

O Poeta Baudelaire e a Cidade de Paris

Marcos Antonio de Menezes¹

Resumo

Em Baudelaire, a literatura urbana apresenta-se sob novos aspectos: sons, edifícios, tráfego, tudo isso é matéria literária por fazer parte da nova consciência a envolver homens e mulheres. Pode-se afirmar que a literatura modernista nasceu na cidade, e com este poeta. Tal qual um “caleidoscópio carregado de energia”, ele desceu às profundezas da cidade para revelar as formas de beleza e as monstruosidades criadas pela modernização. Sua lírica moldou-se às formas da cidade e dos seus habitantes; ela liga o poeta ao público pelo lado obscuro e sórdido de suas vidas. Com um insulto deliberado – *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!* [Hipócrita leitor, meu semelhante, meu irmão!] – Baudelaire fala a seus contemporâneos. A obscuridade da lírica baudelaireana fascina, mas, ao mesmo tempo, desconcerta. A magia da sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. Sua poesia, antes de ser compreendida, desperta os sentidos e choca.

Palavras chave: Cidade; Literatura; História; Baudelaire; Representação.

Abstract

In Baudelaire, the urban literature shows itself with new aspects: sounds, buildings, traffic. These aspects form the literary subject and are part of the new conscious that surrounds men and women. You can say that the modernist literature was born in the city and with this poet. As a “kaleidoscope full of energy”, he went deep in the abyss of the city to reveal the beauty shapes and the cruelty created by modernization. His lyric accommodated itself to the city and its inhabitants; it connects the poet to the public by the dark and filthy side of their lives. With a deliberated insult – *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!* [Hypocrite reader, my fellow creature, my brother!] – Baudelaire speaks to his fellows. The obscurity of the lyric in Baudelaire fascinates, but at the same time it disconcerts. The magic in his word and his sense of mystery act deeply, although the comprehension remains disoriented. Before comprehension, his poetry wakes the senses and shocks.

Keywords: City; Literature; History; Baudelaire; Representation

O século XIX, de Charles Baudelaire, foi, talvez, o período da história em que o homem mais tenha sido desnudado, em que as crenças e as tradições deste mesmo homem tenham sido quebradas para ceder espaço a um novo tipo de vida que se organizava – a sociedade capitalista. Pode

¹ Professor do programa de pós-graduação em História (Goiânia) e da graduação (Jataí) da Universidade Federal de Goiás. Autor de *Olhares sobre as cidades: narrativas poéticas das metrópoles contemporâneas*. (São Paulo: Cone Sul, 2000), e organizador de *Escritas da história: narrativa, arte e nação*. (Uberlândia: Edufu, 2007) e *História e Historiografia: lendo objetos da cultura*. (Uberlândia: Edufu - no prelo).

parecer lugar-comum, mas foi, sem dúvida, nesse século que o urbanismo e a rua passaram irremediavelmente a fazer parte de nossas vidas.

A raça maldita de Caim, o primeiro demônio humano, espalhou-se sobre a terra e fundou as primeiras cidades. “Raça de Caim, tua argamassa, jamais foi sólida o bastante”². O fruto de um povo marcado pelo crime e pelo ódio não poderia ser doce, mas sim amargo. Após o dilúvio – castigo de Deus contra os infratores de suas leis, contra a geração de Caim –, aqueles que sobreviveram se fixaram em uma planície na terra de Sinear e ali começaram a edificar uma cidade e uma torre “cujo cume toque nos céus”³. No entanto, Babel – cidade erguida com tijolos queimados –, pretensão dos homens, seus criadores, não poderia persistir; não era lícito ao homem igualar-se a Deus. O homem não poderia construir uma outra natureza, artificial, erguida sobre a natureza primordial e unitária: a obra divina.

Então, o Senhor – ao ver a cidade e a torre, o que os filhos dos homens faziam, e perceber que, “agora, não haverá restrição para tudo o que eles intentarem fazer”⁴ – resolveu lançar mais uma maldição sobre a própria criação: as línguas foram embaralhadas, e os homens não mais se entendiam. “Assim o Senhor os espalhou dali sobre a face da terra; e cessaram de edificar a cidade”⁵.

A cidade do século XIX era a Babel que prosperava com a perda das conexões e a falta de referência aos valores do passado; palco para a atrofia progressiva da experiência relativa à tradição, à memória válida para toda a comunidade, substituída pela vivência do choque ligada à esfera do individual. O impacto da técnica moderna transformou tudo e, especialmente, a cidade, cuja capacidade de regeneração – metamorfose sem fim de autodestruição criativa – foi ficando cada vez mais rápida.

A partir da Revolução Inglesa e, em especial, no século XIX, o desenvolvimento das cidades mudou de ritmo para acompanhar não mais as badaladas dos sinos nos mosteiros, mas o “tic-tac” do relógio mecânico. Nesse momento, o crescimento ou refluxo obedecia às normas

2 BAUDELAIRE, Charles Abel e Caim. In: *As flores do mal*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 420.

3 *Gênesis*, primeiro livro da *Bíblia*, que narra a criação, capítulo 11, versículo 4 (Gên. 11, 4). *A Bíblia Sagrada*. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

4 Idem, capítulo 11, versículo 6 (Gên. 11, 6).

5 Idem, capítulo 11, versículo 9 (Gên. 11, 9).

ditadas pelas necessidades econômicas de produção de mercadorias e não simplesmente pelas trocas. Aparecia, então, a cidade moderna: afastada do mundo religioso dos mosteiros e das igrejas, condenada a erigir-se à beira dos muros das fábricas, com a fumaça das chaminés a encobrir os campanários das antigas igrejas e com os relógios das indústrias a regular o tempo nas ruas. A arquitetura do passado cedeu, rapidamente, terreno a formas e contornos do mundo da produção e do trabalho.

Baudelaire pôde constatar isso pessoalmente, quando o bisturi urbanístico do Barão Haussmann golpeava a velha Paris, abrindo no corpo palpitante da cidade as grandes artérias – os bulevares – projetadas por Napoleão III. Não havia ainda, à disposição da nascente literatura sobre o urbano, um vocabulário próprio para denominar o novo cenário. As associações metafóricas eram usadas na falta de outro referencial, e a cidade, descrita em metáforas médicas e visuais relacionadas com a natureza, metáforas orgânicas ou, ainda, metáforas bíblicas. Carl Shorske⁶ apresenta três modos de avaliar a cidade, reunindo essas metáforas nas seguintes imagens: cidade como “virtude”, como “vício” e como algo “além do bem e do mal” – sendo esta representativa da superação de discursos monolíticos construídos com base nas duas primeiras.

Na poesia de Baudelaire estão presentes as metáforas da morte, da destruição, da degeneração, da putrefação, da caveira. São alegorias mais que apropriadas para mostrar o que ocorria com o corpo da cidade. São fragmentos figurativos apresentados dispersamente, sem forma, nunca uma imagem completa – e isto lhe confere o caráter alegórico. A imagem é fragmento, ruína. É importante ressaltar que essa superação só pôde ser realizada na própria prática textual; por isso, os escritores são considerados, por Barthes⁷, como aqueles que mais se aproximaram da construção de uma semiótica urbana.

Uma cidade é, antes de tudo, um ambiente físico, uma “unidade funcional”, uma construção – no sentido arquitetônico do termo – composta de alguns elementos fixos, como as edificações, e outros móveis, a exemplo dos homens⁸. Embora “as cidades” possam ser tratadas de

6 SHORSKE, Carl. A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. *Espaço & Debates*. São Paulo: n° 27, 1989, p. 47.

7 BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1992.

8 Cf. LINCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 17.

forma genérica a princípio, cada uma delas tem particularidades, assim como em cada época concebe-se uma noção de cidade. Segundo Kevin Lynch, a cidade tem uma “imagem pública” que se forma pela sobreposição das imagens criadas por vários indivíduos, e cada um deles tem uma imagem própria e única da cidade: “Cada imagem individual é única e possui algum conteúdo que nunca ou raramente é comunicado, mas ainda assim ela se aproxima da imagem pública que, em ambientes diferentes, é mais ou menos impositiva, mais ou menos abrangente”⁹.

Essa nova atmosfera propiciou o surgimento da literatura da nascente grande cidade. Todo o espaço urbano era esquadrihado por centenas de olhos atentos e afoitos a descrever tudo o que era movido ou se fazia mover. Surgia aí uma plêiade de escritores cuja musa, então, era o novo espaço urbano. Mas os seguidores do “artista-demolidor” – alcunha que Haussmann deu a si mesmo – proliferaram junto com os escritores da nova cidade. Depois de o poeta de *As flores do mal* ter traduzido, em versos, as mudanças que a nova cidade do século XIX provocava na alma e no mundo físico, muitos outros se ocuparam de tal tarefa. Mas, ainda assim, a cidade parece ser material inesgotável, sempre passível de novas abordagens – mesmo porque, a nova cidade renova-se a cada dia. Nesta, os conflitos ganham contornos mais nítidos, como se os corpos dos seus habitantes, antes, estivessem presos às suas pedras. Pedras serão deslocadas e explodirão em miríade sobre as cabeças convulsas dos seus atônicos cidadãos.

No século XIX, o fenômeno urbano inquietou as almas, tanto as mais sensíveis quanto as mais rudes. A experiência da vida nas metrópoles fez com que a tradição literária se ajustasse ao estudo singular dessa nova sensibilidade produzida. A literatura das grandes cidades cosmopolitas, principalmente das capitais culturais da Europa, traz em si a complexidade e a tensão da vida moderna. Tais cidades eram, certamente, mais do que lugares de encontros casuais; eram ambientes geradores de novas artes, pontos centrais da comunidade de intelectuais, e mesmo de conflitos e tensões entre estes.

A princípio, a reação de escritores e intelectuais foi abandonar a cidade: escapar dos vícios, da velocidade, do agigantamento. O tipo humano nela formado tem sido aquele que compõe a base de uma profunda

9 Idem, p. 51.

recusa cultural, visível naquela moda literária nascente – a pastoral – que tanto pode apresentar uma crítica à cidade quanto a superação dela. Mas, apesar disso, escritores e intelectuais sempre gravitaram ao redor das cidades. A multidão em desvario, indiferente ao destino dos demais, chamou a atenção de quem tinha por ofício a escrita. Nas páginas de romances, novelas, contos e poesias, tal população aparece acelerando o passo para não tardar no compromisso com os ponteiros do relógio fabril. Homens e mulheres são empurrados pelo ritmo das fábricas e avançam como esteiras de máquinas na linha de montagem. Atentos e também vivendo no meio de tal tumulto, os escritores do século XIX buscaram matéria literária nesse conteúdo desordenado.

A literatura surgida a partir de meados do século XIX é tipicamente citadina. Isto já é percebido com a literatura romântica, que, por se deter no modelo de vida burguês, tende a se concentrar mais nos espaços urbanos, mas sem perder de vista a concepção de que o campo é o lugar ideal, onde se concentra uma forma idílica de pureza original. Talvez pelos mesmos motivos que fizeram com que os românticos “guardassem” o desejo do campo, os realistas do fim do século XIX se afastaram cada vez mais dele, concentrando sua atenção primordialmente na vida da cidade.

Indagar sobre as representações da cidade na cena escrita construída pela literatura é, basicamente, investigar textos que lêem a cidade, considerando não só os aspectos físico-geográficos (a paisagem urbana), os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, na qual se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória. É, enfim, considerar a cidade como um discurso, verdadeiramente uma linguagem, uma vez que fala a seus habitantes, revela a eles suas partes e seu todo.

“Tudo é ação numa cidade grande!”, exclamava Restif de la Bretonne já no século XVII¹⁰, justificando o interesse pela errância urbana. Se a própria cidade não pára de crescer, também o interesse da literatura por ela expande-se, chegando até nossos dias. Neste espaço de tempo – século XVII até hoje, em princípios do século XXI –, a destruição e a reconstrução da cidade também não cessaram. As cidades, que até então conservavam uma aparência medieval, com suas ruelas sujas e esgotos

10 Quando Restif de la Bretonne escreveu sua obra *Les nuits de Paris* (16 volumes editados entre 1788 e 1793), a capital francesa contava com 700 mil habitantes, aproximadamente.

escorrendo a céu aberto, cederam espaço às cidades abertas por grandes avenidas (os *boulevards* de Paris), favorecendo a perambulação.

Se, no século XVII, a *flânerie* ainda não era de todo possível, devido ao aspecto insalubre da cidade, a partir do século XIX, as reformas no espaço urbano – tendo como modelo a Paris de Haussmann – propiciariam o livre passeio pela malha citadina e, com isto, favoreceram sua descrição pela literatura. Nessa época, o desenvolvimento da imprensa também contribuiu para que a nova “escritura” da cidade se afirmasse. O texto rápido que narrava o desenrolar da vida no dia-a-dia da cidade foi a moda que ganhou as páginas dos jornais, inaugurando a reportagem.

Dickens, Balzac, Hugo, Dostoievski, Gogol, Zola – para apenas citar literatos europeus do século XIX – foram alguns dos que, ansiando por desvendar a alma humana, compreenderam que deviam debruçar-se sobre as janelas dos gabinetes onde escreviam e encarar a cidade, estabelecendo um fluxo entre o devaneio pessoal e intransferível e o bulício das ruas.

Não era por menos que Charles Baudelaire sugeria que o verdadeiro artista moderno deveria *épouser la foule* e que para o observador apaixonado, o *flâneur*, seria grande fortuna escolher sua moradia “no numeroso, no ondulante, no movimento, e no fugitivo e infinito”¹¹.

No entanto, o próprio Baudelaire é quem fundou uma poesia voltada para a cidade – e oriunda dela –, escrevendo sobre a Paris do Segundo Império, uma cidade grandiosa, planejada, urbanizada, centro da produção intelectual e cultural e pólo irradiador de idéias na época. A face da Paris revelada por ele é caótica e opressora, apresenta claramente aquele caráter dicotômico que aponta para a atração e a repulsa. O olhar da poesia volta-se para o submundo, para a miséria humana: a mulher é a prostituta; as imagens são carregadas em cores fortes, sombras e detalhes, produzindo estranhamento, choque, horror e, ao mesmo tempo, fascínio.

Transformar em poesia uma cidade: representar seus personagens, evocar figuras humanas e situações, fazer com que em cada momento mutável a verdadeira protagonista seja a cidade viva, sua continuidade biológica, o monstro – Paris. Essa foi a tarefa à qual Baudelaire se sentiu chamado no momento em que começou a escrever *As flores do mal*.

11 BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 170.

Baudelaire revela-nos, como num quadro de fisionomias, o que está interno ao olhar, percepção que na metade do século XIX nos dá a idéia do *Outro*, do que não temos controle, que perambula, desatento e aflito, que foge ao olhar e ao verbo.

O olhar do *flâneur* vai de encontro ao olhar da bela passante na multidão e o detém, por menos de um instante, mas, ao perdê-lo, apreende que a Paris do século XIX é um mosaico de luzes, movimento e solidão. A bela passante é esquecida e lembrada a cada momento. Em Baudelaire, assinala Raymond Williams, “a cidade era uma ‘orgia de vitalidade’, um mundo instantâneo e transitório de ‘êxtases febris’”¹².

Nesse contexto (século XIX), o poeta francês aparece como criador de um paradigma da cidade moderna, ao assimilar, principalmente, o caráter brusco e inesperado que caracteriza a vida transitória do homem moderno. Na leitura que Walter Benjamin¹³ faz do escritor, está presente a idéia de que a arte é também um ato de resistência, um protesto comum contra a sociedade.

Leitor de Baudelaire e de Benjamin, Marshall Berman¹⁴ mostra como o herói moderno de Baudelaire abre um caminho que ultrapassa a representação imagética tradicional da cidade como virtude ou como vício. Ao romper com a tradição literária a que, ao mesmo tempo, integrava-se, e ao construir uma linguagem própria, nascida da observação das cidades, Baudelaire acabou criando um novo modelo de cidade moderna, que corresponde justamente à imagem da cidade “além do bem e do mal” de Carl Shorske¹⁵. Os caminhos abertos pelo poeta francês e sua esgrima desenharam, então, uma matriz de cidade moderna.

Baudelaire buscou, na imensidão das grandes cidades, o efêmero que caracterizou sua época. Seu momento histórico foi o da cidade como local privilegiado da disputa pelo poder, espaço este que estava no centro dos acontecimentos como fonte obscura e temível do próprio poder.

Ordenar, disciplinar esta cidade, tornou-se obsessão para os governantes oriundos das lutas de 1848. A defesa contra a ameaça revolu-

12 WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 316.

13 BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

14 BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

15 SHORSKE, Carl. *Op. cit.*, p. 47.

cionária dava o tom das intervenções que provocaram o deslocamento de uma ordem – até então confusa e mal-traçada – que remonta ao período medieval.

Ambientes públicos e privados foram separados e até contrapostos por medidas legais. A via pública passou a ser o lugar onde o indivíduo se mistura com outros sem ser reconhecido. Nesse espaço, Baudelaire sentia-se só em meio à multidão. A rua oitocentista, filha da rua medieval, acabou por modificá-la e destruí-la: os caminhos sinuosos e irregulares foram alargados e substituídos. Velhos bairros foram demolidos e alguns poucos edifícios antigos – os mais importantes – mantidos, por serem considerados documentos históricos. Esses edifícios “isolados” tornaram-se “monumentos” separados do ambiente urbano. Arte e vida já não estavam entrelaçadas – o ambiente cotidiano começava a ficar mais pobre. Os espaços públicos e privados separaram-se cada vez mais. Os intelectuais, também, distanciaram-se da coisa pública.

As mudanças públicas realizadas em Paris pelo Barão Haussmann foram criticadas e consideradas vulgares e fastidiosas por escritores diversos, a exemplo de Goncourt e Proudhon. Eugéne Sue, Balzac, Victor Hugo e Dickens apreciavam o aspecto confuso, misterioso e integrado da cidade tradicional, mas foi Baudelaire – no poema “O cisne”, de *As flores do mal* – quem melhor soube traduzir o efeito temível da rapidez com que as obras de Haussmann eram executadas.

Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel)¹⁶
O cisne, v. 5-8.

Em Baudelaire, a literatura urbana apresenta-se sob novos aspectos: sons, edifícios, tráfego, tudo isso é matéria literária, por fazer parte da nova consciência a envolver homens e mulheres. Pode-se afirmar que a literatura modernista nasceu na cidade e com este poeta. Tal qual um “caleidoscópio carregado de energia”, ele desceu às profundezas da cidade para revelar as formas de beleza e as monstruosidades criadas pela modernização. Sua lírica moldou-se às formas da cidade e dos seus

¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. O cisne. In: *As flores do mal. Op. cit.*, p. 326-327.

habitantes; ela liga o poeta ao público pelo lado obscuro e sórdido de suas vidas. Com um insulto deliberado – “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!”¹⁷ [Hipócrita leitor, meu semelhante, meu irmão!] – Baudelaire fala a seus contemporâneos. A obscuridade da lírica baudelaireana fascina, mas, ao mesmo tempo, desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. Sua poesia, antes de ser compreendida, desperta os sentidos e choca. “Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral”¹⁸. O próprio Baudelaire escreveu: Existe uma certa glória em não ser compreendido.

Com efeito, a lírica produzida pelo poeta é dissonante e gera uma tensão no leitor. Este leitor não é qualquer um: ele foi escolhido. É, antes, o homem moderno, que, a partir do século XIX, passou a respirar a fumaça das chaminés das indústrias e a se acotovelar nas ruas das grandes cidades. A poesia de Baudelaire apresenta grandes afrescos do mundo objetivo das relações sociais vividas na França em meados do século XIX e, ao mesmo tempo, expressa o clima subjetivo da experiência vivida pelos homens dessa época. Sua obra fala não apenas do ser social, mas também dos acontecimentos, dos fatos e do meio no qual ela se manifesta. A criação literária do poeta francês é depósito transparente do seu pensamento criador; de sua obra brotam as fontes da vida social que nutrem e que ordinariamente oferecem-se com toda transparência à nossa vista. “A literatura portanto fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se caracterizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos”¹⁹.

Conhecido por sua controvérsia e seus textos obscuros, Baudelaire foi o poeta da civilização moderna; suas obras parecem clamar pelo século XXI, ao contrário de seus contemporâneos. Em sua poesia introspectiva, revelou-se um lutador à procura de Deus, sem crenças religiosas,

17 BAUDELAIRE, Charles. Ao Leitor. In: *As flores do mal. Op. cit.*, p. 100-101.

18 FRIEDRICH, Huhn. *Estrutura da lírica moderna*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991, p. 15.

19 SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 21.

procurando, em cada manifestação da vida, os elementos da verdade, em uma folha de uma árvore ou até mesmo no franzir das sobranceiras de uma prostituta. Sua recusa em admitir restrições de escolha de temas em sua poesia coloca-o num patamar de desbravador de novos caminhos para os rumos da literatura mundial.

O poeta sabia da interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno e rompia com o dualismo entre espírito e matéria. Assim, conferia riqueza e profundidade ao homem – características ausentes em muitos contemporâneos seus. Ele não separava “modernismo” de “modernização”, portanto, não diferenciava o espírito puro – imperativos artísticos e intelectuais autônomos – do processo material – imperativos políticos, econômicos, sociais. Pensando assim, é possível incluí-lo na galeria de escritores como Goethe, Hegel e Marx, Dickens e Dostoiévski.

Em Baudelaire, o sujeito toma consciência de si mesmo. Ele é o fundador da consciência do sujeito na cultura contemporânea. O gosto pela recusa, da resistência, cria o sujeito. Na modernidade, este sujeito toma consciência de si no movimento de passagem da vida pacata na pequena Vila para a vida na grande Cidade. Na modernidade, não é mais o sujeito clássico do Iluminismo, com sua razão salvadora, mas antes o homem nu na multidão de iguais.

Nascia, aí, uma modernidade que definia o eterno no instante, o que se opunha ao idealismo das culturas empenhadas em desprender as idéias eternas das deformações e das máculas da vida prática e dos sentidos. “A modernidade”, escreveu o poeta francês em seu artigo “O pintor da vida moderna” (publicado em 1863), “é o transitório, o fugidivo, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o efêmero”. O espírito da modernidade estética, com seu novo sentido de tempo, como um presente prenhe de um futuro heróico, nasceu na época de Baudelaire. Hoje, esta modernidade encontra-se prisioneira do instante e arrastada na eliminação cada vez mais complexa do sentido.

Os primeiros modernos não procuravam o novo num presente voltado para o futuro e que carregava consigo a lei de seu próprio desaparecimento, mas no presente, enquanto presente. Essa distinção é capital. Eles não acreditavam, como disse, no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação. Não depositavam sua

confiança no tempo nem na história, onde não esperavam obter revanche. O seu heroísmo era bem o heroísmo do presente, não do futuro, pois a utopia e o messianismo lhes eram desconhecidos²⁰.

Courbet e Manet, Flaubert e Baudelaire, todos quiseram ser de seu tempo. Se fizeram escândalo, nunca julgaram que deveriam isso à vanguarda que teriam sobre seus contemporâneos. Estavam em conflito com o conformismo. Não aceitaram a realidade dada como sendo a que deveria ser vivida e defendiam um outro comportamento, o qual passava primordialmente pelo gosto estético. Pregaram que o presente de cada época e sua modernidade estariam intimamente vinculados a um tempo e a um espaço, ao conjunto de gostos de uma dada época e de um dado lugar, variável segundo a mudança dessas coordenadas.

Pode-se dizer, assim, que no nascimento do conceito contemporâneo de moderno, quando aparece o termo, temos uma clara ressurreição da utopia presentista dos quiliastas, onde a fruição do aqui e agora não se apresenta mais como uma realização orgiástica do paraíso, mas sim como uma transposição do prazer carnal para o prazer do consumo de bens dotados de uma beleza, imagem da circunstancialidade e da efemeridade, atados a um conjunto de gostos de uma época onde a transitoriedade parece ser a única regra não transitória.

A lei do efêmero da multidão e das aparências mutantes da modernidade metaforiza-se exemplarmente na figura da multidão, a massa humana das ruas das grandes cidades industriais que apresenta contraditoriamente a uniformidade do movimento coletivo e a singularidade das feições, a aparente integração no conjunto e a sensação de isolamento dos indivíduos²¹.

Tal qual um ocioso que circulava em Paris – capital do século XIX – como a terra prometida, o poeta transmutado no *flâneur* tentava levar uma vida paradoxal: estar na multidão sem se envolver nela e, junto com ela, ir ao mercado contemplar as mercadorias. Este personagem ainda não havia sido condicionado pelo hábito que automatiza a percepção e

20 COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 37.

21 MENEZES, Philadelphos. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experiência, 1994, p. 59.

impede a apropriação da cidade pelo cidadão. Seu contato com a massa urbana era aquele do olhar – ele via a cidade –, e esse método o fazia criar em torno de si um escudo. Não sendo um autômato, ele era o ocioso que mapeava a urbe, fazendo referência ao labirinto emocional despertado pela modernidade.

Porém, na segunda metade do século XIX, na Europa industrial, o poeta já não mais podia viver à parte do mundo que, a cada dia, aceitava o mercado como regente. Baudelaire foi o primeiro moderno, o primeiro a aceitar a posição desclassificada, desestabelecida, do poeta – que não é mais o celebrador da cultura a que pertence; foi o primeiro a aceitar a miséria e a sordidez do novo espaço urbano.

Charles Baudelaire identificou-se com todos os marginais da sociedade: as prostitutas, os bêbados. Não é comum para um rebelde de sua classe igualar-se à parte “suja” da sociedade. Porém, ele interpretou a sociedade que viveu o processo opressivo de sua banalização. A sociedade inteira estava comprometida com um tipo de prostituição gigante: tudo estava à venda. E o escritor, entre todos, foi um dos que mais se prostituíram, pois prostituiu sua arte. Baudelaire tinha outras opções. Podia tornar-se um escritor mercenário e isso seria pior que vender o corpo. O poeta, voluntariamente, apropriou-se do lugar da prostituta e, mais do que aceitar tal identidade sobre si pela necessidade bruta, ele a manteve.

Essa luta desesperada do cidadão do século XIX, para não se ver transformado em “coisa”, foi acompanhada pela poesia de Baudelaire, que também sofreu a amargura da perda da aura. Mas este ainda tentava transformar horror e dor em beleza. A plástica de suas “flores malditas” buscava transcender a tudo o que estava se desmanchando no ar. Mas a burguesia tinha pressa em construir seu reinado, e mesmo o *flâneur* precisava render-se aos seus encantos e tornar-se seu súdito.

Kátia Muricy, citando Benjamin, informa que o “flâneur, que não é consumidor, identifica-se com a mercadoria; nela ele se encarna como estas almas errantes que procuram um corpo, de que fala Baudelaire”²². O artista entrava em empatia com a mercadoria, confundia-se com ela. Não encontrava – ou negava-se a encontrar – seu lugar na nascente economia de mercado.

22 MURICY, Kátia. Benjamin: Política e paixão. In: CARDOSO, Sérgio. (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 502.

Para o homem contemporâneo a Baudelaire, viver a modernidade cidadina significava ser arremessado ao turbilhão de uma realidade em desvario. O cenário dessa tragédia moderna era a metrópole, que estava sob a égide absoluta do fluxo do inusitado e da rápida obsolescência provocados pelo capitalismo.

O mundo que se modernizava mostrava-se – insinuava-se – transparente e excessivo. Mas a velocidade da vida nervosa das metrópoles, paradoxalmente, tornava turva a visão dos contornos e das formas. O cidadão foi deixado à deriva, jogado contra as multidões das ruas; foi obrigado a consumir uma profusão incalculável de sinais, de códigos, num cenário abarrotado de imagens.

Parar o tempo e a história. Esta era a firme intenção de Baudelaire, nem que para isso fosse necessário jogar o próprio corpo sobre os relógios. Era preciso interromper o círculo de fogo da Lógica Divina. O poeta falou a linguagem de seu tempo, mostrando isto claramente em sua obra. Ele teve a ousadia de questionar o progresso e, com o dedo em riste, disse não a este “farol cego”.

Baudelaire experimentou a angústia da desordem e a ânsia de sentido. Esta vertigem o arrastou ao seu fáustico destino. A audácia daquele que, atirando-se sobre os relógios, queria fazer parar o tempo da história, não pôde sustentar-se por muito tempo como projeto filosófico-estético. Este pacto com o diabo não sobreviveria 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?”²³

Hoje, mais de 150 anos após o assombro de Baudelaire diante da caducidade da metrópole, uma rede da qual ninguém pode escapar leva o processo de modernização aos mais remotos cantos do mundo e transforma, ainda mais, as cidades em terra estrangeira para seus cidadãos. O poeta elegeu o espaço urbano como *locus* de interpretação do social. Sua cidade natal, Paris, aparece em suas poesias como musa e objeto. Na escrita baudelaireana, a cidade transforma-se no material mais poético dentre todos. Ele tem, então, sobre o material, uma perspectiva tipicamente modernista.

23 BAUDELAIRE, Charles. Projéteis. In: *Poesia e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 515.

Charles Baudelaire revela, em sua obra, sintonia com a época, com o país, com a cidade. Ele viveu intensamente os anos da revolução burguesa – participou dela; viu a cidade – Paris – ser remodelada: o solo sob seus pés parecia mover-se. Sua lírica tem como personagem a cidade.

Em sua criação literária, o poeta confessa-se desejoso em maldizer, ou melhor, zombar de todos. É uma crítica mordaz à sociedade de seu tempo, a da inauguração do capitalismo. Em carta enviada à mãe, anunciava:

Porém, este livro, cujo título *Les Fleurs du Mal* diz tudo, está revestido, como se verá, de uma beleza sinistra e fria. Foi feito com furor e paciência [...] O livro põe todos em furor [...] Zomba de todos, ficará gravado na memória do público letrado, ao lado das melhores poesias de Victor Hugo, de Théophile Gautier e até Byron²⁴.

Neste trecho, é clara a intenção do poeta não apenas em escandalizar a mãe, mas a toda a “boa” sociedade burguesa que rejeitava o artista. Para os acadêmicos, ele é o pós-romântico degenerado. Apesar de guardar traços da poesia de Hugo, parece deformá-las pelo péssimo gosto de “cantor das prostitutas” e pela decomposição fúnebre, gosto patológico de uma boemia já mórbida.

Charles Baudelaire é, em *Quadros parisienses*, o primeiro poeta da grande cidade moderna. A pressão mental da época burguesa e capitalista, cuja imagem aparece nos grandiosos *tableaux parisiens*, não uma *divine comédie de Paris*, mostra um poeta visionário, precursor e mestre de toda a poesia moderna, até – e inclusive – do surrealismo.

Na França, modernismo tem o sentido de modernização e começou com Baudelaire, compreendendo, pois, o niilismo. Tal modernismo foi ambivalente, desde sua origem, nas suas relações com a modernização. Sempre desconfiou do progresso e é, essencialmente, estético. A partir de Baudelaire ou de Flaubert, este modernismo definiu-se como “antiburguês”.

O que nos atrai e ao mesmo tempo nos choca na leitura d’*As flores do mal* é, com certeza, e já de pronto, a violência temática dos poemas. Toda a obra, do primeiro ao último verso, apresenta-se como confissão de uma pessoa original vacilando entre luz e trevas. Da mesma forma, seu vigor formal, rompendo com a tradição romântica francesa, surpreende. Suas fórmulas são breves, sua prosódia é burilada. A linguagem do dia-a-

24 TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scrita, 1995, p. 195.

dia, intervindo no canto profundo do poema, confere-lhe singularidade. Não há mais, para ele, termos proibidos ou nobres.

Em Baudelaire, a poesia não jorra mais da unidade que se instaura entre a poesia e um determinado homem, como queriam os românticos. Renunciando à expressão de sentimento, a poesia torna-se vontade formal, isto é, artificial.

Essa conquista é um dos fatos mais notáveis do poeta Baudelaire, tanto mais notável que essa liberdade de falar de tudo em poesia precedeu à liberdade de falar de tudo no romance (conquista de Zola) e precedeu de muito à liberdade de falar de tudo na prosa da vida cotidiana (conquista de Freud). Com essa conquista, Baudelaire tornou-se um verdadeiro libertador da poesia, libertando-a do monopólio tirânico dos termos petrarquescos e românticos – amor ideal, lua e o resto. Baudelaire é o Petrarca da poesia moderna²⁵.

No final do século XIX, Baudelaire era o literato francês mais venerado. Hoje, é considerado o mais importante predecessor da poesia moderna. Sua rejeição ao campo tem seguidores e a cidade, a cultura urbana, as diversões urbanas, a *vie factice* e os *paradis artificiel* parecem não só incomparavelmente mais atraentes como também muito mais espirituais e vívidos do que os chamados “encantos” da natureza.

A imaginação do artista produz continuamente coisas boas, sofríveis e ruins – diz Nietzsche – e é seu discernimento que primeiro rejeita, seleciona e organiza o material a ser usado. Essa idéia, como toda filosofia da *vie factice*, promana fundamentalmente de Baudelaire, que deseja “transformar seu prazer em conhecimento” e deixar que o crítico no poeta tenha sempre a oportunidade de manifestar-se, e em quem o entusiasmo por tudo é artificial e chega, de fato, a ponto de levá-lo, inclusive, a considerar a natureza moralmente inferior²⁶.

Diferentemente dos românticos, Baudelaire não está à procura do país dos sonhos da “flor azul”. Para ele, “les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent pour partir...” [os verdadeiros viajantes são somente aqueles que partem para partir...]²⁷.

25 CARPEAX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. V. Belo Horizonte: Edições Cruzeiro, 1959, p. 2256.

26 HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 911-912.

27 BAUDELAIRE, Charles. A Viagem. In: *As flores do mal, op. cit.*, p. 442-443.

Referências

- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles *As flores do mal*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Poesia e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CARPEAX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. V. Belo Horizonte: Edições Cruzeiro, 1959.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- FRIEDRICH, Huho. *Estrutura da lírica moderna*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LINCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MENEZES, Philadelphos. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experiência, 1994.
- MURICY, Kátia. Benjamin: Política e paixão. In: CARDOSO, Sérgio. (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SHORSKE, Carl. A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. *Espaço & Debates*. São Paulo: n° 27, 1989.
- TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scrita, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em julho/2008.
Aprovado em outubro/2008.