas criminoso" (VALÉRY, Apud BASTOS, 2003, p.24). Para alguns, Céline era um revolucionário, um anarquista, um perigo para a sociedade francesa, entre outros adjetivos menos generosos. Para a ala de extrema direita, que viu em sua obra os primeiros arremedos de um ideal antissemita, de um patriotismo baseado na experiência de um herói de guerra, ele era um dos seus.

Para todos Céline se virou com tanta virulência quanto apresentava em seus livros. Além de desconstruir a língua do romance francês, Céline também desconstruiu a visão que a sociedade tinha das ideias vigentes em sua época. "De fato, Céline selecionou cuidadosamente os elementos a descontextualizar: privilegiou aqueles que denotam dor, tristeza, angústia, drama" (BASTOS, 2003, p.33). A morte, palavra cara ao universo de Céline, denota tanto o fim de uma língua, sua incapacidade de se manter imutável, quanto o fim de ideias e ideais, de qualquer ideologia.

Sua carreira literária remonta ainda à sua formação médica, onde apresentou como tese de conclusão do curso um estudo da vida e obra do médico higienista Philippe-Ignace Semmelweis, obra romanceada sobre o homem que morreu para provar suas teorias da necessidade de higienização dos médicos na ala das parturientes. O livro só veio a público depois do sucesso de seu primeiro romance, e foi lançado no Brasil pela editora Companhia das Letras. Apesar de dramática e trágica, e de apresentar os primeiros sinais de sua veia literária, os críticos consideram que sua tese ainda não estava no mesmo patamar de *Viagem*.

Nesse último, Céline descreve o itinerário de Ferdinand Bardamu. A palavra noite do título tem o significado claro de morte. A viagem de Bardamu confunde-se em vários pontos com o de seu criador. Mas é importante, principalmente para este trabalho, fazer a distinção entre eles. Em alguns momentos eles se cruzarão, mas confundir sua literatura com sua vida pode gerar confusões e mal-entendidos, principalmente por causa das polêmicas antissemitas de Céline. No entanto, fugir à análise de sua relação com o ideário antissemita e seu ódio ao povo judeu também não parece ser o caminho. Seus panfletos, que fizeram enorme sucesso nos anos de lançamento – foram escritos entre os anos de 1937 e 1941 – e não são mais publicados.

Mas, na época do lançamento de *Viagem*, a confusão em relação à visão política do autor imperava. A vontade de rotulá-lo tomou conta da crítica por algum tempo.

Viagem rendeu a Céline o apreço de grande parte da *intelligentsia* francesa. Se o monarquista Léon Daudet fez uma verdadeira campanha em favor do livro, o comunista Louis Aragon providenciou sua publicação na Rússia. Mesmo que se perguntassem sobre o verdadeiro pensamento do autor, quase todos os críticos aplaudiram seu talento para colocar em palavras o mal-estar provocado pela Primeira Guerra, a crise econômica, o acirramento das disputas partidárias e a certeza de que um novo conflito se aproximava. (BASTOS, 2003, p. 132)

Leon Trótski, que dizia ser *Viagem* o seu livro de cabeceira, faz, em texto de 1933 (incluído na tradução brasileira como um dos posfácios), uma análise curiosa da obra :

Viagem ao fim da noite, romance do pessimismo, foi ditado pelo horror diante da vida e pelo cansaço que ela provoca, mais do que pela revolta. Uma revolta ativa é ligada à esperança. No livro de Céline não há esperanças. (TRÓTSKI, apud CÉLINE, 2009, p.534)

Um romance tão pessimista quanto *Viagem* não poderia vir de uma mente que acredita em muitas coisas. Céline, em seu discurso *Homenagem a Zola*, escreve:

Estamos chegando ao final de vinte séculos de alta civilização e no entanto nenhum regime resistiria a dois meses de verdade. Refiro-me à sociedade marxista, tanto quanto às nossas sociedades burguesas e fascistas. (CÉLINE, 1933, apud BASTOS, 2003, p. 133)

Viagem ao fim da noite foi gerado em um momento turbulento da história da França e da Europa. Escrito entre os anos de 1929 e 1932, ano de seu lançamento, tem na Primeira Guerra Mundial um de seus temas mais importantes. Apesar de mais de uma década desde o fim do conflito, a França e grande parte da Europa ainda sentiam os problemas decorrentes de tamanho acontecimento. Aproximadamente um milhão de franceses haviam perecido nos campos de batalha, a crise econômica de 1929 chegara à Europa e o número de miseráveis crescia abundantemente. Além disso, começavam a emergir os primeiros sinais de um novo conflito. Céline tinha material de sobra ao alcance de seus olhos e em sua memória para criar um cenário de desespero para seus personagens.

Ferdinand Bardamu, protagonista de *Viagem*, caminha pelos mundos que um dia foram descritos como paraísos em diversas versões de utopias e obras literárias. A França moderna, berço do Iluminismo, mas também o mundo natural representado pelas florestas e povos africanos bem como as maravilhas da vida instrumentalizada e a sociedade de consumo dos Estados Unidos.

Mas Bardamu está à margem da filosofia produzida por esses povos e de seus ideais de vida. Se Bardamu os convoca em algum momento, é só para, logo depois, destituí-los de seus lugares e, muitas vezes, o faz de forma agressiva. A violência representada pela Primeira Guerra não fica restrita às trincheiras, ocupa o pensamento e a formação de Bardamu e de seu criador.

Louis Ferdinand Céline foi uma figura controversa, paradoxal e contraditória. Abraçado pelos membros da intelectualidade e odiado pelos mesmos, respondeu a todos com um enfezado desdém. No decorrer dos anos, afasta-se da literatura de ficção e se entrega à escrita de três panfletos de carga antissemita, tão controversos e arrebatadores quanto seus primeiros livros. Está consumada a imagem do autor, pelo menos para a maioria dos intelectuais e políticos franceses: antissemita de extrema-direita. Para alguns, como Sartre, Céline se transforma em um traidor que deveria pagar pelos crimes perpetrados durante a Segunda Guerra. O autor de *A náusea* acusa Céline, em sua revista *Les Temps Modernes*, de ser um colaboracionista e ter recebido dinheiro dos alemães pelo seu trabalho (acusação que nunca foi comprovada por Sartre e posteriormente desmentida).

Sua obra inventiva, provocativa é, por certo, pessimista. Essa última característica nos interessa em especial para este trabalho. Mas o que faz de Céline um escritor pessimista, e o que isso pode nos dizer?

Em algumas passagens do livro, o personagem Bardamu parece mesmo ser a encarnação literária das ideias do filósofo romeno Emil Michel Cioran (1911-1995). Mas a possibilidade de Céline ter tirado das obras do filósofo as ideias para compor seu livro são nulas. Cioran escreveu seu primeiro trabalho, *Nos cumes do desespero*, no ano de 1934, ou seja, dois anos após o lançamento de *Viagem*.

Em seu primeiro livro, Cioran contava apenas vinte e dois anos de idade, vivia com os pais na cidade de Sibiu, na região romena da Transilvânia. Recém-formado em filosofia, o autor confessou mais tarde que a obra foi escrita embebida em jargão filosófico. *Nos cumes do desespero* (1934) ganhou o Primeiro Prêmio da Academia Real para jovens autores. O caráter pessimista recobre toda a obra. "Este livro é considerado pelo autor a fonte de todas as suas obras posteriores" (CIORAN, 2011, p.9).

Apesar da linguagem filosófica ser a tônica de seu conteúdo, *Nos cumes do desespero* foi escrito como uma espécie de catarse. O jovem Cioran sofria de uma terrível insônia, que o acompanhou de 1920 a 1927, e o livro funciona como uma espécie de catalisador dos males sofridos durante as crises que o acompanhavam. Uma espécie de testamento dos excessos da dor de existir. "Acometido de insônia, a ponto de ter a saúde devastada, escrevi um requerimento contra uma filosofia sem nenhuma eficácia nos momentos graves; fiz-lhe um ultimato carregado de ódio" (CIORAN, 2001, p.13).

Se a fonte de todo o seu pensamento está impressa em seu primeiro trabalho, o seu estilo se modifica com o tempo, alcançando o amadurecimento com *Breviário de decomposição*, livro lançado em 1949, o primeiro do autor escrito diretamente em francês.

Filho de um pastor ortodoxo e de uma mãe descrente, Cioran cultivou em seu trabalho a condição paradoxal que viveu em sua formação. Formou-se em filosofia pela Universidade de Bucareste e, em 1933, mudou-se para a Alemanha, onde obteve uma bolsa de estudos. Presenciou a instauração da ditadura de Hitler e, em mais uma coincidência com a trajetória de Céline, também se entusiasmou com o estilo de vida nazista.¹ Em 1936 retornou à Romênia, onde lançou um livro nacionalista, *A transfiguração da Romênia*, que contém passagens antissemitas. Durante essa época, também exaltou a "Guarda de Ferro" romena, uma espécie

¹ Emil Cioran 1911-1995. Direção: Patrice Bollon e Bernard Jourdain. France 3, 1999 (49min).

de movimento fascista, mas também místico.² Essa passagem de sua vida só veio à tona pouco antes de sua morte, quando o jornal francês *Le Monde* publicou uma matéria em que levantava informações sobre o passado do autor. Cioran, porém, nunca fora um ativista dos movimentos fascistas e antissemitas que havia exaltado.

Ainda antes da publicação do jornal francês, Cioran se manifestou sobre a época em que esteve ligado às ideias fascistas. Em texto recuperado depois de sua morte, possivelmente escrito nos anos 1950, Cioran faz sua autocrítica:

Sou um conhecedor das obsessões. Ninguém as têm sofrido mais do que eu. Sei que influência pode ter uma ideia entre nós, até que ponto nos pode conduzir, arrastar, abater; os perigos da loucura aos quais expõe, a intolerância e idolatria que implica, a insolência sublime à que submete. Assim, ocorreu que, muito antes de fazer 30 anos, padeci de uma paixão por meu país. Uma paixão desesperada, agressiva, sem saída, que me atormentou por anos. Meu país! Queria a qualquer preço agarrar-me a algo dali e não tinha a que. Não encontrava nenhuma realidade nem no presente, nem no passado. Queria que fosse poderoso, desmesurado e demencial; uma força feroz, uma fatalidade que haveria de tremer o mundo; porém era pequeno, modesto, sem nenhum dos atributos que criam um destino. (BOLLON, 1999).

É possível perceber nas palavras do já adulto e experiente Cioran as contradições e dificuldades que fazem parte da formação de seu caráter pessimista. Jovem e adorador das ideias, da utopia chamada nacionalismo, e já maduro, fervoroso crítico dos ideais da juventude. O próprio autor em seus textos posteriores afirma a problemática de um pessimismo elevado à potência e o risco de defender ideias que se propõem absolutistas. Ele mesmo foi vítima da tentação do absoluto.

Em 1937, Cioran exilou-se na França. Durante dez anos, continuou a escrever em romeno, sem publicar nenhuma das obras. Em 1947, submeteu seu livro *Breviário de decomposição* à editora Gallimard. Com essa mesma obra, marcou definitivamente sua mudança para a escrita em francês. Antes de lançá-lo, em

² idem.

1949, porém, Cioran o reescreveu quatro vezes, na tentativa de se vingar de um amigo que o acusara de escrever em um francês de meteco.³

Breviário é a obra em que Cioran atinge a maturidade de suas ideias. A partir desse livro, o filósofo romeno só escreverá em francês. Passa o resto de seus dias em Paris, onde vem a falecer no ano de 1995. Pouco antes, em meados dos anos 1980, quando começa a alcançar o sucesso de público, anuncia o fim de seu trabalho, dedicando-se ao ócio e a ouvir música.

1.1. O pessimismo existencial de Cioran e Bardamu

O pessimismo, se reduzido apenas à sua origem etimológica - a propensão ao pior - perde muito de sua importância como crítica filosófica, política e literária. Apesar de reconhecermos vários autores como pessimistas, a possibilidade de que essa característica de seu pensamento nos sirva de orientação é pouco provável, ou melhor, pouco reconhecida.

São muitos os autores que poderiam fazer parte dessa vertente do pensamento, o pessimismo, tanto na literatura quanto na filosofia. Para ficar entre alguns, desde Louis Ferdinand Céline, que nos interessa aqui, passando por Dostoievsky, Sartre, Albert Camus, Nietzsche, Schopenhauer até Emil Cioran. Uma lista chegaria às raias do tédio. Porém, mesmo sendo tão conhecidos, a ideia de que o pessimismo possa ser uma orientação filosófica, política ou moral é pouco considerada no mundo atual. Visto por muitos como uma disposição orgânica (em relação direta com a depressão, por exemplo), poucos acreditam na possibilidade de que seja levado a sério, em grande parte, devido à sua aparente falta de um "projeto positivo". O pessimismo está longe de ser uma teoria reconhecida e respeitada no cânone do pensamento crítico.

³ Cioran foi acusado de escrever em francês típico de um estrangeiro

O que faz do pessimismo uma possibilidade tão mal vista e preterida? A palavra carrega um peso enorme, e essa reação faz sentido até mesmo para aqueles que pouco se importam com as suas consequências

Joshua Foa Dienstag (2006) levanta três razões para a falta de reconhecimento do pessimismo como projeto crítico. A primeira, já mencionada acima, é a confusão que algumas pessoas fazem entre pessimismo e uma propensão psicológica, como a depressão e suas consequências. A possibilidade de isso existir é real, mas a intenção aqui é mostrar que a riqueza do pensamento pessimista não tem relação direta com a depressão e vice-versa. Como exercício simples, podemos pensar nomes como o de Sartre,⁴ que pode ser encarado como um teórico pessimista, mas que nutria um grande otimismo na capacidade de mudar a sociedade, mudar para melhor.

Em relação à crítica feita ao pensamento pessimista como uma simples propensão orgânica para o pior, o próprio Cioran responde, em sua primeira obra:

Afirma-se equivocadamente que alguém se torna pessimista em razão de uma debilidade orgânica. Na verdade, ninguém se tornaria pessimista se não houvesse tido anteriormente tanto elã a ponto de ter desejado a vida com um ardor apaixonado, mesmo se esse ardor não tenha entrado em sua consciência. (CIORAN, 2012, p.146)

O segundo motivo de descrédito do pessimismo é sua relação com o niilismo, ceticismo e cinismo. É inegável que há relações entre as escolas filosóficas citadas e o pessimismo, mas ele se desenvolve também de forma diferenciada e, em outros casos, funciona como uma mescla das mesmas. O que Dienstag parece fazer é um exercício negativo nos termos que Freud coloca em seu livro *A negação* (2014), a saber, nega-se querendo afirmar. Como veremos mais à frente, há divergências entre teóricos sobre o grau do pessimismo de Cioran e do

⁴ Jean Paul Sartre foi um dos intelectuais que mais agiram na *Resistência Francesa* durante a Segunda Guerra Mundial.

personagem Bardamu na obra de Céline, mas o que há de unânime é o seu pessimismo.

O terceiro e mais importante motivo é o principal questionamento lançado contra o pensamento pessimista que aqui se desenvolverá. Faltaria ao pessimismo um "projeto positivo". A ideia de progresso, que ocupa lugar de destaque na consciência moderna, é o principal alvo da crítica pessimista. De fato, o pessimismo nos desafia a repensar de forma dramática nossas noções de ordem e de sentido moral, assim como proposta por alguns teóricos da pós-modernidade.

Para alguns estudiosos, porém, as críticas feitas ao pessimismo são, elas mesmas, as características mais preponderantes nos textos de Cioran e Céline. "O pensamento de Cioran é sumariamente niilista e demasiadamente pessimista" (REDYSON, D., 2011, p. 54). Ou "[a] obra céliniana é impregnada de niilismo" (BASTOS, 2003, p. 32).

O sentido que Dau Bastos dá ao niilismo de Céline é o de força destrutiva capaz de resultar em criação. Dessa forma, apesar de não apresentar um projeto positivo, seu pessimismo é capaz de apresentar um projeto crítico.

O que acontece ao pessimismo, em todas as suas formas de manifestação e críticas, é que ele se tornou - ou nunca deixou de ser - uma narrativa da condição humana que se desenvolve à sombra do progresso, junto a ele, mas com uma postura própria. Cioran afirma que "[a]quele para quem a existência não constitui um mal ao mesmo tempo vigoroso e vago jamais saberá instalar-se no âmago dos problemas nem conhecer seus perigos" (CIORAN, 2011a, p. 129).

Dienstag (2006) chama o pensamento de Cioran de "pessimismo existencial", mas não no mesmo sentido em que a palavra é tomada por pensadores como Sartre e Heidegger. O pessimismo existencial surge da relação com o questionamento das condições de vida do sujeito moderno (ou pós-moderno), como por exemplo: o fardo da temporalidade, a rarefação da felicidade, a futilidade de toda aspiração, o

tédio, entre muitos outros. Ele é existencial porque está ligado às condições de vida, à relação ontológica e política do ser humano em sociedade.

"De fato, não há como entender Cioran sem levar em conta a Transilvânia, os Cárpatos, o antigo povo de pastores, o primitivismo religioso a que se relaciona sua descrença" (TENÓRIO, L., 1997, p.163). Assim também se faz em Céline. Para entender o seu pensamento, é necessário discutir os tempos de guerra e a condição política na Europa de sua época.

Em seu *Breviário de decomposição*, Cioran faz crítica mordaz aos filósofos e às "escolas do pensamento" ocidentais que se esquivam da vida através da teorização das mesmas, ou que tentam criar verdadeiras teorias que se transformam em verdadeiras profissões de fé. Nas palavras do filósofo:

Uma indigestão não é, por acaso, mais rica em ideias que um desfile de conceitos? As disfunções dos órgãos determinam a fecundidade do espírito: quem não sente seu corpo jamais será capaz de conceber um pensamento vivo; esperará inutilmente a surpresa vantajosa de algum inconveniente. (CIORAN, 2011a, p. 128)

Céline escreveu grande parte de sua obra literária sob a influência das experiências de guerra, que lhe infligiram ferimentos físicos graves. Além disso, ser médico o aproximou de toda forma de sofrimento físico e mental que acompanha o homem. Essas experiências funestas estão em toda a sua obra.

Algumas outras características aproximam os dois autores, e são de extrema importância na formulação de seu caráter pessimista. A obra de Cioran vai contra a ideia de Absoluto e de todas as utopias fundadas a partir desse princípio, desde a noção de História como progresso, até a exaltação de determinadas posturas políticas.⁵ Para Cioran, todos os males da História humana surgem dessa necessidade de transformar vontades eletivas em absolutismos, dessa ânsia por primazia, de controle do devir.

⁵ Em seu livro *História e utopia*, Cioran dedica-se à análise de diversos regimes políticos, como o da Rússia e da Romênia.

A crítica à utopia perpassa toda a obra do filósofo romeno. O pessimismo, no sentido que Cioran dá à palavra, é o modo de pensamento que se nega a apresentar uma doutrina ou tese positiva, com conteúdo concreto. Seu trabalho, ou intenção, é desenvolvido para enfraquecer ou mostrar a fragilidade da posição do pensamento utópico, que se pretende universal e absoluto. Para Cioran, o absurdo da vida se mostra claramente na tentativa desesperada do homem em elevar a *essencial* o que não passa de *contingente*.

Nesse sentido, a obra de Cioran se aproxima de alguns outros filósofos que, em seu tempo, foram veementes ao rejeitar o otimismo histórico que eles presenciaram. Para o filósofo Arthur Schopenhauer (1788 - 1860), o mundo dos fenômenos é o motivo de seu pessimismo. Esse mundo é cruel, angustiante e necessário. Um mundo onde a necessidade reina (vontade), onde as criaturas não têm liberdade e que torna seus habitantes infelizes. A alegria, vista como um bem positivo, não passa de um desejo opressor, pois obedece à necessidade do mundo. A busca por uma vida sem dor e sofrimento exige, portanto, a negação do querer-viver, um desligamento da vontade de viver.

Schopenhauer, porém, não nega a felicidade à vida. A concessão dada à felicidade na vida se dá quando o homem adota uma postura "desligada" face ao mundo dos fenômenos, ao mundo da necessidade. Essa é uma visão de ascese mística, em que o homem se desliga de sua vontade e de seus desejos. É também uma visão trágica da vida, em que o homem só pode ser feliz ao negar a vontade de querer-viver, ao perceber que suas vontades são determinadas por forças além do homem. O trágico surge ao perceber que os sentidos da vida não são determinados pela vontade do homem.

No entanto, o pessimismo de Schopenhauer concede à arte uma via de liberação, de salvação provisória da servidão do querer-viver. Isso acontece por meio da contemplação da arte, momento em que o homem passa de agente a espectador do mundo, um momento de desinteresse, livre da pressão da vontade.

Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) adota a visão trágica de vida de Schopenhauer, mas afasta-se da noção de que a dor presente no mundo tem de ser eliminada para que o homem possa aceitar sua existência. Para Nietzsche, a sabedoria trágica nasce da aceitação dessa condição de absurdo e a necessidade de aprender a viver com a mesma, essa força essencial, a dor como o *a priori* da existência. O pessimismo nietzscheano é um *pessimismo dos fortes*, não de negação do agir ou da vida, mas aceitação da mesma diante do sofrimento e da morte.

Apesar de dividir com Nietzsche algumas noções pessimistas, Cioran afasta-se do conceito de *super-homem* nietzscheano e de sua potência de vida (o que extrai de sua filosofia um caráter positivo), ou essa ideia de pessimismo dos fortes.

Cioran não se conforma com a ideia de uma realidade alternativa para a dor, como propõe Schopenhauer e sua ascese ou resignação por meio da apreciação estética, e nem de um conhecimento recompensador, como sugere Nietzsche. Para ele, deveríamos nos contentar, repousar diante de nossas limitações aparentes. Dessa forma poderíamos minimizar nossas infelicidades e a dos outros ao nosso redor. "O pessimista deve inventar cada dia novas razões de existir: é uma vítima do 'sentido' da vida." (CIORAN, 2011c, p. 18). Nesse sentido, a filosofia pessimista de Cioran é existencial, pois está integrada e interessada na vida social e política do sujeito. Inventar, no entanto, não significa transformar suas vontades em regra, em utopia.

Dessa forma, seu pessimismo estaria mais próximo de um Shakespeare do que de um Nietzsche. O filósofo romeno é portador de uma filosofia não sistemática (sua filosofia não apresenta modelos ou sistemas filosóficos), absurda, pessimista, paradoxal em alguns pontos, mas fruto de uma mente que se pretende lúcida, sem que esse adjetivo soe como um elogio para o seu portador. A lucidez estaria fora do alcance dos homens (só se apresenta a eles de maneira acidental), um tipo de *saber-triste*, pois determinado por uma força exterior que condena o seu portador

à consciência do mal do mundo. O mal a que se refere Cioran é o resultado da vontade de afirmação que guia o homem cheio de ideais e convicções.

A lucidez aguda que emana das palavras de Cioran é fruto, segundo o próprio autor, de um acidente, um problema fisiológico: sua doença nos tempos de juventude, sua insônia que o fez perceber a falta de sentido das ideias que acreditava se renovar com o novo dia, baseado na crença de um recomeço. Segundo Cioran, para aquele que não dorme - em que o dia e a noite se confundem e a percepção de que nada passa, ou melhor, de que o "tempo é o que não passa" (BOLLON, 1999) - crer no progresso soa como pura inocência.

O lúcido chega à essa condição, portanto, por puro acidente. Se pudesse escolher, provavelmente se afastaria dessa possibilidade porque sofre. Ser lúcido é um ônus da existência, não um dom ou uma vantagem. Ser lúcido é acidental e nada tem a ver com evoluir intelectualmente: "O que sei aos sessenta anos já o sabia aos vinte: quarenta anos de um longo e inútil trabalho de verificação" (CIORAN, apud PONDÉ, 2010, p.1). O tédio é a companhia daquele que percebe o tempo. Em outras palavras, a lucidez não é algo louvável, pois condena o seu portador. Mais à frente discutirei essa questão.

Para o pessimismo de Cioran, vivemos em um mundo moralmente irracional, um mundo indiferente ao drama humano, à nossa existência moral. Vivemos em um universo que sofre de uma espécie de cegueira moral. O ser humano entra em agonia diante dessa possibilidade. O pensamento pessimista de Cioran trabalha a partir dessa constatação e se desenvolve como uma noção trágica dessa condição absurda.

Albert Camus (1913 - 1960), desde sua obra de cunho filosófico *O mito de Sísifo*, discute a questão do absurdo. O ato do suicídio torna-se a questão filosófica por excelência. Diante da necessidade de agir, sua consequência mais grave é colocada pelo autor em outra obra também de cunho filosófico:

O sentimento do absurdo, quando dele se pretende, em primeiro lugar, tirar uma regra de ação, torna o crime de morte pelo menos

indiferente e, por conseguinte, possível. Se não se acredita em nada, se nada faz sentido e se não podemos afirmar nenhum valor, tudo é possível e nada tem importância. Não há pró nem contra, o assassino não está certo nem errado. (CAMUS, 2010, p.15)

Ainda, no mesmo texto, algumas páginas à frente, Camus afirma: "A revolta não é realista" (CAMUS, 2010, p.30).

Para Bardamu, personagem principal de *Viagem*, porém, a morte não é indiferente, ela é necessária. Se não podemos afirmar nenhum valor é porque a morte abarca e desautoriza todos. A falta de sentidos, de razões, advém da condição de acidente da raça humana. Se não há motivos para viver, também não há para matar ou morrer. A morte é a condição humana por excelência. O pessimista não é o assassino ou suicida, porque sabe que esses atos não se justificam. Como já nos disse Cioran, o pessimista precisa inventar razões para viver, para destruir (ou matar), basta um espírito cheio de convicções. O peso de viver sob essa condição é grande, nossa vida ou viagem é suportá-la.

Como nos portar diante dessa constatação? Para Cioran, a indiferença, a vida vegetativa, é uma maneira de nos afastarmos da tentação que é a ação, a História. Nosso medo do tédio, a obsessão pelo inédito, o horror que nos causa a apatia, são os responsáveis por nossa "queda no tempo".

Mas mesmo a indiferença ou a negação representam tomadas de decisão, em alguma medida um agir. O cético ama suas dúvidas, age de acordo com sua condição. A indiferença se faz ação, nem que seja para si. Cioran estava ciente dessa situação. Para ele, a filosofia passa a ser uma forma de pensar tortuosa, antagonista de si mesma e destruidora, ou ainda, um fracasso do pensamento. Sobre seu primeiro livro, relata a que se pretende sua obra:

Trata-se de um adeus, cheio de raiva e de despeito, à filosofia; a constatação do fracasso de uma forma de pensamento que resultou num passatempo divertido incapaz de enfrentar uma perturbação essencial. (CIORAN, 2001, p.13).

Diante de problemas existenciais, a filosofia se mostra incapaz e não passa de uma tentativa malsucedida de responder a essas questões.

Outra via, segundo Cioran, por meio da qual podemos nos afastar da tentação de agir é a estética. Esse espaço do inacabado onde refinamos nossas dores até os cumes da existência, mas não nos emancipamos delas. Para o pessimista, não há a possibilidade de nos distanciarmos das dores e contradições da vida. O personagem Bardamu assume o insuportável da existência. Céline refina suas dores com estilo provocador, desconstruindo a língua francesa, assume os percalços de viver sabendo-se finito, cadáver lúcido, suas ideias não se justificam a não ser na morte. O personagem se define pelo insuportável que assume da vida, a constatação de sua nulidade (da nulidade das regras da língua, da guerra, das regras do amor, das regras políticas e das regras do capital). "Uma alma só se engrandece pela quantidade de insuportável que assume" (CIORAN, 2011a, p. 45).

Apesar de dividir com Schopenhauer a visão trágica da vida, Cioran não vê na estética o lugar de "descanso" dos percalços da mesma. Se a arte se constitui para ele como espaço privilegiado para o conhecimento dessa condição de absurdo, é porque ele percebe uma possibilidade, não de ascese ou de pura contemplação, mas uma possibilidade de conhecimento do absurdo. Em seu ensaio *Genealogia do fanatismo*, que compõe o seu *Breviário da decomposição*, Cioran sugere a estética como forma privilegiada de conhecer o mundo e sua falta de sentido. Em sua crítica ao fanatismo (que o filósofo considera ser toda tentativa de definição, de dar sentido à vida por meio de formulações do Absoluto), Cioran tece elogios à estética, pois a mesma não propõe nada, é fruto de um trabalho solitário e longe das escolas do pensamento.

Essa noção aproxima-se da colocação feita por Jean-François Lyotard em sua obra *O pós-moderno* (1986). A noção de que os atos de linguagem provêm de uma agonística geral. Ou seja, a estética, ou a obra de arte, funciona como uma espécie de jogo, que pode existir fora ou além das tentativas de formulação

utópica. Elas - as obras de arte - em sua ausência de necessidade, podem fazer um trabalho combativo às formulações do Absoluto, sem, no entanto, se colocarem como fim, lugar de descanso ou afastamento.

Há outras características que aproximam o pensamento de Cioran e a obra de Céline da crítica pós-moderna. É constante em seus trabalhos a mesma visão desmistificadora do passado, a quebra do paradigma de um ideal de identidade nacional (baseado em uma origem de dominação cultural) da teoria pós-moderna. Mas, em Cioran, a visão pessimista predomina de forma ainda mais ferrenha e aguçada. Distancia da crítica pós-moderna como resultado de um capitalismo tardio, como fez Jameson (1997), e da ideia de construir um discurso das "margens" ou fora dos "centros" que seja o suficiente para se diferenciar dos mesmos. Como já disse antes, seu pessimismo alcança as raias do trágico, em que o mundo é totalmente indiferente ao drama humano, esteja ele no centro ou nas fronteiras. Sobre esse tema, dedicarei mais espaço no segundo capítulo.

Mais enfaticamente do que os filósofos citados, Cioran afirma que não há progresso em nossos esforços para tentar minimizar os desconfortos ou males da vida. Os nossos desejos, nossos dogmas, não anulam a destruição causada pelo tempo, e o esteta, o cético e o preguiçoso sabem disso. Andamos em círculos tentando evitar o inevitável, nossa condição accidental, nosso fim iminente. Sua crítica sobre a noção de progresso repousa sobre a égide do fracasso perante a condição inalienável da vida: a morte.

A História como utopia repousa sobre a noção de progresso. Porém, refiro-me aqui à "História: manufatura de ideais, mitologia lunática, frenesi de hordas e de solitários..., recusa de aceitar a realidade tal qual é, sede mortal de ficções..." (CIORAN, 2011a, p.17). Isso significa que nosso destino é incontrolável. Não há progresso, e os ideais que nele se firmam não passam de opiniões elevadas a verdade. O homem responde à necessidade de crer em algo, mesmo que a realidade lhe mostre que o ideal escapa ao real. Andamos em círculos, mas talvez nuns cansamos de nos enganar. "O homem é um ser dogmático por excelência"

(CIORAN, 2011a, p.84). O ser humano é um ser perpetuamente insatisfeito entre a vida e a morte.

Ainda tomado pelos problemas de sua insônia crônica, o filósofo romeno faz, em seu primeiro livro, a constatação do "caráter demoníaco do tempo" (CIORAN, 2012, p.42), em que coloca a noção de tempo como o principal problema da humanidade. Para ele, apesar de seu caráter linear, os acontecimentos não são progressivos, mas acidentais. A maior parte dos seres humanos, porém, vive na ingenuidade, não têm consciência da falta de sentido da vida. O pessimismo nasce da desintegração do homem com o seu tempo, com sua vida:

A tragédia do homem como animal desintegrado da vida consiste no fato de ele não poder encontrar satisfação nos dados e nos valores da vida. Qualquer criatura, como parte da existência, pode viver, pois, para ela, a existência da qual participa tem caráter absoluto. Para o homem a vida não é absoluto. Por isso nenhum homem, por não ser apenas animal, encontra satisfação no ato de viver. (CIORAN, 2012, p.129)

Incapaz de se afastar de sua condição histórica, o homem se afirma e se apega a toda forma de sentido que se pretende absoluta. As utopias, como veremos a seguir, ocupam-se de determinar o que é absoluto em nossas vidas, nos dão sentidos para viver. Contudo, "a miséria é, efetivamente, a grande auxiliar do utopista, a matéria sobre a qual trabalha, a substância com que nutre seus pensamentos, a providência de suas obsessões" (CIORAN, 2011b, p.91).

1.2. Utopia: um sonho possível?

"Um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre." (MANNHEIM, 1986, p. 216)

Quando Tomás Morus criou o mundo de *Utopia*, ele estava seguindo uma tradição intelectual milenar: a expectativa de modificar o ser humano, o instinto educador, que não mede esforços na tentativa de justificar suas verdades e muitas vezes se afasta da realidade na busca por salvar o irremediável.

Desses sistemas construídos para a melhoria da civilização, surgiram vários dos "avanços" técnicos e sociais que nos acompanham até os dias de hoje e dos quais muitos de nós usufruem, mas junto a eles surgiram também calabouços, massacres e algumas das épocas de maior terror. Sob a sombra da Inquisição, do Holocausto, dos movimentos migratórios, dos massacres nas colônias, está um educador e seu dogma. Essa é a constatação feita por Emil Cioran.

O conceito de utopia é amplo o suficiente para exigir um trabalho específico para sua determinação. A obra *Utopia: a história de uma ideia*, do historiador político Gregory Claeys, presta-se a esse intento. Interessa-nos aqui, mais do que discutir o conceito, analisar algumas das consequências de projetos utópicos no mundo ocidental moderno e pós-moderno. Mais precisamente, o universo em que foi gerado *Viagem* e a obra de Emil Cioran.

"O conceito de utopia, ao longo dos tempos, é uma variação de presente ideal, passado ideal e um futuro ideal e da relação entre os três" (CLAEYS, 2013, p.7). Sua origem histórica remete a todos os povos ocidentais e orientais e está ligada à religião e a uma vida que se espera após a morte. Em todo o mundo aparecem mitos de criação e eras douradas semelhantes entre si. Mas o que parece incomodar Cioran é o conceito de ideal.

Refletimos sobre eras douradas e mundos ideais desde a origem das civilizações. O mundo platônico das ideias, os paraísos descritos pelas religiões de todo o globo e a literatura como a de Tomás Morus são exemplos mais óbvios. No mundo moderno e contemporâneo, as crenças na ciência moderna, desde o seu nascimento com Descartes e seu método de conhecimento, a racionalização do pensamento e a tentativa de transpor esse método para a ética.

Em todos os tempos e eras, o pensamento utópico influenciou a maneira como concebemos os mundos ideal e vivido. Em todas as épocas, a utopia vem atuando para oferecer esperança em um mundo incerto. Ela oferece conforto a uma vida repleta de desarmonia, na tentativa de igualar as diferenças econômicas, sociais e

reforçando nosso senso de coletividade. Como, nos dias de hoje, não pensar, por exemplo, na utopia chamada euro ou na União Europeia?

Aqui me ateno à noção de utopia como "uma concepção definitiva de 'existência' e uma concepção correspondente da transcendência da existência" (MANNHEIM, 1986, p. 217). Ideais positivos que devem existir necessariamente para o desenvolvimento da humanidade. No mundo moderno, podemos pensar os "regimes de abundância", dos quais são exemplos o liberalismo e o marxismo, em que impera a noção de história atrelada à de progresso.

A utopia ajudou a humanidade a encontrar significados para a vida (transcendência), seja no além, no presente ou futuro na Terra. Essa igualdade pretendida pelos ideais utópicos é o dogma central da forma de pensar ocidental. Não importa a época sobre a qual nos debruçamos, as aspirações por um estado de existência elevado estarão presentes.

Cioran se entregou à leitura de obras utópicas como exercício crítico. Tentou encontrar nessa forma de literatura um ensinamento para a vida fora das ideias e afirmou não ter saído de mãos abanando de seu intento. O que encontrou, porém, foi a necessidade de falsear como estímulo para a manutenção da sociedade. Mas não faltou ao filósofo sua veia pessimista:

A sensatez, à qual nada fascina, recomenda a felicidade *dada*, existente; o homem recusa esta felicidade, e essa simples recusa faz dele um animal histórico, isto é, um amante da felicidade *imaginada*. (CIORAN, 2011b, p. 90)

Para Claeys, porém, o utopismo explora o espaço entre o possível e o impossível e é admitidamente dominada pelo desejo de finalidade, pelo absoluto e pela perfeição. Para Cioran, porém, quando colocados em prática, esses desejos podem acabar transformando a ideia de igualdade e perfeição em calabouços, prisões e revoltas com cabeças rolando na guilhotina. As ideias de Claeys e Cioran se encontram no falseamento ou exigência de mudanças: "A utopia torna-se prática quando deixa de sonhar, esperar e especular e exige que o mundo seja refeito a sua própria imagem" (CLAEYS, 2013, p. 99). Nas palavras de Cioran:

Desde o princípio se distingue o papel (fecundo ou funesto, não importa) que desempenha, na origem dos acontecimentos, não a felicidade, mas a *ideia* de felicidade, ideia que explica por que, tendo a idade de ferro a mesma extensão da história, cada época dedica-se a divagar sobre a idade de ouro. (CIORAN, 2001b, p. 90)

O utopismo moderno e contemporâneo não está relacionado à vida depois da morte, mas deita o seu peso sobre a eficácia humana. O espaço entre o possível e o impossível de Claeys, ou a idade de ouro de Cioran, é essa tentativa de reformulação do homem. Na obra de Morus, é a humanidade que tenta criar um sistema de controle da condição humana, de seus limites, defeitos e qualidades, para que possa maximizar sua existência.

Na era moderna, isso acontece de forma mais proeminente com a Revolução Inglesa no século XVII, passando pela Revolução Norte-Americana de 1776 até a Francesa em 1789. O que caracteriza todas essas utopias modernas é o seu caráter secular, orientado para o progresso da vida que tenta criar no aqui e agora. Abandona-se o paraíso imaginado em um além e cultua-se a imagem de um outro paraíso, dessa vez na Terra.

A Revolução Francesa é o modelo que serviu a vários outros modelos utópicos, principalmente na Rússia e na China.

A Revolução Francesa serviria de modelo para boa parte do utopismo revolucionário moderno, mas também representava a mutação da utopia em distopia. Originalmente com aspirações modestas, com o objetivo de refrear a monarquia, a aristocracia e o clero corruptos, a revolução inclinou-se perigosamente para o republicanismo, encorajado pelos excessos incontidos de entusiasmo popular. Sob o mote de "Liberdade, igualdade e fraternidade" buscava exportar para todo o mundo um ideal de irmandade republicana cosmopolita, que para alguns ecoava a era de ouro perdida ou os princípios "naturais". (CLAEYS, 2013, p. 108)

Todo o ideário de Rousseau e do "bom selvagem" está aí presente, a sociedade é a corruptora e precisamos modificá-la. Em alguns casos em que essa ideia de

"irmandade republicana cosmopolita" se sucedeu, a virtude passou a exigir o terror.

Nas crises místicas, os gemidos das vítimas são paralelos aos gemidos do êxtase... patíbulos, calabouços e masmorras só prosperam à sombra de uma fé - dessa necessidade de crer que infestou o espírito para sempre. (CIORAN, 2011a, p. 14)

As teorias e argumentos utópicos para a criação de uma sociedade mais ordenada, de contenção das falhas humanas, têm paralelos em ideais e ações para o controle e classificação dos comportamentos humanos, como a qualificação de insanidade no mundo moderno e de saúde no contemporâneo. Como nos alerta acima Cioran, ao determinar o que é o certo ou melhor para a sociedade, exclui-se o que não se encaixa nos padrões de uma "nova fé". A maneira de exclusão varia do isolamento - como descrito em *Vidas desperdiçadas* de Zygmunt Bauman - ao assassinato.

Segundo Claeys (2013, p. 15), a utopia " é um lugar onde estávamos e de onde as vezes saímos, assim como um local ainda desconhecido que almejamos visitar. Sem ele, a humanidade nunca teria se esforçado para melhorar". Dessa forma, ela ocupa o espaço e a mente daquele que procura escapar do seu próprio presente, torna-se obsessão por uma nova terra, melhor, mais "correta", isenta das falhas do mundo em que habita, mas não há mundo isento de falhas.

A maioria das utopias modernas, seja do tipo mais primitivo ou não, inclui uma medida substancial de igualdade. O *ethos* utópico moderno dominante, resumido no igualitarismo das revoluções norte-americana e francesa, e a ênfase ainda maior na igualdade preconizada pelo socialismo, são efetivamente definidos por essa igualdade. (CLAEYS, 2013, p. 13)

A moral na modernidade está balizada também na igualdade, mais precisamente no *imperativo moral categórico* kantiano. Immanuel Kant (2002, p. 39) nos diz: "Aja somente conforme aquela máxima pela qual simultaneamente você pode desejar que tal ato torne-se uma lei universal", baseado na ideia de que o mundo é

suficiente nos limites da razão humana. Tudo o que a modernidade queria e em que acreditava era encontrar parâmetros racionais que pudessem ser partilhados por todos. A utopia moderna era crer na vida moral balizada pela razão, onde o ideal de Absoluto poderia ser alcançado por nós, humanos. Essa ordenação demasiado perfeita seria a negação de todas as singularidades, irregularidades, controvérsias e paradoxos.

Claeys oferece também uma panorâmica dos efeitos colaterais em várias dessas comunidades. Na ânsia pela igualdade entre os homens de uma mesma sociedade, formam-se regimes totalitários tão propensos à crueldade quanto as fogueiras da Inquisição. O mundo moderno está repleto de exemplos de ambos os lados.

A crise da modernidade nasce da descoberta de que a Razão, a menina dos olhos do Iluminismo, não é um agente autônomo como se acreditava até então. Ela sofre o impacto das paixões e de outros fatores como o inconsciente. Como não lembrar de Shakespeare, que escreve: "Mostrem-me um homem que não seja escravo das paixões" (SHAKESPEARE, 1880, p. 72)

A psicanálise, encabeçada pelas teorias freudianas do inconsciente, destituiu os princípios balizados unicamente pela razão. Em *Mal estar na civilização*, Freud já havia nos alertado do jogo de ganho e perda necessário à manutenção da sociedade moderna. Em nome de uma maior segurança, é necessário o sacrifício da liberdade, dos instintos, para a manutenção da ordem. Esses sacrifícios geram, no entanto, o mal-estar, marca registrada da modernidade, que Freud tratou por compulsão, regulação, repressão ou renúncia forçada. A razão, portanto, é responsável por alguns de nossos mais profundos males psicológicos. O pessimismo contamina nosso pensamento.

Mas não é só no campo da psicologia e psicanálise que a razão sofre danos. No século do totalitarismo, em que duas guerras mataram milhões, crer em nossa capacidade de organização isenta de conflitos, onde a "fraternidade e liberdade" são plenas, soa um tanto inocente. Céline, que viveu no corpo a experiência

extrema do ódio ao próximo e Cioran, um filho da Transilvânia, região que viveu séculos de guerra e sob o jugo do ditador Nicolae Ceausescu em pleno século XX, podem falar daquilo que uma utopia pode fazer ao homem.

A pré-história dos regimes totalitários surgiu na segunda metade do século XIX, nas colônias dos países europeus, nos continentes americano e africano. Grandes impérios europeus como França, Itália, Espanha, Grã-Bretanha e Portugal foram responsáveis pelo massacre de milhões e por manter os conquistados em condições subumanas. A utopia dos "superestados" ideais tomava forma de distopia.

No século XX, as ditaduras impostas por revoluções de ideais marxistas eram determinada pelas vontades do partido único. Nesses países socialistas, como nos aponta Claeys, houve um enorme esforço para criar, a partir da propaganda, um novo ideal de homem. Baseado na cultura proletária e na negação da cultura burguesa, ocorreu "a maior tentativa já feita de remodelar a natureza humana e subordinar o indivíduo à comunidade" (CLAEYS, p. 182).

O nacional-socialismo de Hitler promovia o ideal de raça superior. Dessa vez, o povo judeu era o alvo de sua fúria, a vítima, mais tarde acompanhada de homossexuais, ciganos, negros, entre outros. O nazismo também celebrava o ideal de nação alemã, uma nação forte comandada pelo homem ariano.

Na Itália fascista, Mussolini invocava o espírito do império romano e, no Japão, cultuava-se o imperador e o autossacrifício. Em todos esses regimes, pensamentos inaceitáveis, traição aos ideais ou, simplesmente, ser diferente era o suficiente para a condenação e "xenofobia e paranoia eram onipresentes" (CLAEYS, p. 184)

Diante da vacilação, do equívoco e dos danos causados pelo ideário utópico das sociedades modernas, alguns clamam pela próxima ideia salvadora, uma ideia à qual se apegar para continuar o progresso histórico humano. "A verdadeira paixão do século XX é a servidão" (CAMUS, 2010, p.270).

De volta a Bardamu, vemo-lo caminhar por entre diferentes versões do projeto utópico racional moderno, em diferentes sociedades, mas só encontrar uma resposta, no fim de sua jornada, a saber, a morte, seja de todos os ideais que dividiam a noção de progresso (moral e material) do Ocidente, seja do homem, encarnado pela figura de seu amigo Robinson. Bardamu experimenta a queda nesse mundo moralmente cego.

Céline também experimentou perturbações que parecem ter moldado o seu caráter pessimista. A guerra, que lhe valeu ferimentos e problemas de saúde que o acompanharam durante toda a vida, foi determinante em sua formação e obra literária. Em algumas passagens de *Viagem*, as impressões sobre a vida dos personagens são ditadas por uma constatação da realidade experimentada em condições extremas, que escapam à maioria das pessoas.

Ao se lembrar de um dos camaradas que encontrou no hospital do exército, Bardamu relembra suas palavras sobre a impressão do que é vida:

"A terra está morta", me explicou... "Não passamos de vermes em cima dela, vermes em cima de seu infecto cadáver imenso, a lhe comer o tempo todo as tripas e unicamente seus venenos... Não há o que fazer conosco. Somos todos podres de nascença... E estamos conversados". (CÉLINE, 2009, p. 398)

Mitos, religião, razão, políticas públicas e toda forma de organização utópica servem como formas ou sistemas de sentido que funcionam como força normativa e moral para o homem em sociedade. Em outras palavras, determina o certo e o errado, o que é bom e o que é mau. Lyotard, em seu livro *O pós-moderno*, nos diz que vivemos tempos em que as "grandes narrativas" não mais se sustentam. Vivemos tempos em que sua força de legitimação se esvaneceu. A pós-modernidade é marcada pela fluidez e pela queda dos grandes sistemas (utópicos) de sentido, desde os religiosos aos científicos, o que nos leva a um ambiente de grande instabilidade. Porém, a instabilidade pode ter se tornado o novo sistema de valores. Essa fluidez torna-se o novo alvo que almejamos, o bem

e o mal, o certo e o errado são definidos pela sua capacidade de adaptação a esse novo universo de sentidos.

O próprio Cioran admite a impossibilidade de viver em um mundo que não seja regido por formas utópicas. "Só agimos sob a fascinação do impossível: isto significa que uma sociedade incapaz de gerar uma utopia e de consagrar-se a ela está ameaçada de esclerose e de ruína" (CIORAN, 2011b, p.90).

Mas sua crítica à noção de progresso nos diz que acreditar que a História é uma sucessão, um acúmulo de conhecimento em direção a um ideal, é falsear o destino do homem. Seu pessimismo repousa sob a consciência de fracasso iminente perante a vida. O que podemos retirar dessa consciência é uma possibilidade diferente de pensar a partir de um outro sistema de sentido, mesmo que esse não seja visto com bons olhos: o pessimismo.

Filhos de Fausto, só quem sonha pode não perceber o escândalo que é um homem que habite o paraíso: o sofrimento, o fracasso, a agonia são condições de possibilidade da realidade - o que não significa que sejam desejáveis -; são o horror que habita nossa face, não nosso desejo; são o que somos e não o que desejamos ser. (PONDE, 2010, p.160)

É Cioran quem nos lembra que utopia significa "lugar algum". Neste momento é que surge a necessidade de se pensar sem utopia. A literatura de Céline é o ponto de encontro da filosofia de Cioran com o humano, sem o apoio de nenhuma utopia, nenhuma ideia em que se escorar. A vida vivida a golpes de martelo e não a filosofia.

"Nossa vida é uma viagem", está escrito na epígrafe do livro de Céline, essa viagem em direção à morte. Em seu *Breviário de decomposição*, Cioran traça itinerário parecido ao de Bardamu. Do Evangelho à modernidade, as ideias que nos ocuparam com suas falácias sobre a "era de ouro", um tempo em suspenso, se negam a admitir o carrasco por trás de tudo, a decepção como ruína da vontade.

1.3. Primeira Parte - Tempos de Guerra

A princípio, *Viagem* parece ter seguido apenas o sucesso dos livros escritos sobre a Primeira Guerra, produzidos por ex-combatentes, como Henri Barbusse (1873 - 1935) e seu livro *Le feu* (1916). A obra de Barbusse é nitidamente um protesto contra o conflito e influenciou diretamente Céline.

A maioria dos ex-combatentes se mostrou insatisfeitos com o governo da época e acreditavam num pacifismo resultante do fortalecimento do Estado francês. O motivo era simples, ou parecia sê-lo: com maior poder, o governo francês amedrontaria os demais países. Entre os ex-soldados do pós-guerra havia, portanto, pouco pendor democrático, o que viria a criar grupos que se converteriam à esquerda e à extrema direita, como é o caso de Céline nos primeiros anos antes da Segunda Guerra Mundial.

Viagem, no entanto, não faz concessão à uma vertente político-partidária e nem demonstra qualquer esperança com o conflito. O livro de Céline parece estar mais interessado em atestar nossa aterradora ignorância a respeito daquilo que descreve e nossa incrível tendência à corruptibilidade e à violência como motores da história.

Além disso, apenas uma pequena porção de *Viagem* é dedicado aos tempos de Guerra. Mas os tormentos experimentados durante essa passagem definem grande parte da obra. Os traumas de Bardamu, suas experiências (de ferimentos em combate, do surgimento de uma nova amizade e dos consequentes traumas físicos e psicológicos), tudo remete aos tempos de guerra.

A Primeira Guerra Mundial se estendeu entre os anos de 1914 a 1918. Antigos impérios foram destruídos. Apenas na França, mais de um milhão de pessoas foram mortas, um grande contingente de jovens europeus foi dizimado na lama e nas desgraças das trincheiras. A glória e o idealismo não sobreviveram.

Viagem é mais do que um romance antibelicista. Céline derruba vários sistemas vigentes em sua época. Ainda nos anos de 1930 parece prever o que viria a se

tornar a tônica no mundo contemporâneo. O nome que hoje damos a isso é *pós-modernidade*. O que Cioran realizou utilizando-se do discurso filosófico, Céline fez na literatura.

Bardamu começa sua viagem em um momento de euforia. Alista-se no exército durante as chamadas para a Primeira Guerra, mas se o faz não é por acreditar nos ideais da nação, amor à pátria, senso de dever cívico ou qualquer ato moral.

O ato de alistamento era visto, e ainda podemos notá-lo a nossa volta, como uma forma de engrandecimento, uma forma nobre de sacrifício em nome da comunidade. Pode ser visto como um dos símbolos mais fortes, em um século marcado por duas guerras mundiais, da luta pelo ideal de liberdade, do autossacrifício em nome de um povo, uma sociedade ou uma ideia.

Mas Bardamu responde a um reflexo adolescente, ao encanto com a música que acompanha a marcha dos soldados, reflexo rapidamente transformado em arrependimento. Os primeiros passos do protagonista dão os primeiros sinais para o que se mostrará um itinerário da decomposição dos ideais de uma Europa em decadência, acompanhada por outras regiões do globo e suas utopias.

A emoção que leva Bardamu a se alistar acontece de forma tão estúpida quanto a discussão entre amigos. As "forças" que levam ao exército e à guerra não são o resultado de uma crença na ideia de defender o próprio país e seu povo, como parece acreditar seu amigo. Instigado por saber como aquilo funciona - o exército e a guerra - Bardamu se levanta e aproveita a passagem de um pelotão para se juntar a eles, em marcha pela cidade.

Entusiasmado e levado pela emoção que emana dos civis ao redor, vê amainar aos poucos sua disposição, mas querendo partir, percebe que é tarde demais. Não há em Bardamu uma obsessão pela ideia de lutar, nenhum pendor pela glória de se sacrificar por seu país, por seu povo, nenhum ideal de raça. Seu pessimismo emana das primeiras palavras, antes mesmo de se levantar e se juntar aos combatentes.

O protagonista de *Viagem* é ainda um jovem quando toma sua decisão em um café nos terraços da praça Clichy em Paris. Cioran afirmava ser inerente ao jovem a condição de fanático. "Dê aos jovens a esperança ou a ocasião de um massacre e eles lhe seguirão cegamente. No final da adolescência, se é fanático por definição..." (CIORAN, 2011b, p. 13).

Apesar de Bardamu ser um jovem, a obra é fruto de um Céline maduro, veterano de guerra, formado em medicina e clínico nos bairros pobres de Paris. Além de sofrer ainda por causa dos ferimentos de guerra, como médico, atesta diariamente a queda do vigor que experimenta todo ser humano com o passar dos anos. Se é dos jovens e do seu vigor que emana a disposição para o inalcançável, o fanático, é da perda desse vigor que nasce a tolerância. Em Cioran, tolerância e impotência são sinônimos. O impotente, por definição, é menos disposto à luta, e não há mal nisso. "Só nos tornamos tolerantes na medida em que perdemos o vigor" (CIORAN, 2011b, p. 16).

A impotência de Céline é demonstrada em Bardamu nos anos seguintes à guerra, quando este desenvolve uma visão desencantada em relação ao ser humano. As dores decorrentes dos ferimentos só podem se apaziguar na única verdade que o homem pode conhecer, a saber, a morte.

Esses ferimentos e seu sofrimento são relatados em algumas entrevistas em que o escritor faz questão de justificar sua postura tão pessimista:

doente, ferido de guerra, reformado, e tem mais: enquanto lhe falo, neste momento, tem um trem no meu ouvido esquerdo, um trem na estação de Bezon. Ele chega, pára e volta a partir. Agora não é mais um trem: é uma orquestra. Este ouvido tá perdido. Só ouve pra me fazer sofrer: quase não consigo mais dormir. [...] Mas então, o que fazer à noite quando não se consegue dormir? (CÉLINE apud. BASTOS 2003, p. 65)

Mas é ainda o jovem Bardamu quem dá mostras de que sabe que é a ignorância em relação ao que acontece ao seu redor que mantém os ideais vivos na mente do povo francês. "A guerra em suma era tudo aquilo que a gente não compreendia. Isso não podia continuar" (CÉLINE, 2009, p.19).

Antes mesmo de começarem as agruras nos campos de batalha, Bardamu, em discussão com o amigo instantes antes de se alistar, faz duras críticas à ideia de raça, neste caso da francesa. Se é esse o motivo para muitos lutarem por seu país - defender uma nação formada por um povo escolhido, formada pelo que há de melhor na Europa, ou a possível hierarquia entre povos e mesmo sua importância, Bardamu responde com o típico esgar dos personagens de Céline. Suas primeiras palavras são de dúvida em relação à própria origem e à de seu povo, de sua "honra" e glória.

A raça, o que você chama de raça, não passa dessa grande corja de fodidos de minha espécie, catarrentos, pulguentos, espezinhadados que vieram parar aqui perseguidos pela fome, pela peste, pelas doenças e pelo frio, os vencidos dos quatro cantos do mundo. Não podiam ir mais longe por causa do mar. A França é isso e os franceses são isso. (CÉLINE, 2009, p. 15)

A ideia de nação é abafada por sua consciência pessimista de que faz parte de um povo determinado muito mais por seus crimes, acidentes naturais e mentiras do que por uma raça de escolhidos. Os primeiros traços de uma lucidez aguda surgem nessas primeiras páginas, em uma crítica mordaz sobre o próprio país, seu povo, e sobre a função da guerra, que para muitos (representado por seu amigo nos diálogos que precedem seu alistamento) significava a liberdade para a nação e a maior honra para um cidadão. Para Bardamu não há honra em lutar ou servir a esse país.

Já nas trincheiras diante do inimigo alemão, Bardamu questiona o próprio envolvimento na guerra. Se em um primeiro momento, em seu alistamento, a curiosidade e um certo impulso juvenil se impuseram, alguns dias no campo de batalha são suficientes para que a realidade se imponha.

O protagonista parece indiferente diante dos alemães, não consegue enxergá-los como um inimigo, não guarda nenhum sentimento que os desabone ou favoreça.

Mais uma vez, Céline se utiliza de sua biografia em sua obra de ficção. Assim como Bardamu, o autor também viveu algum tempo na Alemanha (aonde fora

mandado pelos pais para aprender o idioma. Esperava-se que Céline se tornasse um comerciante). Ironicamente, Céline defenderá os alemães durante a invasão da França na Segunda Guerra Mundial, e recorrerá à ajuda deles para se salvar, fugindo para a Dinamarca, quando os aliados tomam a cidade.

Mas na época de *Viagem*, Céline ainda não é o antisemita dos panfletos e, se não odeia os alemães, como se esperava de um soldado francês, também não tem por eles qualquer simpatia.

Simpatia que também lhe falta para retratar os coronéis e todo tipo de autoridade do exército francês. O primeiro coronel a quem deve obediência mostra uma bravura assombrosa. Enquanto Bardamu se esconde das balas dos inimigos, esse coronel caminha na estrada, parecendo não temer a morte.

O que parece ser um elogio, no entanto, não passa de uma crítica à postura de homens como o coronel. Bardamu enxerga apenas a falta de sentido em tal postura. Diante da morte, não temê-la, ou melhor, colocá-la em segundo plano em nome do heroísmo, aproxima o homem mais de um monstro do que da humanidade. Além de o ato parecer sem sentido, a única coisa que aquilo poderia significar era que a guerra se prolongaria por muito tempo. Heróis como o coronel estão dispostos a combater até a morte, seja a sua própria, seja a do último homem.

Esse coronel, portanto, era um monstro! Agora, eu tinha absoluta certeza, pior do que um cachorro, ele não imaginava a própria morte! Pensei ao mesmo tempo que devia haver muitos feito ele no nosso exército, valorosos, e também provavelmente outros tantos no exército à nossa frente. [...] A partir daí meu cagaço virou pânico. Com criaturas semelhantes, aquela imbecilidade infernal podia continuar por toda a vida. Por que parariam? Nunca eu sentira mais implacável a sentença dos homens e das coisas. (CÉLINE, 2009,p. 20).

São esses coronéis e comandantes valorosos que mantêm o espírito de guerra. Sem os seus atos heroicos, o conflito não se sustentaria por muito tempo. É a essa *vontade*, essa vocação heroica, que Cioran atribui os grandes males que assolaram e assolam a humanidade. Morrer por uma causa transforma a vítima

em herói ou mártir. "O fanático é incorruptível: se mata por uma ideia, pode igualmente morrer por ela; nos dois casos, tirano ou mártir, é um monstro" (CIORAN, 2011a, p. 16).

Mas Bardamu não está interessado nas glórias da guerra mais do que em manter-se vivo. Céline escreve *Viagem* no final dos anos 1920 e só o lança nos anos 1930, portanto, se sobrevivera ao conflito não podia ser mártir, tampouco um herói. Apesar de ter sido ferido em batalha e condecorado por esse feito, seu discurso funciona mais como um agente da dissolução do conflito e da aura que cerca os heróis.

Além de tudo isso, o protagonista também enfrenta outro problema: como soldado, está entregue às vontades dos comandantes. Diante de tal descoberta, Bardamu percebe que são os homens "honrados", os corajosos, suas ideias e seus princípios que devem ser temidos. Como Cioran nos lembra, dos preguiçosos nenhum grande mal surgiu, porque, por uma força fisiológica, essa "dúvida da carne" que é a preguiça, nada nos impõe. Sobre os preguiçosos afirma Cioran que "em um mundo tomado pela ociosidade, seriam os únicos a não se tornar assassinos" (CIORAN, 2011a, p 38).

Bardamu, prefere a prisão e sua humilhação a ter de encarar a guerra. Mas já é tarde para ser esse preguiçoso. Nada o impede, porém, de, encarcerado, divagar sobre a vida e suas benesses. Lembra-se de uma prisão que costumava avistar, em sua infância. A vida de detento ali agora lhe parece mais um paraíso se comparado ao que vive nas trincheiras. Se à época de infância temia terminar atrás daquelas grades, agora exalta o valor de um vida isolada e repleta de ócio e tédio.

Como mudamos! Na época eu era uma criança, ela me metia medo, a prisão. É que eu ainda não conhecia os homens. Nunca mais acreditei no que dizem, no que pensam. É dos homens e só deles que se deve ter medo, sempre. (CÉLINE, 2009, p.22)

A partir da famosa passagem de Dostoievski, em *Os irmãos Karamazov*: "Mas então, que se tornará o homem, sem Deus e sem imortalidade? Tudo é permitido, por consequência, tudo é lícito?" (DOSTOIVESKI, 1971, p.411), Camus discute os perigos enfrentados por uma moral balizada pelo niilismo, uma moral que justificaria o assassinato. De fato, o niilismo levado às suas últimas consequências terminaria em uma carnificina digna de uma guerra mundial.

Quando Dienstag (2006) diferencia o pensamento pessimista do niilismo, parece tentar distanciá-lo da conclusão que Camus alcançou em seu raciocínio. O pessimismo de Bardamu em sua conclusão sobre a guerra e as vantagens da vida em cativeiro mostram essa distância. Os assassinos podem ser encontrados entre aqueles que justificam moralmente os seus atos. As justificativas variam entre honra, coragem (revestida de bravura), limpeza étnica, e o mais claro e talvez mais humano, a simples sobrevivência em um combate.

Ao se afastar dos campos de guerra em direção à prisão, Bardamu se distancia dos "juízes" morais. A conclusão pessimista que alcançou é simples e diferente da de Dostoievski: se não há um Deus em que me balizar moralmente, também não há qualquer outra justificativa para os meus atos, entre eles o assassinato. Lembrando do que disse Cioran sobre a necessidade de o pessimista criar razões para viver, Bardamu não as encontra no assassinato. Se não há razões para viver, também não há para matar.

O assassino, por sua vez, encontra-se entre todos aqueles fanáticos por justificar suas ações. Cioran faz duras críticas à mania filosófica, a de criar conceitos universais para justificar os "crimes de lógica" (crimes cometidos em nome de conceitos).

Bardamu, encarcerado, está longe dos monstros como o coronel e mais próximo de sua humanidade trágica. Se percebe sua condição de injustificado, retira-se das tentações e necessidades de agir em nome de ideais assassinos e sob a ordem de assassinos transformados em juízes, como os seus comandantes. Retira-se em sua solidão estéril.

O *inútil*, descrito por Cioran em seu ensaio *A soberba inutilidade* (2011a) aproxima-se dos cétricos e dos imperadores romanos da decadência, por seu espírito desapegado. Desapego que lembra o dos santos, porém, sua solidão mostra-se estéril, pois, diferente dos santos, o inútil não prega e pode se deixar desmoronar. Sua força está na sua capacidade de dissolução, daí sua esterilidade.

O soldado de Céline sonha com a prisão onde as manias de grandeza dos homens de guerra e os gritos de entusiasmo dos cidadãos não podem ser ouvidos. Sonha com a morte do orgulho das "tradições honradas", enquanto se afasta da morte precoce do corpo em uma batalha descabida. Mas diferente do que sonha, sua imaginação não o coloca em um lugar a salvo, mas sim, diante da realidade que o ronda.

Durante a experiência no campo, Bardamu reconhece que sua existência tem de ser balizada em relação à morte. Assolado de perto por ela, nos corpos que vê tombar, e principalmente na morte de um dos seus coronéis, explodido por uma bomba na sua frente, sua imaginação o impede de fugir dessa ideia. "Quando não se tem imaginação, morrer não é nada; quando se tem, morrer é demais. É essa minha opinião. Nunca eu compreendia tantas coisas ao mesmo tempo" (CÉLINE, 2009, p.26).

É essa experiência que faz com que mais tarde afirme o que considera ser a única verdade possível, a morte. Os coronéis e todos os homens que creem em sua bravura e seus motivos só o fazem por estar cegos, cheios de convicções. Se pudessem imaginar, supor e não impor, temeriam.

O fim naquele ambiente cerca a todos, está constantemente à espreita. O que atrasava ou mesmo evitava, muitas vezes, foi a inércia a que Bardamu e outros soldados se dispunham diante das ordens do novo comandante. O acaso também os protegia tanto quanto a inércia. Os "covardes" de Céline não são os que se aproveitam dos bravos e honrados soldados, mas os que os temem, pois não enxergam um sentido em suas ações.

A influência do acaso, da inércia e da indiferença está presente em toda a narrativa de *Viagem*. Mas o acaso, como nos alerta os teóricos do pessimismo, é fonte de angústia perante a realidade. Se as ordens dos superiores condenam seus seguidores e soldados, a inércia pode estender sua vida. Mas não há garantias nessa escolha. O acaso, essa espécie de destino sem roteiro, o inevitável sem sentido, angustia quem o percebe.

Desde o princípio, a visão do homem de Bardamu é baseada na dor e convicção de que a vida humana é fútil, afirmando que a criatura humana é indefensável, respondendo ao comando de forças que ele desconhece ou pouco compreende (o êxtase que o leva a se alistar e os comandos dos generais). Sua visão de mundo é uma versão da fatalidade de ser uma criatura destinada ao inevitável fim, atravessando a miséria até o fim da noite.

A morte do coronel é a prova, para Bardamu, de que à bravura nada está garantido. Sua disposição foi coroada com uma morte tão violenta e sem sentido quanto a do mensageiro "verde de tanto pavor" que morre abraçado ao coronel. A imagem é simbólica:

Quanto ao coronel, eu não lhe queria mal. No entanto, ele também tinha morrido. Primeiro, não o vi mais. É que fora deportado para cima do talude, deitado de banda por causa da explosão e projetado nos braços do cavaleiro a pé, o mensageiro, igualmente liquidado. Os dois se beijavam, naquele momento e para sempre, mas o cavaleiro não tinha mais cabeça, só uma abertura em cima do pescoço, com sangue dentro que cozinhava em fogo brando fazendo gluglu como geleia no tacho. O coronel estava com a barriga aberta e fazia uma careta horrorosa. Deve ter lhe doído à beça, aquele negócio, na hora em que aconteceu. Azar o dele! Se tivesse ido embora desde as primeiras balas, isso não lhe teria acontecido. (CÉLINE, 2009, p. 25)

Nenhuma passagem, porém, parece demonstrar de forma mais clara as consequências de se agir de acordo com os fanáticos que Cioran tanto teme. Bardamu denuncia o que chama de "guerrilha pessoal", a "verdadeira de

verdade", fuzilar soldados como forma de levantar a moral dos outros. Fazer dos fuzilados exemplos para o resto da tropa.

Ao chamar essa forma de guerrilha de a verdadeira guerra, Bardamu derruba toda a crença em que se baseia a moral da guerra. Se a verdade está nos atos cometidos por trás, além ou aquém dos conflitos nos campos de batalha, nada do que se faz em nome de um ideal de bravura ou de honra tem sentido. Os fanáticos capazes de matar os próprios soldados localizam-se em outra esfera moral.

Bardamu, por sua vez, não está nem entre os fanáticos e nem entre suas vítimas. Ele se localiza no que Bastos chamou de "ponto-morto moral":

Ao se localizar e às suas criaturas numa espécie de ponto-morto moral, Céline pôde exercer uma criticidade sem limites e, por isso mesmo, capaz de equilibrar o forte pendor à estetização que sua prosa registrou desde o início. (BASTOS, 2003, p.50)

A possibilidade que essa condição de pária moral dá à prosa de Céline é a mesma que afastou grande parte da crítica que esperava que as obras literárias oferecessem esperança ao novo mundo do pós-guerra. Sob a influência de ideais morais filosóficos e políticos, parte da crítica exigia que Céline tomasse posições, fizesse de sua obra uma literatura engajada. Seu engajamento, se assim podemos chamá-lo, porém, não estava do lado dos críticos.

Apesar de *Viagem* ser uma obra de ficção, é necessário relembrar que Céline mistura experiências vividas por ele à sua prosa. Se o faz de forma exagerada, hiperbólica, é para ressaltar o absurdo da experiência vivida. Seu trabalho foca-se muito mais em tentar mostrar os abismos em que se encontra a condição humana do que em apresentar uma tese positiva sobre a mesma. Sobre essa característica, Dau Bastos escreveu:

Em vez de abrandar gradualmente os efeitos dos impropérios, o prosador busca intensificá-los. Assim, escapa ao jogo pelo qual certas ficções se aproximam da vida: pelo estabelecimento de uma crise com o propósito de resolvê-la. É exatamente por investir na

imprecação sem visar ao apaziguamento que Céline se diferencia de seus antecessores. (BASTOS, 2003, p. 71)

O exército é uma das instituições que Céline escolhe para destilar o seu pessimismo. Se a verdade sobre a guerra repousa sob os comandos dos superiores, dispostos a matar seus próprios homens em nome da moral, a verdade é marcada pela "égide do massacre" que tanto incomoda Céline e Cioran. Segundo a interpretação de Céline sobre os atos perpetrados pelos comandantes, estes não passam de uma ilusão grotesca, sem sentido.

Desde sair para dar uma volta até o massacre, o homem só percorre a gama dos atos porque não percebe seu sem-sentido: tudo o que se faz sobre a terra emana de uma ilusão de plenitude no vazio, de um *mistério* do Nada... (CIORAN, 2011a, p. 98)

O militar é um dos alvos preferidos de Céline em *Viagem*. Em passagem posterior, o autor faz duras críticas à capacidade mental dos militares. À coragem, característica louvável em um militar, Céline contrapõe a covardia, simbolizada pelo assassinato de soldados que não oferecem perigo algum, apenas como forma de levantar a moral das tropas.

Céline desglorificou repetidamente a instituição do exército e as proezas tidas como honradas dos soldados e guerreiros nos campos de batalha. Um discurso que se aproxima da crítica feita pela esquerda, antimilitarista e pacifista, o que o alçou como um de seus representantes.

Porém, a veia pessimista do autor vai mais longe em seu niilismo. Se o seu narrador expõe os males e contradições da guerra, desautoriza, ao mesmo tempo, a visão daqueles (esquerda) que acreditavam na possibilidade de melhoria da condição humana. Além de não apresentar uma tese positiva sobre os horrores da guerra, sua negação funciona mais como uma amplificação do mal que ali observa.

O personagem do Capitão Ortolan representa bem essa figura do militar imbecilizado, que camufla sua covardia em atos heroicos. Entre riscos inerentes à guerra, o entusiasmo de alguns se destaca entre o pavor e a covardia diante da morte. Bardamu descreve a atitude desses bravos guerreiros como uma espécie de verve assassina ou suicida. O capitão encarna essa disposição, que para Cioran, marca o caráter assassino daqueles que se dispõem a lutar por seus ideais.

Os da ativa contavam que no quartel, em tempos de paz, o capitão Ortolan quase nunca dava as caras. Em compensação, agora, ele ia à forra. Na verdade, era incansável. Seu entusiasmo entre tantos outros estoura-vergas, ia se tornando cada dia mais notável. (CÉLINE, 2009, p. 39)

Em tempos de paz, nos diz Bardamu, o capitão nunca era visto no quartel, mas com a guerra, seu entusiasmo ganha destaque. "Colaborava com a morte. A gente seria capaz de jurar que ela assinara um contrato com o capitão Ortolan" (CÉLINE, 2009, p. 39).

Entre tantas demonstrações de entusiasmo, a morte é a única coisa partilhada por todos. Bardamu narra a história da bravura a partir da derrota, do ponto de vista daqueles que, sacrificados, mortos ou sobreviventes, não compreendem os motivos para esse entusiasmo. A busca desses condenados não é por bravura ou reconhecimento, mas pela sobrevivência.

O capitão é ainda reconhecido por um feito considerado "magnífico" por um dos companheiros que presenciou o ato. Depois de matar dois inimigos com seu sabre, retorna ao acampamento onde recebe os devidos cumprimentos. Bardamu não duvida da veracidade do feito, mas, poucas linhas depois, denuncia o martírio dos "condenados", a dificuldade em sobreviver se escondendo nas noites de chuva pesada. Relembra os tempos em que "tudo era benigno", sem consequências graves.

Bardamu reduz o ato de bravura do capitão ao mesmo nível dos condenados que buscam apenas se esconder da morte. Não há hierarquia entre os atos de um "corajoso" e um "covarde". Se há alguma hierarquia é para condenar o que considera ser uma "horda de loucos", os entusiastas da guerra:

A tortura do regimento continuava então sob a forma noturna, às cegas pelas ruelas de calombos do vilarejo sem luz e sem rosto, curvando-se debaixo de sacos mais pesados do que homens, de uma granja desconhecida para outra, repreendidos, ameaçados, de uma à outra, abestalhados, positivamente sem esperança de acabarem de outra maneira senão sob ameaça, na bosta e com o horror de terem sido torturados, enganados até o sangue por uma horda de loucos depravados subitamente incapazes de outra coisa, já que ali estavam, a não ser matarem e serem retalhados sem saber por quê. " (CÉLINE, 2009, p. 41)

Bardamu encontra-se às cegas, sem razões para estar ali. Os incapazes de pensar em outra coisa que não seja a morte são os responsáveis pelo que se passa a todos. O ideal de liberdade e igualdade esconde-se sob a morte. Céline iguala a verdade (da guerra, do exército) à morte.

Quem fala do futuro é um bandido, é o atual que conta. Invocar sua posteridade é fazer um discurso para os vermes. Na noite da aldeia de guerra, o sargento guardava os animais humanos para os grandes matadouros que acabavam de ser abertos. Ele é o rei. O Rei da Morte! (CÉLINE, 2009, p. 42)

Bardamu reflete sobre os Astecas e seus sacrifícios humanos em busca de melhores condições para suas plantações. Compara os generais, que enviam suas tropas em missões perigosas ao mesmo desprezo pelos homens demonstrado pelos imperadores astecas. Os deuses e os generais decidem a vida dos homens.

Por outro lado, os covardes, os preguiçosos, os loucos, os "infelizes da terra", não são os responsáveis pelas grandes catástrofes da humanidade. Mas se são as suas vítimas, poucos entre eles têm essa noção.

Para Bardamu, a guerra só continua porque a grande maioria das pessoas que participam dela são incapazes de perceber que o seu fim está próximo. Quase todos os seus companheiros dividem dessa ilusão, mas ele, ao contrário, não. Assiste enquanto os companheiros recolhem todo tipo de quinquilharia das aldeias devastadas, de pentes e pequenos abajures a grinaldas de noivas. Percebe que o que os mantém em movimento, aptos para a guerra, é uma certa distração que esses pequenos furtos trazem. Crer que aqueles objetos terão alguma utilidade é crer que ainda têm muito tempo de vida pela frente.

Mas Bardamu não é um deles. O que o impede de se entregar aos pequenos furtos e à ilusão que cerca esse ato é uma espécie de lucidez aguda advinda da consciência da morte iminente, adquirida com a experiência de guerra.

1.4. Sobre Lucidez - Céline e Cioran: um pensamento dissolvente

O homem idealmente lúcido, logo idealmente *normal* não deveria ter nenhum recurso além do *nada* que está nele... Parece que o ouço? "Livre do fim, de todos os fins, de meus desejos e de minhas amarguras só conservo as fórmulas. Tendo resistido à tentação de concluir, venci o espírito, como venci a vida pelo horror, a buscar-lhe uma solução." (CIORAN, 2011a, p. 18)

Cioran fala de lucidez em várias de suas obras, dedica-lhe vários aforismos e chega mesmo a desenvolver um conceito de lucidez que faz questão de diferenciar da consciência. Céline, por outro lado, não trabalha diretamente com a palavra lucidez em seu *Viagem*. Mas é a partir do conceito desenvolvido por Cioran que procuro desenvolver a ideia de lucidez como ônus da existência na obra de Céline.

Em uma definição mais simplista, lucidez iguala-se à noção de consciência como uma capacidade de entender aquilo que se faz ou pensa. Uma das constatações de Cioran é a de que lucidez é uma forma muito mais aguda do que o simples

entendimento de uma ideia ou coisa. Ela é o momento de ruptura entre o espírito e o mundo, o momento em que nós temos a consciência dessa consciência de ruptura, de fracasso do nosso pensamento. Um momento em que o entendimento torna-se estéril, consciente da própria incapacidade de se sustentar como universal.

As consequências dessa lucidez são devastadoras para o espírito que a experimenta. Torna-se quase um dever para o lúcido (dever incontrollável, um vício) a suspeita em relação às proposições de absoluto, às utopias.

Um dos maiores problemas da lucidez é a consequência de pensar um mundo sem leis universais, onde a ética desmorona rapidamente e uma moral é construída na mesma velocidade. Camus já discutiu as consequências desse mundo absurdo, onde os atos não têm justificativas, ou melhor, onde todos os atos, até mesmo o assassinato, se justificam.

A lucidez como ônus da existência nasce dessa constatação da falta de sentidos dos valores, e ao mesmo tempo, da necessidade da existência desses valores. O lúcido encontra-se em uma situação desesperadora. Não por acaso, o pessimismo é um berço fértil para a lucidez. Como viver em tal contradição?

O próprio Cioran, em algumas entrevistas, manifesta a angústia advinda da lucidez:

Ver as coisas como realmente são torna a vida quase insuportável. Porque eu creio haver visto, em parte, as coisas tal como são, não posso agir. Sempre permaneci à margem dos atos. Agora, é desejável que os homens vejam as coisas tal como são? Não sei. Penso que as pessoas em geral são incapazes. Agora, é verdade que somente um monstro pode ver as coisas como elas são, porque o monstro está fora da humanidade. (BOLLON, 1999).

Apenas um monstro pode ver as coisas como elas são. Como já falamos anteriormente, o pessimista precisa inventar motivos para viver. A lucidez indica a inação, estado de vigília do fracasso, da decepção, momento em que o homem afasta-se das tentações de concluir. Essa noção remonta novamente a

Schopenhauer e sua contemplação estética, momento de indiferença em relação ao mundo ao seu redor.

Mas diferente dos monstros ou dos santos, o pessimista não consegue se afastar por muito tempo das *tentações de existir* (CIORAN, 1988.), mas se o faz, é sob o olhar desconfortável e nefasto.

Céline não falou claramente em lucidez, ou mesmo usou esses termos para ilustrar o que Bardamu experimenta nos campos de batalha. A título de curiosidade, a palavra só é utilizada uma vez em *Viagem*. Mas a ruptura de que nos fala Cioran pode ser observada em muitas passagens do livro. O momento em que constata a falta de sentido em falar ao futuro, *discurso para os vermes*, e a forma encontrada pelos soldados para disfarçarem ou enganarem-se sobre o seu próprio fim.

Bardamu faz uma breve menção àqueles que perceberam o desconforto da lucidez. "A maioria das pessoas só morre no último instante; outras começam e a isso se dedicam com vinte anos de antecedência e até mais. São os infelizes da terra" (CÉLINE, 2009, p. 43).

A lucidez é uma espécie de martírio que acompanha a vida do lúcido. Dedicar-se à morte é não experimentá-la, pois isso só se faz uma vez. Para a maioria, apenas nos últimos instantes, mas para aquele que carrega o peso de ser capaz de pensá-la, ter a consciência de que a própria consciência é finita, vive-se a morte constantemente.

A decadência do corpo, Céline experimentou durante todo o seu trabalho como médico e como soldado. A lucidez, consciência da falibilidade do corpo e da própria consciência, Céline percebeu ao criticar, desconstruir ou destruir as normas rigorosas da língua francesa (que não fazem sentido entre soldados e nas ruas), das políticas vigentes em sua época - critica tanto o capitalismo (como veremos mais à frente) como o socialismo soviético entre outras forma de utopia.

Como bem observou Regina Dantas Miguel, em sua dissertação de mestrado sobre *Viagem*:

Ao lado da denúncia social há a recusa de uma postura revolucionária e ideológica, o que nos leva a considerar o romance destituído de uma dimensão política que impede a tentativa de enquadrar o romance sob os rótulos políticos "direita" e "esquerda". (MIGUEL. 2010, p. 19)

A lucidez é, portanto, a consciência de um fracasso inevitável, iminente, o da própria consciência. Longe de se tornar um elogio, ela se transforma em um ônus da existência, afasta-se de toda forma de pensamento utópico e mostra sua força dissolvente. Os lúcidos carregam esse peso, o de pensar o próprio fim, inclusive do próprio pensamento.

Diante da queda das verdades, ou da constatação e equalização da verdade com a morte, Bardamu torna-se "irremediavelmente um covarde". Ao se afastar daqueles que aceleram o próprio fim ao obedecer a ordens que visam dar continuidade ao combate (Bardamu foge de todas as formas possíveis do enfrentamento direto, se esconde e afasta-se ao máximo dos responsáveis pelas ordens) ele também se afasta dos espíritos que têm ao seu lado as razões para combater e para viver. Bardamu carrega o espírito débil nietzschiano:

Comparado àquele que tem a tradição a seu lado e não precisa de razões para seus atos, o espírito livre é sempre débil, sobretudo na ação; pois ele conhece demasiados motivos e pontos de vista, e por isso tem a mão insegura, não exercitada (NIETZSCHE, 2005, p. 147)

Sem se apegar a nada, o soldado encara a própria covardia sem qualquer remorso ou vergonha. Mesmo sob ordens, experimenta uma liberdade indiferente, observa o mundo de forma implacável, sem se apegar a nada que o cerca, a não ser a própria sobrevivência.

Bardamu inveja os animais, que não precisam justificar sua existência. Se vivem, não têm a consciência que pensa a sua existência. O lúcido carrega o ônus de conviver com a impressão de que não há justificativas para a sua.

As utopias nos apresentam as justificativas para viver, a moral por trás dos nossos atos, seja esta Deus ou a razão. Aqueles que têm a tradição ao seu lado, mantêm a história e a controlam ao seu bel prazer. O amigo de Bardamu utiliza-se dela para justificar a entrada do exército francês na guerra. Munido de sua lucidez debilitante, Bardamu não consegue enxergar nas tradições um ponto de apoio. Tendo visto de dentro do conflito o que ele é, passa os próximos anos de sua existência em um longo trabalho de constatação da vulnerabilidade de nossa existência.

No mundo contemporâneo, o que os pós-modernos perguntam é se esse mundo vulnerável e líquido é capaz de justificar nossas ações. Se tudo flui com tamanha velocidade, o assassino de hoje pode ser a vítima de amanhã. O que fazer diante dessa infinidade de possibilidades de se justificar o assassinato e a morte? Céline continua sua narrativa descrevendo a angústia dessa viagem em direção à noite da humanidade.

CAPÍTULO II - ENTÃO VIVAM OS LOUCOS E OS COVARDES

Neste capítulo, passo a analisar a segunda parte do romance, mais precisamente os tempos de pós-guerra do personagem Bardamu. Este capítulo compreende a maior parte do romance. Nela, Céline se dedica, como fez com os anos de batalha, a desmistificar e desconstruir vários dos ideais que fazem parte do cotidiano do homem ocidental do século XX e posterior. O escritor faz esse trabalho com a mesma força que dedicou ao conflito armado.

Mesmo tomando conta de uma pequena porção da obra, a experiência de guerra parece se estender e ser reforçada durante todo o livro. A supressão de valores positivos que humanizam os personagens é marca forte e recorrente da narrativa. Essa condição desiludida é ainda resultado da experiência de batalha que se reflete sobre as escolhas futuras do personagem na sua formação profissional e pessoal.

A agonia da guerra e sua impossibilidade de se desligar completamente dos campos de batalha destrói em Bardamu a alegria de viver. Ela é responsável pelo esvaziamento da essência, ou melhor, da ideia de essência de humanidade que o personagem acredita estar presente no interior do ser humano.

Recém-chegado a Paris, vindo do front, o personagem se encontra completamente desajustado da sociedade. Diante de tal situação extrema, os tempos de guerra, a sociedade e os civis tentam se organizar de toda forma. Bardamu caminha pelas ruas da cidade, onde o povo parece se apegar a toda e qualquer coisa, por menor ou pior que seja, para conseguir manter uma vida minimamente organizada e civilizada.

As mães caminham entre os civis com seus véus negros de luto pela perda dos filhos e dos maridos. Em volta, todos se ajeitam para suportar a morte dos companheiros e a recepção dos ex-combatentes feridos em guerra e convalescentes. Todos se comportam nos velórios e enterros de luxo, têm

consideração pelos parentes da vítima, mas são as coisas banais ou ordinárias, como a herança dos mortos, que continuam a ocupar o pensamento.

A alegria de Bardamu e dos outros ex-combatentes também nasce de simples atos, como o de receber um cumprimento de chapéus em consideração pelo que fizeram pelo país. A normalidade repousa sobre esses atos simplórios, uma maneira de tentar manter a vida em condições extremas.

Porém, àqueles incapazes de se adaptarem às novas condições, como alguns ex-combatentes e convalescentes, entre eles Bardamu, o sanatório era o destino. Essa inaptidão de se readaptar ao convívio social para muitos significava a loucura. Antes de Foucault e sua célebre obra *A história da loucura*, em que descreve a origem e a maneira com que, durante nossa história, definimos a divisão entre loucura e razão, Céline já havia feito, de forma literária, a crítica aos métodos e às intenções por trás dessa divisão.

Em várias passagens, o autor se utiliza da loucura como ponto de partida para uma análise ou crítica das intenções por trás de toda decisão ou de julgamento a partir de uma referência absoluta. O que parece estar escondido sob o nome de loucura pode ser até mesmo o seu oposto, a lucidez, da qual falamos anteriormente.

Em *Viagem*, a bravura é que parece ser o estranho ou o tolo e não o louco que a despreza. O personagem desconfia principalmente das paixões. Mais do que as feridas, a guerra ensinou a Bardamu que as vontades guiadas pelo coração são tão perigosas que precisam ser colocadas constantemente em dúvida. É dos fanáticos e seus arroubos que mais devemos ter medo.

Encontramos um ponto curioso para a consideração da crítica à guerra proposta por Céline. Se afirmou em entrevistas que escreveu o seu primeiro livro com intenções pacifistas, contra a guerra em que participou como soldado e como alerta ao que poderia vir a acontecer, o autor também tem entre seus escritos obras de cunho no mínimo duvidoso quanto às intenções. Se *Viagem* é um livro de

crítica ao movimento armado, os seus panfletos podem ser lidos como obras de incitação ao ódio racial.

Mas, em *Viagem*, a loucura está em encarar esses arroubos como heroísmo, essa mesma vontade de que nos fala Cioran. Com humor combativo e reticente, Bardamu se nega a tornar-se vibrante. Sua namorada, Lola, enfermeira americana que prestava serviço voluntário na França, representa o oposto, o espírito combativo, excitante, vítima do otimismo.

A guerra representa para Céline o esvaziamento da alma como perda irreparável. Bardamu se liga ao corpo da amante, mas se distancia, com desconfiança, de suas ideias e do seu jeito otimista. Sua alma quebrada pela guerra se torna vacilante.

Mas em matéria de alma, não a contentava nem um pouco. Era todo vibrante, todo radiante que ela gostaria que eu fosse e eu, de meu lado, não via de jeito nenhum porque deveria ficar naquele estado, sublime, ao contrário eu enxergava mil razões, todas irrefutáveis, para ficar de humor exatamente contrário." (CÉLINE, 2009, p.60)

A diferença entre o espírito otimista e o pessimista determina, em alguns casos, a diferença entre os sãos e os loucos. O otimismo é usado constantemente como uma máscara pelos personagens de Céline. Os otimistas são retratados como mentirosos, ou aqueles que fantasiam seu entusiasmo, que desconhecem a realidade da guerra, ou do que eles criticam em suas falas. São vários os exemplos em *Viagem*. Bestombes, o médico do hospital psiquiátrico, com seus arroubos de patriotismo, seus delírios em relação aos soldados e suas obrigações como cidadãos franceses, ou a namorada do protagonista e suas duras críticas à postura de Bardamu.

Para o personagem principal, a guerra de 1914 foi o suficiente para relegar a verdade racional, ilusão moderna, ao delírio, e são os otimistas com relação à experiência de guerra ou à capacidade humana de controlar o seu destino os delirantes. Convalescente em um hospital psiquiátrico do exército, o narrador

observa um de seus companheiros de leito e faz a constatação que parece ser a tônica da obra: a falta de sentido do mundo.

Seria louco de verdade? Quando o momento do mundo pelo avesso chegou e que é ser louco perguntar por que nos assassinam, é evidente que passamos por loucos por qualquer bobagem. Ainda assim é preciso que a coisa funcione, mas quando se trata de evitar o grande esquartejamento dão-se em certos cérebros magníficos esforços de imaginação. Positivamente, tudo o que é interessante se passa na sombra. Nada se sabe da verdadeira história dos homens. (CÉLINE, 2009, p. 72)

Dienstag (2006) também utiliza a palavra sombra para caracterizar o pensamento pessimista, algo que se desenvolve à parte, longe dos interesses comuns e dos olhos da maioria, que esconde aquilo que muitos não querem ver ou aceitar. Uma das características mais marcantes entre os filósofos pessimistas é a noção de existência humana como uma existência absurda.

Para o personagem, o mal de que sofre a maioria dos enfermos, companheiros de hospital, é, na verdade, o medo. Esse medo nasce do risco iminente de encarar a batalha e também das decisões delirantes dos responsáveis pelo futuro dos combatentes. Bardamu, paradoxalmente lúcido, que percebe os absurdos da guerra, é transformado em louco aos olhos dos médicos e cidadãos que estouram de ideais belicosos. Ele vive à sombra desses ideais, ele vive o medo dessa situação.

Para o ex-soldado, no entanto, loucos são os que creem na verdade por trás da guerra, no delírio que tudo aquilo representa. O medo é, ao mesmo tempo, o que mantém os loucos doentes aos olhos dos outros, e o que os mantém lúcidos e salvos da insanidade do campo de batalha. Questionado pela namorada sobre sua covardia, Bardamu responde com sinceridade aguda:

- É, cem por cento covarde, Lola, recuso a guerra e tudo o que há dentro dela... Não a deploro, não... Não fico choramingando, não... Recuso-a claramente, com todos os homens que ela contém, não quero ter nada para tratar com eles, com ela. (CÉLINE, 2009, p. 73)

Para Lola, apenas os covardes e loucos recusam a guerra quando a pátria está em perigo. Como resposta, a máxima que dá título a esse capítulo. A afirmação de Bardamu é seguida de uma crítica ferrenha ao conceito de História. Ao afirmar a vida, a sobrevivência em um mundo desgovernado, o personagem condena o futuro, ou melhor, duvida do futuro. Não há honra em morrer, estamos condenados ao esquecimento, agora ou mais tarde. Tolos são os que acreditam na possibilidade de permanência, ou de glória no futuro, mesmo depois de morto.

O tempo e a respectiva noção de progresso tornam-se para o pessimista um fardo. O que Bardamu rejeita é a garantia de um futuro melhor. Sabe que seus dias estão contados e podem terminar com uma simples execução no campo de batalha, muitas vezes determinada pelo acaso. A única certeza que o personagem tem de seu futuro é a sua morte e disso nada pode tirar de glorioso.

As palavras do personagem encontram eco nas de Cioran. Avesso à ação, Cioran eleva a covardia ao mesmo patamar da preguiça. A dúvida que assola o covarde (ser corajoso em nome do quê?) transforma sua angústia em ceticismo. "Atenuar nossas angústias, convertê-las em dúvidas, estratégia que nos inspira a covardia, esse ceticismo para uso de todos" (CIORAN, 2011c, p.109). O medo e a mentira para os pessimistas lúcidos, curiosamente, libertam moralmente o homem.

Em monólogo proferido por um companheiro do hospital, prestes a voltar aos campos, podemos ler a condenação de todos os "derrotados", enganados pelos poderosos sobre sua importância. Diante da possibilidade iminente de morte, o companheiro se derrama em imprecações contra o destino dos pobres, do povo, diante da crença imposta pelos poderosos, de se lutar e morrer por um entusiasmo, um sistema de valores (pátria, república), que condena apenas os mais fracos.

"Força para os canalhas sem vergonha na cara! Para os bundas-moles! Para os inocentes leitores! Aos milhões, olhar à direita!" provocam as vocações. Os homens que não querem lutar nem assassinar ninguém, os Pacíficos infectos, que sejam agarrados e esquartejados! E trucidados também de treze maneiras e deem-se por satisfeitos! Que lhes arranquem, para que aprendam a viver,

as tripas do corpo primeiro, os olhos das órbitas, e os anos de suas bodegas de vidas infames! (CÉLINE, 2009, p. 78-79)

Bardamu, ainda convalescente, teme o mesmo destino de seu companheiro, sabe que tem poucas chances de ficar de fora do restante da guerra, e o motivo lhe parece óbvio: "[e]ntretanto, minhas chances de escapar eram poucas, eu não tinha nenhuma das relações indispensáveis para me safar da guerra. Só conhecia gente pobre, isto é, gente cuja morte não interessa a ninguém" (CÉLINE, 2009, p. 58).

Esse discurso antibélico, proferido por ex-combatentes, é uma das principais razões pela qual *Viagem* foi tomado como obra de um membro da esquerda francesa. De fato, Céline declarou em entrevista que seu livro representava um protesto contra a guerra (DARRIBEAUDE, 1988). Mas se faz duras críticas ao poder vigente, essa força que imputa à maioria indefesa a morte, também não poupa os desprivilegiados.

Os pobres são, muitas vezes, representados por uma mesquinhez avassaladora. Enquanto os ricos exploram os pobres, esses se agarram a suas pequenezas de forma vil e egoísta e tudo o que parecem querer em suas vidas miseráveis é trocar de lugar com os seus exploradores. Também são representados como aproveitadores: "...eram uns egoístas, uns pobres materialistas, bem encolhidinhos em seus nefastos projetos de aposentadoria graças ao escarro sangrento e positivo" (CÉLINE, 2009, p.355).

Céline não poupa ninguém de suas imprecações e de seu vazio existencial. Se as durezas experimentadas na guerra acirraram sua visão pessimista de mundo, não são apenas elas que determinam o oco de seu espírito. Ainda antes do combate, o escritor já dava demonstrações de sua descrença e esvaziamento. Em seu diário, ainda como reservista, escreve: "Então senti que era vazio, que minha energia era da boca para fora e que no fundo de mim mesmo não havia nada" (CÉLINE, apud BASTOS, 2003, p. 74).

Se essas são reflexões de um Céline ainda jovem, antes de lutar na guerra, *Viagem* é fruto de um escritor já maduro e reformado. No livro, o escritor usa o personagem Bardamu para construir uma visão de mundo com base muito mais nas experiências práticas do que nas reflexões filosóficas. Se faz crítica ferrenha ao combate, não é por acreditar em nenhum outro sistema político vigente em sua época, mas por temer que tanto esforço só poderia levar ao terror. "Covarde ou corajoso, isso não quer dizer muita coisa. Assustado aqui, herói lá, é o mesmo homem, ele não pensa mais aqui do que lá." (CÉLINE, 2009, p. 92)

O mal-estar vivenciado pelo personagem continua a habitar a vida civil. Se essa condição se estende até mesmo em tempos de paz é porque alcança um nível de irreparável desalento. Se, na Idade Moderna, a humanidade substituiu Deus pela ética guiada pela razão, o desalento de Céline não poupa nada, nem mesmo essa ética. O seu humanismo, se assim podemos chamá-lo, está repleto de desalento.

Céline representa a insuficiência dessa razão científica através do personagem Bestombes. Médico do sanatório para combatentes convalescentes, é descrito sempre como um espírito exultante. Faz discursos sobre ética e sobre a reforma nas concepções psicológicas que a guerra impôs. O doutor, antes mesmo de médico, é considerado um cientista, o que marca bem a crítica à ciência, ao mundo regido pela razão. O patriotismo, segundo o cientista, torna-se a entidade capaz de excitar o altruísmo. Fala em verdadeira razão de ser: a pátria, essa verdade do coração, e da necessidade de tratar o espírito com "doses de ética patriótica" (CÉLINE, 2009, p. 104).

A modernidade, como vimos, é marcada pela crença de que a aplicação ampla da racionalidade na construção e organização social garantiriam uma sociedade mais segura e justa, isenta das superstições religiosas e sociais. Essa racionalidade atingia tanto as questões práticas, como o domínio da natureza a partir do desenvolvimento científico, que nos garantiriam a segurança de não depender mais dos caprichos desta, quanto o campo moral, onde a racionalidade nos

salvaria dos desígnios religiosos e suas leis de comportamento ditadas pelos deuses.

Nessa segunda parte de *Viagem*, o general é substituído pelo cientista. Mas Bardamu reconhece o delírio que domina Bestombes. A essa "entidade" de que fala o médico (essa ética patriótica), o protagonista responde com desdém falseado de interesse nas palavras de ordem, mesmo que feita de forma acolhedora pelo doutor. Bestombes faz constantemente discursos que buscam levantar a moral nos soldados e prepará-los para a volta aos campos, sempre tentando balizar o seu discurso com a sua ciência.

Podemos, mais uma vez, lembrar o imperativo categórico kantiano, que rendeu crítica ferrenha de Cioran ao seu autor: "Afastei-me da filosofia no momento em que se tornou impossível para mim descobrir em Kant alguma fraqueza humana, algum acento de verdadeira tristeza; em Kant e em todos os filósofos" (CIORAN, 2011a, p. 68).

A visão constante do possível fim, a volta inevitável aos campos da morte, reforça ainda mais a visão pessimista de que a vida é fútil e indefensável (absurda). O personagem, a partir disso, inverte o sentido, ou faz uso da mentira, para transformar a falta de coragem de combater. Diante da falta de sentido das qualidades morais necessárias a um soldado (coragem, honra, altruísmo), Bardamu se entrega à mentira. Bardamu também se afasta de Kant. Se não há defesa para a vida, não há afirmação da mesma, apenas sobrevivência. Nas palavras do personagem: "...o delírio ordinário do mundo aumentara havia alguns meses, em proporções tais que ninguém mais podia apoiar a própria existência em algo estável" (CÉLINE, 2009, p.97).

É importante notar uma outra característica que torna a concepção de lucidez na obra de Céline um tanto paradoxal. Ela faz com que o personagem perceba que não há sentido em voltar à guerra e, conseqüentemente, que mentir para se salvar é o mais certo em sua situação. Bardamu faz uso de sua lucidez para sobreviver. Uma aproximação com as ideias de Nietzsche sobre a afirmação da vida seria

possível, mas as diferenças parecem se impor. Não há espaço para o *super-homem* nietzschiano em *Viagem*.

Para sobreviver, como já dissemos, o personagem recorre à mentira. Bardamu, logo depois de ser dispensado de suas obrigações com o exército, enxotado na verdade – “Vá embora! ...”, foi o que me disseram. “Você já não presta para nada!” (CÉLINE, 2009, p. 122) –, decide viajar para longe, para a África. A viagem até outro continente, no entanto, obriga o personagem, de forma mais veemente ainda, a recorrer à mentira para sobreviver.

Em um navio francês, repleto de funcionários que servem em uma colônia francesa na África, Bardamu é o único que pagou por sua viagem. Essa pequena diferença é o suficiente para levantar todo tipo de dúvida em relação à índole e às intenções do passageiro. O protagonista se vê acuado dentro do navio. Jurado de morte por parte da tripulação e pelo comandante, representa o estranho, o desconhecido, por uma simples diferença banal de sua posição dentro da embarcação.

Mais uma vez, o personagem é visto com suspeita, seu modo de agir e suas intenções são postas em cheque por um simples desvio, um detalhe que o diferencia dos demais, o suficiente para ser considerado um pária, um covarde, assim como fora antes com o seu estado psíquico.

Viagem está repleto desses párias, representados em diversas situações pelo próprio personagem principal. Ele sabe claramente que o seu destino está entregue muito mais à sorte do que a qualquer escolha de seu futuro. “Mas eu não podia escolher, minha sorte estava lançada” (CÉLINE, 2009, p.60). Mais uma vez, podemos constatar a descrença na ideia de progresso histórico.

Ao recorrer à mentira para se salvar dos tripulantes do navio, o personagem reforça também sua incapacidade de se encaixar entre os seus supostos pares. Faz um discurso sobre os valorosos soldados da nação francesa para se aproximar e salvar-se da morte iminente. Ao mesmo tempo em que elogia, faz

questão de marcar as diferenças: "Enquanto o militar não mata, é uma criança. É fácil diverti-lo. Não tendo o costume de pensar basta você conversar com ele para que seja obrigado, a fim de tentar compreendê-lo, a fazer exaustivos esforços" (CÉLINE, 2009, p. 132).

Bardamu está distante dos soldados, também dos colonizadores e dos colonizados. A frase que dá título ao capítulo serve para marcar e exaltar essa distância. Ele também se coloca entre esses párias. Mais do que marcar a diferença entre os indivíduos, Céline relata a diferença entre visões de mundo. Enquanto a maioria exalta a humanidade e seus feitos, seu pessimismo percorre os horrores desses mesmos feitos e os coloca em perspectiva diferente. Se as utopias são, para muitos ainda, o motor que move os seus atos, o escritor relata as ruínas dessas narrativas utópicas.

Se uma viagem à África pode representar uma volta às supostas origens da humanidade ou ao mundo selvagem, mais próximo da natureza, como em algumas utopias da modernidade, para Bardamu isso tudo é fruto apenas de um desajuste incurável, um medo e a tentativa de fuga para o personagem e para os outros colonizadores, ou a chance de fazer dinheiro e explorar o próximo.

O personagem, por todos os países e continentes que visita e nos quais vive, só encontra uma incapacidade de pertencimento. Se viaja por diversos lugares à procura de uma possibilidade, de um sentido para sua vida, retorna sempre de mãos abanando para o seu país de origem, onde recomeça todo um itinerário de angústia. Os personagens em *Viagem* são sempre representados como desajustados, são essas as suas características mais marcantes.

Dau Bastos (2003) dá o nome de *A ruína do velho mundo* ao seu livro em que analisa a obra de Céline. A ruína a que se refere é a das utopias que serviam de base para a sociedade moderna da época em que Céline viveu e da qual escreveu. Mais precisamente a Europa e o Ocidente, mas também as ramificações dos impérios europeus na África e nos Estados Unidos.

Os personagens de Céline encontram-se em constante mal-estar diante da vida, desde os acontecimentos atrozes, como a guerra, até os mais simples, como o trabalho e os relacionamentos cotidianos. Veem ruir a todo momento suas expectativas, são incapazes de se balizar por qualquer crença vigente em suas vidas e, se o fazem, são surpreendidos por alguma catástrofe ou desilusão.

Tanto Céline quanto Cioran estão diante de um mundo em mutação, da crise da modernidade, onde tudo o que se desenvolve está nas sombras, que assistem aos seus alicerces ruírem um atrás do outro. O que os personagens de Céline e os silogismos de Cioran parecem questionar é o que nossa vulnerabilidade pode nos fazer conhecer. Seria possível retirar algum conhecimento do absurdo da vida?

Céline parece enxergar o mundo todo como uma terra estrangeira. Os personagens estão sempre deslocados e perturbados por essa condição. Essa perturbação gera uma visão pessimista sobre o que irá enfrentar na nova terra, a África, terra não tão prometida.

Se, ainda no navio, a morte ronda o diferente, no continente africano as condições não são melhores. Se, para alguns, a volta à origem do homem representa uma volta à pureza, em Céline, o berço da humanidade se mostra o berço da corruptibilidade do homem, do erro que somos e nos tornamos. A visão da África de Céline é: "Mediocridade, pobreza, exploração descarada dos negros, o infundável torpor dos dias e noites crestados pela febre, umidade, delírio, e a natureza exuberante e estonteante em sua hostilidade" (VITOUX, 1992, p. 194, tradução nossa).

Céline, assim como Cioran, analisa um mundo em crise, arruinado, como nos lembra Bastos (2003). Narrativa comum ao século XX, essa era em que a condição de perda, da ausência de vínculos e de desacordo com a tradição deu origem ao que chamamos de pós-modernidade. Em alguns momentos, as ideias de Cioran e de Céline aproximam-se das teorias pós-modernas, que se dedicam às mesmas ruínas. Faz-se necessário, portanto, analisar algumas dessas semelhanças.

2.1. Céline e Cioran: pensadores pós-modernos?

Talvez seja um tanto arriscado vincular os nomes e as obras de Céline e de Cioran ao pós-modernismo, mas é possível encontrar algumas aproximações. A intenção, porém, não é classificar a obra de ambos como pós-modernas, mas determinar pontos em comum e, posteriormente, destacar as diferenças.

A primeira dificuldade surge na datação, um tanto errática, do nascimento da era dita pós-moderna. Não há um consenso a esse respeito. Fredric Jameson considera a década de 1960 como o nascimento da pós-modernidade, mas coube a Jean-François Lyotard, com a publicação de *A condição pós-Moderna* (1986), o uso de forma mais precisa do conceito pós-modernidade. Dessa forma, as obras de Céline e Cioran seriam anteriores ao movimento.

O que se tem por certo sobre o nascimento da pós-modernidade é que ela é fruto da crise, ou do desencanto, em relação aos ideais da modernidade. Essa crise se faz presente mais constantemente nos anos do pós-guerra. Nisso se aproximam das obras de Cioran e principalmente de Céline, criadas na mesma época. Como já dissemos, depois do conflito armado na Europa e dos primeiros relatos sobre o Holocausto, poucos ideais do discurso moderno poderiam resistir.

Uma das características mais marcantes entre os teóricos pós-modernos é uma reação a toda forma de discurso e conhecimento que se pretende hegemônica, ou seja, que nega a natureza híbrida do pensamento. Em Lyotard (1986), a pós-modernidade marca a queda das "grandes narrativas", como o autor chamou as utopias e as tradições que vigoravam até a modernidade, principalmente a partir do Iluminismo.

Linda Hutcheon também afirma que o fenômeno pós-moderno é uma reação aos mesmos modelos, ou narrativas modernas. O pós-moderno afasta-se desses padrões e assume características um tanto contraditórias, "que usa e abusa, instala e subverte, os próprios conceitos que desafia" (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Zygmunt Bauman, em *O mal-estar da pós-modernidade* (1997), parte da constatação feita por Freud do paradoxo da modernidade para então formular os parâmetros da pós-modernidade. O ser humano na modernidade decide trocar parte de sua liberdade por uma parte maior de segurança, ou seja, para fugir de um sofrimento, o ser humano, ironicamente, escolhe outro, ou produz outro.

A ironia constatada por Bauman é a de que a modernidade rompe com as tradições religiosas e outras formas tradicionais e discursa a favor do rompimento constante, a partir dos dados colhidos pela razão. De fato, pode-se definir a modernidade como a época, ou o estilo de vida, em que a colocação em ordem depende do desmantelamento da ordem tradicional, herdada e recebida, "...em que 'ser' significa um novo começo permanente" (BAUMAN, 1998, p. 20).

Há, portanto, algo de paradoxal nas utopias modernas. A idade moderna nasce da ruptura com as tradições e a gana ou crença na capacidade de criar novos paradigmas, mas essa tendência exigia ao mesmo tempo a permanência de um mundo que fosse idêntico, livre das crenças religiosas e tradicionais, mas que formasse um mundo homogêneo adquirido com as novas habilidades.

Mas, por mais paradoxal que pareça, segundo Bauman, é inegável que há na modernidade um ideal.

As utopias modernas diferiam em muitas de suas pormenorizadas prescrições, mas todas elas concordavam em que o "mundo perfeito" seria um que permanecesse para sempre idêntico a si mesmo, um mundo em que a sabedoria hoje aprendida permaneceria sábia amanhã e depois de amanhã, e que as habilidades adquiridas pela vida conservariam sua utilidade para sempre. (BAUMAN, 1998, p. 21)

No momento em que os rumos da modernidade começaram a se mostrar tão nocivos quanto os males que se propunha sanar, começam a surgir as frustrações. Após as experiências mais traumáticas da modernidade, o desencanto com a capacidade do homem em organizar a própria existência em termos racionais começa a se desenvolver.

A rejeição ao otimismo racionalista tem como consequência a suspeita em relação a toda forma de discurso que se pretenda totalizador, que é tomado a partir de então como um discurso opressivo. O mal-estar na pós-modernidade começa a partir da quebra do paradigma moderno e nasce com a construção de um novo. A suspeita em relação às "grandes narrativas" de que nos fala Lyotard (1986) traz à tona os problemas da modernidade, representados pela perda de confiança em sua capacidade de gerir o homem contemporâneo.

Para Lyotard, portanto, a era pós-moderna nasce da falência do direito das grandes narrativas em fundamentar e legitimar a condição humana. Dessa falência do otimismo que cercava a crença na razão nascem também novos paradigmas que irão guiar a sociedade contemporânea. Se, como vimos em Freud, todo ganho exige a perda de alguma qualidade (na modernidade, considerava-se a perda da liberdade em nome de uma maior segurança), na pós-modernidade, segundo Bauman (1997), escolhemos trocar parte de nossa segurança por uma liberdade maior.

Essa liberdade é o que caracteriza a linguagem paradoxal do pós-modernismo, como nos diz Hutcheon, e que o torna avesso a qualquer forma de discurso baseado em oposições binárias. Lyotard propõe trabalhar com o conceito de dissenso em detrimento da ideia de consenso, o que nos permite problematizar a história, contextualizar e questionar suas versões que se pretendem absolutas, e, como consequência dessa liberdade de discurso, de interpretações da história, nasce um novo paradigma.

À primeira vista, a busca por uma maior liberdade e o rompimento com os erros da modernidade soam como uma evolução histórica do homem. Há, portanto, o estabelecimento de uma condição um tanto paradoxal também na pós-modernidade. Se ela é marcada pela crise e consequente queda das grandes narrativas, entre elas a da razão como detentora do poder de guiar os aspectos práticos e metafísicos (morais) da humanidade, há também nela a criação de uma nova necessidade, a mudança constante, a que Bauman chama de liquidez.

Essa liquidez vai além da capacidade de adaptação que o nome pode sugerir (essa capacidade que o líquido tem de se modificar e se moldar a qualquer forma). Ele também sugere a incapacidade de se firmar em um mundo líquido. No mundo pós-moderno, ao contrário do que muitos pregam, como nos aponta Bauman, há também uma necessidade.

Tem de mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência. Nem todos podem passar nessa prova. Aqueles que não podem são a "sujeira" da pureza pós-moderna. (BAUMAN, 1997, p. 23)

Na falta de um Deus, ou da razão, ou qualquer todo verdadeiro, passa-se a crer na exigência radical de mudança, um mundo apto à transformação constante e de fácil manipulação: a liquidez.

Mas esta mesma necessidade, de mudança constante, já estava contida nos ideais modernos. Este é um dos pontos mais problemáticos na tentativa de conceituar a pós-modernidade. A necessidade de renovação como resistência ou fuga à tradição é um dos pilares da modernidade, portanto, anterior à pós-modernidade. Bauman responde a essa questão afirmando, como já dito, que mesmo em constante mutação, a modernidade vislumbrava um mundo coeso. A mudança constante visaria um fim, um mundo "perfeito" e "idêntico a si mesmo". É sobre essa contradição e problema que Habermas (1992) nos fala. Para o autor, ao contrário de grande parte da crítica pós-moderna, a modernidade é um projeto que ainda não terminou. O autor nutre, ainda, uma certa esperança, característica marcante do espírito moderno.

Porém, o paradigma pós-moderno descrito por Bauman aproxima-se mais da posição defendida por Jameson (1996), de que a pós-modernidade não passaria de uma consequência do *capitalismo tardio*. Para este último, o pós-modernismo responde a uma necessidade do capitalismo e a relativização das verdades propostas pela pós-modernidade não representa um avanço, mas a continuação,

ou simplesmente um estágio no desenvolvimento do capitalismo. A necessidade de mudança constante e transformação das identidades e o consequente consumo de novos produtos relacionados a essa mudança representaria mais uma lógica cultural imposta pelo capitalismo.

O interesse aqui não é discutir os desdobramentos da teoria pós-moderna, mas constatar as possíveis aproximações entre ela e o pessimismo de Céline e Cioran. Apesar da diferença temporal, não há como negar que a descrição da queda das grandes narrativas feita por Lyotard se parece muito com a crítica desenvolvida por Cioran às tentativas de formulação do absoluto no mundo moderno que habitou, mais precisamente em seu *Breviário de decomposição*.

Esse título, aliás, sugere uma leitura interessante. O breviário a que o autor faz alusão soa como uma premissa do que viria a se tornar a crítica pós-moderna. O seu pessimismo, assim como o de Céline, sugere os primeiros passos em direção a esse mundo dominado pelo absurdo, pela falibilidade das grandes narrativas. Mas além de sugerir os primeiros passos nessa direção, pode oferecer uma crítica aos seus desdobramentos na atualidade.

Na obra de Céline, a crise enfrentada pelo personagem Bardamu é análoga à própria crise da modernidade. O que é certo num mundo caótico como aquele? Há uma dificuldade em encontrar justificativas para o assassinato que acontece no front. A partir dessa constatação angustiante, quem considerar louco? Quem são os assassinos ou as vítimas? Quem está correto?

O ano de 1929, em que Céline começou a escrever *Viagem*, marca exatamente o meio do caminho do entre-guerras europeu. Os dois eventos são marcantes também para a construção das teorias pós-modernas. Céline escreve sobre os anos posteriores à Primeira Guerra, mas sob os primeiros sinais de um futuro combate. Tendo experimentado os horrores do primeiro, não nutria grandes esperanças sobre o que estava por vir.

Definir a era do pós-guerra não é sempre fácil. Louis Destouches estava com certeza ciente disso. É o reconhecimento implícito de

que essa época terminou e que, agora, vive-se uma era pré-guerra, de que o Apocalipse não está atrás, mas ele está esperando no fim de uma nova noite. (VITOUX, 1992, p. 194, tradução nossa)

A dúvida em relação ao futuro da Europa foi descrita mais claramente por Céline em carta a Eveline Pollet, datada de 22 de setembro de 1933, em que fala sobre seu medo em relação ao que estava por vir, sua desconfiança e suas dúvidas: "Eu sempre tive um medo terrível do futuro, da humilhação do futuro. O que eu sei sobre o passado..." (MATTHEWS, 1978, p. 36, tradução nossa).

É como se Céline fizesse também uma constatação paradoxal. Ao se afastar dos tempos de guerra, seus contornos não se apagam, mas, ao contrário, parecem crescer e se projetar cada vez mais no futuro. As expectativas quanto às benesses da racionalização, como vimos, se mostraram um pesadelo nos séculos seguintes, mais marcadamente no século XX. Com as duas Guerras Mundiais, onde a invenção científica produziu armas extremamente destrutivas, o Holocausto e depois a Guerra Fria e a possível aniquilação de toda a humanidade em um confronto nuclear, a ideia de que o desenvolvimento científico e racional traz apenas benefícios tornou-se, no mínimo, duvidosa. Os constantes desastres naturais e a cada vez maior dependência do homem em relação à tecnologia são outros fatores considerados para pensar essa crise.

O ano em que o romance começou a ser escrito marca também uma outra crise importante e que está presente na obra. A quebra da bolsa de valores norte-americana no ano de 1929 representa a quebra da crença no capitalismo e no mercado como fontes inesgotáveis de riqueza e também a queda de um império de sua época.

Bardamu, recém-chegado aos Estados Unidos depois de semanas de sofrimento como escravo em um navio vindo da África, narra de forma quase lúdica as primeiras impressões do novo continente, a terra prometida. O personagem caminha por estradas de ouro, as notas de dólares estalam por todos os lados e

são comparadas ao Espírito Santo, "mais precioso do que sangue" (CÉLINE, 2009, p. 208).

A descrição do culto ao dinheiro é emblemática. A nova igreja é o capital, mas foi a especulação financeira a responsável pela queda do país e de grande parte da Europa, em efeito dominó. O barulho dos dólares, "sempre muito leves" (CÉLINE, 2009, p. 208), também pode ser ouvido no desmoronamento de todo um império. A comparação da instituição do banco com a igreja é feita com grande ironia. Os novos fiéis se confessam para os caixas, murmuram seus desejos e não engolem a hóstia, mas "botam-na em cima do coração" (CÉLINE, 2009, p.208).

A morte de Deus decretada por Nietzsche e a morte do capitalismo nos moldes da época entram em convergência. Se a crença nesse novo Espírito Santo substitui o Deus cristão, a morte de ambos representa a ascensão de uma condição absurda. Não há nada em que se apegar, o sonho americano vivido por Bardamu se dissolve no ar.

Mas se Bardamu faz duras críticas ao capitalismo americano e também ao sistema alienador das fábricas automobilísticas da cidade de Detroit, não o faz por nutrir ou ter grandes afinidades pelo seu contrário, a saber, o comunismo soviético.

Céline também esteve na URSS. Em 1936, visitou o país, convidado pelo governo junto a outros escritores como André Gide e André Malraux, visita que, fez questão de marcar, foi paga com suas próprias despesas. A vontade da ala comunista de tê-lo entre os seus não surtiu grandes efeitos no autor, que voltou dessa viagem desapontado com o que viu. Chegou mesmo a acusar, em *Bagatelles pour un massacre*, Marx, Engels e Trotski de fazerem parte de um complô judeu. Podemos ver também os primeiros passos em seu delírio de perseguição judaica.

Céline, portanto, dificilmente se contentaria com as teorias críticas da pós-modernidade produzidas pelos acadêmicos de inclinações marxistas. A culpa não

é apenas do capital e nossa condição não é imposta apenas por um capitalismo tardio. Aproxima-se da versão de Bauman do mundo líquido e da falta de instruções de como podemos sobreviver sem nos afogar. Mas Bauman, ele também com forte formação marxista, ainda é capaz de enxergar no mundo sólido, anterior ao contemporâneo, momentos menos sombrios.

Cioran e Céline vivem e escrevem o mundo sólido da primeira metade do século XX. Mas a obra de ambos parece nos dizer, ainda hoje, que vivemos entre entulhos desse mundo, antes ou talvez nunca sólido. Vivemos entre os cacos, criados por seu pessimismo. Essa forma de pessimismo exige a derrocada do conhecimento que se pretende sólido, seja na filosofia, nas ciências ou na literatura. O pessimismo de ambos funciona como uma espécie de conhecimento agônico, longe de um possível gozo em um mundo marcado pela velocidade das mudanças.

Os dois escritores encontram-se, portanto, deslocados no tempo e nas ideias em relação à pós-modernidade. Se suas obras são produto de uma consciência que também deu origem a essa forma de pensamento, em meados do século passado, as formas de encarar as consequências dessas experiências parecem um pouco diferentes. A agonia muitas vezes parece a mesma. Talvez seja possível dizer que a obra de ambos funciona como uma previsão, os primeiros passos em direção ao que se tornaria a teoria pós-moderna, mas o seu pessimismo, como veremos adiante, pode também funcionar como uma resposta a essa teoria.

Cioran e Céline respondem ao seu mundo com um cinismo arrebatador. Mais próximos de um Diógenes de Laércio do que de qualquer um dos teóricos pós-modernos, dedicam-se mais a desnudar e a mostrar o que há de mais abominável e ridículo em ser o que somos.

Cioran, em entrevista a Sylvie Jaudeau (2009), dá uma pequena ideia de como o seu pensamento funciona: "Sempre andei no sentido da incompletude. Aconteceu algo comigo desde então, um empobrecimento interior, um desligamento para uma lucidez estéril" (Cioran, 2009, p.17).

O que isso sugere, assim como a obra de Céline, é uma espécie de improdutividade de seu pensamento, de esterilidade. Diferente dos teóricos pós-modernos, que pretendem encontrar em suas obras uma resposta possível para a condição contemporânea, o que *Viagem* e grande parte da obra de Cioran parecem nos dizer, a cada parágrafo, é que todas as mudanças e nuances acabam resvalando na incompletude. Mas essa consciência só é possível para o pensador que detenha a lucidez, como descrita anteriormente, ou seja, como ônus.

Na mesma entrevista citada anteriormente, Cioran (2009 p.18) ilustra o que essa lucidez significa para o seu portador: "A lucidez, graças ao vazio que deixa entrever, converte-se em conhecimento. É então mística sem absoluto".

2.2. Os males do pessimismo: o tédio

Para Alain Finkielkraut (1989), o que a pós-modernidade, em várias de suas manifestações, faz é igualar as tradições, ou antes, desconstruí-las na tentativa de criar novos valores. Os atos, a moral, a cultura, tudo é válido, não há hierarquia. Muda-se de uma para outra como quem troca de roupas, como nos diz Bauman. Cioran também as iguala, mas em sua bestialidade, no que têm de mais devastador. Neste sentido, assume o pessimismo como propensão ao pior. Para o filósofo, procuramos igualar os homens, em última instância, para mascarar os nossos horrores. A fluidez pós-moderna pode funcionar como máscara diante do horror que essas mudanças representam.

O que fazer diante de uma perspectiva tão catastrófica? Para alguns teóricos da pós-modernidade, como Bauman, a condição contemporânea é fruto de uma escolha equivocada do nosso passado (a crença em nossa capacidade de gerir o futuro de forma racional) e deve ser revista, com intenções esperançosas de modificar novamente o futuro.

Cioran vê de forma diferente: se livrar da esperança é surpreendentemente um importante passo para se libertar. Mas precisamos entender o que é essa liberdade do indivíduo para o escritor romeno. Podemos dizer desde já que não é um estado de fruição, mas um estado de angústia.

Para o pessimismo de Cioran, a crença em uma utopia funciona para dispersar a atenção sobre o que acontece hoje, no mundo real, em detrimento de um futuro imaginário. Nós procuramos distrações e sentidos na vida para enganar a sua face tediosa. Essa distração pode ser até mesmo a mudança constante que observamos no contemporâneo.

Quando não estamos engajados ou distraídos por alguma causa, encontramos-nos a sós, diante de uma vida não muito estimulante. Segundo Cioran, é isso o tédio. Ele é o que encontramos quando levamos aos cumes a disposição pessimista.

Susan Sontag, em artigo dedicado ao filósofo romeno, chamou o pensamento de Cioran de um exercício de dificuldade. "Pensamento e existência não são nem fatos brutos, nem eventos lógicos, mas situações paradoxais e instáveis" (SONTAG, 1987, p. 82). De fato, delimitar a obra do escritor romeno não é uma atividade fácil e há contradições e muitas diferenças entre aqueles que se dispuseram a fazê-lo.

Rodrigo Inácio Ribeiro Sá Menezes (2016) propõe o adjetivo de niilista para a obra do filósofo, mas admite, desde o título, a dificuldade em conceituar o seu pensamento:

Cioran é demasiado cético para ser niilista, e, no entanto, demasiado pessimista para ser completamente cético: um pensador a meio caminho entre o ceticismo e a metafísica, entre o niilismo e a mística, incapaz de instalar-se definitivamente em um ou no outro; dúvida e negação coabitam e concorrem em seu pensamento, mantendo uma relação de antagonismo e cumplicidade ao mesmo tempo. (MENEZES, 2015)

No pensamento de Cioran, coexistem traços de niilismo, de trágico e pessimismo. A obra de Céline também foi "acusada" de pertencer aos mesmos âmbitos do pensamento. O que podemos afirmar é que ambos são autores pessimistas e que seu pessimismo oscila e resvala em outras formas de expressão em diferentes momentos de sua escrita.

A dificuldade a que se refere Sontag, porém, vai além do exercício de delimitar a obra de Cioran. São as consequências dessa forma paradoxal e plural que chamam a atenção da escritora. O tédio é uma dessas consequências e, como veremos, o suicídio surge também no horizonte desse pensamento.

A escritora alerta para o processo de historicização que ocupou por mais de um século o centro das produções intelectuais ocidentais. A autora também divide com o filósofo romeno uma posição de dúvida em relação a esse processo que classifica como predatório e infatigável. Para ela, no entanto, o melhor da obra intelectual ocidental está fora desse círculo vicioso, em autores como Nietzsche, Kierkegaard e o próprio Cioran.

O melhor da especulação intelectual e criativa realizada no Ocidente, através dos últimos cento e cinquenta anos, parece de maneira incontestável o que há de mais enérgico, denso, sutil, interessante e *verdadeiro* em toda a existência do homem. E, no entanto, o resultado igualmente incontestável de todo esse gênio é a nossa consciência de nos situarmos nas ruínas do pensamento e à beira das ruínas da história e do próprio homem. (*Cogito ergo desapareço.*) (SONTAG, 1987, p. 78)

A comparação com Nietzsche e Kierkegaard é feita em relação à visão pessimista desses autores e da importância que carrega ainda nos dias de hoje. Ao fugir da historicização típica do pensamento ocidental, feita por mais de um século, as palavras de Cioran vão além de seu tempo e nos servem aqui para uma análise do mundo pós-moderno.

Voltando às consequências dessa forma de pensar, nas palavras de Susan Sontag (1987, p. 78): "O devir do homem é a história do esgotamento de suas

possibilidades". Paradoxalmente, para Cioran, é o mesmo tédio e esgotamento que nos faz engajar em qualquer atividade.

A expressão usada por Dienstag (2006) para descrever essa condição em que o homem se encontra na filosofia de Cioran é de um *pêndulo existencial*. De um lado desse pêndulo está o tédio e, quando nós o alcançamos, nos esforçamos ao máximo na direção contrária. Do outro lado, na busca por atividades, distrações e causas para viver, encontramos a futilidade da ação, ou o seu extremo, o terror, e nos empurramos de volta ao tédio.

Mais uma vez, as questões ordinárias se nos impõem: o que fazer? em nome do quê?

É importante falarmos um pouco mais sobre os acontecimentos que conduziram e potencializaram o pensamento pessimista de Cioran e Bardamu, a insônia e a guerra, respectivamente. Elas dão o tom das conclusões a que os próprios autores chegaram.

A insônia que acometeu Cioran durante vários anos de sua adolescência e fase adulta é tratada, nas obras do autor, como uma espécie de gatilho que o levou a entender a condição absurda e entediante da existência. Em entrevista para o documentário de Gabriel Liiceanu (1995), o filósofo afirma que a insônia o fez entender que o tempo, ao contrário do que a maioria das pessoas acredita, não é a passagem das horas, mas a sua ausência. Nascermos no tempo, mas só nos damos conta dessa experiência quando nos afastamos das atividades diárias, que nos ocupam e distraem. O insone, durante suas crises, percebe que não há sucessão de acontecimentos, ou se há, o sentido que damos a ela é pura criação, invenção. O tempo aqui tem o sentido de história, de progresso, acúmulo de conhecimento.

Caminhando nas madrugadas pelas ruas vazias de Sibiu, sua cidade natal, Cioran percebe o tédio que essa descoberta lhe proporciona. Dormir, nos diz o filósofo, dá-nos a falsa impressão de que recomeçamos uma nova etapa a cada dia

quando acordamos. O dia representa o início de uma jornada em direção à evolução. A insônia, por outro lado, nos devolve a sensação de acontecimento, de continuidade, a sensação de que nada recomeça, dia e noite são indistintos para o insone. Essa indiferença do universo é a mesma que Bardamu constata ao afirmar que a morte é a única certeza. A falsa sensação de recomeço que o dia nos dá é uma forma de negar a morte. Se acordamos para mais um dia de vida, isso significa que temos mais uma chance. O fim da noite representa o fracasso que o insone Cioran percebe caminhando por sua cidade.

Apesar de parecer um ganho por nos devolver a noção de tempo como não progressivo, a insônia não é algo que o homem busca. Ao contrário, queremos nos ver livres dela. Lucidez é um ônus da existência, e vemos o pêndulo funcionar mais uma vez. A humanidade foge à experiência de consciência do tempo como a que tem o insone. Cioran sabia disso. Ele próprio quase sucumbiu à sua enfermidade. Foi salvo, segundo o próprio autor, por seus escritos. Se essa experiência da insônia parece, a princípio, nos dar acesso à consciência de nossa existência, deveríamos ser gratos por ela, mas sabemos que isso não é verdade.

Bardamu experimentou, nos campos de batalha, não a insônia, mas o tédio e a tentativa de fuga do homem dessa condição. As noites em vigília assistindo pequenas aldeias arderem em fogo e os dias em caminhadas pelo interior do país, a expectativa de que a qualquer momento um projétil inimigo poderia acabar com sua vida, e a tão sonhada declaração do fim da batalha, atrasada por comandantes que se entregam de todo ao conflito, servem de exemplo de como o tédio fez parte de seu cotidiano. O interior, com suas estradas que não levam a lugar algum, também demonstram como a vida do soldado era composta por longos momentos tediosos por caminhos sem fim.

Mas é nos anos seguintes ao conflito que o tédio parece alcançar as raias extremas. Bardamu procura sempre fugir dessa condição. Se não acredita nos ideais daquilo que está por trás de suas ações, como mudar-se para a África e posteriormente para os Estados Unidos, ainda assim, entrega-se à ação. O

pêndulo, no entanto, continua o seu movimento e o tédio alcança mais uma vez o personagem. O livro narra a viagem do protagonista até o que acredita ser a derradeira viagem, a morte. Entre seu alistamento e a morte do amigo Robinson, Bardamu balança entre os dois extremos do pêndulo em diversas ocasiões.

Ainda nos Estados Unidos, logo após as primeiras impressões extasiantes, o personagem se recolhe em um hotel e faz uma reflexão sobre o que realmente parece ser o seu sentimento. Já passada a primeira impressão em relação ao país e suas riquezas, deitado em sua cama, Bardamu descreve o estado em que se encontra:

O que é pior é que a gente fica pensando como que no dia seguinte vai encontrar força suficiente para continuar a fazer o que fizemos na véspera e já há tanto tempo, onde é que encontraremos força para essas providências imbecis, esses mil projetos que não levam a nada, essas tentativas para sair da opressiva necessidade, tentativas que sempre abortam, e todas elas para que a gente se convença uma vez mais que o destino é invencível, que é preciso cair bem embaixo da muralha, toda noite, com a angústia desse dia seguinte, sempre mais precário, mais sórdido. (CÉLINE, 2009, p. 216)

As palavras do personagem são ainda mais fortes do que as de Cioran, mas a conclusão parece ser a mesma: onde encontrar forças para continuar a vida e, ao mesmo tempo, como fugir a essa falsa noção de progresso? Essa angústia também parece ser uma das mais importantes questões da teoria pós-moderna.

A conclusão parece simplista: viver o momento, a mudança constante em busca de uma experiência mais intensa, já que do futuro nada podemos afirmar e esperar, e o passado não nos garante o presente. Cada momento é tão valioso quanto sem valor. Retirar-nos da noção temporal de progresso significa viver o instante.

Em seu primeiro livro, Cioran faz uma reflexão sobre o valor e a vacuidade de viver o momento:

Pois então sofram, bebam, sorvam até o fim da taça do prazer, chorem ou deem risada, gritem de desespero ou de alegria,

cantem o amor ou a morte - não importa o que façam, de tudo isso não sobrar nada! Tudo o que a moral quer é fazer desta vida uma soma de ocasiões perdidas. (CIORAN, 2012, p. 78)

Apesar de bonitas e poéticas palavras, essa parece ser, no entanto, uma constatação um tanto pueril, típica da juventude. De fato, o filósofo tinha apenas vinte e dois anos de idade quando escreveu sua primeira obra.

Já em seus trabalhos de maturidade, então exilado na França, Cioran afasta-se de suas primeiras ideias sobre a moral baseada na necessidade de se viver o momento. Não há como fugir do tempo e do seu tempo. Mas, diante dessa impossibilidade, ele também se nega a endossar o sentido de História, escrito em letra maiúscula pelo filósofo para significar o *telos* de progresso preso a ela.

Se, em suas primeiras obras, Cioran se entregou aos arroubos da juventude, em seus trabalhos de maturidade, principalmente aqueles escritos diretamente em francês, o filósofo procura se afastar ao máximo de suas crenças iniciais. É também nessa primeira fase que Cioran escreve o livro em que faz elogios ao fascismo romeno.

Desiludido até quase a incapacidade de se mover, Cioran mantém o duro trabalho de um pensamento que se coloca contra si mesmo. O problema de tal condição é a impossibilidade, ou mesmo incapacidade de se posicionar e agir em nome de uma causa que não esteja disposta a se destruir (é essa a ruína de que Sontag nos fala). Uma condição um tanto paradoxal: pensar é pensar contra o próprio pensamento. Não há espaço para se engajar em uma causa. O tédio, como descrito anteriormente, é uma das consequências dessa forma de pensar e também um objetivo. É o que garante também, como nos disse Sontag, a possibilidade de permanência e atualidade da filosofia de Cioran. Mesmo estando inscrita em seu tempo, nos fornece a possibilidade de pensar além dele. A proximidade que fazemos aqui com a teoria pós-moderna é um exemplo.

Suas obras também estão repletas de paradoxos e contradições. Ambos se mantêm fiéis em colocar em dúvida o próprio pensamento, e é essa dúvida e sua

consequente incapacidade de discernimento que chamou a atenção de Sontag. O filósofo romeno põe em xeque a capacidade da filosofia - inclusive a sua - de fornecer modelos para a compreensão de qualquer coisa, principalmente no campo da ética. Por isso, o tédio torna-se um objetivo.

Cioran forma uma imagem incompleta sobre si mesmo e sua obra, o que também podemos dizer sobre Céline. Os dois autores adensam e aprofundam o equívoco que é a crença na possibilidade da existência de critérios universais. Sobre o próprio pensamento, privilegiam o incompleto e o incerto.

Nesse exercício difícil de pensar contra si próprio, Cioran parece alcançar o seu lugar no nada, ou, pelo menos, fora das escolas filosóficas do pensamento. O autor ainda se negou a receber todos os prêmios para os quais suas obras foram indicadas (exceção para o primeiro, dado ao seu livro *Nos cumes do desespero*). Também declarava pavor em pensar em um séquito. A exemplo de Nietzsche, viveu o que os seus escritos exigiam.

Em seu desdém por sua carreira militar e sua constante afirmação como médico (e suas incapacidades), Bardamu, a exemplo de seu criador, também demonstra uma posição parecida à de Cioran, horrorizado com a possibilidade de vir a fazer escola com suas obras. Há uma certa desconfiança em relação ao próprio ofício de escrever, e nisso Céline se iguala a Cioran, preferindo ser considerado um médico a um escritor. Faz-se necessário duvidar das próprias palavras e ideias, da mesma forma como desconfiam da necessidade de se engajar.

Em *Viagem*, ao afirmar que a única verdade do mundo é a morte, Bardamu nega também o *telos* do progresso. Na tentativa de um "encontro existencial" do homem na História, Bardamu e Cioran compreendem que esse esforço é vão. Se nós nos tornamos morais, somos responsáveis por nossa existência, mas a História nos mostra que o acaso, a dúvida e, em última instância, o pior se impõe (daí nasce grande parte do pessimismo de ambos).

Diferentemente de alguns dos pensadores pós-modernos, como já dissemos, e de outros filósofos contemporâneos que também podem figurar entre os pessimistas, como Jean Paul Sartre, Cioran e Céline não se dispuseram em sua obra - em resposta a essa condição de absurdo imposta pelo pior e pelo tédio - à defesa de uma participação política ou ao engajamento.

2.3. Pessimismo desengajado e suas incapacidades (ou insuficiências)

"O caráter destrutivo não tem ideais. Tem poucas necessidades, e muito menos a de saber o que ocupará o lugar da coisa destruída." (BENJAMIN, 2013, p. 98)

Céline talvez se aproxime mais de algo parecido com um certo engajamento em sua obra, mas ainda distante da literatura e filosofia de seus contemporâneos. O escritor afirmou que *Viagem* foi escrito como uma espécie de grito pacifista, uma obra contra a miséria que representava a guerra. Como ex-combatente, sabia o que esperava o povo francês em caso de eclosão de uma segunda guerra como a que se formou. Foi esse, aliás, o principal motivo pelo qual chamou a atenção de Sartre, em um primeiro momento, sobre sua obra.

Apesar da denúncia que o escritor de *A náusea* fez no primeiro volume da revista *Les temps modernes*, de outubro de 1945, em que acusou Céline de ser um colaboracionista que recebera dinheiro dos alemães para entregar membros da resistência, nada foi provado. Os panfletos antisemitas de Céline deixam claro sua posição em relação aos judeus nos anos anteriores à Segunda Guerra, e nem mesmo o próprio autor os renegou.

No artigo *Céline e seus adoradores*, publicado pela revista *Estudos Judaicos*, o autor Luiz Nazário (2005) faz uma análise destruidora da obra do escritor francês. Em seu texto, além de afirmar que o autor não merece ser lido, descarta também toda a admiração e atenção dada ao seu trabalho, principalmente na França. A posição de desdém de Nazário é bem clara já nas primeiras linhas. "Há escritores que não mereciam ser lidos. Entre eles, um dos mais lidos, em todo o mundo, é

Céline" (NAZARIO, p.73, 2005). A crítica de Nazário também se estende ao estilo de Céline e reflete a mesma consideração que tem pela vida do autor.

As primeiras obras literárias do Cr. Destouches apresentam, através de uma linguagem carregada de imprecisões vulgares, um universo mórbido, povoado por personagens degenerados, tuberculosos, cancerosos, infectados, doentes sem cura, destinados à morte. O estilo céliniano é todo ele feito de confusão e de incoerência. Sua prosa é incapaz de encadear cenas, ações, discursos, sua desarticulação verbal beira a loucura, assemelha-se à retórica dos doentes mentais e denota, a meu ver, uma mediocridade insuportável oculta sob a máscara de uma ambição desmedida. (NAZARIO, p. 74, 2005)

Assim como Céline, Cioran também flertou com as políticas fascistas da Romênia e com o antissemitismo. Durante seus anos de juventude em sua terra natal, lançou sua obra *A transfiguração da Romênia*. O livro foi publicado em Bucareste em 1936, quando o autor contava vinte e cinco anos de idade. O seu passado e sua filosofia dessa época são deixados para trás em suas obras posteriores. O autor rompe inclusive com sua língua materna, passando a escrever diretamente em francês, língua que adotou apesar de negar a cidadania francesa oferecida a ele.

O seu passado, porém, vem à tona apenas no ano de 1991, quando foi internado - vítima dos primeiros sinais do mal de Alzheimer - no hospital Broca na capital francesa. A denúncia sobre seu envolvimento com a *Guarda de Ferro* (grupo de extrema direita romeno) foi feita pelo jornal francês *Le Monde* na noite em que Céline foi hospitalizado.

No entanto, durante seus anos em Paris e em suas obras posteriores à *Transfiguração*, Cioran tentou se afastar das ideias que lhe ocuparam os tempos de juventude. Mas, para o jornal que denunciou sua relação com o fascismo, o que o filósofo romeno tentou durante seus anos de exílio na França foi esconder o seu passado com a intenção de poder ganhar dinheiro com suas obras, iludindo os seus novos leitores do ocidente. Alain Finkielkraut (1989) discute essas

acusações em entrevista ao *Le Figaro* concedida em 2009 em ocasião do lançamento da tradução de *A transfiguração da Romênia* na França.

Para Finkielkraut, essa obra representa o trabalho de um Cioran ingênuo, repleta de entusiasmos típicos da juventude. Além disso, Finkielkraut afirma que *Transfiguração* tornou-se elementar para a formulação do pensamento maduro do filósofo romeno, que viria a culminar com o seu *Breviário de decomposição*, em que o autor "expiou os seus entusiasmos, converteu-se à forma elegante contra a força elementar, converteu-se ao ceticismo, ao desespero, escreveu em francês" (FINKIELKRAUT, 2009).

O que podemos dizer é que Cioran, a exemplo de Céline, nunca chegou à ação, e atribui suas ideias dessa época ao espírito jovem, muito mais disposto à crença em ideais nacionalistas.

Meu trabalho aqui não é fazer a defesa dos autores, mas me interessa desenvolver as consequências desse pensamento sobre obras pessimistas. A pesquisa dessas questões é de grande importância, mas seria necessário focar em um trabalho exclusivo.

Como já dissemos, o século XX é marcado pela queda dos sistemas filosóficos como detentores da capacidade de construir um mundo melhor. Parte do desespero do jovem filósofo romeno e da postura de Céline nos tempos de guerra pode ter sido determinada por sua época.

No mesmo século em que vemos surgir as atrocidades das quais participaram Céline e Cioran, seja como observadores, críticos e soldado, no caso do primeiro, vemos surgir as ideologias como possíveis tábuas de salvação para o homem moderno. Entre essas ideologias, as mais marcantes para a crítica filosófica talvez tenham sido a teoria freudiana e o marxismo.

No primeiro volume da mesma revista em que atacou Céline, Sartre lança um artigo, uma apresentação, explicitando o que acreditava ser uma condição para o escritor de sua época, principalmente nos anos em que se encontrava. Faz-se

necessário que o escritor se imponha em sua época, sem se ausentar ou eximir-se dessa responsabilidade. "Para Sartre, a literatura só se justifica se tiver uma função social" (FIGURELLI, 1987, p. 89).

Para a literatura engajada, a palavra do escritor significa ação. Muito diferente do que propõe Cioran e sua apologia ao tédio e o personagem Bardamu em seus momentos de observador desenganado. "O escritor é um falador, designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua" (SARTRE, 2004, p. 18).

Em seu livro *O que é literatura*, Sartre desenvolve de forma mais complexa o conceito de literatura engajada. O filósofo francês ainda afirma que o escritor desvela o mundo sobre o qual escreve: "O escritor 'engajado' sabe que a palavra é ação: ele sabe que desvelar é mudar e que não se pode desvelar a não ser projetando mudar" (SARTRE, 2004, p. 21).

A teoria do engajamento acaba por elevar a literatura e o seu autor quase a um nível de pureza estética e ética. Com claras referências à ideologia marxista, para o filósofo francês, essa pureza só poderia ser alcançada em uma sociedade isenta de classes, onde "o escritor poderia perceber que não há diferença alguma entre o seu tema e seu público. Pois o tema da literatura sempre foi o homem e seu mundo" (SARTRE, 2004, p. 117-118). Apesar da clara referência ao marxismo, Sartre se afasta do modelo literário vigente na União Soviética em seu tempo. Porém, para ele, a literatura é ferramenta revolucionária por excelência, um espaço absoluto de liberdade.

Sartre critica claramente o escritor que busca a arte pela arte, ou seja, que se afasta da exigência de fazer de sua obra uma ferramenta para aplicações sociais. Talvez não seja possível distanciar totalmente a obra de Céline e de Cioran de alguma forma de engajamento nos moldes sartreanos e à ideia de que o autor deve estar livre para escrever. Mas há uma clara diferença entre a teoria de Sartre e a obra dos pensadores aqui pesquisados. Sartre eleva a literatura e o trabalho do autor a um nível de pureza que não existe em Cioran e Céline.

Para a filosofia existencialista de Sartre, liberdade significa angústia. Um ponto em comum com a visão trágica de Cioran. Mas o que o pensamento sartreano parece tentar prescrever com sua filosofia de engajamento é como uma postura pessimista (trágica e angustiante) ainda assim pode se tornar uma conduta responsável em um mundo absurdo e indiferente às nossas vontades. Isso se dá através da arena política.

A lucidez demonstrada ou supostamente alcançada pela máxima existencialista – "A existência precede a essência" (SARTRE, 1970, p. 218) –, que a princípio condena o homem, forma angustiante de se enxergar e de se portar diante da inexistência de uma essência, encontra na literatura e no escritor uma fonte de verdade.

Cioran tem noção do alcance e do mal que sua escrita pode causar. A experiência que teve ao escrever *A transfiguração da Romênia* parece ter servido de alerta ao filósofo, sobre a força das palavras e suas possíveis consequências. O ônus que a lucidez em Cioran parece impor é o que o afasta da crença utópica ou ideológica de que ele, como quem escreve, é capaz de enxergar em seus escritos o que servir ao outro. O ônus é saber que o que se sabe não serve de guia moral. Angústia das angústias. "Todos escritores escrevem demais, na minha opinião" (CIORAN, apud LIICEANU, 1995).

Céline afirmava não escrever romances de ideias e se interessava mais pelo estilo, concepção contrária à de Sartre, que escreveu no mesmo artigo para a primeira edição de sua revista: "Não se é escritor por se ter escolhido dizer certas coisas mas por ter escolhido dizê-las de certa maneira. E o estilo seguramente valoriza a prosa. Mas ele deve passar despercebido" (SARTRE, apud FIGURELLI, p. 93).

Certamente o estilo adotado em *Viagem* não passou despercebido. Nesse ponto podemos ver um primeiro afastamento de Céline das ideias de Sartre. Interessante, também, perceber que o engajamento mostra-se muitas vezes equivocado. Em um primeiro momento, o escritor existencialista aproxima-se da

obra de Céline, elevando seu livro *Viagem* ao posto de representante da esquerda francesa. Num segundo momento, depois do lançamento de seus panfletos, o escritor é rechaçado como colaboracionista e incriminado.

A aproximação de Cioran e Céline com a filosofia existencialista de Sartre e também de Camus oferece grandes possibilidades críticas. Talvez pelo fato de todos terem vivido no mesmo período e na mesma cidade, mantiveram algumas relações diretas.

O autor de *A peste* (1984) talvez seja o que mais se assemelha ao pensamento dos autores aqui estudados. Em seu rompimento com o existencialismo sartreano e com as políticas da União Soviética em sua obra *O homem revoltado*, Camus lança mão de um pessimismo próximo ao existencial proposto por Dienstag. Além disso, sua ideia de teatro como espaço propício para o desenvolvimento da prática e observação de uma ética pessimista esbarra em questões parecidas com a proposta da estética na obra de Cioran.

Sartre, por sua vez, foi alvo de ataques tanto de Céline quanto de Cioran, que dedicou a ele o texto *Um comerciante de ideias*, que compõe o seu *Breviário*. O filósofo acusa o escritor existencialista de escrever e se meter em todos os assuntos vigentes em sua época e de desfilhar sua "sabedoria" com maestria em todos os temas. Basicamente acusa-o de superficialidade e de narcisismo, mas sem jamais citar o nome de seu desafeto diretamente.

Céline é mais direto. Acusa Sartre de querer matá-lo ao publicar em sua revista a matéria em que o acusa de ganhar dinheiro denunciando membros da resistência francesa. Mas a crítica ao trabalho do filósofo francês vai além de seu equívoco em relação ao papel do escritor de *Viagem* durante a ocupação nazista. Se o existencialismo é a afirmação da liberdade moral e da necessidade de construção desses valores, por que se apegar a um sistema como o soviético? Não seria esse o filósofo que Céline acusa de querer vê-lo morto? Acusação que também poderia se estender à de Camus, que se desvinculou do existencialismo sartreano

por este continuar a defender o sistema soviético mesmo sabendo dos campos de trabalho forçado instituídos pelo sistema

As acusações de Céline e Cioran também podem ser lidas como obra de inveja e medo, mas servem para ressaltar a posição de diferença entre os autores. O que todos têm em comum, no entanto, é a percepção do absurdo da existência, da indiferença do mundo em relação à humanidade. Cioran e o personagem Bardamu diferem do engajamento proposto por Sartre e tiram conclusões diferentes dessa mesma condição.

Tanto o filósofo romeno quanto o personagem de *Viagem* parecem ter superado a necessidade de negar a ação (o que os tornaria apenas céticos ou revoltados, igualando-os ao engajamento existencialista), mas assumem uma passividade que engole o próprio ato de negar. Essa recusa encontra eco na atitude, ou aparente falta dela, do personagem *Bartleby*, do escritor norte americano Herman Melville. O escrivão que a tudo que lhe exige uma ação responde com a expressão "*I'd prefer not to*". Gilles Deleuze, em ensaio dedicado à obra de Melville, descreve a atitude do personagem Bartleby nos seguintes termos:

Eu preferiria nada a algo: não uma vontade de nada, mas o crescimento de um nada de vontade. Bartleby ganhou o direito de sobreviver, isto é, de permanecer imóvel e de pé diante de uma parede cega. Pura passividade paciente, como diria Blanchot. Ser enquanto ser, e nada mais. (DELEUZE, 2011, p. 94)

Cioran parece estar diante dessa "pura passividade paciente" quando rejeita a filosofia e os seguidores. O filósofo romeno se chafurda na vida trágica, essa vida dependente do acidente e que muitas vezes emerge do acidental para afirmar, construir utopias que em último e fecundo interesse, resvalam no horror. Mais uma vez, recorremos ao que nos diz Deleuze sobre a fórmula de Bartleby.

A fórmula é arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como qualquer não preferido. Abole o termo sobre o qual incide e que ela recusa, mas também o outro termo que parecia preservar e que se torna impossível. (DELEUZE, 2011, p. 94)

Essa é a postura de Cioran diante da filosofia do seu século e do surgimento das ideologias criadas para substituí-las. Dessa forma, afasta-se da necessidade imposta por Sartre ao escritor e sua obra. Aproxima-se da preferência de Bartleby.

Bardamu utiliza-se de outra expressão para ilustrar sua dúvida diante da vida e da postura que deve seguir. O "cansaço da existência" põe em dúvida a própria constatação do mal imposto pela guerra e a doença. Trabalhando em um hospício, depois de observar os pacientes, reflete desiludido.

Pensando agora em todos os loucos que conheci com o seu Baryton, não consigo me impedir de pôr em dúvida que existam outras verdadeiras realizações de nossos profundos temperamentos além da guerra e da doença, esses dois infinitos do pesadelo.

O grande cansaço da existência talvez seja apenas, em suma, esse enorme esforço que fazemos para mantermos vinte anos, quarenta anos, mais, o bom senso, para não sermos simplesmente, profundamente nós mesmos, quer dizer, abjetos, atrozes, absurdos. (CÉLINE, 2009, p. 440)

Cansado diante da necessidade de escolha, o pessimismo de Cioran e de Bardamu procura uma sentença como a de Bartleby para realizar sua obsessão pelo nada (como também afirma Sontag). Nessa busca distanciam-se do engajamento existencialista, mas esbarram em alguns dos mesmos problemas filosóficos desse movimento. O mais marcante e determinante, o suicídio, elevado por Albert Camus à questão fundamental da filosofia. Diante de uma vida tão atroz e absurda, o suicídio surge como consequência que para muitos parece ser a única possível para o pessimista.

2.4. Pessimismo e suicídio

A filosofia de Cioran, como já dissemos, propõe a princípio uma retirada do homem do mundo. O que torna a vida humana miserável, segundo ele, é a separação pela qual passamos, da condição de animais para a consciência de nossa existência, a vida humana. A esperança, que não ocupa o animal, é a responsável pelo nosso sofrimento.

Fica-se realmente desconcertado quando se pensa continuamente, com uma obsessão radical, que o homem existe, que é o que é - e que não pode ser diferente. Mas o *que é*, mil definições o denunciam e nenhuma se impõe: quanto mais arbitrárias são, mais válidas parecem. O absurdo mais etéreo e a banalidade mais pesada igualmente lhe convêm. A infinidade de seus atributos compõe o ser mais impreciso que possamos conceber. Enquanto que os animais vão diretamente a seu alvo, ele se perde em rodeios; é o animal indireto por excelência. (CIORAN, 2011a, p. 40-41)

Bardamu também faz observações e comparações com o mundo animal e da necessidade e impossibilidade de nos afastarmos das mazelas humanas. Divagamos por ideais de um lado ao outro, mas só encontramos o fim da noite, disso, e apenas disso, não podemos nos furtar. Ao nos despedir de nossa condição animal, abraçamos o que melhor nos convém, e, ao final, falhamos vertiginosamente.

Quanto ao resto, por mais que se faça escorregamos, derrapamos, recaímos no álcool que conserva os vivos e os mortos, não chegamos a nada. Está mais do que provado. E há tantos séculos que podemos olhar nossos animais nascerem, sofrerem e morrerem diante de nós sem que nunca lhes tenha acontecido a eles tampouco nada de extraordinário a não ser recomeçarem sem parar a mesma insípida falência no ponto onde tantos outros animais deixaram! Deveríamos entretanto ter compreendido o que acontecia. Vagas incessantes de seres inúteis vêm do fundo das eras morrer permanentemente diante de nós, e no entanto ficamos ali, a esperar coisas... Nem mesmo para pensar a morte a gente presta. (CÉLINE, 2009, p.353)

É interessante ressaltar novamente a visão que o personagem de *Viagem* constrói sobre a natureza e a vida selvagem. A África descrita por ele é repleta de dor, doenças, miséria e fracassos. Neste sentido, Bardamu é ainda mais pessimista do que Cioran. Mas apesar de suas divagações, ambos sabem que essa possibilidade não existe, não há volta à condição animal.

Diante da impossibilidade de uma volta à condição animal, o que fazer? Se viver é uma "queda no tempo",⁶ se a crença em uma utopia é tentativa malograda de

⁶ ***La chute dans le temps* (1964) - A queda no tempo, em tradução nossa, livro de Cioran lançado em língua francesa no ano de 1964.**

enganar a condição absurda da vida, se não há progresso na história da humanidade, que não passa de uma sucessão de equívocos, o que nos resta?

Essa questão poderia dar origem a outra, àquela colocada por Camus como a primordial à filosofia, a saber, o suicídio.

Como já dissemos, Cioran responde essa questão com o próprio pessimismo que deu origem ao questionamento. A indiferença do mundo em relação a nós é tão absurda que a falta de um sentido para viver também gera a falta de sentido para tirar a própria vida. Em outras palavras, é a crença, a idealização de uma vida que não se cumpriu (estava fadada ao fracasso, mas o crente não percebe e continua a acreditar, crer em uma possibilidade de sucesso) a responsável pelo ato suicida.

O problema do suicídio ocupa grande parte da obra do filósofo romeno. Em fases diferentes de sua vida, trata de forma distinta essa questão. Em sua primeira obra, *Nos cumes do desespero*, o escritor tende a relacionar o suicídio a uma propensão física, como se os suicidas estivessem predestinados fisiologicamente ao ato. Em um estilo nietzschiano, o autor nega ao suicídio uma forma de afirmação da vida e o relega a uma falta de potência e ousadia. "Como são covardes os que afirmam que o suicídio é uma afirmação da vida!" (CIORAN, 2012, p. 68).

Em seu *Breviário*, toma de forma mais amena e tolerante essa questão. "Nenhuma igreja, nenhuma instituição inventou até o presente um só argumento válido contra o suicídio. A quem não pode mais suportar a vida, o que responder?" (CIORAN, 011a, p. 57).

Mas é em seu livro *Silogismos da amargura*, obra lançada três anos depois de seu *Breviário*, em 1952, que mostra sua posição de forma mais clara. "Refutação do suicídio: não é deselegante abandonar um mundo que com tão boa vontade se pôs a serviço de nossa tristeza?" (CIORAN, 2011c, p. 68). Essa colocação mostra claramente sua postura pessimista, um mundo a serviço do pior, da tristeza.

Em seus trabalhos posteriores à Segunda Guerra, Cioran começa a dar maior atenção às possibilidades diante da necessidade de encarar sua queda no tempo. O suicídio tem bastante espaço nesses trabalhos, mas não é a tônica de sua obra. Retirar-se da vida é a possibilidade para minimizar nosso sofrimento, mas essa saída não significa se matar. Voltamos mais uma vez ao tédio e ao pêndulo.

Bardamu, diante do tédio enfrentado em suas viagens e em seu cotidiano, também reflete sobre o ato do suicídio. Em seu quarto de hotel nos Estados Unidos, cansado fisicamente e entediado com as possibilidades da vida e com o seu "destino invencível" (CÉLINE, 2009, p. 216), Bardamu rejeita a possibilidade de se retirar do mundo. Mas se o faz, não é em detrimento de uma causa, a vida ainda é uma agonia, e seu sentido vai pouco além da sobrevivência: "A verdade é uma agonia que não acaba. A verdade deste mundo é a morte. É preciso escolher, morrer ou mentir. Eu, eu nunca pude me matar" (CÉLINE, 2009, p. 216).

Refaçamos a viagem empreendida pelo personagem. Em todos os momentos em que se engajou em alguma aventura ou ideia, experimentou o fracasso. Desde os primeiros passos no alistamento - entendemos o serviço militar como um ato político, apesar de parecer banal na forma como foi feito - até suas viagens por outros continentes, foi a derrota ou a percepção do vazio de sua empreitada que se impôs. Mesmo nos relacionamentos humanos, as amantes ou as amadas, como a que estabelece com o garoto Bébert, seu vizinho nos tempos de médico no subúrbio parisiense, parecem sufocados pela realidade que se impõe da forma mais cruel.

Bardamu se equilibra no pêndulo entre o tédio e a atitude. Mesmo no exercício da medicina, o personagem encontra-se na corda bamba. A ajuda que oferece aos necessitados - nem todos dispostos a pagar e quase todos empenhados em difamar o médico - mostra-se infrutífera. Bardamu não encontra equilíbrio.

O personagem, diante da doença do pequeno amigo Bébert, um dos poucos a nutrir simpatia pelo médico e a receber alguma espécie de carinho em troca, transforma-se em incapaz. A realidade se impõe ao médico, e a medicina, a única

chance de salvar a criança, falha vergonhosamente aos olhos do doutor. A ciência e a racionalidade, mais uma vez, são insuficientes diante do pior.

É curioso lembrar que o nome que Céline dá ao garoto - Bébert - é o nome de seu gato, sempre lembrado em suas biografias e entrevistas, e que foi levado por ele e sua esposa para a Alemanha, na fuga da França. As passagens em que narra seu relacionamento com o garoto são as que mais demonstram uma proximidade afetiva entre os personagens da obra. Em meio a tantos pacientes e vizinhos descritos de forma ácida, Bébert é sempre lembrado por sua inocência e docilidade. Sua morte é retratada com tristeza difícil de se encontrar em outras passagens do livro, e a lembrança dessa amizade entre os personagens é retomada em diversas outras.

Incapaz de amenizar o sofrimento do garoto e dos familiares e amigos, Bardamu se retira de cena. Excluir-se é a ferramenta utilizada pelo personagem em várias passagens da obra. A tendência migratória ilustra bem a metáfora do pêndulo. A cada aventura, mudança de lugar e de relacionamentos, mostra a busca pela realização ou por uma causa para dar sentido à vida ou ação. Mas todas são, na mesma velocidade em que são tomadas, deixadas de lado, superadas, equivocadas, derrotadas ou não. Várias das ações ou reações de Bardamu podem ser vistas como um exemplo do processo de retirada proposto por Cioran.

Retirar-se da vida torna-se uma exigência prática para o filósofo, em uma atitude estoica: afastar-se da ação quase ao nível de um eremita. O descanso no isolamento, no entanto, não é um isolamento contente, mas uma espécie de liberdade em relação à ilusão criada pela utopia. Tanto Cioran quanto o personagem Bardamu se encaixariam no que Susan Sontag (1987, p. 78) chamou de "estoicos da derrota". Esse afastamento muitas vezes sôfrego nos distancia das possibilidades de impor nossas vontades ao outro e, junto a elas, o sofrimento que causamos.

Bardamu, na última parte do romance, isola-se em uma forma de retiro dentro do mundo. Instala-se como médico em um sanatório, nos arredores de Paris. Ali,

cercado de loucos, eles também solitários, afasta-se por um tempo do convívio dos homens e suas vontades. Com a chegada do amigo Robinson, os problemas voltam a assediar o personagem. Ele reconhece o perigo.

Vi alguém chegar de longe, andando pelo caminho. Não fiquei muito tempo na dúvida. Mal chegou à ponte eu já o havia reconhecido. Era o meu Robinson, ele mesmo. Não havia erro possível. "Ele vem aqui para me procurar!", pensei na mesma hora... "O padre deve ter lhe passado meu endereço!... Tenho que me livrar dele correndo!"

Na hora, achei-o abominável por me incomodar bem no momento em que eu começava a reconstruir meu bom pequeno egoísmo. (CÉLINE, 2009, p. 468)

Mas são outros personagens que parecem encarnar a prática proposta por Cioran, todos movidos pelas mesmas intenções. O ex-diretor do sanatório, senhor Baryton, se desliga do hospital em viagem sem volta por outros países. Em suas cartas, enviadas do exterior, deixa um vácuo sobre seu possível retorno.

Robinson chega até Bardamu à procura de esconderijo. Tenta se esconder da noiva e busca asilo no manicômio. Permanece ali como um fantasma, sem contato com o mundo exterior. Ele também percorreu os mesmos caminhos e lugares de seu amigo e também não encontra nada a não ser solidão no hospital. Escolha malograda. Descoberto pela ex-namorada e noiva, Robinson acaba assassinado, justamente por sua postura estoica diante do mundo e do futuro casamento.

Essa fuga, à primeira vista, parece um simples e puro ato de covardia. Distanciar-se da vida com medo da realidade. Bardamu se diz um covarde quando se nega a voltar aos campos de batalha. O personagem assume a figura de fugitivo e incapaz, mas se o faz, não é à distância. É preciso ter experimentado a guerra e constatar o horror e a ilusão que representa.

A fuga se mostra uma iniciativa paradoxal, o que os estoicos chamavam de *fuga mundi*, ou seja, um ato de defesa, mas não covarde. Defesa das ilusões causadas pela vida em sociedade. Os antigos pensavam que viver mais próximo à natureza seria o suficiente para aprender sobre a morte, ou seja, aprender que, na

natureza, incluídos aí os homens, tudo é perecível, tudo está a morrer. Essa é a queda no tempo, a constatação de finitude.

É triste as pessoas se deitando, a gente percebe muito bem que não ligam a mínima se as coisas não andam como gostariam, a gente vê muito bem que não tentam compreender o porquê de estarmos aqui. Para elas tanto faz como tanto fez. Dormem de qualquer jeito, são umas descaradas, umas bestas quadradas, umas insensíveis, americanas ou não. Sempre têm a consciência tranquila. (CÉLINE, 2009, p. 216)

O personagem de *Viagem* pode ser verdadeiramente um covarde, mas sabe e reconhece que a morte é o que nos espera. Sua fixação é a morte, a vida é a viagem em sua direção. Mesmo na África, enquanto vivia em uma cabana no meio da floresta, Bardamu reconhece que é da morte que estamos constantemente fugindo. O problema é que nessa fuga nos apegamos a qualquer mesquinaria que nos conecte à vida e nos dá razões, mesmo falsas, para nos justificar. Atordoado com essa constatação, o personagem se entrega à natureza e ao delírio: "Eu chegava a não tomar quinina para deixar a febre me ocultar a vida. A gente se embriaga com o que tem" (CÉLINE, 2009, p. 188).

Longe temporalmente dos estoicos da antiguidade, Cioran propõe a retirada da humanidade, com o mesmo rigor dos antigos. Afastar-se do mundo significa afastar-se das ilusões criadas pelas utopias contemporâneas. Isso quer dizer que retirar-se é aproximar-se de um mundo indiferente às nossas vontades, é entrar em contato com a indiferença e incerteza que o mundo nos lega.

Mais uma vez, a metáfora do pêndulo nos ajuda a entender o que nos parece paradoxal. O mundo cercado por utopias tende a manter à distância a agonia que nos cerca. Ao fugir desse mundo utópico, o pessimista aproxima-se do mundo absurdo que está a seu redor. Thomas Bernhard, escritor austríaco, em sua obra biográfica *Origem*, nos dá sua versão de *fuga mundi*: "A vida não é mais do que cumprimento de uma pena, disse a mim mesmo, e é preciso suportar o cumprimento dessa pena. Por toda a vida" (BERNHARD, 2006, p.434). Bernhard parece sofrer da mesma lucidez de Bardamu e Cioran.

Apesar de suas ideias sobre o afastamento do mundo, Cioran escreveu mais de quinze obras e manteve diálogo intenso com pensadores de sua época, como Samuel Beckett, Ionesco e com os problemas que os cercava. O nada, que tanto ocupa Cioran, mostra-se um beco sem saída. O filósofo ainda escreve, busca algo com sua escrita. O que pretende ele, então, além do nada, com tantas obras? Por que escreve?

"Viver é perder o chão" (CIORAN, 2013, p. 96, tradução nossa). Cabe à mente lúcida, portanto, prover o conhecimento que vai condenar a si mesma ao vago e incompleto, sem que isso leve ao suicídio.

Bardamu também enfrenta problemas para encontrar forças na vida cotidiana em sociedade. Lúcido, deseja a fuga:

O pior é que a gente fica pensando como que no dia seguinte vai encontrar força suficiente para continuar a fazer o que fizemos na véspera e já há tanto tempo, onde é que encontramos força para essas providências imbecis, esses mil projetos que não levam a nada, essas tentativas para sair da opressiva necessidade, tentativas que sempre abortam, e todas elas para que a gente se convença mais uma vez que o destino é invencível, que é preciso cair bem embaixo da muralha, toda noite, com a angústia desse dia seguinte, sempre mais precário, mais sórdido. (CÉLINE, 2009, p. 216)

O personagem, no entanto, sobrevive até mesmo ao seu amigo Robinson. A viagem ao fim da noite se impõe ao seu amigo, mas o personagem principal sobrevive para ver, uma vez mais, as paisagens que se desdobram a sua frente. Nem Bardamu e nem Cioran sucumbiram ao suicídio.

2.5. Lucidez paradoxal: cinema e literatura no pensamento pessimista

Como podemos consagrar-nos à filosofia abstrata a partir do momento em que sentimos em nós um desenvolvimento de um drama complexo no qual se amalgamam um pressentimento erótico com uma inquietude metafísica torturadora, o medo da morte com uma aspiração à ingenuidade, a renúncia total com o heroísmo paradoxal, o desespero com o orgulho, a premonição da loucura com o desejo do anonimato, o grito como o silêncio, o entusiasmo com o nada? (CIORAN, 1996, apud BRÁS, 2013, p.27)

Discutimos anteriormente a condição paradoxal da lucidez. A mesma lucidez que condena, que transforma em ônus a existência do seu portador, também pode salvá-lo, ajudando Bardamu a se retirar da guerra e mantendo vivas as ideias e o próprio filósofo Cioran.

Tanto Bardamu quanto Cioran parecem estar cientes dessa condição paradoxal. Encontram maneiras diversas de encarar a própria existência e de resistir ao seu ônus. Sobrevivem ao seu caráter mais agressivo e angustiante e retiram dela o que lhes permite continuar vivendo ou sobrevivendo.

A conclusão que esses pessimistas lúcidos alcançam é a de que o enorme esforço empreendido para tentar manter a normalidade e o bom senso só pode ser sustentado por alguém que se entrega, em algum momento, ao fracasso ou ao engano, seja fantasioso e delirante, estético ou filosófico.

Bardamu - assim como Cioran faz em grande parte de seu *Breviário de decomposição* - reconhece a capacidade enganadora da filosofia. "Filosofar é apenas uma outra maneira de ter medo e só leva aos covardes simulacros" (CÉLINE, 2009, p. 222). Mas mesmo em sua força lúcida, negando ou enxergando a finalidade a que se presta a filosofia, reconhece a futilidade de sua própria empreitada. "Somos por natureza tão fúteis que só as distrações podem de fato nos impedir de morrer. Eu me agarrava, no meu caso, no cinema, com um fervor desesperado" (CÉLINE, 2009, p. 220).

O personagem sabe, portanto, que sua lucidez encontra limites e que, até mesmo ele é incapaz de sobreviver sem esse engano. A mesma lucidez que o condena a essa viagem angustiante ao fim da noite, ao seu pessimismo existencial, também o retira, momentaneamente, dessa condição. Ela permite a Bardamu perceber e reconhecer a finalidade desse engano.

Para ilustrar a função que o cinema tem na vida de Bardamu, faz-se necessária uma longa citação.

A temperatura dentro desse cinema era agradável, amena, quente. Volumosos órgãos extremamente suaves como numa basílica, mas que então estaria aquecida, órgãos como coxas. Nem um minuto a perder. Mergulhamos de cara no perdão tépido. Bastaria apenas nos abandonarmos para pensar que o mundo acabava finalmente talvez de se converter à indulgência. Nós quase já o estávamos.

Então os sonos surgem na noite para irem se inflamar na miragem da luz que se mexe. Não é totalmente vivo o que acontece nas telas, resta ali dentro um grande espaço sinistro para os pobres, para os sonhos e para os mortos. Temos que ir correndo nos empanturrar de sonhos para atravessar a vida que nos aguarda do lado de fora, saindo do cinema, para durar uns dias no meio dessa atrocidade das coisas e dos homens. Escolhemos entre os sonhos o que melhor nos aquecem a alma. Para mim, eram, confesso, os obscenos. Não há do que se orgulhar, a gente leva de um milagre o que consegue guardar dele. Uma loura que tinha peitinhos e nuca inesquecíveis achou por bem vir romper o silêncio da tela com uma canção que falava da sua solidão. Teríamos chorado junto com ela.

É isso que é bom! Que energia isso lhe dá! Depois daquilo eu teria, já sentia, entusiasmo para pelo menos dois dias de total coragem na carne. Nem esperei que reacendessem a sala. Estava pronto para todas as resoluções do sono agora que absorvera um pouco daquele admirável delírio de alma. (CÉLINE, 2009, p. 218)

O mesmo pessimismo lúcido que rejeita a filosofia como um falso simulacro, que se afasta de toda forma utópica de pensamento, se entrega ao delírio fantasioso do cinema, ao torpor indulgente que a apreciação estética lhe propicia. O engano não é o paradoxo, mas a afirmação da necessidade dele para continuar a empreitada em um mundo observado a partir de uma mente lúcida. É a aceitação do fracasso da própria existência, ou, no mínimo, de sua limitação. Bardamu entra em uma sala de cinema sabendo o que vai encontrar ali. Sabe que esse é o momento de juntar forças que lhe permitam continuar a viver a tragédia de sua lucidez.

Cioran também tece elogios à estética em seu trabalho. Não é do cinema que nos fala, mas da escrita e, principalmente, da música. Os estetas são elogiados porque nada propõem, e estão dispostos a analisar o delírio existencial. O próprio

autor, em entrevista para o documentário de Daniel Liiceanu, descreve os motivos que o levaram a escrever.

Eu escrevi todos os meus livros por razões terapêuticas. ... Eu me dei conta de que para mim isso representa liberação, então, para mim, eu realmente escrevi por necessidade. E a literatura foi apenas um pretexto; o mesmo com a filosofia.

Como pode ajudar um trabalho que pede a futilidade? A falta de sentido. Ajuda porque formula coisas que os outros sentem. Lhes dá a consciência para se encontrarem.

Tudo o que é formulável se torna mais tolerável. Você entende...
Expressão - essa é a cura. (LIICEANU, 1995)

Assim como Bardamu, ao entrar nas salas de um cinema, o que Cioran busca com sua escrita é uma espécie de alívio. Há uma clara relação com a fruição estética em Schopenhauer. Como já descrevemos anteriormente, Schopenhauer via na contemplação estética uma forma de fuga desse mundo.

Cioran diz que a escrita é terapêutica, porém, ele o faz a partir da formulação do pior, quando descreve os horrores que uma ideia fixa e utópica pode gerar, ou da angústia no mundo. Enquanto escreve, o filósofo se livra do "mal" sobre o qual escreve, ou ainda, assume-o ao transformar em palavras o que os outros apenas sentem. O seu afastamento se dá de dentro, ou melhor, a partir da explanação sobre o seu próprio pessimismo. Não há em Cioran um afastamento tranquilo do mundo trágico que nos cerca, mas apenas paliativos, até a próxima dificuldade encontrada pelo autor, até a próxima catástrofe. Nisso e na contradição admitida dos limites de sua lucidez, difere de Schopenhauer.

O poeta seria um desertor odioso da realidade se, em sua fuga, não levasse consigo sua desgraça. Ao contrário do místico ou do sábio, não saberia escapar a si mesmo, nem a evadir-se do centro de sua própria obsessão: mesmo seus êxtases são incuráveis, e sinais premonitórios de desastres. Inapto para salvar-se, para ele tudo é possível, exceto sua vida... (CIORAN, 2011a, p. 132)

Mais uma vez, é da dificuldade em compreender as consequências em carregar a própria desgraça que nos fala Sontag (1987). A verdade, ou o alívio, que o filósofo busca não é tão conveniente nem mesmo a ele. O que o seu pessimismo nos mostra é que é preciso estar alerta em relação à crença de que somos capazes de entender o nosso mundo. Isso quer dizer que devemos temer aqueles que dizem saber qual caminho deve ser seguido, inclusive ele próprio. Mesmo uma mente lúcida se ilude em determinado momento. Sendo assim, como distinguir esse momento? "*Ir longe demais* é dar seguramente uma prova de mau gosto. O esteta tem horror ao sangue, ao sublime e aos heróis... Só aprecia ainda os farsantes..." (CIORAN, 2011a, p. 123. grifo no original)

Com essa afirmação, o filósofo romeno nos mostra o que o esteta tem de mais importante na crítica ao pensamento utópico e na formulação de seu pessimismo existencial. Cioran e Bardamu assumem a posição do pessimismo como a de uma pessoa que ri com esgar da pretensão daqueles que buscam a pureza. Esgar porque sabe que essa busca pela pureza é causadora de mal maior do que qualquer mal causado por aqueles que não têm princípios.

A lucidez que Cioran acredita possuir encontra na escrita um lugar de prestígio porque sabe que nela o autor pode se entregar à futilidade de seu próprio pensamento, à formulação de suas ideias sem a exigência de transformá-las em escola filosófica ou qualquer outra forma de utopia. Tudo não passa de uma terapia, e mais uma vez, ao negar às próprias ideias uma posição de verdade, afirma o fracasso dessas ideias.

Linda Hutcheon aproxima da mesma condição o trabalho que a arte pode ter na sociedade pós-moderna.

O pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição. (HUTCHEON, 1991, p.24)

Neste sentido, o pessimismo dos autores aqui estudados também estaria na admissão de seus limites, de seu alcance. O que a escrita de Cioran e o cinema para Bardamu representam é o consolo que podem tirar, mesmo reconhecendo a ilusão a que se entregam.

Hutcheon formula o conceito de *metaficção historiográfica* para se referir

àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos... (HTUCHEON, 1991, p.21)

Viagem poderia ser incluído entre esses romances, se pensarmos em sua descrição sobre os campos de batalha da Primeira Guerra. Mas nos interessa mais pensar as consequências. O que Hutcheon faz é lançar dúvidas em relação aos relatos históricos que se pretendem verdades absolutas, e as obras metaficcionalis fariam esse trabalho ao propor leituras diferentes sobre esses mesmos relatos. É preciso lembrar que a autora afirma que o discurso pós-moderno é contraditório e não apresenta respostas definitivas, como pretendem os discursos utópicos.

Hutcheon (1991, p. 146) nos diz que "a metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção". Para Bardamu e Cioran, verdade e falsidade talvez não sejam os melhores termos para discutirmos a condição humana e suas utopias.

Cioran resiste a essa carga simbólica que representa o discurso utópico ou ideológico que divide de forma clara o bem do mal, a verdade do engano. Ele assume o paradoxo representado pela lucidez. Bardamu flutua entre esses diferentes campos, muitas vezes deixando em dúvida o leitor. É essa lógica binária que não faz sentido para o personagem.

Encontramos aqui mais um problema representado pela condição paradoxal da lucidez. A "esperança" que representa uma mente lúcida é a de que ela, por sua condição, seja capaz de discernir entre a verdade e o seu oposto. Mas o que

realmente faz é colocar em dúvida essas mesmas noções. Não cabe a ela (por sua incapacidade ou pela incapacidade da própria resolução) resolver esse problema.

Razão, religião, ciência, filosofia ou estética não estabelecem, para ambos, a diferença de forma clara. Deve-se duvidar das mesmas, mas principalmente daqueles que fazem uso delas. O lúcido é aquele que diagnostica. "O alívio, por certo, não é a intenção de Cioran. Seu objetivo é o diagnóstico" (SONTAG, 1987, p. 96).

Essa argumentação soa um tanto cética. Mas, na obra do filósofo romeno, não é trabalhada de forma tão sistemática e racional. A ironia é uma ferramenta importante na crítica de Cioran, e é com ela também que Bardamu descreve a si próprio, ao seu trabalho e à sua existência ridícula ou catastrófica. O pessimismo de Cioran encontra na escrita o espaço mais adequado. Longe dos sistemas filosóficos, pode dar vazão à análise do delírio, de sua vida (assim como Céline) e é onde seu niilismo encontra maiores dificuldades de se impor. Se escreve é porque tem algo a dizer, mesmo que o que diga não sirva como manual da boa conduta. O pessimismo de Cioran encontra na escrita o espaço mais adequado. Longe dos sistemas filosóficos, pode dar vazão à análise irônica do delírio e é onde seu niilismo encontra maiores dificuldades de se impor. Se escreve é porque tem algo a dizer, mesmo que o que diga não sirva como manual de boa conduta.

O mesmo acontece em uma passagem curiosa de *Viagem*. O cinema, tão bem visto e querido por Bardamu, é descrito como forma terapêutica, forma moderna, adotada pelo médico Baryton, também ele homem de ideias modernas. O novo método era visto como um grande passo para o conhecimento do subconsciente.

Tratava-se da aplicação astuciosa das recentes teorias do professor Baryton sobre o desenvolvimento dos pequenos cretinos pelo cinema. Um fantástico passo à frente no subconsciente. Só se fala disso na cidade. Era moderno.

Parapine acompanhava seus pacientes especiais ao Tarapout moderno. Passava para pegá-los na casa de saúde moderna de

Baryton no subúrbio e depois os levava de volta, após o espetáculo, se babando, empanturrados de visões, felizes e salvos e mais modernos ainda. Era isso. Bastava sentá-los diante da tela, e não precisava mais tomar conta deles. Um público de ouro. Todos contentes, o mesmo filme dez vezes seguidas os encantava. Não tinham memória. Gozavam continuamente da surpresa. Suas famílias radiantes. Parapine também. Eu também. Ríamos de contentamento e de beber cervejas e mais cervejas para celebrar essa reconstituição material de Parapine no plano do moderno. (CÉLINE, 2009, p. 373-374)

O interessante dessa passagem é que o cinema, antes visto como a distração preferida de Bardamu diante da necessidade angustiante de encarar a morte, é agora descrito, de forma irônica, pelo mesmo personagem, como tratamento psicológico dos "cretinos", ora descritos como alienados, ora como loucos. Ironicamente, Bardamu se iguala a esses cretinos.

Sua ironia também se estende ao adjetivo de moderno, utilizado para descrever o tratamento e àqueles que dele se utilizam. O personagem principal e seu amigo Parapine (pesquisador e médico responsável pelos pacientes) riem de contentamento diante da futilidade de tal tratamento e Bardamu também ri de si mesmo, ao igualar-se aos loucos que babam com os olhares fixos na tela.

Mais uma vez, a ironia se faz necessária para entendermos essa passagem e a postura de Bardamu e Cioran diante do mundo moderno e de suas próprias palavras. Se esse é o conhecimento que esse mundo pode nos oferecer, se isso é o que podemos prover pelo desenvolvimento racional e controlado do homem, precisamos rir de nossa capacidade e principalmente de nossa condição.

Para Bardamu, o cinema representa a forma pouco racional de entender e suportar esse mundo, o momento em que nos alimentamos do sonho para suportar a realidade. O tratamento moderno aplicado nos pacientes é então baseado na ilusão, no engano, o mesmo ao qual se entregou anteriormente. O mundo moderno gerido pela razão encontra na ilusão do cinema um fantástico avanço.

Assim como Hutcheon vê a ironia na *metaficção historiográfica*, Bardamu não rejeita o mundo moderno, mas se utiliza dele para subverter o seu sentido. O personagem aproxima a sua figura à dos loucos. Ele é empregado no mesmo manicômio e assim como os seus pacientes, utiliza-se da mesma ferramenta para suportar sua vida. Lúcido e loucos coabitam o mesmo espaço e se "tratam" da mesma forma.

As críticas às ideias modernas parecem claras, mas ao se comparar aos loucos, Bardamu se posiciona, de forma debochada, diante da ilusão de crer que o mundo moderno pode prover a cura, a felicidade e verdade ao homem. O personagem enfrentou várias experiências que demonstram isso.

O lúcido que precisa do delírio para sobreviver, o filósofo que rejeita a capacidade da filosofia, o pessimismo que sobrevive ao suicídio sem, porém, se engajar socialmente ou idealmente. Personagem e filósofo descrevem um mundo, os seus mundos, de formas desestruturadas, angustiantes, deslocadas, indeterminada e principalmente antitotalizada.

São esses adjetivos que Hutcheon atribui à face mais negativizada do pós-modernismo. Ao mesmo tempo em que procura se afastar dessa visão sobre a pós-modernidade, afirma que ela é contraditória e capaz de subverter os próprios conceitos. É interessante prestar novamente atenção ao paradoxo que encontra a condição lúcida do personagem Bardamu.

Assim como a pós-modernidade para Hutcheon, os autores estão envolvidos e inseridos no próprio mundo que procuram contestar. Descrevem as próprias contradições das quais fazem parte, e como já descrevemos, os paradoxos que criaram. Nenhum mais evidente e representativo do que a lucidez como ônus, lucidez essa que se mostra muitas vezes incapaz e se entrega à mentira ou ao próprio engano.

Bardamu encontra na contemplação estética a farsa que não o deixa sucumbir à "verdade" do mundo, essa responsável por grande parte do horror que ele

observou em suas andanças: a morte do inimigo (aquele que não é como nós); a exploração e culto do "selvagem"; a idolatria à natureza, que é tão indiferente a nós e por isso agressiva; a idolatria ao dinheiro e sua conseqüente alienação; a idolatria à ciência e sua incapacidade em relação ao subjetivo e sua indiferença em relação à ética.

Cioran e Bardamu não encontram solo firme onde pisar. A sua certeza é a dúvida - não nos moldes platônicos porque rejeita o mundo das ideias - até mesmo em relação às próprias palavras. O que ambos, filósofo e personagem, parecem desejar é o que Cioran chamou de *vontade de tragédia*.

O próprio de uma fé, ainda que deva fracassar, é eludir o irreparável. (O que poderia fazer Shakespeare por um mártir?). O verdadeiro herói combate e morre em nome de seu destino, não em nome de uma crença. Sua existência elimina toda ideia de escapatória; os caminhos que não o levam à morte resultam em becos sem saída; trabalha em sua "biografia"; cultiva seu desenlace e faz todo o possível, instintivamente, para inventar-se acontecimentos funestos. Uma vez que a fatalidade é sua seiva, qualquer escapatória só poderia ser uma infidelidade à sua perdição. Por isso o homem do destino não se converte nunca a nenhuma crença, qualquer que ela seja: não realizaria seu fim. E se estivesse imobilizado sobre a cruz, não seria ele quem levantaria os olhos para o céu: sua própria história é seu único absoluto, como sua *vontade de tragédia* seu único desejo... (CIORAN, 2011a, p. 115)

Nesse ponto Cioran alcança o mesmo raciocínio que Bardamu e sua obsessão pela morte. Para essas questões derradeiras não há muitas certezas, mas mesmo assim mantém sua crítica e busca por respostas, que, sabe, só lhe trará questionamentos ainda mais angustiantes. Não há espaço para a ataraxia (ausência de perturbação) como em Schopenhauer. Mesmo na contemplação estética, é o diagnóstico que interessa. Se escreve para se libertar daquelas palavras, em busca de alívio temporário, não o encontra. O cinema é como a bebida que embala os mortos e os vivos para Bardamu. Porém, é a ressaca o que permanece e os faz lembrar aquilo de que estavam tentando fugir.

O que força Bardamu a continuar a viver e Cioran a escrever, a pensar ou filosofar é o mal-estar que percebem e observam em sua época e meio. A queda das utopias e do pensamento e a ascensão do contingente. O cinema para o primeiro e a escrita para o segundo funcionam como escape, mas também como ferramenta crítica - sobrevivência e criação - em um mundo cercado pela angústia do indeterminado.

Assim como Hutcheon caracteriza a pós-modernidade, Cioran e Bardamu, ao afirmarem as contradições da modernidade, acabam por criar novas contradições. Sontag (1987, p.82) nos diz sobre o estilo do filósofo romeno:

Para Cioran, o estilo aforístico é menos um princípio de realidade do que um princípio de conhecimento: o destino de toda ideia profunda é ser logo colocada em xeque por outra ideia que, de maneira implícita, ela mesma gerou. (SONTAG, 1987, p. 82)

É essa a vontade de tragédia de que nos fala Cioran. Afastar-se do mundo sem o auxílio do suicídio. Tédio como forma de expressão, expressão desiludida, delirante, que se encontra na estética. É essa a vontade de tragédia da qual nos fala.

Cioran é mais direto do que Bardamu em sua ironia e escárnio diante da existência. Acredita que os farsantes foram responsáveis por males muito menores do que qualquer herói ou qualquer "época ardente" (CIORAN, 2011a, p.122). Entrega-se a escutar música, afasta-se da escrita, do trabalho filosófico, dos ideais, dos ideólogos, dos mártires e dos heróis e contempla a mentira (principalmente a sua). Seu pessimismo impede que acredite na verdade do mundo. Retira-se em si mesmo, afasta-se do mundo.

Bardamu e Cioran oferecem, à sua maneira pessimista, uma forma crítica e de "experiência" da condição humana, moderna ou pós-moderna. Uma possibilidade que foge à aceitação do pensamento utópico como forma de encarar essa condição representada pela queda das grandes narrativas, ou mesmo, de forma

mais radical, de toda forma de representação da condição humana. As utopias são formas de representação de um mundo sem ilusão, correto demais, isento dos horrores. O mundo que Cioran e Bardamu habitam e que descrevem, porém, é o da ilusão, onde o horror e o pessimismo diante dessa existência é o que nos humaniza a todos.

Nas últimas linhas do romance *Viagem*, Bardamu, em choque pela morte de seu amigo Robinson - assassinado pela própria namorada - encara o nascer do sol no rio Sena. Os primeiros movimentos do dia, no rio, demonstram a enorme indiferença do mundo a sua volta diante dos horrores e das tragédias como a vivida por ele poucas horas antes. A viagem em direção à morte se dá independente das ilusões que o homem cria, suas utopias, para suportar a sua condição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os pessimistas não têm razão: vista de longe, a vida não tem nada de trágico, ela só o é de perto, vista em detalhe. A visão de conjunto a torna inútil e cômica. E isso vale para nossa experiência íntima (*Emil Cioran*)

Cioran, quando ainda estudante de filosofia em sua cidade natal, propôs ao seu professor escrever, como tese de conclusão de curso, um estudo sobre as lágrimas. O professor disse que seria interessante, mas pouco viável porque o aluno teria problemas para encontrar literatura sobre o assunto. Em resposta, Cioran afirmou que isso não seria problema, bastaria olhar ao redor, olhar para a história da humanidade.

Isso ocorreu anos antes do Holocausto e da contabilidade da Primeira Guerra. Por que ainda cremos tanto em nós mesmos? É essa a pergunta que a obra de Cioran nos faz. Há, ainda, uma grande resistência em encarar o pessimismo como uma possibilidade crítica tão importante e valorosa quanto o seu oposto. Há uma grande resistência por parte da crítica em analisar a história da humanidade a partir da série de equívocos engendrados por nós.

Colocando o problema de forma mais dramática e específica para este trabalho, por que o pessimismo é tão mal visto? Por que ele se desenvolve à sombra? Por que o tememos tanto? Por que temos que sempre propor uma utopia, uma visão de mundo positiva, temerária?

Como vimos, pessimismo não é tão bem-vindo, esperamos sempre encontrar uma esperança, uma justificativa no mínimo mais elegante do que ele pode nos apresentar. Ainda em minha qualificação, depois de ter apresentado as ideias principais para o desenvolvimento deste trabalho, a questão que sobreveio com

maior força foi o porquê de não enxergar a lucidez como um bônus, e não um ônus.

O que essa propensão ao melhor, bem diferente daquela de Cioran e de Bardamu, discutida nos capítulos anteriores, parece nos mostrar é que os ideais modernos ainda reverberam na consciência de quase todos nós. Há a ideia de que nosso esforço racional pode nos elevar à verdade e ao bem advindo dessa forma de iluminação (sem qualquer menção religiosa, é preciso dizer).

As perguntas às quais me entreguei neste trabalho são um tanto diferentes. Qual o espaço do pessimismo e suas consequências na crítica em relação à noção de História como evolução? Quais as consequências do pensamento utópico e como o pessimismo pode ser uma opção a essa forma de pensar?

A conclusão talvez tenha se mostrado equivocada ou incompleta. Mas, pensar sem utopia parece ser o grande desafio que se coloca à crítica e aos tempos pós-modernos. Esse também é o desafio que propõe, mesmo sem a intenção de encontrar uma resposta, a obra de Cioran e que é muito bem descrito por Céline em seu *Viagem ao fim da noite*. Ambos encararam o mundo e suas obras como uma resposta ao pensamento utópico. De forma corajosa, muitas vezes imprudente, talvez porque a prudência nos indique crer em algo, nutrir esperanças.

Se a lucidez é um bônus e não um ônus, não parece ser a conclusão que aqui alcanço. Cioran e Céline me confirmam nessa constatação. Basta olhar ao nosso redor, sugere o filósofo romeno. A teoria pós-moderna, em muitas de suas variantes, também parece surgir a partir do mesmo olhar enviesado sobre a História e suas grandes narrativas.

Não me atrevo a dizer que encaro a vida como Cioran e Céline encararam. Atenho-me à simples pesquisa da obra de ambos. Não tenho respostas e previsões para o futuro distante ou próximo. Pós-modernos *avant la lettre* ou não,

ambos desafiaram as ideias vigentes de suas épocas e encontraram algo não tão lisonjeiro sobre a humanidade.

Bardamu, como o poeta desertor do qual nos falou Cioran no capítulo anterior, carrega consigo as dores de sua existência e não as relega ressentidamente aos outros. Assume seu pessimismo e consequências, a mais drástica e inevitável, talvez, seja o fracasso que ele engendra.

É sobre esse fracasso que se constrói a condição pessimista do personagem Bardamu e as ideias de Cioran e suas respectivas críticas às utopias. A condição, porém, parece ser uma declaração ou exposição dramática e aporética. Engendra, paradoxalmente, o caminho sem saída como resolução. O livro de Céline nos fala de uma viagem em direção à morte que, apesar de todos saberem ser o destino mesmo de todo homem, não se realiza. Pelo menos a morte do personagem principal, pelo menos não durante a narrativa. Um jogo irônico, sem dúvida. A única verdade é a morte, máxima repetida durante todo o romance, não se concretiza para Bardamu. O personagem encara o horizonte e o nascer de um novo dia, a continuidade da vida.

Cioran escreve livros, ensaios e aforismos filosóficos procurando sempre suprimir o que estes têm de filosóficos, desde a construção de um sistema de valores (incomoda-o principalmente os valores morais) e conceitos.

Este trabalho, por sua vez, propõe uma leitura crítica das formulações utópicas a partir do pessimismo desses mesmos autores. Chegar ao fim de suas páginas com a constatação de que esse pessimismo resvala em contradições e principalmente em um paradoxo que põe em xeque grande parte das constatações anteriores soa também como fracasso.

Mas é necessário pensar sob quais condições esse trabalho surgiu e se coloca. Essas contradições e, principalmente, o paradoxo da lucidez causa e efeito do pessimismo aqui estudado, é o que ao mesmo tempo garante um valor crítico. Respondem, ao mesmo tempo, à necessidade da proposta (pensar sem utopia) e

ao paradoxo que tal proposta acaba por criar. Ao colocar em dúvida a própria capacidade de pensar sem utopia, coloca também todas as tentativas de formulação do absoluto e de um mundo isento do erro, ou mesmo um mundo em "lugar algum".

O pessimismo dos autores nos dá a oportunidade de pensar esse mundo sem nos relegar a construir e destruir aquilo que não apetece ao espírito utópico, aquilo que, analisado de perto, não passa de uma simples vontade elevada à grande verdade. A necessidade de uma metafísica, de um ponto de partida, de um fundamento, expõe sua raiz mais profunda, a necessidade de dominação. São estes também os problemas ou as questões que se colocam e que fundam a pós-modernidade.

Diante da queda de Deus, do mundo das ideias filosófico, das utopias e das grandes narrativas, encontra-se o homem pós-moderno. As possibilidades de se fundar uma crítica sem o auxílio de uma metafísica, de um princípio ou fundamento se faz problemática.

Gianni Vattimo (1936 -), filósofo italiano, discute a questão do *pensamento fraco* (*pensiero debole*) como possibilidade para o pensamento em tempos pós-modernos. A partir da filosofia de Nietzsche e Heidegger, o filósofo sugere a formulação de uma *ontologia fraca* como possibilidade de fugir à metafísica. Essa ontologia funcionaria como uma espécie de repensamento, ao sugerir não uma superação do pensamento em direção a uma ideia fundamental, mas como um pensamento que não se fecha a uma interpretação única, determinada por esse fundamento.

Sua fraqueza reside, justamente, na sua falta de princípios universais na sua constante possibilidade de transformação. O pensamento fraco está sempre passível de ser questionado e modificado. Essa sua debilidade faz com que noções como a de verdade e realidade (fundadoras das utopias e das grandes narrativas) sejam colocadas sempre em questão.

Sem sombra de dúvidas, o fracasso do pensamento ronda a filosofia de Cioran e a narrativa de Céline. Os males vividos pelo personagem e a decomposição do pensamento filosófico ocidental para o filósofo romeno são o combustível para suas obras. Partem, portanto, de uma forma de fraqueza, de impossibilidade de sustentação do pensamento metafísico, utópico, para a formulação de suas visões de mundo.

Não basta para Bardamu e para Cioran apenas narrar os males que o pensamento utópico causou. É preciso acusar e desconstruir o próprio pensamento, colocar em dúvida e observar em si próprios o mesmo mal que há no utópico. Por isso o paradoxo da lucidez. Perceber que nem mesmo o lúcido pode sobreviver sem o auxílio da ilusão.

A pedra de toque que funda a teoria pós-moderna é o fracasso do pensamento moderno. Mas mesmo o pensamento fraco de Vattimo está em busca de uma base a partir da qual possa se sustentar. Uma maneira de repensamento constante, que possa viver na consumação de seu niilismo, ou ainda, como nos diz Bauman, na sua necessidade de mudança.

O pessimismo de Cioran e Bardamu é um fracasso não como um gesto premeditado, mas como uma ausência de gesto, ou a percepção de seu vazio, mesmo que os aceite como necessários em alguns momentos. Mais do que uma percepção, o pessimismo é um vazio que precisa se expressar para anunciar o próprio fracasso.

Vattimo fala da força, da urgência do pensamento fraco, assim como nos fala Nietzsche. Cioran nos fala de sua perturbação, de como o *além do homem* é inalcançável, de como a história é um itinerário inútil do homem. O paradoxo da lucidez coloca-se, talvez, em um entre-lugar que o niilismo de Vattimo pretende ocupar no mundo pós-moderno.

Cioran e Bardamu têm pouco apreço pelas disposições modernas. Sem grandes planos, vagueiam e sobrevivem, desdenham as grandes conquistas do homem e

as próprias. Preveem o olhar pós-moderno, desiludido, de falsidade desvendada que as utopias geram. Se não clamam por uma desistência do homem, atestam a derrota do mesmo e a própria, e o conseqüente afastamento.

Cioran rejeita o além-do-homem de Nietzsche como uma espécie de ópio para a constatação da condição pós-moderna. É para esse horizonte desiludido que olha Bardamu, ao final da obra. Nada mais pessimista do que afirmar que o que dá origem a essa viagem, ao pensamento de ambos os escritores, seja, talvez, a única forma de lucidez possível. O seu ônus é ter de viver a partir desse ponto.

O mal-estar na civilização, livro de Freud tanto citado aqui, faz exercício semelhante. A necessidade de trocar uma coisa pela outra, abrir mão de algo para ter o auxílio de outro. O pessimismo nasce da lucidez aguda, existencial nas palavras de Bardamu e Cioran e exige dos mesmos que sobrevivam à angústia que essa constatação gera. A diferença em relação à teoria de Freud é que não encontram outro porto onde se escorar.

Sartre já nos falava da angústia que a liberdade existencial nos delega. Mas também da exigência, não só de sobrevivência, que esse mal-estar nos faz. É preciso tomar partido, engajar-se. Estranhamente, também parecia saber de qual lado os homens deveriam estar, tanto política quanto moralmente. Cioran e Bardamu elevam o seu pessimismo às raias do desespero ao relatar o mal que essa forma de engajamento pode causar. Procuram o tédio, a exclusão, não dos outros, mas de si mesmos. Não encontram. E só a terão, de fato, ao fim da vida, ao fim da noite.

O conceito de mal na literatura, desenvolvido por Georges Bataille (1897- 1962) em seu livro *O mal e a literatura* (1957), aproxima-se da mesma perturbação que assola o pensamento de Cioran. Bataille descreve representações do mal nas obras de vários escritores e de sua função na literatura como algo que perturba o pensamento, que tira do conforto de outras formas de expressão como a filosófica, a racional e científica. Não seria esse o motivo de elogio de Cioran às formas de expressão estéticas? A obra de Céline faz esse exercício neste trabalho.

O fracasso que observam em suas andanças por esse mundo, seja moderno ou pós-moderno, é o que, surpreendentemente, humaniza ambos. Quero dizer, o que mais se aproxima de uma essência humana, ou de uma ontologia, é o que está além e aquém da razão. É a derrota do pensamento utópico o que lhes diz mais sobre a humanidade. A vida é uma experiência que no final sempre fracassa, ou seja, a morte, o fim da noite. Falar em uma essência como crítica utópica pode soar um tanto contraditório.

Céline e Cioran foram eles mesmos figuras contraditórias, controversas e mesmo paradoxais. Viveram e escreveram sobre a dúvida que acompanha os "espíritos" pessimistas, espécie de lúcidos por necessidade, vítimas de males incontrolláveis pela razão humana (os males sofridos na guerra por um e a insônia por outro), foram eles também, em algum tempo de suas vidas, os exaltadores de ideais de totalidade, falsos ideais. Mas só aquele que fracassa experimenta a realidade e a lucidez.

Louis Ferdinand Céline encontrou o tom da decepção em sua obra *Viagem ao fim da noite*. A vida de Bardamu é uma vida desganhada que se parece muito com a do seu criador.

Céline renegou o próprio nome, o status de escritor e intelectual - que parecia para muitos uma honra e não motivo de vergonha - atacou os leitores e críticos, mesmo os que se afeiçoavam por sua obra, e também, de forma vergonhosa, os judeus. Por fim pagou com sua carreira e vida por esses mesmos ataques.

O escritor francês demoliu não apenas sua obra, mas sua vida particular. Seus livros só retomaram o sucesso em que hoje se encontram depois de sua morte. Sobre suas filiações nazistas, discussões acaloradas ainda se fazem a esse respeito, como a retirada, por parte do governo francês, da homenagem aos cem anos do autor na França.

Céline, portanto, levou a cabo o aforismo de Cioran, que dá o tom dessa conclusão. Após demolir os alicerces da língua e da sociedade francesa e

européia de sua época, e assumir para si os riscos de uma prosa tão pessimista, consciente de sua transitoriedade, não fazia ideia de como suas ideias poderiam continuar a demolir.

Seu propósito, o do pessimismo, talvez seja apresentar a utilidade (do pensamento, das ações, da crítica, do homem) do inútil, ou melhor, o fracasso como uma conquista do fracassado e do homem pós-moderno.

Em última instância, não é a pós-modernidade a era em que o homem conquistou, alcançou o fracasso de sua História?

Não é desse fracasso que parte da crítica pretende fugir, apresentando as novas possibilidades que se abrem no horizonte? É sobre esse fracasso que nos fala Cioran e é nele que vive Bardamu. Ambos, porém, não buscam a salvação no horizonte, não porque não exista salvação, mas, sim, porque não há horizonte diante de seus olhos.

Resta saber até que ponto essa forma de pessimismo existencial pode chegar, sem se entregar à formulação de uma forma metafísica ou niilista de pensar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, O. B. F.; ARANTES, P. E. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

BASTOS, Dau. *Céline e a ruína do Velho Mundo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Rio de Janeiro. São Paulo: Editora Record, 2015.

BENJAMIN, Walter. *O caráter destrutivo*, in: *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BOLLON P.; JOURDAIN B. *Cioran 1911 - 1995* [Vídeo-filme]. Produção de Patrice Bollon e Bernard Jourdain. França, Canal France 3, 1999.

BRÁS, João M. *O pensamento insuportável de Emile Cioran*. Revista Religare. Vol. 10, n. 1. Paraíba: UFPB, 2013. Disponível na internet: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/religare/issue/view/1338>> ISSN: 19826605

BRUM, J.T. *O pessimismo e suas vontades*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. 8^a Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

CÉLINE, L.F. *Céline: sobre estilo*. Banco de dados Folha, São Paulo, 18 de março, 1984. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim2.htm>> Acesso em: 20 set. 2015.)

- CÉLINE, L.F. *Viagem ao fim da noite*. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2009.
- CIORAN, E. *A tentação de existir*. Editora Relógio D'água:Lisboa. 1988.
- CIORAN, E. *Antologia do retrato*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- CIORAN, E. *Breviário de decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- CIORAN, E. *Entrevistas com Sylvie Jaudeau*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.
- CIORAN, E. *História e utopia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- CIORAN, E. *Nos cumes do desespero*. São Paulo: Editora Hedra, 2012.
- CIORAN, E. *Silogismos da amargura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011c.
- CIORAN, E. *The trouble with being born*. New York: Arcade Publishing, 2013.
- CLAEYS, Gregory. *Utopia: a história de uma ideia*. São Paulo: Edições SESCSP, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DIENSTAG, Joshua F. *Pessimism*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- DARRIBEAUDE, QUENOT, PARINAUD e SARRAUTE. *Louis Ferdinand Céline*, in: *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Os irmãos Karamazovi*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- FIGURELLI, Roberto. *Sartre e a literatura engajada*, in: *Revista Letras*. Vol. 36. Paraná: UFPR, 1987. Disponível na internet: <<http://revistas.ufpr.br/letras/issue/view/1071>> ISSN: 2236-0999.
- FINKIELKRAUT, Alain. *A derrota do pensamento*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FINKIELKRAUT, Alain. *Alain Finkielkraut comenta "Transfiguração da Romênia"*. 2009. Em: <https://emcioranbr.wordpress.com/2013/01/02/alain-finkielkraut-comenta-transfiguracao-da-romenia/>>. Acesso em: 16/05/2016.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora. 1991.

JAMESON, F. *Pós-modernismo. A lógica do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes e outros escritos*. São Paulo: Martin Claret, 2002).

LE NAIRE, Olivier. *No jardim secreto de Louis-Ferdinand Céline, O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jun. 2001. Em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20010610-39317-spo-136-cd2-d5-not/busca/jardim+secreto+Louis+Ferdinand+C%C3%A9line>. Acesso em 29-12-2015.

LYOTARD, J.F. *O pós-moderno*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MATTHEWS, J.H. *The inner dream*. New York: Syracuse University press, 1978.

MENEZES, Rodrigo. *Notas sobre o nada: nihilismo(?) e existência em Cioran*. Em: <https://emcioranbr.wordpress.com/2015/05/21/notas-sobre-o-nada-nihilismo-existencia-cioran/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2016.

MIGUEL, R.D. *Voyage au bout de la nuit, Louis Ferdinand Céline: O itinerário de uma viagem*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo,. 2010.

MORUS, Tomás. *A utopia*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

NAZARIO, Luiz. *Céline e seus adoradores*. In: CORNELSEN, Elcio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). *Estudos judaicos: ensaios sobre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE-UFMG, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

PONDÉ, L.F. *Contra um mundo melhor*. São Paulo: Leya, 2010.

SARTRE, J.P. *O que é literatura?*. 3ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SARTRE, J.P. *O existencialismo é um humanismo*. 3.ed. Lisboa: Presença, 1970.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet: drama em cinco actos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1880. Em: <<http://www.gutenberg.org/files/25667/25667-h/25667-h.htm>>. Acesso em 16 de junho de 2016.

SONTAG, Susan. *A vontade Radical*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

VITOUX, F. *Céline: a biography*. New York: Paragon House, 1992.