

O POETA BAUDELAIRE E SUAS MÁSCARAS: BOÊMIO, DÂNDI, FLÂNEUR

Marcos Antonio de Menezes^(*)

Resumo

Este artigo objetiva discutir o dandismo e o ato de flâneur que marcaram a criação literária de Charles Baudelaire. Para Baudelaire, a máscara foi subterfúgio, a do dândi, se de um lado era artifício, de outro parece ter-lhe aderido à pele, só sendo removida para dar lugar a outras, como a do flâneur, do trapeiro, do apache e do boêmio. Infelizmente o poeta não resistiu ao peso de uma sociedade opressora e tão orgulhosa da própria civilização, contudo deixou uma maravilhosa obra que incomoda e instiga os homens da modernidade.

Palavras-chave: Dantismo. Flâneur. Charles Baudelaire.

Abstract

This article to argue the dandismo and the act of flâneur that they had marked the literary creation of Charles Baudelaire. For Baudelaire, the mask was subterfuge, of dândi, if of a side it was artifice, of another one seems to have adhered to it to the skin, only being removed to give place to others, as of flâneur, the trapeiro, the apache and the bohemian. Unhappily the poet did not resist the weigh of a society so proud oppressor and of the proper civilization, however a wonderful workmanship left that bothers and instigates the men modernity.

Keywords: Dandismo. Flâneur. Charles Baudelaire.

O poeta francês Charles Baudelaire procurou, na imensidão das grandes cidades, a efemeridade que caracterizou sua época. Viveu na Paris oitocentista em seu momento de reforma urbana, sob o governo de Napoleão III. Da reforma, nasceu um modelo de modernidade urbana, em que a construção de grandes vias para a rápida circulação de cargas e de transporte de passageiros passa a ser privilegiada.

Paris, à época de Baudelaire, era a capital da utilidade fútil. Seus cafés, bulevares, salões e passagens foram freqüentados por uma sociedade esqualida, desejosa em ver seu rosto refletido em tudo o que construía ou podia comprar.

A capital francesa viveu a falência da Revolução, perplexa ante a derrota operária da comuna de 1848. Aos olhos dos homens, naquele momento, a realidade foi surpreendentemente fragmentada – um mundo em ruínas. Símbolo da vanguarda de sua época, a cidade deixava transparecer a perda da sensibilidade de seus cidadãos.

Permanecer incógnito, dissolvido no movimento ondulante desse viver coletivo, ter suspensa a identidade individual, substituída pela condição de habitante de um grande

^(*) Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná. Autor de: *Olhares sobre a cidade: narrativas poéticas das metrópoles contemporâneas*. São Paulo: Cone Sul, 2000. Professor da Universidade Federal de Goiás/Campus Jataí.

aglomerado urbano, sem dúvida, foi a experiência vivida pelo poeta francês. Paris trazia, naquele momento, as condições da vida moderna (*la vie parisienne*).

Baudelaire tinha uma percepção instintiva da interdependência existente entre o indivíduo e o ambiente moderno. Rompe com o dualismo entre o espírito e matéria ao conferir às suas visões riqueza e profundidade ausentes aos nossos contemporâneos. Não separa “modernismo” e “modernização”, diferenciando, assim, espírito puro (imperativos artísticos e intelectuais autônomos) do processo material (políticos, econômicos, sociais). Dessa forma, pode inserir-se em uma galeria ladeado por Goethe, Hegel e Marx, Dickens e Dostoievski.

Nesse homem eram simultâneos a decepção com o desenvolvimento tecnológico, o impacto da vivência nas metrópoles e a derrota da Revolução. A vida parecia perder o sentido; já não era tão simples descobrir a justa proporção entre os produtos. Charles Baudelaire tentara resgatar os objetos e as pessoas perdidas no caos da grande cidade.

O poeta experimentou a angústia da desordem e a ânsia de sentido. Tal vertigem arrastou o poeta ao seu fáustico destino. A audácia daquele que, atirando sobre os relógios, queria fazer parar o tempo da história não pôde se sustentar por muito tempo como projeto filosófico e estético. Esse pacto com o diabo não iria sobreviver à catástrofe: “O mundo vai acabar. A única razão pela qual ele poderia durar é a de que ele existe. Uma razão afinal bem fraca, comparando com todos aqueles que anunciam o contrário, e em particular a seguinte: O que é que ainda lhe resta a fazer no universo?”¹

O Boêmio

É possível afirmar que Baudelaire era um poeta extraviado na boemia, mas conservando, mesmo ali, a sua categoria e as suas maneiras. Segundo Jerrold Seigel, “por si mesmo, o envolvimento de Charles Baudelaire no boemismo poderia ser o suficiente para assinalar a posição importante da boemia no desenvolvimento da literatura modernista”.² Durante toda a vida, o poeta compartilhou da boemia: muitos de seus amigos vieram desse mundo. Frequentando esses círculos e cafés, retirou de tal ambiente a química para adubar seu

1 BAUDELAIRE, Charles. “Projéteis”. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro; Nova Aguilar, 1995, p. 515.

2 Seigel, Jerrold. *Paris Boemia: cultura, política e os limites da vida burguesa, 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 101.

jardim; muitas de suas “flores” aí nasceram: as “flores malditas”. Ia de um pólo a outro em um único instante. “Da vaporização e concentração do Eu. Tudo reside nisso”.³

Alguns desses amigos adentraram ao mundo boêmio por razões financeiras; outros, para fugir do refinamento da vida urbana. O poeta de *As flores do mal* ali já freqüentava desde o período em que vivia com a herança deixada pelo pai; e parece ter se deixado levar por tudo aquilo que lhe causava dor e sofrimento: um espírito contraditório parece ter lhe habitado a alma.

*Eu sou a faca e o talho atroz!
Eu sou o rosto e a bofetada!
Eu sou a roda e a mão crispada;
Eu sou a vítima e o algoz!*

*Eu sou um vampiro a me esvair
– Um desses tais abandonados
Ao riso eterno condenados
E que não pode mais sorrir!⁴*

O Heautontimoroumenos, v. 21-24. (grifo meu)

Entre 1830 e 1840, os locais da boemia recebiam políticos radicais. Antes de 1848, as associações políticas ali formadas estavam quase todas ligadas aos movimentos esquerdistas. O jornal no qual Baudelaire trabalhou neste período, *Le Corsaire-Satan*, era o porta-voz da insatisfação de escritores jovens e desconhecidos. Seus leitores e colaboradores eram estudantes, artistas e escritores. Segundo Renato Ortiz, “este meio, por se situar à margem da sociedade, alimentava-se de valores próprios, como o culto à individualidade, o repúdio às instituições artísticas tradicionais (as academias), a recusa em participar de uma cultura popular de mercado”.⁵

Para Siegfried Kracause, os anos da boemia clássica parisiense foram nas décadas de 30 e 40 do século XIX.

O boêmio era um estudante, vivendo em seu quarto barato, enquanto planejava tornar-se um grande escritor ou um artista. Muitos desses estudantes tinham relacionamento e viviam com jovens mulheres provenientes de uma educação mais humilde: as grisettes. Kracauer assevera que os boêmios vinham da classe média

3 Baudelaire, Charles. “O meu coração a nu”. In: *Escritos Íntimos*. Lisboa: Estampa, 1994, p. 67.

4 Baudelaire, Charles. “O Heautontimoroumenos”. In: *As flores do mal*. 5ª ed. Tradução e notas: Ivam Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 308-309. “Je suis la plaie et le couteau!/ Je suis le soufflet et la joue!/ Je suis les membres et la roue,/ Et la victime et le bourreau!!/ Je suis de mon coeur le vampire,/ – Un de ces grands abandonnés/ Au rire éternel condamnés,/ Et qui ne peuvent plus sourire!”.

5 Ortiz, Renato. *Cultura e Modernidade: A França no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 100.

mais baixa ou da burguesia insignificante de artesãos e balconistas. Ele nos conta que a boêmia entrou em declínio, com o desenvolvimento do capitalismo industrial, quando esta classe foi comprimida, enquanto as fábricas substituíam as oficinas e o mundo de Louis-Phillipe era trocado pelo Segundo Império de Napoleão III, a definitiva sociedade do espetáculo.⁶

O boêmio não podia ou não queria, como o Dândi, freqüentar a *Maison D'Or* e o café Tortoni, embora o *Boulevard des Italiens* fosse o centro da moda e da diversão local e para o qual toda a cidade se dirigia. Aí, público e privado intercambiavam-se; os cafés, terraços e os bulevares, posteriormente as lojas de departamento e o hotel, eram espaços banalizados, uma grande feira aberta a todos e onde tudo estava à venda, apesar de procurarem reproduzir a casa privada, onde os ricos podiam sentir-se em seu próprio lar, aonde os pobres vinham observar as vitrinas: o espetáculo. Esses últimos formavam uma sociedade de excluídos, para os quais as ruas luxuosas de Paris eram “lar”.

Apesar de todas as ambigüidades do mundo boêmio, a posição política predominante era “a de esquerda”. Os boêmios estavam nas barricadas das ruas parisienses no ano de 1848 e acreditavam que a derrubada da Monarquia, em julho de 1830, poderia dar lugar a uma vida melhor. O ódio do boêmio à burguesia tornou-o próximo à aristocracia desalojada do poder, e essa aproximação recebeu severas críticas de Karl Marx. Para ele, nenhum projeto político cultivado individualmente poderia dar frutos; o ódio cego de muitos intelectuais do período contra a burguesia os impedia de ver o verdadeiro papel daquela classe. O filósofo alemão acreditava que a ambigüidade “social da boemia era um campo de desenvolvimento para inimigos da revolução, não seus amigos”.⁷

Leitor de Marx, o crítico Dolf Oehler desenvolve julgamento similar ao do pensador alemão: sobre o papel dos boêmios na história política francesa em 1848.⁸ Nesse sentido, afirma: “o isolamento do boêmio e o ódio à burguesia têm correspondência política no motim, sobretudo se ele é uma revolta espontânea, quase instintiva contra a opressão e não tem uma idéia clara”.⁹ Seu argumento vai ao encontro não apenas aos pensamentos de Marx, como também aos de Benjamin e de Seigel: para todos esses, não havia política na boemia. Mas é certo que esse meio inconsistente abrigou uma intelectualidade que experimentou a Revolução e a sua derrota em um ambiente declaradamente burguês.

6 WILSON, Elizabeth. The Invisible Flâneur. In: *New Left Review*, n.º 191, January/February 1992. Tradução: Ednan José Silva.

7 Seigel, Jerrold. *Op. cit.*, p. 76.

8 Oehler, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

9 *Ibidem*, p. 50.

A paixão literária que o poeta francês nutriu por Edgar Allan Poe pode ter acentuado sua aproximação ao mundo boêmio. Afinal, Poe morreu bêbado em uma sarjeta, embora Baudelaire defendesse a idéia de total afastamento desse escritor a tal ambiente. Em parte alguma o descreveu como boêmio; quem o fez foi o amigo Barbey d'Aurevilly, desagradando-o profundamente.

Mais tarde, as derrotas a que foram submetidos os revolucionários parisienses acabaram por criar nos boêmios um lento e gradual afastamento do mundo político e, ainda, fizeram com que sua raiva em relação à burguesia dirigente aumentasse.

Nesta década, escreve ele: “o encanto de 1848 está no seu próprio excesso de ridículo [e] 1848 divertiu-nos porque todos arquitetávamos utopias como se fossem sonhos”.¹⁰

O dândi

Ao narrar seu primeiro encontro com Baudelaire, Théophile Gautier relata sua impressão, reconhecendo no poeta a aparência de um dândi: “Charles Baudelaire pertence àquele dandismo sóbrio que passa lixo no terno para tirar-lhe o brilho endomingado e trincado de novo tão caro ao filisteu e tão desagradável para o verdadeiro gentleman”.¹¹ Àquela época, Baudelaire era ainda um talento inédito; gozava de seus 21 anos, rico e morador em um dos apartamentos do Hôtel Pimodan (hoje Hôtel Lausun), onde se reunia o clube dos usuários de haxixe de Paris, o que lhe rendeu inspiração para escrever “Paraísos Artificiais” Foi o momento em que contraiu as primeiras dívidas, que arruinariam seu orçamento para o resto da vida.

Gautier cita Théodoro Bamville – um dos mais caros e constantes amigos do poeta – para nos dar, então, um retrato do Baudelaire daquele período:

Um retrato pintado por Émile Deroy, e que é uma das raras obras-primas encontradas pela pintura moderna, mostra-nos Baudelaire aos vinte anos, no momento em que, rico, feliz, amado, já célebre, escrevia os seus primeiros versos, aclamado pela Paris que comanda todo o mundo! Ó raro exemplo de um rosto realmente divino, reunindo todas as oportunidades, todas as forças e todas as seduções irresistíveis! A sobrancelha é pura, alongada, como um grande arco suavizado, e cobre a pálpebra oriental, quente, vivamente colorida; o olho, longo, negro, profundo, de uma chama sem igual, acariciante e impiedosa, abraça, interroga e reflete tudo que o circunda; o nariz, gracioso, irônico, cujos planos se definem bem e cuja ponta, um pouco arredondada e projetada para frente, faz pensar imediatamente na frase do poeta: ‘Minha alma adeja sobre perfumes, como a alma

10 Baudelaire, Charles. *Escritos Íntimos*. Op. cit., p. 74-75.

11 Gautier, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 32.

dos outros homens adeja sobre a música!’ A boca é arqueada e afinada já pelo espírito, mas naquele momento ainda purpúrea e de uma carne bonita que faz pensar no esplendor das frutas. O queixo é arredondado, mas com um relevo altaneiro, poderoso como o de Balzac. Todo esse rosto é de uma palidez cálida, morena, sob a qual aparecem os tons róseos de um sangue rico e belo; uma barba infantil, ideal, de jovem deus, enfeita-o; a fronte, alta, larga, magnificamente desenhada, ornamenta-se com cabelos negros, espessos e encantadores que, naturalmente ondulados e cacheados como os de Paganini, cai sobre um colo de Aquiles ou de Antinous!¹²

Aqui, a figura do poeta surge como a de um príncipe, com toda a altivez de um aristocrata; o retrato mostra-o em sua hora de beleza suprema, muito embora o próprio Gautier nos alerte para não levar ao pé da letra tal descrição, vinda através da poesia e da pintura. Foi, então, com esse aspecto sedutor, que o poeta entrou para o mundo das letras e dos salões de Paris; mas a reputação só lhe veio mais tarde: “Pode-se dizer que era um dândi extraviado na boêmia, mas conservando mesmo ali a sua categoria e as suas maneiras, e aquele culto de si mesmo que caracterizava o homem imbuído dos princípios de Brummell”.¹³

A figura do dândi, como uma máscara, lhe aderiu melhor ao rosto no momento em que, desfrutando da herança paterna, alugou o apartamento na elegante construção do século XVII, na Île Saint-Louis – o Hôtel Lausun –, onde residiu até 1843. Os aposentos, de tetos altos, eram luxuosamente decorados e ele se vestia com um estilo que combinava com tal ambiente.

Na origem do dandismo de Charles Baudelaire, assim como em Pascal, está a revolta contra a natureza que aparece corrompida por ela mesma. Essa visão de uma natureza doente, sempre corrupta, evidencia-se em uma passagem do “Elogio da maquilagem”: “a natureza não ensina nada, ou quase nada; e mais: é ela que igualmente leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a seqüestrá-lo e a torturá-lo”.¹⁴

Para Baudelaire, ser dândi era ser antinatural, o que está na base de sua fundamentação estética e na origem de sua conduta humana. Esse dandismo o justifica, como se lê no fragmento XVIII dos “Fusées”: “do culto de si-mesmo no amor: do ponto de vista da saúde, da higiene, da imagem e da distinção do espírito ou da eloqüência”.¹⁵

A máscara – do dândi – sempre lhe foi um subterfúgio: se por um lado é artifício, por outro, parece ter lhe aderido à pele – só sendo removida para dar lugar a outras, dentre as quais a do *flâneur*, boêmio, trapeiro e apache.

12 *Ibidem*, p. 33.

13 *Ibidem*, p. 34.

14 Baudelaire, Charles. Elogio da Maquilagem. In: *Poesia e Prosa. Op. cit.*, p. 874.

15 Baudelaire, Charles. Notas – fusées. In: *Escritos Íntimos. Op. cit.*, p. 40.

Claro está que, visto desse ângulo, o dandismo baudelairiano nada mais é que uma manifestação do espírito, um processo da vida interior cujas raízes e implicações são bem mais fundas que se possa imaginar. É possível até, como sugerem Ferran e Ernest Raynaud, que a religião de Baudelaire – esse catolicismo travestido que se insurge contra os instintos originais – seja uma consequência lógica e como que uma conclusão do seu dandismo.¹⁶

O mais famoso e imitado dândi foi o inglês Beau Brummell, modelo e ditador de moda, que exerceu forte influência sobre o príncipe-regente e futuro rei da Inglaterra, George IV. Seu dandismo era uma cópia da aristocracia: aparência, atitudes, pretensão, desdém. Mas, em princípios do século XIX, a aristocracia já estava perdendo seu poder e prestígio na sociedade européia. Brummell, para fugir dos credores, busca refúgio em Paris. Nesta mesma época, o conceito de dandismo foi introduzido na França, seguindo uma onda de anglofilia que saudou o fim das Guerras Napoleônicas. “A figura do dândi foi alterada para se adaptar às exigências de seu novo ambiente. Colocando de maneira simples, as culturas e estilos das várias classes estavam mais em desacordo uma com a outra no país que havia vivenciado a revolução do que em um país que a havia evitado”.¹⁷

A recém-destronada aristocracia francesa usou do dandismo para reafirmar sua proeminência. Se a Revolução os havia desalojado do poder, os aristocratas mostrariam sua suposta superioridade desfilando pelas avenidas da cidade. Diferentemente do inglês, o dândi francês estava envolvido com a política – quisesse ele ou não. O distanciamento olímpico era quase impossível quando as ações do governo atingiam toda a sociedade.

O principal representante do dandismo francês foi o biógrafo de Brummell, Jules Barbey d’Aurevilly. Mas esse, assim como o outro, não dispunha de renda ilimitada que garantisse vida longa a seus dândis, o que fez com que seu estilo se aproximasse de seu contrário, a boemia.

Não foram a independência e indiferença aristocráticas, mas o conflito entre valores aristocráticos – dirigidos a um culto da personalidade individual – e o mundo usurpador da moral burguesa que definiram o espaço em que o dândi francês floresceu. De uma maneira similar, a máscara de luxo e elegância de Barbey d’Aurevilly era polida como um escudo contra o poder que os valores e as atitudes burguesas estavam adquirindo.¹⁸

16 Junqueira, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 33-34.

17 Seigel, Jerrold. *Op. cit.*, p. 105.

18 *Ibidem*, p. 108.

Seu dândi é um protesto contra o nivelamento da vida imposta pela nova classe no poder, a burguesia – uma figura trágico-anacrônica da modernidade: “o último rasgo de heroísmo nas decadências”.¹⁹ Protesta contra a depreciação de todos os ideais aristocráticos – honra, erudição, elegância, generosidade, etc; luta contra as correntes mais poderosas de sua época. Segundo Dolf Oehler, o dandismo de Baudelaire debocha da burguesia e de sua mediocridade:

O dandismo é ao longo do tempo aquilo que o suicídio é num único momento: rejeição categórica do meio social – e não raro ele desemboca no suicídio... O papel do herói, conferido ao dândi na tragédia moderna, corresponde ao espírito de oposição e revolta, e seu caráter trágico consiste no fato de sucumbir necessariamente na luta contra a trivialidade da existência.²⁰

O dândi de Baudelaire não parece ter saído da *high-society*, nem do meio estudantil. Lembra mais o defensor dos proscritos, Lúcifer, o qual descreve como o “tipo mais perfeito de Beleza viril”.²¹ Quanto ao possível dandismo de Proudhon, o poeta francês não apenas lhe conhecia a obra, como o considerava um “bravo homem”, mas afirma que “não foi nem jamais teria sido, mesmo por escrito, um Dândi!”²² – e, por isso, nunca o perdoaria. Aqui, ornamenta seu dândi com uma força revolucionária, uma maneira de se dirigir às massas – mesmo que de costas – que não lhe parecia haver no amigo Proudhon. A arrogância do dândi seria, então, uma forma de desmascarar as ilusões da pequena burguesia com o Segundo Império. Para Oehler, seu dândi “está sempre a fantasiar-se no papel do” agent provocateur “da revolução”.²³ Em “O pintor da vida moderna”, Baudelaire afirma que todos os dândis “participam do mesmo caráter de oposição e de revolta”.²⁴

Tal personagem também se aproxima do apolítico, do anti-social. Apesar de Oehler o aproximar do anarquista e do revolucionário, não diferencia dominados de dominadores. Há vários aspectos a distanciar Baudelaire do dandismo que não apenas as polêmicas literárias, mas suas posições políticas. Embora em vários momentos seja favorável ao afastamento entre arte e política, defendeu e publicou o poeta da classe trabalhadora, Pierre Dupont. Em seu ensaio, *O Salão de 1846*, insistiu na idéia de que, “para ser justa, isto é, para ter sua razão de

19 Baudelaire, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 196.

20 Oehler, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848)*: Op. cit., p. 206.

21 Baudelaire, Charles. *Escritos Íntimos*. Op. cit., p. 56.

22 _____. Apud. Oehler, Dolf. Op. cit., p. 207.

23 *Ibidem*, p. 208.

24 Baudelaire, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Op. cit., p. 196.

ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abre o maior número de horizontes”.²⁵

O que no dandismo fascinava Baudelaire era a suscetibilidade às paixões, fossem elas políticas ou artísticas, mas a maior delas era a paixão pela arte – aspecto claro em *O Pintor da Vida Moderna*, quando ele elogia a forma com que Constantin Guys retrata o dândi: “Será preciso dizer que G., quando desenha um de seus dândis, dá-lhe sempre seu caráter histórico, e até mesmo lendário, ousaria dizer, se não se tratasse da época presente e de coisas consideradas geralmente como levianas?”²⁶.

Mas a máscara de dândi, que Baudelaire parece usar tão bem, lhe cai do rosto em vários momentos e tal contradição é latente no próprio texto sobre Guys. O dândi tem aversão à política – no *Salão de 1846*, Baudelaire já declarava que a crítica deve ser “parcial, apaixonada, política” – e ao povo; mas o artista, não. “A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão”.²⁷

Se o dândi afastava Baudelaire dos habitantes comuns da cidade, o amor à arte – a busca por novas sensações – o aproximava. “Não é dado a qualquer um mergulhar na multidão: tal desfrute é uma arte, e só faz, às expensas do gênero humano, esse lauto banquete de vitalidade quem desde o berço recebeu de uma fada o gosto do disfarce e da máscara, o ódio do domicílio e a paixão da viagem”.²⁸

Para Walter Benjamin, o dândi é criação dos ingleses, que eram líderes do comércio mundial e souberam usar disso para sua encenação; aproveitaram da posição de destaque para impor uma personalidade indolente. E o francês via o dândi londrino como o mais puro representante do poder econômico dos ingleses.

Citando *Les Petits-Paris*, Benjamin apanha a seguinte observação: “O rosto de um homem elegante deve ter... alguma coisa de convulsivo e torcido. Pode-se, como se queira, atribuir esses trejeitos a um satanismo natural”.²⁹ E acrescenta: “assim um freqüentador de

25 BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica. In: *Poesia e prosa: Op. cit.*, p. 673.

26 Baudelaire, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. In: *A modernidade de Baudelaire. Op. cit.*, p. 197.

27 *Ibidem*, p. 170.

28 Baudelaire, Charles. *As Multidões*. In: *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 41.

29 *Les Petits-Paris. Por les auteurs des Mémoires de Bilboquet*, Paris, 1854, vol. 10, p. 26, Apud. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas. Vol. III*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 94.

bulevares parisienses imaginava a figura do dândi londrino, assim se refletia fisionomicamente em Baudelaire”.³⁰

Baudelaire procurava no dândi o heroísmo dos grandes antepassados, quer nele a força de um Hércules: “Seu amor pelo dandismo não foi feliz. Não tinha o dom de agradar, elemento tão importante na arte de não agradar do dândi. Elevando à categoria de afetação o que nele, por natureza, devia parecer estranho, chegou assim ao mais profundo abandono, já que com seu crescente isolamento sua inacessibilidade também se tornou maior”.³¹

Benjamin acredita que Baudelaire não encontrou satisfação em sua época. A sua falta de convicção o fazia sempre assumir uma nova personagem – boêmio, apache, dândi e trapeiro: papéis representados entre tantos. “Pois o herói moderno não é o herói – apenas representa o papel de herói. A modernidade heróica se revela como tragédia onde o papel do herói está disponível”.³² A cada dia, Baudelaire tinha uma aparência. Courbet, ao pintar seu retrato, reclama que a fisionomia do poeta mudava rapidamente, o que dificultava o trabalho; num dia, seu belo e perfumado cabelo era repentinamente substituído por um escalpo bizarramente raspado.

Inusitado, Baudelaire não só mudava a aparência, como também fazia exaltação à embriaguez como forma de enfrentar a realidade. Esse aspecto pode ser visto no poema em prosa *Embriaguem-se*, em que afirma: “É preciso estar sempre embriagado. Aí está: a única questão. Para não sentir o fardo horrível do Tempo que verga e inclina para a terra, é preciso que se embriaguem sem descanso”.³³

O poeta francês ainda lança um último olhar ao dândi e o vê como o herói da modernidade, como redentor de um cotidiano “fausticante” e estéril.

O dandismo é um pôr-do-sol. Como o astro que desce, ele é esplêndido, sem calor e cheio de melancolia. Mas, infelizmente, o crescimento da democracia, que invade e nivela tudo, prejudica todos os dias estes representantes do orgulho humano e lança ondas de esquecimento nas pegadas desses prodigiosos pigmeus.³⁴

Ele acreditava que, nas verdadeiras democracias expressas pelos costumes, como na Inglaterra, ainda havia lugar para o dândi. Baudelaire não viveu o suficiente para conhecer e ver o fim trágico do último dândi britânico: Oscar Wilde. O poeta de *Les Fleurs du Mal* usou

30 BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 94.

31 *Idem.*

32 *Idem.*

33 Baudelaire, Charles. *Embriaguem-se*. In: *O Spleen de Paris*. *Op. cit.*, p. 112.

34 _____. *Obras Estéticas*. *Op. cit.*, p. 241.

o quanto pôde a máscara de dândi; sua intenção era se distinguir em meio à massa amorfa da multidão que ele julgava estúpida e enganosa. Os ingleses criaram o dândi para ser alguém arrogante e refinado o suficiente para ser o porta-voz, o publicitário da crescente indústria; e os operadores da Bolsa de Valores eram – e são – seus mais fiéis representantes, “no ar frio que se origina na firme resolução de não se emocionar”.³⁵

O dândi Baudelaire, que circulava pelos salões de Paris, queria vender sua mercadoria à classe que agora estava no poder: a burguesia. Ele não via confusão entre anseio pelo sucesso e integridade artística. Acreditava que a falta de cultura do burguês favorecia os negócios do poeta.

A possibilidade de manipulação do burguês no mercado constituía a liberdade do artista moderno. O sucesso ou o fracasso de uma obra depende de sua habilidade em utilizar essa liberdade. As pressões do mercado podem, segundo Baudelaire, agir como um fator emancipatório: a pressão pelo sucesso torna o artista criativo, o tempo escasso aumenta a atividade do engenho artístico, a pressão pela novidade enseja o novo.³⁶

Parodiando a doutrinação dogmática de um promotor de vendas, Baudelaire acreditava que seria possível vender ao burguês a verdadeira poesia. Ele foi seu próprio empresário e sempre negociou pessoalmente com os editores a venda de suas obras, embora nunca tenha conseguido fazer um bom negócio.

Boemia e dandismo são faces de uma mesma moeda; são o artificial, o antinatural – a contemplar o mundo natural. São máscaras que Baudelaire usava, e muito bem, para circular em meio à sociedade que ele detestava. O boêmio e o dândi eram personagens que permitiam a Baudelaire viver novas experiências – imediatamente incorporadas à sua poesia.

O Flâneur

Baudelaire foi o *flâneur* do século XIX. Tal vivência urbana pode ser entendida pela leitura do texto *O pintor da vida moderna*, em que ele fala do caricaturista Constantin Guys. No fragmento transcrito a seguir, Baudelaire louva o artista moderno que mergulha na multidão, recolhe impressões e as joga no papel assim que regressa ao seu *studio*. Para ele, uma incursão na paisagem urbana não deve ter direção nem propósito; é uma rendição passiva ao fluxo aleatório de surpreendentes e inumeráveis ruas.

³⁵ *Ibidem*, p. 242.

³⁶ Oehler, Dolf. *Op. cit.*, p. 51.

Para o perfeito *Flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família, com todas as belezas encontradas e encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade.³⁷

E o poeta prossegue em sua descrição, comparando o *flâneur* a um espelho tão grande quanto a multidão, ou a um caleidoscópio equipado com consciência que – a cada mexida no tubo – capta a configuração de uma vida multifacetada e do grandioso movimento de todos os seus elementos.

O surgimento de espaços públicos de prazer/lazer criou uma figura pública com disposição para vagar, observar e folhear as cenas de rua: o *flâneur* – elemento central na literatura crítica da modernidade e da urbanização. Na literatura, ele foi descrito como o observador arquétipo da esfera pública das grandes cidades europeias do século XIX, em crescimento e mudando rapidamente.³⁸

O *flâneur* é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade e que pode dispor de uma manhã ou tarde para zanzar sem direção, visto que um objetivo específico ou um estrito racionamento do tempo constituem a antítese mesma do *flâneur*. Um excesso de ética produtiva (ou um desejo de tudo ver e de encontrar todo mundo que conta) inibe o espírito farejador e a ambição deambulante de ‘espionar a multidão’.³⁹

O *flâneur* só pode existir nas grandes cidades – as metrópoles –, pois as pequenas não lhe oferecem o mesmo espaço para os passeios e para a observação. O *flâneur* passa a maior parte de seu tempo apenas olhando o espetáculo urbano, em que observa particularmente as novas invenções. Citando o amigo Constantin Guys, Baudelaire nos diz que quem se “entedia no seio da multidão é um imbecil”.⁴⁰

A chave mais importante para se compreender essa enigmática figura talvez seja a multidão. Para Walter Benjamin, ela é o véu que cobre a imagem da Paris do século XIX

37 BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. *Op. cit.*, p. 170–171.

38 Cf. WILSON, Elizabeth. *Op. cit.*

39 WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 48.

40 BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.*, p.171.

deixada pelo poeta. Mas a Paris de que fala Baudelaire foi destruída depois de 1853, durante as reformas de Napoleão III; a Paris acolhedora, misteriosa, não existe mais. Em seu lugar, surge uma outra cidade, de ruas amplas, estritamente lineares, com fachadas contínuas: são avenidas radiais interligadas por rotatórias, com iluminação urbana uniforme e um complexo e moderno sistema de esgoto – toda essa renovação urbana destruiu a alma da cidade.

Para Benjamin, a figura do *flâneur* aparece como uma imagem dialética capaz de condensar o espírito do Segundo Império. Já no livro sobre o barroco alemão, Benjamin usa a gravura de Dürer *Melancolia* para mostrar como o espírito de uma época pode ser condensado numa imagem alegórica. Segundo Willi Bolle,

Ambas as figuras são uma espécie de ‘ponto arquimediano’ das respectivas obras. Ambas são abreviaturas da época representada, mônadas ou imagens dialéticas que tornam presente a respectiva época (o início dos Tempos Modernos e a modernité pós-Revolucionária Industrial), com sua força expressiva, seu cenário social, sua mentalidade.⁴¹

Em 1835, Nicolai Gógol – em São Petersburgo, distante da Europa Central –, lança um texto extraordinário para se pensar o *flâneur*: o conto *Avenida Niévski*⁴². Marshall Berman, em “Tudo que é sólido se desmancha no ar, diz que Gógol inventa um dos principais gêneros da literatura moderna: o romance da rua da cidade, onde ela própria é o herói. O narrador de Gógol se dirige a nós numa velocidade de tirar fôlego”⁴³. Neste conto, Gógol mostra-nos São Petersburgo a partir do passeio que faz pelas suas ruas.

Mas o modelo para o *flâneur* de Baudelaire parece estar mais próximo de outro: o das personagens do romance policial de Edgar Allan Poe. O romance policial entra na França pelas mãos de Baudelaire; ele é o tradutor dos trabalhos do americano Poe. “Ao traduzir esses modelos, Baudelaire acatou o gênero. Sua própria obra foi totalmente perpassada pela de Poe; Baudelaire sublinha esse fato ao se fazer solidário ao método no qual se combinam os diversos gêneros a que Poe se dedica”.⁴⁴

A iminência do abismo – característica da consciência da modernidade –, a solidão experimentada em meio à multidão, o perigo à espreita a cada amanhecer, a vida urbana

41 BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994, p. 366.

42 GÓGOL, Nicolai. *A Avenida Niévski*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

43 BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1985, p. 188.

44 BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 40.

caracterizada pela colisão de sensações fragmentárias e descontínuas, a mecanização da existência, são esses os temas presentes nos breves contos (*short-stories*) de Poe.

Diferentemente das narrativas de Baudelaire, Gógol e Poe, o espetáculo oferecido pela multidão das ruas de uma grande cidade não produz em todos os seus observadores e escritores o mesmo efeito inebriante. Engels, em outra perspectiva, faz da cidade a tela sobre a qual se desenrola o conjunto de seu pensamento político e histórico. “A história de qualquer sociedade até nossos dias é a história da luta de classes”⁴⁵. As fases decisivas dessa luta desenrolam-se na cidade, onde nascem a burguesia e o proletariado industrial; são esses, no pensamento não só de Engels como também de Marx, os motores da história e da revolução.

Engels não tinha a intenção de escrever um folhetim, mas sim um documento sociológico das condições de vida da classe trabalhadora inglesa. Ele parece falar da multidão sem estar no meio dela; observa-a de fora. Já a obra de Baudelaire formou-se num ambiente em que as “fisiologias” – depois o folhetim – impuseram-se como leitura a um público ávido por se reconhecer nesses tipos de texto, os quais, “inofensivos”, agradavam à política. Como, em 1836, o governo baixou leis repressivas contra a imprensa que atingiram, em cheio, as artes gráficas e a literatura, só restava, então, escrever sobre trivialidades. “A calma dessas descrições combina com o jeito do flâneur, a fazer botânica no asfalto. Mas já naquela época, não se podia andar a passeio por todos os pontos da cidade. Calçadas largas eram raridade antes de Haussaman; as estreitas ofereciam pouca proteção contra os veículos”⁴⁶.

Criação de Paris, o *flâneur* é um fisiognomista “nato” da rua que, ao perambular sem rumo, percorre a história social da cidade. Ele procura experiência, e não conhecimento; vagueia pela cidade em um estado de semi-embriaguez e se deixa levar pelas luzes e cores das vitrinas e dos painéis de publicidade. As passagens, espaços cobertos por vidro com lojas dos dois lados, eram o lugar ideal para seu deleite. Aí o *flâneur* sente-se como se estivesse na própria casa, como cronista e filósofo deste mundo.

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são escrivania onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente.⁴⁷

45 MARX, Karl. & ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 1988.

46 BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.*, p. 34.

47 *Ibidem*, p. 35.

Cultivar o ócio em meio à vida agitada do século XIX foi uma das virtudes do *flâneur* que Baudelaire procurou imitar o quanto pôde. Naquele momento, já não era possível – como no regime aristocrático anterior – se dar ao luxo de viver no ócio; isso se tornou apenas uma imagem do desejo. Se, no período anterior, os donos de terra não precisavam trabalhar, porque era um privilégio reconhecido, no novo tempo da industrialização – tempo burguês – o ócio já não tem mais lugar. E mesmo o poeta, que antes gozava de tal privilégio, não pode reivindicá-lo. Para o burguês, o ócio é preguiça e não tem lugar na nova sociedade.

Na Paris das décadas de 30 e 40 de 1800, a arte de flunar ainda fora cultivada. No *flâneur* de Baudelaire, sobrevive a característica do ócio aristocrático.

Figura contraditória ao espírito de seu tempo, o *flâneur* se torna, na sociedade burguesa, uma espécie ameaçada de extinção. Inicialmente, ele tenta resistir – ‘A ociosidade do *flâneur* é um protesto contra a divisão de trabalho’ –, porém, inutilmente; ele acaba tendo que se curvar diante das leis da economia capitalista.⁴⁸

Entre 1840 e 1850, Baudelaire ainda conseguiu viver como um ocioso, pois a herança deixada pelo pai permitiu-lhe desfrutar de alguns luxos. No entanto, como era mau administrador, logo se viu falido e obrigado a enfrentar o mercado literário. Baudelaire é, então, novo artista que se encontra em uma posição incômoda, isto é, livre dos mecenas, mas que se vê obrigado a ir ao mercado vender seu produto, como a florista vende uma flor, ou a prostituta, o seu corpo.

No século XIX, a comercialização e banalização de duas áreas são correlatas: a escrita e a sexualidade. A vida urbana gerou uma demanda por novas formas de texto: o folhetim, o artigo de revista – o que deu origem a um novo tipo de literatura, um registro jornalístico de imemoráveis visões, sons e espetáculos encontrados em cada esquina, em cada fenda da vida urbana. Nos bulevares e nos cafés, escritores famosos e jornalistas pobres se encontravam-se. Ambos rejeitavam a sociedade convencional, porém, eram financeiramente dependentes dela e, por conseqüência, a atitude deles ante a sociedade era mais cínica e irônica do que apaixonada e comprometidamente oposicionista. Estes homens – que haviam sido comprados –, ainda que mantivessem uma postura crítica e oposta ao ceticismo da sociedade burguesa perante as artes, eram pagos para entretê-la.⁴⁹ “A burguesia, como classe social que aos poucos se apropria do poder, passa a exigir de seus literatos um posicionamento a seu favor.

48 BOLLE, W. *Op. cit.*, p. 375.

49 Cf. WILSON, Elizabeth. *Op. cit.*

O artista deve não mais escrever para um homem abstrato, mas orientado pelos interesses particulares de sua classe de origem”.⁵⁰

Com Baudelaire, a *intelligentsia* vai ao mercado; “pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador”⁵¹. O próprio Baudelaire sempre negociou com redatores; queria abrir espaços para seus poemas e permanecia em contato ininterrupto com o mercado. Graças à sua profunda experiência relativa à natureza da mercadoria, Baudelaire estava capacitado, ou obrigado, a reconhecer o mercado como instância objetiva.

Nos *Conselhos aos Jovens Literatos*, em *A Arte Romântica*, Baudelaire fala da situação do escritor na sociedade capitalista e o compara à prostituta. Para sobreviver no capitalismo, é preciso obviamente vender a própria força de trabalho no mercado. Prostitutas e poetas líricos vendem a si próprios como mercadorias. Perdido nesse novo mundo da cidade e do mercado do século XIX, o poeta perambula por entre ruas e passagens, fita tudo e todos como que à procura de algo. Ele lança um olhar desprezioso em todas as direções, mas o foco finda nas lojas de departamentos, na mercadoria – tal qual uma previsão do futuro.

Na metáfora baudelairiana a mercadoria funciona como um narcótico poderoso que condena todo aquele que a contempla ao embaralhamento da identidade individual. Através do travestimento das aparências que a estética da mercadoria constrói. A mercadoria aparece, alegoricamente, na figura do fetiche, na metáfora do narcótico ou da prostituta, dotada de um caráter religioso e mágico, de um poder entorpecedor e de argúcia e ardil sedutores. Como Marx afirma, a mercadoria lança olhares amorosos aos seus pretensos compradores e incita ao ato da compra na ganância de se apoderar do equivalente geral dinheiro. Com aparência estetizada e murmurando promessas e palavras de amor, ela ainda inebria e fascina, despertando os desejos e pulsões reprimidas. Matéria-síntese de um paganismo sacralizado, de uma religiosidade profana e de uma encarnação espiritualizada.⁵²

No conto de Poe, *O homem da multidão*, a última parada do velho – pelo menos até o ponto em que o narrador o segue – é uma loja de departamentos, onde ele fica horas a contemplar as mercadorias, como se fosse um freguês. Vai de um setor a outro e nada compra ou fala; com olhos lânguidos, fica apenas a fitar as mercadorias. “Se a galeria é a forma clássica do interior sob o qual a rua se apresenta ao flâneur, então sua forma decadente é a grande loja. Este é, por assim dizer, o derradeiro refúgio do flâneur”.⁵³ Antes, ele andava pelas ruas como se estivesse na própria casa; agora, que estão entulhadas de gente e veículos,

50 ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, p. 65.

51 BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p.30.

52 CARVALHO, Sérgio Large T. A Saturação do Olhar e Vertigem dos Sentidos. *Revista da USP*. São Paulo, nº 32, dez. /fev. de 1996–1997, p. 151.

53 BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 51.

já não são tão seguras, o *flâneur* retira-se para os *magasin*, onde fica a vagar entre as mercadorias como antes estivera no espaço urbano. “Um traço magnífico do conto de Poe é que ele inscreve, na primeira descrição do flâneur, a imagem do seu fim”.⁵⁴

As encenações da vida privada que colonizam as passarelas públicas são assistidas cada vez mais por uma platéia numerosa. Entre 1830 e 1840, o Boulevard des Italiens era o centro da vida pública e da moda em Paris. Ao longo dele, perambulavam dândis, boêmios e cortesãs, e também a população em geral: operários, *grisettes* sorridentes, soldados, a pequena-burguesia – para a qual havia poucas oportunidades de passear e observar atentamente as vitrines de lojas durante a semana. Assim, aos domingos, todos podiam satisfazer o desejo de olhar. Tudo estava à venda nos espaços públicos, e qualquer um era livre para se aproximar deles.⁵⁵

*Jamais serão essas vinhetas decadentes,
Belezas pútridas de um século plebeu,
Nem borzeguins ou castanholas estridentes,
Que irão bastar a um coração igual ao meu.*⁵⁶

O Ideal. V. 01-04. (grifo meu)

Referências

BAUDELAIRE, Charles. “Projéteis”. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro; Nova Aguilar, 1995.

_____. As Multidões. In: *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 41.

_____. O meu coração a nu. In: *Escritos Íntimos*. Lisboa: Estampa, 1994.

_____. O Pintor da Vida Moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. O Heautontimoroumenos. In: *As flores do mal*. 5. ed. Tradução e notas: Ivam Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 308-309.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

54 *Idem*.

55 WILSON, Elizabeth. *Op. cit.*

56 “*Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,/ Produits avariés, nés d’un siècle vaurien,/ Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,/ Qui sauront satisfaire un coeur comme le mien*” (BAUDELAIRE, Charles. O Ideal. In: *As Flores do Mal*. *Op. cit.*, p. 146–147).

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994, p. 366.

CARVALHO, Sérgio Large T. A Saturação do Olhar e Vertigem dos Sentidos. *Revista da USP*. São Paulo, nº 32, dez. /fev. de 1996–1997.

Gautier, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

GÓGOL, Nicolai. *A Avenida Niévski*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas*: três visões da modernidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MARX, Karl. & ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 1988.

OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848)*: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade: A França no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SEIGEL, Jerrold. *Paris Boemia*: cultura, política e os limites da vida burguesa, 1830-1930. Porto Alegre: L&PM, 1992.

WHITE, Edmund. *O flâneur*: um passeio pelos paradoxos de Paris. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 48.

WILSON, Elizabeth. The Invisible Flâneur. In: *New Left Review*, nº. 191, January/February 1992. Tradução: Ednan José Silva.