

MARCOS ANTONIO DE MENEZES

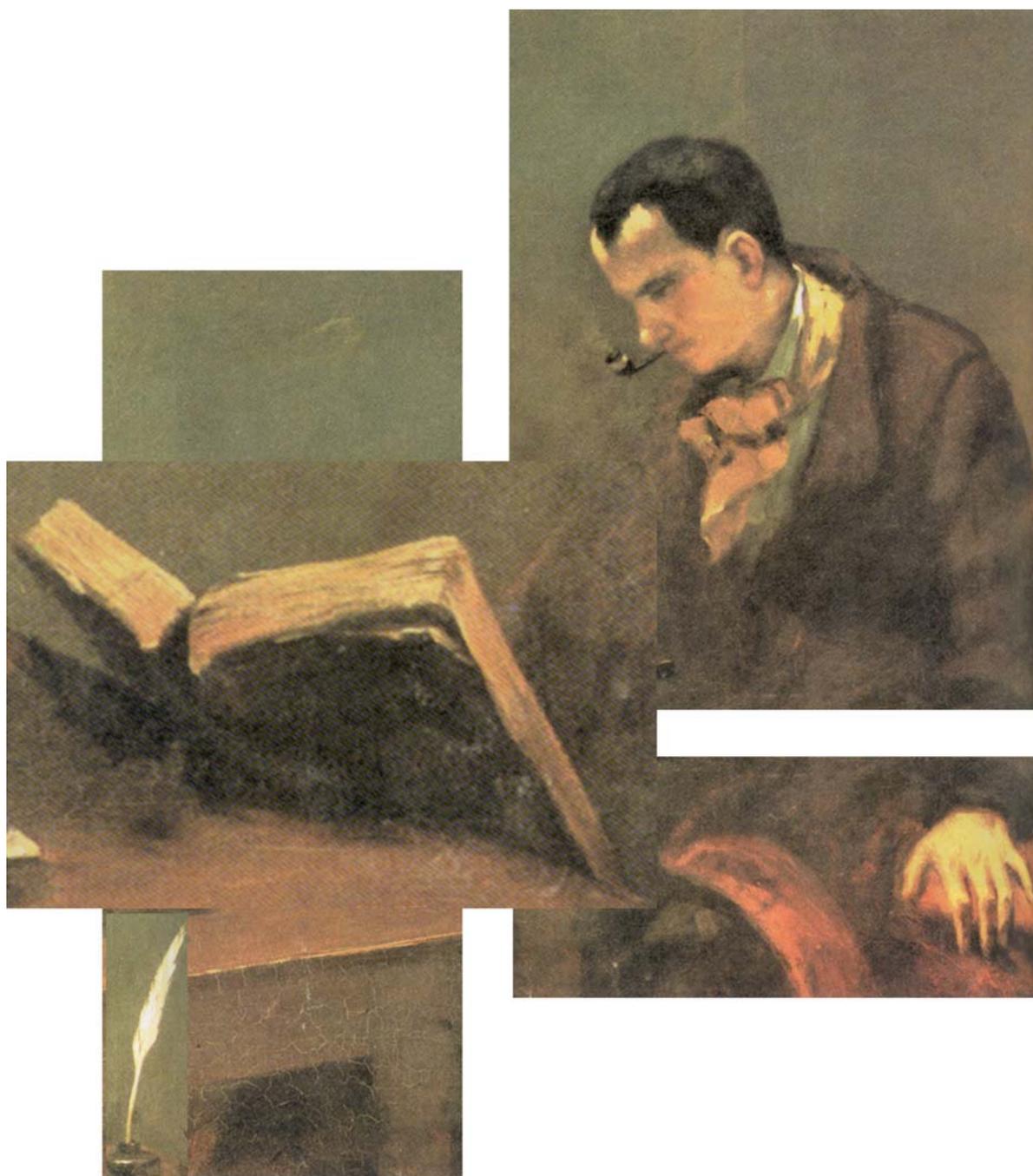
***Um Flâneur Perdido na Metrópole do Século XIX:*
História e Literatura em Baudelaire**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria de Oliveira Burmester.

CURITIBA - PR
Março de 2004

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



MARCOS ANTONIO DE MENEZES



***Um Flâneur Perdido na Metrópole do Século XIX:
História e Literatura em Baudelaire***

**CURITIBA - PR
Março de 2004**

TERMO DE APROVAÇÃO

MARCOS ANTONIO DE MENEZES

Um Flâneur Perdido na Metrópole do Século XIX:
História e Literatura em Baudelaire

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Maria de Oliveira Burmester
Departamento de História, UFPR

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Instituto de História, UFU

Prof. Dr. Antônio Cesar de Almeida Santos
Departamento de História, UFPR

Prof. Dr. João Alfredo Dal Bello
Departamento de Letras, UFPR

Prof^a. Dr^a. Maria Inês Borges Pinto
Departamento de História, USP

Curitiba, 04 de Março de 2004.

A meus pais

Itajair de Menezes (†)
Jaci Terezinha de Menezes

AGRADECIMENTOS

Durante os últimos quatro anos trabalhei neste projeto que arranha as várias leituras possíveis da magnífica obra de Charles Baudelaire. Se ele viu com perplexidade o mundo transmutando sob seus pés, não é menor o nosso espanto – seus leitores – frente ao século XXI que a todos devora-nos com seu vórtice.

Impossível agradecer aqui a todos aqueles que conviveram comigo através do trabalho e colaboraram para que ele fosse o que é. Agradeço, primeiramente, a Deus, que sempre adubou meu jardim com o melhor nutriente feito da ajuda de pessoas maravilhosas que só contribuem para o crescimento das flores que trazem a cor da alma de cada uma delas. Se espinhos feriram minhas mãos foi porque, antes, eu quisera violar as flores para sentir sua delicadeza e sua textura. O que segue é apenas um ponto de partida.

Pela energia, as idéias, o apoio e o amor, meu profundo agradecimento aos colegas do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia: Ludmila Sá de Freitas, Luciene Lehmkuhl, Kátia Rodrigues Paranhos, Adalberto Paranhos, Sandra Rodart Araújo, Jacques Elias de Carvalho, Cláudia Helena da Cruz, Nádia Cristina Ribeiro, Kátia Eliane Barbosa, Daniela Reis, Denise Oliveira Gonçalves, Edmilson de Sousa Anastácio, João Ivo Neto, Luciano Carneiro Alves, Manoela Sara Chamarelli, Maria Abadia Cardoso, Meiriely Cardoso Fortunato, Débora Sousa Saraiva, Rodrigo de Freitas Costa, Rodrigo Fázio, Susana Gonçalves, Silvana de Assis Pitillo e Thaís Leão Vieira, sem os quais minha caminhada intelectual até aqui seria histeria. Agradecimento especial aos professores Doutores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota.

Sou grato a Prof^a. Dr.^a Ana Maria de Oliveira Burmester, que me acolheu como orientando no programa de pós-graduação da Universidade Federal do Paraná e a todos os colegas, seus alunos, que, juntos, dividimos sua sapiência.

Obrigado ao amigo Deusmar Fabiano Motta por ter lido e, algumas vezes, discutido comigo partes deste trabalho; ao Edinan José Silva pela revisão dos

originais; ao Miguel Rodrigues de Sousa Netto por ter feito a diagramação e leitura final da tese; a Dolores Mendes pela ajuda com a língua francesa; ao André Luiz Xavier pela ajuda com a língua inglesa; ao Aguinaldo Rodrigues Gomes pela amizade e estímulo; ao Rodrigo Turin e Flavio Trovão, que tantas vezes resolveram por mim problemas em Curitiba. Obrigado a Eduardo Moraes Warpechovski e Sandra Alves Fiúza, pela constante gentileza e auxílio.

Obrigado aos Professores Doutores Antônio Cesar de Almeida Santos e João Alfredo Dal Bello, que participaram da banca de qualificação e aceitaram o convite para comporem a banca examinadora final. A Prof^a. Dr^a. Maria Inês Borges Pinto, que gentilmente aceitou o convite para compor a banca e ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, que também aceitou compor a banca examinadora, meus sinceros agradecimentos.

Agradeço à melhor, a mais bela flor que sempre perfumou-me a vida: minha amada mãezinha. Rendo minhas homenagens a esta mulher que "tem os olhos agudos qual verruma fina, luzentes como as poças na noite tranqüila; seus olhos são divinos como os da menina que se assusta e sorri a tudo que cintila".

Finalmente, agradeço ao CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa) que, através de bolsa, patrocinou esta pesquisa.

Há outros, não mencionados aqui, porém não esquecidos, que muito me ajudaram. Obrigado.

Marcos Antonio de Menezes
Curitiba, Fevereiro de 2004.



NO INVERNO, quando sinto um torpor envolver-me, mergulho cheio de prazer nessas tão queridas páginas das Flores do mal. Mal abro meu Baudelaire sou lançado numa paisagem surpreendente que revive aos nossos olhos com intensidade que têm a sua origem no ópio ou na sua profundidade. No horizonte, ao alto, estende um céu lívido de aborrecimento, com rasgões azuis nele feitos por uma Oração proscrita. No caminho, única espécie de vegetação, penam algumas raras árvores em cuja casca, dirida, se entrelaçam nervos despídos: o seu crescimento visível, apesar da estranha imobilidade do ar, é interminavelmente seguido por um choro tão dilacerante como o de violinos e que, atingida a extremidade dos ramos, sob forma de folhas musicais estremecesse. Assim que penetro nesse domínio, descubro langorosos lagos dispersos como canteiros de um eterno jardim: no granito negro das suas cercaduras, em que se engastam pedras preciosas da Índia, repousa uma água morta e metálica, como fontes de cobre maciças, onde um raio bizarro se vem tristemente refletir, com a graça das coisas fenecidas. Nenhuma flor, em volta, por terra – mas apenas, de longe em longe, penas de asas de algumas almas decaídas. O céu, que um segundo raio, logo seguido de outros, finalmente ilumina, perde rapidamente a sua lividez e desprende o azul claro desses dias de outubro, magníficos, enquanto a água, o granito de ébano e as pedras preciosas depressa flamejam como só o fazem, ao entardecer, os pavimentos da cidade: é o Sol que se põe! E, oh prodígio!, uma vermelhidão singular, em torno da qual alastra o odor enervante de cabeleiras que se soltam, cai em cascata do céu obscuro! Tratar-se-á de um dilúvio de rosas corruptas de que o pecado constituísse o único perfume? – Sangue?, ou uma pintura? – Estranho pôr-do-Sol! Ou limitar-se-á esta inundação unicamente a ser o rio das lágrimas avermelhadas pelo fogo de artifício de um Satã saltimbanco que, escondido, mexe os cordelinhos? Ouçam como cai um ruído de beijos, lascivo... Por fim trevas de tinta invadem tudo e ouve-se apenas, com o remorso e a Morte, esvoaçar o crime. Então cubro o rosto e um choro arrancando menos da minha alma por tal pesadelo do que por uma amarga sensação de exílio, atravessa o negro silêncio. Pátria - o que é para nós afinal o país mas íntimo?

Fecho o livro, os olhos, e procuro-a. Diante de mim ergue-se a aparição do sábio poeta apontando-a por meio de um hino mesticamente ascendente, como se fosse um lírio. O ritmo desse canto assemelha-se à rosácea de uma velha igreja: no meio da ornamentação de cantaria antiga, com um seráfico sorriso ultramarino que parece mais ser a oração que dos seus olhos azuis se desprende do que o nosso costumado azul, anjos, fazendo-se acompanhar de harpas, imitação das suas asas ou címbalos de um ouro primitivo, da brancura das hóstias o seu êxtase entoam - puros raios agora modelados como trombetas e tamborins onde ressoa a virgindade dos trovões imaturos. – As santas trazem palmas, e embora eu não levante o olhar mais alto do que as virtudes teológicas – de tal forma a santidade do lugar é inefável –, ouço ribombar infindavelmente o agradecimento: Aleluia!

Stéphane Mallarmé
Sinfonia Literaria

SUMÁRIO

RESUMO.....	1
ABSTRACT.....	2
RÉSUMÉ.....	3
INTRODUÇÃO	
Retirando pedras do caminho.....	4
CAPÍTULO I	
Palavras e balas, dandismo e boemia.....	20
CAPÍTULO II	
Baudelaire e o espaço urbano do século XIX.....	58
Cidades: lugar de memória.....	79
CAPÍTULO III	
Em busca de uma nova poesia.....	99
Dandy: uma criação das metrópoles novecentistas.....	113
O Flâneur: um habitante das metrópoles novecentistas.....	129
Uma nova lírica.....	147
CONCLUSÃO	
História, cidade e poesia: algumas palavras.....	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	163

RESUMO

O presente trabalho discute, a partir das poesias de Baudelaire reunidas em *Quadros Parisienses* do livro *As Flores do Mal*, a modernidade imposta ao espaço urbano no século XIX. Esta modernização transformou profundamente não só os lugares mas também as pessoas e as relações entre elas. Neste estudo vamos usar a edição bilíngüe – francês/português – de *As Flores do Mal*. Nossa leitura de Baudelaire se pautará na necessidade apontada por Fredric Jameson de se “restaurar para a superfície do texto a realidade reprimida e soterrada da (...) história”. Vamos, assim, ao encontro do que foi exposto na tese VII de Walter Benjamin, *Sobre o conceito da história*, em que ele afirma que “nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie”. No primeiro capítulo, o tema da revolução é explorado via leitura das poesias *A uma passante* e *O cisne*, reunidas nos *Quadros Parisienses*. A Revolução de 1848 será pensada através da associação entre as imagens do quadro de Delacroix *A Liberdade Conduzindo o Povo*, que retrata a Revolução de 1830, e o poema *A uma passante*, que falará do “trauma de 1848”. No poema *O cisne*, o tema da revolução está presente outra vez. Por ser alegórico – talvez o mais alegórico de *As Flores do Mal* – e o mais marcante entre os que têm como tema a cidade, o poema oferece não só elementos para a interpretação do espaço urbano, como também para compreendermos as opções estéticas de Baudelaire. No segundo capítulo, apresento as cidades como sendo, no século XIX, o espaço que mais passou por transformações. Dessa combinação nasce uma paisagem caótica, desconcertante, descrita pela literatura da primeira metade do século XIX. Para Simmel e Benjamin, a cidade – aquela fruto da indústria e técnica do século XIX – criará um indivíduo que não mais consegue associar seu passado ao presente na elaboração do futuro. O terceiro capítulo procura entender as opções estéticas do poeta. A modernidade de Baudelaire traz em si o seu contrário: a resistência à modernidade. O “novo” do poeta é desesperado, que é justamente uma possibilidade de sentido do francês *spleen*. Ele se torna ambivalente a essa modernidade cuja invenção lhe é atribuída. A visão alegórica de Baudelaire transforma a cidade em ruínas. Neste trabalho, procuramos contribuir para que historiadores não tenham a interdisciplinaridade apenas como retórica, mas façam uso de fato dos novos objetos. Desse modo, incorporamos a possibilidade de a poesia de Baudelaire ser utilizada como referência para os estudos históricos à medida que ela suscita uma reflexão sobre os vários temas que emergiram, em determinado momento, no seio da sociedade – sobretudo na europa. Procuramos, também, contribuir para a história cultural, que a cada dia ganha espaço e adeptos.

Palavras-chave: Baudelaire; Literatura; História; Revolução; Modernidade.

ABSTRACT

The present work discusses, from the Baudelaire's poetries reunited in *Flowers of Evil's (Les Fleurs du Mal) Portraits of Paris (Tableaux Parisiense)*, the modernity imposed to the urban space at the 19th century. This modernization deeply transformed the places and the people and also the relations between them. In this study we'll use the bilingual edition – French/Portuguese – of *Flowers of Evil*. Our Baudelaire's lecture will be adjusted by the necessity indicated by Fredric Jameson of “recovering to the text surface the buried and repressed reality of the (...) history”. This way, we'll go, to the encounter of what was exposed in the Walter Benjamin's VII thesis, *About the concept of history*, where he asserts that “there was never a culture document that wasn't a barbarian's document too”. In the first chapter, the theme of revolution is explored via the poetries' lectures *To one passerby womanl (A une passante)* and *The swan (Le cygne)* and remitted in the *Portraits of Paris*. The Revolution of 1848 will be thought over the association among the images of the Delacroix's picture, *The Liberty conducting the crowd (La Liberté guidant le peuple)*, that retracts the Revolution of 1830, and the poem *To one passerby woman*, that would speak about the “trauma of 1848”. In the poem *The swan*, the theme of revolution is present once again. Because it's allegorical – maybe the most allegorical of *Flowers of Evil* – and the most marking among the texts whose themes are the city, the poem offers not just elements for an urban space interpretation, but also to understand the Baudelaire's aesthetics choices. In the second chapter, we present the cities while, at the 19th century, the space where suffered more transformations. From this combination a chaotic landscape is born, disconcerting, described by literature of the 19th century first half. For Simmel and Benjamin, the city – that's the fruit of the 19th century thecnics and industry – will create an individual that don't get more to associate his past at the present to elaborate the future. The third chapter seeks to understand the aesthetical choices of the poet. The Baudelaire's modernity brings inside its contrary: the resistance of modernity. The poet's “new” is desperated, what is precisely one sense possibility of the French *spleen*. He becomes ambivalent to this modernity whose invention is attributed to him. The allegorical vision of Baudelaire transform the city to ruins. In this work, we seek to contribute that historians get the interdisciplinarity not just as rhetoric but they make use in fact of the new objects. This way, we incorporated the possibility of the Baudelaire's poetry be used by reference to the historical studies by the measure it suscitates a reflection about the several themes that emerged, in a certain moment, from the heart of society – notely in Europe. We looked for, also, to contribute for the cultural history, that every day gets space and adepts.

Key-words: Baudelaire; Literature; History; Revolution; Modernity.

RÉSUMÉ

Ce travail actuel discute, à partir des poésies de Baudelaire rassemblés dans les *Tableaux Parisiens* de *Les Fleurs du Mal*, la modernité imposée à l'espace urbain en siècle XIX. Cette modernisation a transformé profondément non seulement les endroits, mais également les personnes et les relations entre eux. Dans cette étude nous allons employer l'édition bilingue (français/portugais) de *Les Fleurs du Mal*. Notre lecture de Baudelaire sera réglée dans la nécessité dirigée pour Fredric Jameson de se "restaurer en ce qui concerne la surface du texte la réalité retenue et enterrée de (...) de l'histoire". Nous allons, ainsi, au rencontre de la thèse VII de Walter Benjamin, sur le concept de l'histoire, où il affirme que "jamais il a eu un document de la culture qui n'était pas également un document de la barbarie". Dans le premier chapitre, le sujet de la révolution est explorée dans des poésies *A Une Passante* e *Le Cygne* dans les *Tableaux Parisiens*. On pensera la révolution de 1848 par l'association de images de tableau de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, où on montre la révolution de 1830 et et le poème *A Une Passante*, qui parlerait sur le "trauma de 1848". Dans la poésie *Le Cygne*, le sujet de la révolution est présent une autre heure. Pour être alegorique – peut-être le plus alegorique de *Les Fleurs du Mal* – et le plus marquant entre lesquels a comme sujet la ville, la poésie offre non seulement des éléments pour l'interprétation de l'espace urbain, en tant qu'aussi pour comprendre les options esthétiques de Baudelaire. Dans le deuxième chapitre, je présent les villes comme représentation, au siècle XIX, de l'espace que davantage a passé pour des transformations. De cette combinaison, naît une paysage chaotique, déroutant, paysage décrit pour la littérature de la première moitié du siècle XIX. Pour Simmel et Benjamin, la ville – fruit de l'industrie et de la technique du siècle XIX – il va créer un individu que n'obtient pas associer son passé au présent dans l'élaboration du futur. Le troisième chapitre recherche comprendre les options esthétiques du poète. La modernité de Baudelaire apporte en soi même son l'opposé: la résistance à la modernité. Le "neuf" du poète est désespéré, c'est exactement une possibilité de senti du français *spleen*. Il devient ambivalent à cette modernité dont l'invention est attribuée à lui. La vision d'alegorique de Baudelaire transforme la ville en ruines. Dans ce travail, nous recherchons contribuer pour les historiens n'aient pas l'interdiscipline seulement comme rhétorique, mais nous servons du fait de nouveaux objets. De cette façon, nous résilions la possibilité de la poésie de Baudelaire être employé comme référence pour les études historiques à la mesure qu'elle excite une réflexion sur divers sujets qui avaient émergée, par un moment dans la société – au-dessus de tous dans l'euro péia. Nous recherchons, aussi, contribuer pour l'histoire culturelle, qui a chaque jour gagne des espaces et des adeptes.

Mot-clef: Baudelaire; Littérature; Histoire, Révolution, Modernité.

INTRODUÇÃO



Retirando pedras do caminho

Retirando pedras do caminho

Entre 1853 e 1870, durante o império de Napoleão III e a administração do barão George Eugène Haussmann, – funcionário público por profissão, engenheiro, homem ambicioso, foi o escolhido pelo Imperador Napoleão III para realizar as reformas urbanas na capital francesa – Paris passou por uma grande reforma planejada, que mudou as concepções de urbanismo. Esta modernização transformou profundamente não só os lugares, mas também as pessoas e as relações entre elas.

(...) Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);

Paris muda! Mas nada em minha nostalgia
Mudou! Novos palácios, andaimos, lajeados,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria.
E essas lembranças pesam mais do que rochedos (...).¹

O cisne, v. 7–8 e 30–33.

Enquanto Charles Baudelaire escrevia suas *fleurs maldives*, a cidade de Paris estava sendo radicalmente transformada: as reformas urbanísticas de Haussmann removeram, do Centro, a população pobre, empurrando-a para os bairros periféricos, onde se instalaram, também, as empresas fabris. O espaço, o mapa urbano, altera-se com uma velocidade nunca antes acompanhada pelos olhos – agora trêmulos – do cidadão.

Tudo se passa como se as mudanças estruturais da sociedade se refletissem no espaço urbano, que deve agora se distanciar das cidades vetustas do Antigo Regime, com suas ruas estreitas e tortuosas. Um novo modelo de modernidade urbanística se impõe, privilegiando as grandes vias, a circulação dos transportes e dos homens.²

¹ BAUDELAIRE, Charles. O cisne. In: *As Flores do Mal*. 5ª ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 327 - 328.

“Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! que le coeur d’un mortel); Paris change! mais vien dans ma mélancolie / N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs / Vieux fauborgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mêm souvenirs sont plus lourds que des rocs.”

² ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 21.

Várias cidades européias, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, vão passar por reorganização de seu espaço. Especialmente na França, a urbanística desempenha importante papel neste novo ciclo de reformas.

Após 1848 políticos conservadores assumem o poder na maioria dos países da Europa: Napoleão III na França, Bismark na Alemanha, os novos *tories* dirigidos por Disraeli na Inglaterra. Essa nova direita, autoritária e popular, considera necessário um controle direto do Estado sobre a sociedade.

Todas estas experiências são tributárias dos *grands travaux* de Paris, promovidos por Napoleão III logo após subir ao poder. Pela primeira vez, um conjunto de determinações técnicas e administrativas, aplicáveis a toda uma cidade que já ultrapassou um milhão de habitantes, são formulados e colocados em prática coerente em tempo bastante curto.

É o quadro que colheram os pintores impressionistas como Monet e Pissarro em suas visitas dos *boulevards* parisienses do alto, cheios de gente. É um ambiente ainda diferenciado, onde as formas singulares podem ser colhidas somente perdendo sua individualidade, misturando-se em um tecido compacto de aparências mutáveis e precárias; mas isso constitui o ponto de partida do qual irá surgir o conceito de ambiente urbano aberto e contínuo, oposto ao antigo e fechado.³

Com base em alguns poemas de Baudelaire – reunidos em *Quadros Parisienses*⁴, de *As Flores do Mal* – pretendo fazer uma leitura da modernidade imposta ao espaço urbano no século XIX.

Neste estudo, que pretende analisar as transformações por que passaram a cidade de Baudelaire e sua população, vamos usar a edição bilíngüe – francês/português – de *As Flores do Mal*⁵ e, ainda, em língua portuguesa, várias outras

³ BENEVELO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 110.

⁴ *Tableaux parisienses*: grupo de 18 poemas em que os temas urbanos são explorados e que são extremamente importantes para a compreensão da modernidade de Baudelaire. O poeta traça, nestes poemas, um retrato da cidade e, de uma forma alegórica, mostra as transformações por que passam o espaço urbano e os seus habitantes. O autor se debruça aqui sobre a multidão parisiense.

⁵ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. *Op. cit.*

obras do poeta francês⁶. Vamos cotejar estas traduções com a edição completa das obras de Baudelaire publicada pela Gallimard, sob organização de Claude Pichois⁷.

Baudelaire, em sua criação literária, confessa-se desejoso de maldizer, ou melhor, zombar de todos. É uma crítica mordaz à sociedade de seu tempo, tempo que inaugura o capitalismo. Em carta enviada à mãe, Baudelaire anuncia o lançamento do livro e faz sobre o mesmo o seguinte comentário:

Porém, este livro, cujo título *As Flores do 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 Byron.⁸

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

Baudelaire é, em *Tableaux parisiens*, o primeiro poeta da grande cidade moderna. O amor lésbico e a decomposição fúnebre, foram novos mundos que Baudelaire conquistou para a poesia. A pressão mental da época burguesa e capitalista, cuja imagem aparece nos grandiosos *tableaux parisiens*, não é uma “*divine comédie de Paris*”, mas mostra um poeta visionário, precursor e mestre de toda poesia moderna, até e inclusive do surrealismo.

Há um grão de verdade nas afirmações incompreensivas de Sartre: Baudelaire é, por condição psicológica e psicopatológicas, um adolescente eterno, adorando o Vício desconhecido. Foi, como homem, imaturo. Mas desejava o amadurecimento e a perfeição.

⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: O pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *O Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Escritos Íntimos*. Lisboa: Editora Estampa, 1994.

_____. *Obras Estéticas: Filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Reflexões sobre Meus Contemporâneos*. São Paulo: Educ/Imaginário, 1992.

_____. *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes: texto fixado e anotado por Yves-Gérard Le Dantec*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1, Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1954.

⁸ TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scrita, 1995, p. 195.

(...) Baudelaire é o poeta da má consciência da burguesia. Expiou, na angústia, as covardias e “compromissos” de sua época.⁹

O que nos atrai e ao mesmo tempo nos choca na leitura de *As Flores do Mal* é, com certeza, já de pronto, a violência temática dos poemas. O livro todo, do primeiro ao último verso, apresenta-se como confissão de uma pessoa original vacilando entre luz e trevas. Da mesma maneira, seu vigor formal rompendo com a tradição romântica surpreende-nos. Suas fórmulas são breves, sua prosódia é burilada. A linguagem do dia-a-dia, intervindo no canto profundo do poema, confere-lhe uma singularidade. Não há para ele termos proibidos ou nobres.

Sua arte incisiva, mordaz, explode nos quadros macabros, bem como nas evocações eróticas, satânicas, exóticas, nostálgicas ou místicas. Por trás das diferentes paisagens de seu cérebro, há sempre uma imensa compaixão pela miséria humana e uma revolta permanente contra a sociedade que evoca o Cristo. A única maneira de escapar da mediocridade do mundo é refugiar-se no sonho, com a ajuda, se preciso, das drogas e do álcool. Tudo é belo, exceto a matéria. Dominado por essa idéia fixa, Baudelaire se assemelha a um anoréxico que, só de ver comida, vomita.¹⁰

Pesquisaremos os textos de Baudelaire lembrado sempre do conselho do professor e crítico Antônio Cândido: “ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha ‘*explication de texte*’ dos franceses”¹¹. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício. Isso significa que os poemas de Baudelaire também serão lidos no original, de forma a se retirarem deles os significados complexos e oscilantes. Cabe salientar ainda “que o texto é uma espécie de fórmula, onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos”¹²; por isso, nossa leitura de Baudelaire se pautará na necessidade apontada por Fredric Jameson de se “restaurar para a superfície do texto a realidade reprimida e soterrada da (...) história”¹³.

⁹ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. V. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959, p. 2259.

¹⁰ TROYAT, Henri. *Op. cit.*, p. 215.

¹¹ CÂNDIDO, Antônio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985, p. 6.

¹² *Ibidem*, p. 5.

¹³ JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992, p. 307.

Vamos, assim, ao encontro do que foi exposto na Tese VII de Walter Benjamin, *Sobre o conceito da história*, em que ele afirma que “nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie”.¹⁴

Assim, uma hermenêutica marxista – a decifração pelo materialismo histórico dos monumentos e traços culturais do passado – deve lidar com a certeza de que todas as obras da história de classe, da forma que sobreviveram e foram transmitidas às pessoas pelos vários museus, cânones e ‘tradições’ de nosso próprio tempo, são, de uma forma ou de outra, profundamente ideológicas, têm todas um interesse adquirido e uma relação funcional com as formações sociais baseadas na violência e na exploração: e que, por fim, a restauração do significado dos maiores monumentos culturais não pode ser separada de uma avaliação apaixonada e parcial de tudo o que é neles opressivo e cúmplice do privilégio e da dominação de classe, que é manchada com a culpa não apenas da cultura em particular, mas da própria História como um longo pesadelo.¹⁵

Benjamin é o principal estudioso das obras de Baudelaire com quem trabalharemos e, em certos momentos, é difícil separar o crítico do poeta; isso porque a imagem de um se sobrepõe à do outro. Este fato levou João Alexandre Barbosa a fazer o seguinte comentário:

Uma vez que a memória textual não é nunca apenas textual, mas sempre histórica, ler Baudelaire é necessariamente ler a leitura que se faz de Baudelaire e, por isso, é ler Benjamin. Mais uma volta e o círculo se completa: ler Walter Benjamin é também ler Charles Baudelaire. E isto porque o crítico trabalhou de tal maneira certos conceitos e categorias, fazendo da inspeção filológica o mecanismo deflagrador e suporte da imaginação crítica que, dificilmente, esta pode ser apreendida sem a necessária passagem pela leitura de alguns textos em torno dos quais o ensaísmo descreve a sua trajetória. Neste sentido, a abstração do ensaio benjaminiano que, estilisticamente, se resolve muitas vezes por uma vertiginosa economia de conectivos e pela presença da acumulação conceptual, encontra sempre contrapartida no concreto do texto que termina por ser (na mais radical acepção marxista) a crítica do concreto.¹⁶

Foi refletindo sobre o lirismo do poeta francês Baudelaire, que Benjamin pensou na crise da arte na modernidade. Benjamin nos mostra, em textos fundamentais,¹⁷ que todo discurso sobre a modernidade artística passa por uma

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas; Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

¹⁵ JAMESON, Fredric. *Op. cit.*, p. 307.

¹⁶ Citado na contra-capá de BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. Obras Escolhidas, Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Op. cit.*

referência à poética de Baudelaire, que viveu no período do alto capitalismo, enfrentando a inadequação e o estranhamento.

Ademais, foi interrogando o universo baudelairiano – ligado ao fenômeno da irrupção das multidões nas ruas de Paris do século XIX –, que Benjamin anunciou os conceitos mais importantes de sua filosofia da história e suas categorias de análise, dentre elas, o uso barroco da alegoria. Aqui, Benjamin busca Baudelaire para mostrar o mundo fragmentado criado pelo sistema capitalista, no qual o sujeito histórico sente a sua identidade estilhaçada ao submeter-se às regras da dinâmica social (tudo na sociedade é visto como mercadoria). Até mesmo o poeta passa a vender os seus versos, devido ao processo de uma dupla metamorfose: da transformação da palavra em mercadoria e da transformação do poeta em mero operário das letras.

A atitude irônico-maldita adotada pela poética baudelairiana frente à desorientação e à perda de sentido, que se instaura entre o poeta e as imagens da cidade, aponta-nos, segundo Benjamin, para uma outra dimensão: a supressão da subjetividade do homem moderno. Vítima das agressões das mercadorias e tragado pelas multidões, o poeta moderno configura-se como um embriagado a perambular pela cidade em total estado de abandono e solidão, sempre à beira de um precipício. A visão alegórica do poeta *flâneur* antevê a sua própria queda. Ela é inevitável. Em estado agônico ele presente o seu desaparecimento em meio ao esplendor das luzes dos “paraísos artificiais” em que se converteram as grandes cidades européias.

Ao movimento histórico e vertiginoso da cidade de Paris da segunda metade do século XIX, que apaga velozmente os rastros do patrimônio cultural da humanidade, Benjamin recupera um Baudelaire alegorista que aponta em *O Cisne* – aludindo aos versos da *Ilíada* de Homero, mas invertendo o seu sentido – para os espaços de desesperanças que habitam as ruas de Paris. Espaços mergulhados na coisificação, que prosperam em direção à destruição sistemática da nossa tradição cultural.

Benjamin reconhece que na obra de Baudelaire ressoa a presença da desorientação do *flâneur*¹⁸, isto é, do poeta ou do cidadão intelectualizado, situado no limiar da transformação de sua arte em mercadoria. Como recorda Benjamin, “Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o literato: como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador.”¹⁹ Contudo, apesar de retardar a sua ida ao mercado, o *flâneur* tende, paulatinamente, a se familiarizar com o mercado, vendendo a si mesmo sem disso ter consciência.

Em seus estudos, Benjamin elegeu como privilegiada a relação de Baudelaire com a cidade de Paris e o mundo da nascente técnica. O olhar do poeta faz, na análise benjaminiana, descortinar toda uma nova cidade que, aos poucos, vai se erigindo dos destroços do *Ancien Régime*. Dessa vertiginosa transformação na paisagem urbana, nascem os personagens de Baudelaire que, à luz das marcas que o contexto histórico imprime à produção literária, serão tema dos estudos de Benjamin. “Quero mostrar como Baudelaire está rigorosamente inserido no século XIX”, escreve Benjamin ao amigo Gershon Sholem.

É na análise do texto e do contexto do poeta que se situa o brilhante estudo benjaminiano. A intenção era produzir um livro sobre o criador de *As Flores do Mal*, mas o que ficou ou chegou até nós, até agora, são fragmentos.

Baudelaire es mostrado, como el primer artista que realmente produce su obra em el marco de una sociedad de masas, en la cual se erigen todas las imágenes y fantasmagorías que marcan en esencia su hechura poética. El es el primer poeta que vive la multitud como presencia; en su obra, las masas ocupan un lugar central no sólo como marco de referencia observando distantemente, sino como instancia vital de la que surgen los requerimientos más profundos. Su poesía nos hace reparar en un hecho que atañe a las modificaciones de la experiencia humana en la nueva sociedad: que el aura y las viejas condiciones de recepción de la obra artística han sido transferidas a otro plano. En el objeto artístico convertido en mercancía y fetiche, esencialmente caracterizado por su valor de cambio en el mercado, el aura renace en la novedad, y el público consumidor revive la tradicional relación sacra con

¹⁸ O Flâneur é um ser que vaga pelas ruas apenas a contemplar a vida, encanta-se com ela mas não a vive, pelo menos na produtividade do fazer definido pelo mundo capitalista. Para o cronista carioca do início do século passado Paulo Barreto – o João do Rio –, ser flâneur “é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas”. (RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 51).

¹⁹ *Ibidem*, p. 30.

objetos que le fascinan y requemen su atención desde el otro lado del escaparate. Distancia y mediatez, constitutivas del aura, quedan de alguna manera reestablecidas. Todo lo cual no hace sino agudizar las contradicciones entre unos hábitos que pertenecen al pasado – en cuanto a la recepción de la obra de arte – y una sociedad mercantil que aún puede dar curso a obras que históricamente han dejado de adaptarse a la sensibilidad del ciudadano de la metrópoli. La fotografía, el folletín o el grafismo publicitario contienen la novedad que reestablece el ensueño característico de la recepción aurática. Esa misma contradicción es la que, ambiguamente, activa esperanzas de superación del puro fetichismo y la pura funcionalidad. Pero la ambigüedad afín a la del propio poeta cuya actitud tan pronto se caracteriza por el nihilismo más feroz como por el discreto goce de dejarse seducir por una realidad que se impone fatalmente.²⁰

Além de Benjamin, Jean-Paul Sartre – em dois estudos sobre a literatura do século XIX – analisa a poética de Baudelaire. Em *Idiot de la Famille*,²¹ ao discutir a recepção de Flaubert pelo público literário burguês do Segundo Império²², Sartre levanta a hipótese de que a neurose do escritor encontrara paralelo na do público, o que provocara uma recepção favorável àquele autor. Para ele, após 1848, o burguês se transformou num misantropo e pessimista radical, e isso o tornaria, posteriormente, irmão de escritores como Gustave Flaubert e Charles Baudelaire – que teriam uma *vision du monde* altaneira e hostil e que percebiam o mundo como fonte do mal absoluto. A esta literatura, Sartre dará o nome de *arte-névrose*, e seu êxito estaria no fato de fazer com que o ódio por ela gerado ficasse num plano genérico e não tocasse no que ele denomina “trauma de 1848”. Sua análise leva a crer que Flaubert e Baudelaire não se deram conta da revolução.

Em *Baudelaire*,²³ Sartre parte da análise das correspondências e da poesia daquele autor para explicar qual teria sido a experiência do poeta de *As Flores do Mal*. Tenta determinar qual foi a vocação, o chamado, o destino de Baudelaire, e se sua poesia é veículo de uma mensagem e de qual mensagem. O filósofo desmistifica o fato de que a vida “miserável” do poeta teria condicionado sua obra: “‘No tuvo la vida que merecía’. De esta máxima consoladora, la vida de Baudelaire parece una magnífica ilustración”²⁴.

²⁰ GIJON, Eduardo Fernandes. *Walter Benjamin: Iluminacion Mística e Iluminacion Profana*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990, p. 116.

²¹ SARTRE, Jean-Paul. *Idiota de la Famille, Gustave Flaubet de 1821–1857*. 3 vol., Paris, 1971-2.

²² Governo de Napoleão III como imperador da França, período de 1851 a 1870.

²³ SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada, 1949.

²⁴ *Ibidem*, p. 11.

Para Sartre, seria “falso ver sólo ‘mala suerte’ en una vida que, en resumidas cuentas, revela participar del mito en el sentido más elevado, si es cierto que el héroe mítico es un ser en quien la fatabilidad se conjuga con la voluntad y que parece obligar al destino a modelar su estatua”²⁵. Sua conclusão nos leva a crer que cada fato na vida do poeta foi por ele planejado, que nada estaria fora de seu controle, como se fosse possível a um único destino estar livre do redemoinho de mudanças que assolou o século XIX.

Y esa es, sin duda, su singularidad, aquella ‘diferencia’ que buscó hasta la muerte y que sólo podía manifestarse a los ojos de los demás: fue una experiencia aislada, algo como el bomunculus del Segundo Fausto, y las circunstancias casi abstractas de experiencia le permitieron demostrar con brillo inigualable esta verdad: la elección libre que el hombre hace de sí mismo se identifica absolutamente con lo que llamamos su destino.²⁶

O crítico norte-americano Harold Bloom não concorda com a assertiva de Sartre e, em sua obra *Gênio*, escreve: “Pode ter existido pessoa assim? Pode um poeta rejeitar a experiência de ler os seus precursores? Terá Victor Hugo sido uma circunstância pela qual Baudelaire foi ‘inteiramente e conscientemente responsável’?”²⁷. Bloom chama por Valéry – respeitável teórico –, que, segundo ele, pensa de modo diferente.

A hipótese de Sartre também é refutada pelo ex-aluno de Adorno, Dolf Oehler em estudo de 1979²⁸. Para Oehler, Flaubert e Baudelaire compõem o que se denomina de “estética antiburguesa”. Em *Quadros Parisienses*, Oehler revela como Baudelaire, Heine e Daumier falam da insatisfação das classes dominantes em relação às próprias posições – tão contrárias! – em que elas acreditavam professar. Com base em muita pesquisa histórica, Oehler – que segue as pegadas de Walter Benjamin – faz uma leitura cuidadosa dos textos da época, cruza informações e tira conclusões que ampliam a visão de Adorno, para quem Baudelaire quis, com sua máscara trágica,

²⁵ LERIS, Michel. In: SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire. Op. cit.*, p. 10.

²⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire. Op. cit.*, p. 126.

²⁷ BLOOM, Harold. Charles Baudelaire. In: _____. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 488.

²⁸ OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830–1848): Estética Antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

despertar o brio dos contemporâneos. Oehler usa a afirmação de Walter Benjamin de que Baudelaire teria sido “um agente secreto – um agente da insatisfação secreta de sua classe com sua própria dominação”²⁹ – e a complementa. Segundo ele, tal afirmação é, ao mesmo tempo, abrangente – por incluir todos os escritores de talento desde a passagem do século XVIII para o XIX até os dias de hoje – e limitada – porque Baudelaire teria sido mais que um porta-voz da insatisfação da burguesia consigo mesma.

Oehler traça não só um panorama do século XIX, como também da obra de Baudelaire que, para ele, “foi um posto avançado na guerra da liberdade em que os beligerantes, sobretudo aqueles que pugnavam pela emancipação, não conheciam a si mesmos. Uma guerra na qual ‘o povo’ não sabia distinguir entre amigos e inimigos e não tinha uma noção clara do objetivo da luta”³⁰. No dizer de Oehler, Baudelaire assumira a causa da revolução bem antes das lutas de fevereiro de 1848, e ela estaria no centro de sua poesia. Oehler, tal qual Benjamin, encontra afinidades eletivas entre Baudelaire e o revolucionário Blanqui, principal líder da oposição francesa na década de 1840 e, a exemplo de Baudelaire, um dos freqüentadores do mundo boêmio.

Oehler indica os trabalhos de Jean-Paul Sartre como os únicos em que há uma observação sistemática da relação entre literatura e a burguesia no século XIX. Cita *Le Idiot de la Famille e Baudelaire*, para afirmar que Sartre classifica de *art-névrose* os trabalhos de escritores tais como: Flaubert, Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle, Banville e Goncourt, e até de Mallarmé. Ele discorda de Sartre acerca da amplitude histórico-ideológica dos melhores textos da *art-névrose*. Segundo Oehler, Sartre não se dera conta de que a correlação entre patologia individual e patologia social desempenha um importante papel na concepção e produção das obras da *art-névrose*, não só em sua recepção. Daí ele querer:

Expor, contra Sartre, a seguinte tese: o jogo sistemático das correlações entre psique individual e social ou de classe constitui o princípio de composição das obras mais bem-sucedidas dessa literatura, à qual chamei de “estética antiburguesa”. Isso significa que, segundo sua intenção, tais textos não são parte da falsa objetividade, da ideologia negativa da segunda metade do século, conforme critério adotado por Sartre – que toma, aqui, a

²⁹ *Ibidem*, p. 16.

³⁰ *Idem*.

recepção pelo conteúdo –, pois eles não a (re)produzem, mas a refletem. Ademais, isso significa que a relação entre neurose subjetiva e objetiva deve ser novamente descrita à luz desses textos, menos como uma relação temporalmente posterior.³¹

Para Oehler, após 1848, representantes da *art-névrose* como Flaubert e Baudelaire, ao analisarem o próprio malogro no contexto do fracasso da revolução, conseguem encontrar – dentre os de sua classe – elementos da própria neurose que seriam responsáveis, também, pela catástrofe histórica. Revelam, assim, uma relativa universalidade e representatividade da própria estrutura psíquica. Para driblar a censura imposta por Napoleão III, durante o *Second Empiré*, tais escritores teriam transvestido “os temas tabus da recente história francesa com relatos românticos e poéticos, confissões, tocando no ponto nevrálgico dessa sociedade através de exposição de paixões privadas, aparentemente isoladas, de heróis exóticos, excêntricos ou anacrônicos”³².

Quem também analisa a obra de Baudelaire e a metrópole moderna é Marshall Berman³³. Apropriando-se da frase “Tudo que é sólido desmancha no ar”, do *Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels, Berman constrói uma análise corajosa dos tempos modernos e da cultura dos séculos XIX e XX, em que faz uma “viagem” histórico-literária e nos revela o espírito da sociedade e da cultura daqueles tempos. Ele trabalha com duas noções muito caras para quem se dispõe a estudar a sociedade contemporânea: modernidade e revolução. Aos processos sociais de mudança – dentre os quais, as formas de expansão urbana impulsionadas pelos mercados capitalistas –, dá-se o nome de “modernização”; à visão cultural engendrada pelos atores sociais, “modernismo”. Entre estes dois termos, encontra-se a idéia-chave “modernidade”: experiência histórica que é sentida tanto pela transformação no mundo físico como nas pessoas, que seriam as mais vulneráveis por estarem em permanente estado de tensão frente às gigantescas, para não dizer fantasmagóricas, transformações que passam a ocorrer.

³¹ OELHER, Dolf. *Art Névrose: análise sócio-psicológica do fracasso da Revolução em Flaubert e Baudelaire. Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n.º. 32, 1999, p. 100.

³² *Ibidem*, p. 101.

³³ BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Na análise do espaço urbano do século XIX por meio da poesia de Baudelaire, construímos um trabalho composto de três capítulos além desta *Introdução* e da *Conclusão*. Em cada capítulo, um tema ilumina o todo: entender as mudanças pelas quais passam o espaço urbano e as pessoas na época do poeta de *Les Fleurs du Mal*.

No primeiro capítulo, o que emerge é a Revolução de 1848 – que se desenrolou no palco da metrópole Paris. A participação de Baudelaire é destacada para percebermos o quanto as propostas de mudança social vão marcar os homens do século XIX e como a grande cidade traz para seu palco toda a vida ao redor. Como poeta do novo espaço urbano, Baudelaire não ficou alheio às transformações que as lutas políticas provocavam na cidade. Com suas histórias, a cidade está por inteira na obra deste poeta. E o tema da revolução será enfocado com base em dois poemas d’*As Flores do Mal: A uma passante e O cisne*.

Em *A uma passante*, a análise do tema inclui o intercruzamento da Revolução de 1848 com a Revolução de 1830 representada pelo quadro *A Liberdade Conduzindo o Povo*, de Delacroix. A bela que mulher que avança sobre mortos e destroços carregando a bandeira tricolor – símbolo da República Francesa – passa, mais uma vez, ante os olhos dos revolucionários, em 1848, e reaparece diante do poeta nas ruas convulsas da Paris de 1860, ano em que foi escrito o poema. Aquele jovem à esquerda da mulher que empunhava as duas pistolas e os outros combatentes estão, doze anos depois, a lamentar o fracasso de uma promessa: a da liberdade.

Como uma mãe que ao filho oferece o peito, a república também se oferecia naqueles dias de agitação política. A analogia da república com a mãe é possível tanto na pintura de Delacroix – a jovem tem os seios desnudos – como na aparição de 1860 – revelada no poema *A uma passante*: quem passa é uma mulher madura, pronta para ter filhos.

Já *O cisne* será abordado seguindo as imagens de Paris contidas nos versos, em especial na relação que o poeta estabelece entre Paris e Tróia e entre o cisne do título e Andrômaca, a mulher que perde a cidade para ganhar um cativo. Por ser um poema alegórico, talvez o mais alegórico de *As Flores do Mal*, e o mais marcante entre os poemas que têm como tema a cidade, *O cisne* oferece elementos não só à

interpretação do espaço urbano, como também para compreendermos tanto as opções de Baudelaire quanto o lugar deste poeta como introdutor da modernidade na literatura.

O cisne é, provavelmente, o mais comovente apelo à piedade para com a espécie humana, maltratada pelo Criador. Mandando os versos a Victor Hugo – a quem dedicou o poema e que estava exilado no ano de sua publicação– Baudelaire explica sua intenção: “O importante para mim era dizer tudo o que um acidente, tudo o que uma imagem pode conter de sugestões, e como o fato de ver um animal sofrendo [o cisne] faz com que o nosso espírito se volte para todos os seres que amamos, que estão ausentes e que sofrem, para todos os que estão privados de algo muito escondido”.³⁴

No segundo capítulo, no centro da cena, estão o próprio Baudelaire e a cidade de Paris. De forma econômica, discorremos sobre a presença do urbano como tema literário e mostramos como ele aparece nos versos de Baudelaire. A modernidade na literatura surgiu nas cidades, sobretudo nas capitais culturais da Europa: a complexidade e a tensão da vida dessa época encontram-se profundamente arraigadas na consciência e na escrita moderna.

Cabe afirmar que a literatura moderna nasceu na cidade, e com Baudelaire. Assim, o estudo de sua obra pode levar-nos a conhecer novos aspectos das transformações por que passou a sociedade européia – notadamente a francesa – durante os anos de consolidação do poder da burguesia financeira. Ele buscou, na imensidão das grandes cidades, o efêmero que caracterizou sua época, e o momento histórico vivido por ele foi aquele em que a cidade era o local privilegiado da disputa pelo poder; quando este espaço estava no centro dos acontecimentos como fonte obscura e temível do próprio poder.

Ainda no segundo capítulo nos valem tanto de Baudelaire como de Simmel e de Benjamin para continuarmos nossa errância pelo tema das cidades. Baudelaire, Simmel e Benjamin olharam para a cidade de forma apaixonada e apaixonante; porém,

³⁴ Carta de Baudelaire do fim de 1853 ou do começo de 1854. Apud. TROYAT, Henri. *Op. cit.*, p. 243.

muitas vezes, o olhar foi de medo e pânico, o que não os fez calar diante do “monstro urbano”. Para Simmel e Benjamin, a cidade – aquela fruto da indústria e técnica do século XIX – vai criar um indivíduo que não mais consegue associar seu passado ao presente na elaboração do futuro. Segundo Simmel, a enorme quantidade de novos signos e situações a que o morador da metrópole está exposto o leva a ter uma atitude *blasé* – um estado intermediário entre a idiotice e a loucura – perante as coisas e a vida.

Benjamin, por sua vez, acredita que a cidade do século XIX, ao lançar seu habitante numa série de rápidas e novas situações, ameaça-lhe a capacidade de transformar vivência em experiência, criando um ser condenado à repetição, alguém marcado para viver eternas fantasmagorias.

O terceiro capítulo mostra como todas as experiências, revoluções política e urbana, foram fundamentais para criar em Baudelaire um outro olhar e uma outra maneira de descrever o que os olhos viam e a alma sentia. A época de Baudelaire é a da agonia do romantismo, do nascimento da poesia moderna – termo usado pelo poeta em 1859 para falar do novo artista. Não lhe era possível ser um Victor Hugo, apesar de tê-lo admirado e dele ter conservado alguns traços – Baudelaire parece estar mais próximo dos parnasianos ou dos simbolistas do que dos românticos. Já seu pessimismo, agradou aos decadentistas do fim-de-século.

Baudelaire não compartilhava dos mesmos ideais de Hugo, Sand e Musset, seus contemporâneos. Em diversas partes dos seus textos de crítica de arte, encontraremos comentários acerca da modernidade que o distancia do romantismo. O texto mais contundente sobre o assunto é, sem dúvida, *O pintor da vida moderna*, onde é imensa a distância em relação ao passado romântico com suas tradições congeladas e sugestivas de uma inatividade. A modernidade de Baudelaire traz em si o seu contrário: a resistência à modernidade. O “novo” do poeta é desesperado – justamente uma possibilidade de sentido para o francês *spleen*. Ele é arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã.

A poesia baudelairiana está acima de qualquer escola literária e influenciou fortemente as líricas simbolista e moderna. Como solução para o tédio, Baudelaire

invoca, sucessivamente, o amor, a poesia, satã e a morte. O amor não preenche seu vazio existencial e ele busca refúgio na poesia.

Nossa conclusão adentra um confessionário e o que ocupa o palco são nossos medos de homens modernos – medos que me inspiraram a escrever este trabalho. Seguindo um pouco os conselhos de Berman, buscamos ler Baudelaire e seu tempo, na tentativa de dirimir nuvens carregadas de sombras que estão sobre nossas cabeças como se fossem auréolas.

Um trabalho confessional?

Talvez. Porém, antes, uma necessidade de compreender as origens deste mal-estar provocado pela modernidade. Como continuar caminhando sem apagar os rastros? Como construir o novo sem ser cópia do velho, mas usando sua memória?

A necessidade de que a lembrança não se torne esquecimento ou não deixar que a violência da rotina neste longo cenário de nossas metrópoles transforme nossa errância em traumas e leve para o subconsciente nossas mais inéditas experiências fizeram-nos regredir no tempo e tentar buscar respostas no momento em que era parida o que conhecemos por vida moderna. Lá onde surgia a cidade grande e a burguesia encontramos um homem crispado diante de seu tempo, mas arrancando dele respostas e, a partir dele, construindo seu caminho. É assim, construindo suas respostas com os pedaços de seu tempo, que encontramos o poeta Baudelaire, criador d'*As Flores do Mal*.

CAPÍTULO I



Palavras e balas, dandismo e boemia

Palavras e balas, dandismo e boemia

Há uma certa comicidade grandiosa no espetáculo desses homens – que ousaram afrontar todos os poderes vigentes, e desafiar todas as autoridades da terra, e cuja coragem estava além de qualquer dúvida – submetendo-se, muitas vezes de um dia para outro, com humildade e sem qualquer expressão de revolta, ao apelo da necessidade histórica, não lhes importando quão louca e incongruente possa ter-lhes parecido a aparência exterior dessa necessidade. Foram ludibriados, não em razão das palavras de Danton e Vergniaud, de Robespierre e Saint-Just, e de todos os outros, que ainda soavam em seus ouvidos; foram ludibriados pela História, e se tornaram os tolos da História.

HANNAH ARENDT
Da Revolução

Baudelaire produziu sua obra literária num período da história francesa em que a arte e a política estavam entrelaçadas; por isso, críticos, governo, todos tendiam a ver na arte uma forma engajada de expressão, o que fez cair sobre o mundo artístico forte censura e repressão. Os movimentos revolucionários da década de 1840 são fruto da tradição política que, na França, remonta à grande Revolução de 1789. O povo ainda acreditava na possibilidade de um governo popular emergir das lutas sociais, mas as sucessivas derrotas da classe operária parisiense e a ação repressora dos governos burgueses remeteram, para a clandestinidade, tudo e a todos que lhes fizeram oposição.

A Paris do poeta viu acontecer, em seu cenário, as revoluções de 1789, 1794, 1799, 1830 e 1848; todas decididas ali, no palco da cidade³⁵. Tais acontecimentos, na França, fazem parte do vendaval de mudanças provocadas pela ascensão da burguesia ao poder.

Custo de vida ascendente, salários cada vez menores, condições de trabalho funestas em fábricas e oficinas, dependência servil para com os empresários, condições de moradia indignas

³⁵ Todos estes levantes contaram com a participação decisiva dos trabalhadores, dos estudantes e dos pequenos comerciantes da capital. As vitórias ou derrotas destes levantes devem ser creditadas às ações que tiveram lugar na metrópole.

e em conseqüência disso, escrófula, raquitismo, mortalidade infantil e de bebês de colo, mendicância, criminalidade, suicídio – tudo aquilo que o jovem Engels descreve em 1845 como ‘A Situação da Classe Operária na Inglaterra’ vale também para os conglomerados industriais da França menos avançada, como o comprovam testemunhos de Lyon, Lille, Nanter, Rouen, e Paris.³⁶

A França de Baudelaire é a da revolução de fevereiro e junho de 1848³⁷, com todas as implicações do período. Após 1830³⁸, já era possível sentir a hipocrisia da burguesia liberal financeira, que ascendera ao poder com a ajuda do povo. A disputa pelo poder entre *le parti du Mouvement*³⁹ *de la Résistance*⁴⁰ crescia na mesma medida que aumentava a distância entre o regime orleanista, representado pelo rei Luís Filipe – que ocupou o trono de 1830 a 1848 –, e a jovem inteligência republicana das classes média e baixa.

A capital francesa viveu a falência da revolução. Ficou perplexa ante a derrota operária da Comuna de 1848. Aos olhos dos homens, naquele momento, a realidade se tornou surpreendentemente fragmentada – mundo em ruínas. Símbolo de vanguarda da época, a cidade deixa transparecer a perda de sensibilidade dos cidadãos. Quando da revolução e do Primeiro Império⁴¹, Paris tem cerca de meio milhão de habitantes; porém,

³⁶ OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848)*: Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 30.

³⁷ Em 1848, uma série de revoltas populares varreu a velha Europa, primavera dos povos. Na França, o povo derruba o regime monárquico instituído por Luís Filipe e restabelece a república através de um governo provisório, do qual fizera parte o líder socialista Louis Blanc, que criou as oficinas “nacionais” para empregar os milhares de desempregados. Já as “jornadas” de junho tiveram origem mais remota: no colapso da aliança entre democratas burgueses e trabalhadores, ocorridas logo depois de sua vitória comum, em fevereiro. A derrota dos socialistas nas eleições gerais agravou os ânimos; vários protestos se seguiram com o governo conservador fechando as oficinas “nacionais” e demitindo os trabalhadores. Foram três dias de combates encarniçados entre 50.000 insurgentes e as tropas do governo, dos quais resultaram 16.000 mortos e feridos. A questão operária foi, assim, bruscamente liquidada pelos mandatários de um corpo eleitoral que era conservador pelo próprio interesse.

³⁸ É neste momento que começa a despontar na França a população industrial, que saiu das fábricas de armas na mão e derrubou a monarquia de Carlos X. A onda revolucionária de 1830 foi, portanto, um acontecimento muito mais sério do que a de 1820. De fato, ela marca a derrota definitiva dos aristocratas pelo poder burguês na Europa Ocidental. A classe governante dos próximos 50 anos seria a “grande burguesia” formada por banqueiros, grandes industriais e, às vezes, altos funcionários civis. Esta nova classe foi aceita por uma aristocracia que se apagou, ou que concordou em promover políticas primordialmente burguesas. Começa o governo de Luiz Filipe: a Monarquia de Julho, 1830-1848.

³⁹ Partido do Movimento, que pretendia tornar o regime mais liberal.

⁴⁰ Partido da resistência, conservador, liderado por François Guizot, que ocupou o cargo de primeiro-ministro da França entre 1840 e 1848, no governo de Luís Filipe. Marx deve a Guizot sua expulsão da França, em 1845.

⁴¹ Período que vai de 1804 a 1815. Napoleão Bonaparte, o tio, é imperador da França.

sob a Restauração e ainda sob a Monarquia de Julho de 1830⁴², começa a expandir-se. Durante o governo de Napoleão III⁴³, ela abriga cerca de um milhão de pessoas.

O centro da antiga cidade é cada vez mais claramente incapaz de suportar o peso de um organismo tão crescido: as ruas medievais e barrocas não são suficientes para o trânsito, as velhas casas parecem inadequadas face às exigências higiênicas da cidade industrial, a concentração das funções e dos interesses na capital faz com que aumentasse tanto os preços dos terrenos que uma radical transformação nas edificações tornou-se inevitável.⁴⁴

Ao lado dessas preocupações de ordem econômica e social, existem motivos políticos que impelem no mesmo sentido. Era preciso eliminar, de uma vez por todas, a possibilidade de que se repetissem as barricadas populares. Em todas as crises políticas, os movimentos revolucionários nasceram nos bairros da velha Paris, cujas ruas forneceram aos rebeldes, por algum tempo, as armas de ataque e os pontos de defesa. O monarca estava aterrorizado com as lembranças da grande revolução, com os acontecimentos de julho de 1830, com os de fevereiro de 1848 e, ainda, com os de junho deste mesmo ano. Em 1851, depois do golpe de Estado, o governo usara, com sucesso, os grandes bulevares retilíneos para atacar com descargas de fuzilarias a multidão revolta.⁴⁵

A França, mais especificamente a cidade de Paris, assistiu aterrorizada aos desfechos das lutas de 1848: iniciadas em fevereiro, estas derrubaram o rei burguês, restabeleceram a república e levaram integrantes da oposição proletária ao governo. Porém, em junho, já haviam se desfeito: a burguesia reassumira o comando, e os membros da oposição operária estavam mortos, ou presos, ou deportados.

Da tribuna da Câmara dos Deputados, em janeiro de 1848, Alexis de Tocqueville – deputado conservador – alerta seus pares para o perigo de uma revolução popular que “rondava” as ruas de Paris.

Diz-se que não há perigo, porque não há agitação; diz-se que, como não há desordem material na superfície da sociedade, as revoluções estão longe de nós. Senhores, permiti-me dizer-vos que creio que vos enganais. Sem dúvida a desordem não está nos fatos, mas entrou bem profundamente nos espíritos. Olhei o que se passa no seio dessas classes operárias, que

⁴² Período da Restauração, que vai de 1815 a 1830, quando a dinastia dos Bourbon volta a conduzir a política interna da França.

⁴³ Período que vai de 1851 a 1870.

⁴⁴ BENEVOLO, Leonardo. Haussmann e o Plano de Paris. In: *História da Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 96.

⁴⁵ Cf. BENEVOLO, Leonardo. *Op. cit.*, p. 96.

hoje, eu o reconheço, estão tranqüilas (...). Tal é, senhores, minha convicção profunda: no momento em que estamos, creio que dormimos sobre um vulcão; disso estou profundamente convencido.⁴⁶

A burguesia francesa e o rei Luís Filipe estavam apavorados com a possibilidade de um levante das classes consideradas “perigosas”. Guizot – ministro do rei – tentava manter a ordem por meio da censura e da vigilância sobre os descontentes e do controle sobre os membros da oposição socialista. “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo. Todas as potências da velha Europa uniram-se numa santa caçada a esse espectro: o papa e o Czar, Metternich e Guizot, radicais franceses e policiais alemães.”⁴⁷

Estava certo o deputado historiador: o vulcão sobre o qual pisava a sociedade francesa entrou em erupção naquele fevereiro de 1848. A causa imediata foi a revolta contra a oposição de Guizot ao projeto de reforma eleitoral que proibia os funcionários públicos de se candidatarem a funções legislativas e ainda ampliava o colégio eleitoral para todos os diplomados. A proibição do festim, que deveria ocorrer em 22 de fevereiro, foi a gota d’água que fez transbordar o oceano de descontentamento popular. Imediatamente, barricadas são erguidas nas ruas da capital, e a luta contra a Monarquia de 1830 toma conta do cenário urbano.⁴⁸

Baudelaire e alguns amigos, Champfleury, Promayet, Toubin, correm de um lado para outro e se misturam aos insurretos, com gritos encorajadores. Excitado ao ver aquela grande desordem, Charles tem a impressão de que é a sociedade toda, com suas hierarquias estúpidas, suas leis coercivas, suas fortunas escandalosas, com todos os seus tabeliães, todos os seus ministros, todos os seus juizes, todos os seus generais, é tal sociedade que recebe o açoite. Para ele, não se trata de um confronto entre republicanos e monarquistas, mas entre jovens loucos por independência e a crosta da ordem estabelecida, entre a fantasia e a rotina, entre o gênio e o cofre forte.⁴⁹

Em 24 de fevereiro, data em que o rei Luís Filipe foge e deixa vago o trono, Baudelaire – de gravata vermelha – volta às ruas para lutar junto aos insurretos e, ao

⁴⁶ TOCQUEVILLE, Alexis de. *Lembranças de 1848: As jornadas revolucionárias em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 42–43.

⁴⁷ MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 65.

⁴⁸ O povo derruba o regime monárquico instituído por Luís Filipe com a Revolução de 1830 e restabelece a república através de um governo provisório.

⁴⁹ TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scritta, 1995, p. 125–126.

ver seu padrasto – o general Aupick⁵⁰ –, chama a multidão para matá-lo. “É preciso fuzilar o general Aupick”, gritava ele, ensandecido. Não é atendido; a multidão não tem os mesmos motivos para odiar o general. Ainda assim, Baudelaire permaneceu nas ruas e na luta até os dias mais sangrentos do movimento – ou seja, viveu toda a agitação de fevereiro, maio e junho: meses das maiores manifestações populares da revolução. É nessa atmosfera de medo, de repressão e de luta contra o governo opressor que muitos artistas e intelectuais parisienses produzem suas melhores obras; ao serem relegados ao submundo, retiraram daí forma e conteúdo para fazer sua arte.

De fato, a boemia foi o exílio – quase natural – daqueles cuja conduta era considerada desviante. Para Marx, a boemia é o lugar dos conspiradores profissionais, aqueles indivíduos que, em vez de revolucionarem as estruturas da sociedade, estão apenas a serviço da derrubada do próximo governo. Um dos principais líderes de esquerda do período – é Blanqui. Walter Benjamin aponta semelhanças entre este e Baudelaire⁵¹: o provocador tanto pode ser o profissional sem ideal quanto o revolucionário socialista. Segundo Benjamin, “rememorar a fisionomia de Baudelaire significa falar da semelhança que ela exhibe com esse tipo político”⁵². Considera ele que os escritos de Baudelaire estão carregados de um jogo provocador e que o poeta tudo faz para desagradar.

Os lugares em que esses elementos costumavam ir eram as tabernas onde se bebia vinho barato. De trapeiros a poetas e conspiradores, toda a espécie de gente freqüentava tais ambientes, e o vinho servido unia todos marginalizados, se não ideologicamente, socialmente; aqueles que para ali se dirigiam estavam envolvidos em um protesto surdo contra o governo burguês. No espaço mal-afamado das tabernas, não só eram tramadas conspirações contra o próximo governo, como também se compunham sonetos à liberdade. Baudelaire e muitos amigos conheciam tais lugares,

⁵⁰ AUPICK, Jacques (1789–1857). General de Luís Filipe que serviu ao governo revolucionário e a II república. Foi embaixador em diversos países e, posteriormente, trabalhou para o estado no II Império. A mãe de Baudelaire casara-se com o general quando ele tinha 5 anos. O padrasto manda-o para um colégio interno, tirando-o de perto da mãe: a mulher que ele mais amava. Este trauma marca toda a vida da criança e do adulto e faz com que Baudelaire nutra um ódio mortal pelo general.

⁵¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. Obras escolhidas Vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 13.

⁵² *Ibidem*, p. 9.

para onde foram empurrados por terem uma conduta considerada “desviante”. 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”⁵³. Durante toda a vida, Baudelaire compartilhou da boemia: muitos amigos do poeta vieram deste mundo. Frequentando esses círculos e cafés, retira deste ambiente a química para adubar seu jardim; muitas de suas “flores” aí nasceram.

Entre 1830 e 1840, os locais da boemia vinham recebendo políticos radicais; antes de 1848, as associações políticas ali formadas estavam quase todas ligadas aos movimentos de esquerda. 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. Para 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.”⁵⁴

Apesar de todas as ambigüidades do mundo boêmio, a posição política predominante era “a de esquerda”. Os boêmios estavam nas barricadas das ruas de Paris no ano de 1848 e acreditavam que a derrubada da Monarquia de julho de 1830 poderia dar lugar a uma vida melhor. O ódio do boêmio à burguesia tornou-o próximo da aristocracia desalojada do poder, e esta aproximação recebeu severas críticas de Marx. Para ele nenhum projeto político cultivado individualmente poderia dar frutos, e o ódio cego contra a burguesia de muitos intelectuais do período os impedia de ver o verdadeiro papel daquela classe. Marx achava que a ambigüidade “social da boemia era um campo de desenvolvimento para inimigos da revolução, não seus amigos”⁵⁵. Esta visão do mundo boêmio Marx a descreve em *O 18 brumário de Luís Bonaparte*.

⁵³ SEIGEL, Jerrold. *Paris Boemia: Cultura, Política e os Limites da Vida Burguesa, 1830–1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 101.

⁵⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade: A França no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 100.

⁵⁵ SEIGEL, Jerrold. *Op. cit.*, p. 76.

Leitor de Marx, Dolf Oehler é o crítico que vai desenvolver julgamento similar ao do pensador alemão – sobre o papel dos boêmios na história política da França em 1848⁵⁶. Nesse sentido, afirma Oehler: “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”⁵⁷. Seu argumento vai ao encontro não só dos pensamentos de Marx, como também dos de Benjamin e de Seigel: para eles, não havia muita consistência política na boemia. Mas o certo é que este meio inconsistente abrigou uma intelectualidade que experimentou a revolução e a derrota num ambiente declaradamente burguês.

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

Em 1860 – afastado da Comuna há mais de 12 anos –, Baudelaire busca compreender a participação dele e as conseqüências do movimento tanto para a arte por ele produzida como para o povo francês. Depois de tanta censura, do medo de as artes tocarem no “trauma de 1848”, da derrota do povo, só restava aos artistas falar do ocorrido por intermédio de códigos e alegorias. Neste campo, Baudelaire revela-se um mestre.

Neste sentido, Dolf Oehler propõe uma analogia entre o poema *A uma passante*, de Baudelaire – do bloco dos *Quadros Parisienses* –, com o quadro de Delacroix intitulado *A Liberdade Conduzindo o Povo*⁵⁸, de 1830 e com a Revolução de 1848. “Em meio aos gritos e uivos da rua surge diante do melancólico a viúva que passa em toda sua majestade e o tira de seu *spleen* – ela é como a *Liberté* de Delacroix ao gosto do dândi e teórico da modernidade Charles Baudelaire.”⁵⁹

⁵⁶ OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. *Op. cit.*

⁵⁷ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁸ *A Liberdade Conduzindo o Povo* (1830), quadro de Eugène Delacroix, no museu do Louvre, Paris). O quadro foi inspirado na história contemporânea. “Delacroix, aristocrata exigente, geralmente desconfiava das explosões de sentimento popular, mas, dessa vez, sentiu talvez que uma revolução na arte estaria ligada à ampliação da liberdade política. Detestara profundamente o governo de Carlos X, que recusara-se a comprar qualquer dos seus trabalhos (o novo governo comprou esse quadro e concedeu ao pintor a Legião de Honra). Delacroix havia ingressado na Guarda Nacional e talvez tenha assistido a algumas lutas próximas ao rio, de forma semelhante à cena que pintou.” (POOL, Phoebe. Delacroix. Rio de Janeiro/Londres: Ao Livro Técnico/ Hamlyn, 1987, p. 12).

⁵⁹ OEHLER, Dolf. *Art Névrose*. *Op. cit.*, p. 105–106.

O tema da Revolução de 1848 e o intercruzamento com a Revolução de 1830, oferecido pela pintura, são possíveis e nos ajudam a desvendar as dimensões escondidas no poema *A uma passante*, que fala do “trauma de 1848”. O quadro mostra, sobre



uma barricada, uma mulher jovem e descalça com um barrete frígio⁶⁰ que brande uma bandeira tricolor. Na desordem de um vestido amarelo-pálido que lhe deixa o peito em descoberto, a mulher domina um grupo de 20 homens armados: junto dela, um rapaz empunha duas pistolas; a seus pés, jazem os corpos dos que caíram na luta. Em segundo plano, no meio do quadro, vê-se a catedral de Notre-Dame e as casas ao longo do Sena. A jovem alta se destaca pelo ar sereno e decidido. À esquerda em êxtase um jovem com duas pistolas pode ser visto gritando; à direita, um senhor de cartola e casaca preta marcha com firmeza, de fuzil em punho. Os mortos parecem ter sido saqueados, pois estão descalços e quase nus.

A bandeira que a jovem segura na mão é o pavilhão nacional da França. Em um outra obra – *A Grécia Sobre as Ruínas Missolongi*⁶¹ –, em que Delacroix retrata a guerra dos gregos contra os turcos em 1820, a mulher heroína já aparece como alegoria da liberdade. No quadro de 1830, as tintas têm mais brilho e há um movimento mais dinâmico, como se as figuras fossem levadas para cima e para frente. Sem subtrair a forma, o pintor mostra o idealismo estampado nos rostos dos rebeldes; o movimento do avanço dos insurretos é percebido claramente.

⁶⁰ Gorro vermelho usado na França ao tempo da Primeira República, é semelhante ao que usava os frígios, povo que viveu na Europa por volta de 1200 a. C. O barrete frígio simboliza a República a liberdade.

⁶¹ A morte do amigo Byron, em 1823, durante um assalto otomano à população da região grega de Missolongi, e a destruição, em 1826, da população civil pelos mesmos turcos, levaram Delacroix a uma reação moral que o fez pintar o quadro.

Ao reunir elementos antigos e modernos, a obra de Delacroix busca uma linguagem capaz não só de ser entendida por eruditos, como também pelo homem comum⁶². A pintura está integrada à tradição que retrata os acontecimentos de 1830: mostra o ato de bravura do povo francês que responde com um levante popular aos ataques do rei Carlos X contra a democracia.

O que levou o artista a pintar a tela parece ter sido muito mais sua atração por retratar cenas históricas do que seu envolvimento pessoal com a revolução. O contraste das cores da bandeira com o céu cinzento pode ter despertado sua criatividade. Durante os acontecimentos violentos da Revolução de 1848, escreveu o pintor: “Enterrei o homem que eu costumava ser”. E sobre o quadro, afirmou em carta ao irmão: “Abordei um tema moderno, uma cena de barricadas... e, se não lutei pelo meu país, pelo menos pinte por ele”.

Segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan, Delacroix, assim como os românticos em geral, não têm uma postura clara em política: combatem a possibilidade de restabelecimento do Antigo Regime como se não houvesse ocorrido uma Revolução em 1789 que acabara com os privilégios feudais.

No quadro que exalta as jornadas de julho, há um entusiasmo sincero e um significado político ambíguo. Delacroix, e em geral para os românticos (não apenas os franceses), liberdade é a independência nacional; demonstra-o também em outras obras, por exemplo, em *O massacre de Scio* (1824) e em *A Grécia sobre as ruínas de Missolongi* (1827). Na grande tela de 1830, a mulher que agita o estandarte tricolor sobre as barricadas é, ao mesmo tempo, a Liberdade e a França. E quem luta pela liberdade? Plebeus e intelectuais burgueses: em nome da Liberdade-Pátria sela-se *union sacrée* entre plebeus despossuídos e os senhores de cartola.⁶³

Alguns “escritores quiseram identificar o próprio Delacroix como a figura militante com uma cartola, mas Dumas, numa conferência em 1864, disse que Delacroix não tomara parte na luta.”⁶⁴ O jovem de casaca preta⁶⁵ é antes o símbolo da

⁶² Depois da Revolução de 1789 e de todos os esforços para erradicar o analfabetismo e elevar o nível de escolaridade do povo francês, já não era mais possível usar uma linguagem que não fosse acessível ao público consumidor que, neste momento, crescia rapidamente.

⁶³ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 55-56.

⁶⁴ POOL, Phoebe. *Op. cit.*, p. 29.

⁶⁵ Sobre o personagem de negro há enorme controvérsia. Opiniões de estudiosos como a de Maurice Sérullaz dão conta de ser ele o burguês; outros, como Pietro Maria Bardi, afirmam ser o próprio Delacroix. Jorge Coli, no artigo A alegoria da liberdade (In: CARDOSO, Sérgio (org.). *Os Sentidos da*

burguesia que, em 1830, participa da luta ao lado dos operários: aquela classe buscava, também, mudanças sociais, pois o Antigo Regime sufocara seu desenvolvimento econômico e social. Aliás, este *habite noir* pode ser aquele “defunteiro” de que fala Baudelaire no último capítulo do *Salão de 1846*, em que o poeta satiriza o modo como se veste o burguês que quer ser símbolo da igualdade.

No quadro, o homem de negro ainda podia ser visto como herói, mas os vitoriosos de 1830, logo que chegam ao poder, se afastam dos operários, deixando cair a aura: as roupas negras passaram a ser o retrato do vampirismo e da traição. “Vede bem que a roupa negra e a sobrecasaca têm não apenas sua beleza política, que é a expressão da igualdade universal, mas também sua beleza poética, que é a expressão da alma pública; um imenso desfile de coveiros, coveiros políticos, coveiros apaixonados, coveiros burgueses. Todos nós celebramos algum enterro.”⁶⁶

O quadro de Eugène Delacroix foi pintado em 1830, no calor da revolução que derrubou o rei Carlos X; o soneto *A uma passante* foi publicado, pela primeira vez, em 15 de outubro de 1860 – em *L’artiste* – e não constava na primeira edição de *Les Fleurs du Mal*, de 1857.

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após? – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!⁶⁷

Paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 377-415), apresenta pesquisas que afirmam ser o personagem de negro um operário.

⁶⁶ BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 729.

⁶⁷ BAUDELAIRE, Charles. A Uma Passante. In: *As Flores do Mal*. 5ª ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 344–345.

Ao fazer uma leitura do soneto, Walter Benjamin observa a presença fenomenológica do erotismo na grande cidade: “Pode-se dizer que não trata da função da massa na existência do burguês, mas na do ser erótico.”⁶⁸ Para ele, a cidade grande – aquela que nasce no século XIX – pode proporcionar experiências bizarras, como a de um encontro amoroso em que o que permanece é o trauma por uma promessa não realizada. “O arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista. O nunca da última estrofe é o ápice do encontro, momento em que a paixão aparentemente frustrada, só então, na verdade brota do peto como uma chama.”⁶⁹

Benjamin não faz nenhuma analogia entre o poema e a Revolução de 1848, ou mesmo com o quadro de Delacroix. O elemento principal de *A uma passante*, para Benjamin, é a multidão, que provoca o surgimento e desaparecimento da misteriosa mulher: “Nenhuma expressão, nenhuma palavra, designa a multidão no soneto ‘*A uma passante*’. No entanto, o seu desenvolvimento repousa inteiramente nela, do mesmo modo como o curso do veleiro depende do vento.”⁷⁰ Ainda no dizer de Benjamin, o poema é a marca característica do interesse de Baudelaire pela multidão anônima: a mulher que passa pode ser qualquer uma e ninguém. O desocupado que perambula pela cidade, flanando pelas ruas, resgata essa “passante” para a eternidade e glória da poesia.

A multidão está presente em toda a obra baudelairiana, embora não se faça nenhuma menção a ela. Ela deixa pegadas em toda a criação do poeta. “Como se convidada a uma dança macabra, a multidão compacta avança com seus esqueletos e espectros que abraçam o transeunte já agora em pleno dia.”⁷¹

“La rue assourdissante autour de moi hurlait/ Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,/ Une femme passa, d’une main fastueuse/ Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;// Agile et noble, avec sa jambe de statue./ Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,/ Dans son oeil, ciel livide au germe l’ouragan,/ La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.// Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté/ Dont le regard m’a fait soudainement renaître,/ Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?// Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! *jamais* peut-être!// Car j’ignore à tu fuis, tu ne sais à je vair,/ O toi que j’eusse oimée, ô toi qui le savais!”

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 42.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 43.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 117.

⁷¹ JUNQUEIRA, Ivan. A Arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 89.

O que interioriza a multidão na obra e dá sentido ao texto é a forma como o cenário é apresentado; não a vemos, mas sabemos de sua existência. Baudelaire pode ter escrito seus textos usando o modo tradicional dos poetas de seu tempo;⁷² mas ele fala não do passado, e sim do mais vivo presente. Assim, na descrição do cenário, o externo se interioriza na obra. A estética acurada desse poeta francês dá conta dos temas que a métrica de um poeta mediano mataria.

Mas de qual multidão fala Baudelaire no soneto? Da multidão que se acotovela nas ruas da Paris de 1860 – momento em que o poema foi publicado – ou da multidão insurreta no meio da qual ele viu os acontecimentos de 1848? Se o poema é, como quer Oehler, um lamento pelas promessas traídas da Revolução de 1848, a multidão só pode ser a massa revolucionária.

A rua em torno era um frenético alarido
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.⁷³

A uma passante, v. 1–4.

Durante os dias de fevereiro de 1848, as ruas de Paris estavam tomadas por populares e a luta nas barricadas se estendia a toda a cidade. Baudelaire estava nestas ruas não só ouvindo seus ruídos frenéticos, mas também gritando. Ali, as mulheres participavam da luta contra o governo burguês e chegaram até a formar um batalhão⁷⁴.

A mulher que o poeta observa nas ruas, na década de 1860, pode tê-lo lembrado as revolucionárias de 1848, e estas o quadro do amigo Delacroix. Baudelaire tinha profunda admiração pelo pintor e, muitas vezes, lhe fez críticas elogiosas: “Delacroix me parece o artista mais bem-dotado para exprimir a mulher moderna,

⁷² Era usado, com rigor, o soneto metrificado com rimas entre os versos.

⁷³ BAUDELAIRE, Charles. A uma passante. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 344–345.

“La rue assourdissante autour de moi hurlait/ Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,/ Une femme passa, d’une main fastueuse/ Soulevant, balançant le feston et l’ourlet.”

⁷⁴ Sobre este episódio, pode ser consultada a obra: *Paris sous la République de 1848*. Exposition de la Bibliothèque des travaux historiques de la Ville de Paris. Paris, 1909. Algumas mulheres lutaram nas barricadas durante a revolução de fevereiro, mas foram muitas as que participaram dos intensos combates de rua de junho de 1848. As mulheres de Paris lutaram com tanta decisão quanto os homens e constituíram uma pequena porcentagem do total de mortos, de feridos ou de prisioneiros. Ainda que algumas tenham se limitado a carregar e limpar as armas; outras dirigiram grupos de combate integrados só por homens. A atividade política das mulheres se restringiu, depois que se reprimiu o levante dos “dias de junho”, mas muitas haviam aumentado sua consciência social e política.

sobretudo em sua manifestação heróica, no sentido demoníaco ou divino. Essas mulheres têm, inclusive, a beleza física moderna, o ar de devaneio, mas o colo abundante, com o busto um pouco estreito, os quadris longos e braços e pernas encantadores.”⁷⁵

A mulher que o poeta vê durante sua caminhada pela cidade assemelha-se muito à do quadro: “alta e sutil”, “mãe suntuosa”. Se a da moldura veste-se de amarelo, a do poema cobre-se de negro – luto pela promessa da revolução não realizada em 1848. O melancólico que ruma lentamente suas lembranças, de um sobressalto, de um choque, depara-se com o objeto do desejo. Neste momento, “passado, presente e futuro se encontram enfileirados, como no fio contínuo do desejo.”⁷⁶ A visão da parisiense o faz sonhar com a eternidade, com o desejo de liberdade, que ele pensou ter chegado em 1848: “1848 divertiu-nos porque todos arquitetávamos utopias como se fossem sonhos”⁷⁷. Remete-o, também, à imagem fatal da *Liberté*, onde o sonho maior de liberdade está pintado em cores fortes.

As lembranças da revolução traída oprimiam, como um pesadelo, o cérebro daqueles que dela participaram e que nela colocaram suas esperanças de ver a democracia reinar em um governo republicano. Naquele fevereiro de 1848, a república era como uma bela e voluptuosa mulher que desfilava os encantos diante de uma platéia extasiada e desejosa deles. Porém, aqueles jovens parecem ter ficado extáticos e sem forças diante de tamanha beleza para – com a mão estendida – tirar a dama para uma contradança e desvirginá-la no leito nupcial. Deixaram-na à mercê dos velhos amantes, que a colocaram de volta a seus afazeres domésticos. “Não é suficiente dizer, como fazem os franceses, que a nação fora tomada de surpresa. Não se perdoa uma nação ou a uma mulher o momento de descuido em que o primeiro aventureiro que se apresenta as pode violar.”⁷⁸

⁷⁵ BAUDELAIRE, Charles. Exposição Universal (1855) Belas-Artes. In: *Poesia e prosa. Op. cit.*, p. 785.

⁷⁶ FREUD, Sigmund. Der Dichter und das Phantasieren. In: *Studienausgabe*. Apud: OEHLER, Dolf. *Art Névrose. Op. cit.*, p. 106.

⁷⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Escritos Íntimos*. Tradução de Fernando Guerreiro. Lisboa: Estampa, 1994, p. 75.

⁷⁸ MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 333.

A traição de uma mulher é uma chama sempre a arder no coração do poeta. Mais uma vez, a separação da mãe, a vida no internato e o ódio ao padrasto ocorrem ao poeta. A lembrança da mãe viúva, que o trocara pelo general Aupick, o faz mais firmemente cobiçar a bela viúva que cruza o caminho. Para Benjamin, “o encontro desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio. Assim o soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe”⁷⁹. A catástrofe acontecera quando os jovens republicanos de 1848 – fascinados pela possibilidade de uma república popular – ficaram paralisados ante as manobras dos conservadores. O que poderia ter sido um governo democrático se tornou, após 15 de Maio,⁸⁰ um governo antipopular. A questão operária foi bruscamente liquidada pelos mandatários de um corpo eleitoral conservador.⁸¹ Quatro mil operários agarrados às armas viram-se condenados à deportação. O estado de sítio prolongou-se e a constituição elaborada, sob essa pressão moral, criou a ditadura. “Imbecis são aqueles que julgam que estas coisas podem suceder sem a permissão do povo – ou que ainda acreditam que o bom nome tem sempre origem na virtude.”⁸²

Nessa época, apesar de haver uma grande massa populacional vivendo na capital, a maioria dos franceses ainda habitava o campo: os pequenos e médios proprietários rurais tiveram medo do “espectro que rondava pela Europa” e, de mãos

⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 118.

⁸⁰ Nesta data, a população de Paris invade a Câmara para pedir o adiamento das eleições constituintes. Os revolucionários de Paris temiam que as eleições trouxessem para a assembléia uma maioria reacionária, já que o eleitorado do interior da França não tinha, ainda – na visão dos líderes –, uma consciência revolucionária, sendo o adiamento das eleições o tempo necessário para um trabalho de conscientização desta parcela do povo francês. A manifestação foi repelida pelo exército, por ordem da ala conservadora do governo provisório, que viu nesta uma tentativa de Golpe de Estado. Os representantes dos operários foram afastados do governo provisório e as eleições aconteceram na data marcada, trazendo para a assembléia, como temiam os operários, uma maioria reacionária.

⁸¹ O colégio eleitoral francês era, em 1848, formado por um grande número de eleitores da zona rural. Estes eleitores não compartilhavam com os operários de Paris do mesmo pensamento quanto aos rumos da revolução. Enquanto os operários queriam ampliar as conquistas e um governo socialista, os habitantes do campo e das pequenas cidades temiam o “espectro que rondava pela Europa” e preferiram apostar nos políticos conservadores e na defesa de suas ínfimas propriedades.

⁸² BAUDELAIRE, Charles. *Escritos Íntimos. Op. cit.*, p. 72.

dadas com os conservadores, afastaram os socialistas do poder, abrindo espaço para o *coup de tête* de Bonaparte, em dezembro de 1851.⁸³

Em 1830 – momento retratado pelo quadro de Delacroix –, foram novamente os jovens, os estudantes e os operários de Paris que fizeram a revolução e derrubaram o rei – que atentara contra a democracia e dissolvera a Câmara. Mas eles ficaram fora do novo governo: os compromissos de Luís Filipe eram com a burguesia liberal financeira.

A jovem que levantou barricadas nas ruas parisienses em 1830 voltou com o batalhão de mulheres, durante as jornadas de 1848, para derrubar o rei que, 18 anos antes, subira ao poder, deixando de fora a juventude republicana. Outra vez, ela é traída e não resta outra coisa a esta mulher – agora adulta – senão usar luto em sinal de pesar.

O barulho ensurdecador das ruas parisienses em 1860 remete o poeta ao passado; vem-lhe à lembrança o ruído dos canhões e das pistolas disparadas das e contra as barricadas. A cidade por onde vaga o melancólico, 12 anos depois de sua “satisfação” revolucionária – longe de ser tumultuada pelas cenas “alegres” da guerrilha –, é agora povoada por uma gente apressada que mal pára nos cruzamentos para dar passagem aos veículos. Elas correm atrás do dinheiro; não há mais tempo para sonhar com a liberdade. Só resta ao poeta-*flâneur* ruminar o passado: Baudelaire ensaia, então, golpes – como um esgrimista – que possam abrir caminho em meio à multidão. Percorre os subúrbios parisienses em busca de versos e de rimas:

Exercerei a sós minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.⁸⁴

O sol, v. 5–8.

⁸³ Como o tio, Napoleão Bonaparte, Luís Napoleão da um golpe de Estado e em 10 de dezembro de 1852 restabelece em seu favor o título imperial como Napoleão III.

⁸⁴ BAUDELAIE, Charles. O sol. In: *As Flores do Mal*. *Op. cit.*, p. 318–319.

“Je vais m’exercer seul à ma fantasmagorie escrime,/ Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,/ Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,/ Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés”.

Em 1848, o poeta, “na balbúrdia, experimenta a sensação excitante de que tudo é permitido, de que os credores vão rasgar as inúteis promissórias, de que os oficiais de justiça não causarão medo a ninguém, de que os pagamentos estão suspensos, de que a justiça está em férias.”⁸⁵ Depois do Golpe de Estado de 1851, só resta ao melancólico o desprezo: “A minha raiva contra o Golpe de Estado. Quantos tiros! Mais um Bonaparte? Que vergonha!”⁸⁶. Assim, após ter se envolvido com a Revolução de 1848, Baudelaire – durante os anos de “calmaria” do Segundo Império – desinteressa-se pela política, mas trabalha para vários jornais de organizações partidárias.

O amante extático frente à bela mulher que passa – matéria tratada no poema *A uma passante* – nos traz à lembrança os jovens republicanos que, 12 anos antes, tiveram à frente deles a jovem república. “Curvada em convulsão, paralisada, petrificada, ofuscada, essa juventude nada faz para impedir que a Augusta imagem desaparecesse tal como havia surgido: no clamor da multidão.”⁸⁷ O que restou foi uma atormentada lembrança: “fisicamente despolitizada”, a juventude de 1848 assiste, nos anos 1860, ao reinado de quem usa “a férrea máscara mortuária de Napoleão.”⁸⁸

Petrificados, como tolos *dandies* que apenas contemplam as pernas e a “imagem nobre e fina” da mulher que passa “sacudindo a barra do vestido”, os revolucionários de 1848 viram a “doçura” ser dissolvida pelos assassinos republicanos.

Naquelas noites de fevereiro e junho, a luz dos fogos e canhões brilhou por sobre Paris e a “efêmera beldade” da *Liberté* fitou a todos com seus olhos grandes, fazendo nascer em cada um a esperança de dias melhores. Mas, como em um ataque inesperado, ela foi subtraída aos olhos do poeta. Em 1860, quando Baudelaire medita sobre esses acontecimentos, sabe ele que sua vida está perto do fim: a sífilis já o

⁸⁵ TROYAT, Henri. *Op. cit.*, p. 127.

⁸⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Escritos Íntimos. Op. cit.*, p. 74.

⁸⁷ OEHLER, Dolf. *Art Névrose. Op. cit.*, p. 107.

⁸⁸ MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: *Op. cit.*, p. 330.

consumia: “Não mais hei de te ver senão na eternidade”?⁸⁹ Visão similar terão da bela jovem os mortos retratados no quadro de 1830.

Os versos finais do poema sugerem que o amor parece brotar do poeta como uma chama, que não é sagrada nem pode purificá-lo, mas faz nascer nele esperanças de um reencontro: “Pois de ti ignoro para onde foges, tu não sabes para onde vou”⁹⁰. No último verso, o reconhecimento de que as lembranças são nítidas, de que – naqueles dias de fevereiro e junho de 1848 – ele teria participado com todo o vigor: “Ó tu que eu teria amado, ó tu que o viste!”⁹¹.

Como outros intelectuais de seu tempo Baudelaire vai – nos anos posteriores a 1848 – fazer uma reflexão crítica daqueles dias em que todos “arquitetavam utopias como se fossem sonhos”⁹². Para Oehler, ao fazerem um balanço das participações na recente vida política do país, tais intelectuais descobrem – na sua geração e classe – elementos essenciais do próprio descontentamento. “Isto quer dizer que descobrem a (relativa) universalidade e representatividade de sua própria estrutura psíquica e sua amplitude política no âmbito dos acontecimentos de 1848 e 1851.”⁹³ Tal descoberta fez com que esses escritores pudessem publicar – durante o império de Napoleão III, em forma de romance e de poesia – os temas proibidos da história francesa. O âmago dessa sociedade era “tocado através da exposição de paixões privadas, aparentemente isoladas, de heróis exóticos, excêntricos ou anacrônicos.”⁹⁴

A bela mulher, que avança sobre os mortos e os destroços carregando a bandeira tricolor – símbolo da República Francesa –, mais uma vez, passa ante os olhos dos revolucionários em 1848 e reaparece para o poeta nas ruas convulsas da Paris de 1860. Aquele jovem, à esquerda dela, que empunhava as duas pistolas, e os

⁸⁹ BAUDELAIRE, Charles. A uma passante. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 344–345.

“Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?”

⁹⁰ *Ibidem.*, p. 344–345.

⁹¹ *Idem.*

⁹² BAUDELAIRE, Charles. *Escritos Íntimos. Op. cit.*, p. 75.

⁹³ OEHLER, Dolf. *Art Névrose. Op. cit.*, p. 101.

⁹⁴ *Idem.*

outros combatentes estão, doze anos depois, a lamentar o fracasso de uma promessa: a promessa de liberdade.

Como uma mãe que a seu filho oferece o peito, a república também se oferecia naqueles dias de agitação política. A analogia da república com a mãe é possível tanto na pintura de Delacroix – a jovem tem os seios desnudos – como na aparição de 1860 – revelada no poema *A uma passante*: quem passa é uma senhora madura, pronta para ter filhos.

Passado, presente e futuro em um instante passaram como um raio na memória do poeta. O que abriu sua percepção e atingiu sua mais remota recordação foi o desejo, mais uma vez, pela promessa de felicidade que a mulher – à semelhança da *Liberté*, de Delacroix – oferecia. Naquele instante, na parada para atravessar o que era um “frenético alarido”, o poeta depara-se com o sonho.

No poema *O cisne*, também, do ciclo dos *Quadros Parisienses*, outra vez o tema da Revolução de 1848 está presente. Por ser alegórico – talvez o mais alegórico de *As Flores do Mal* – e o mais marcante entre os que têm como tema a cidade, o poema oferece não só elementos para a interpretação do espaço urbano, como também para compreendermos as opções de Baudelaire e o lugar deste poeta como introdutor da modernidade na literatura.

O cisne

A Victor Hugo

I

Andrômaca⁹⁵, só penso em ti! O fio d'água
Soturno e pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte⁹⁶ em que teu pranto aflora,

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

⁹⁵ *Andromáke* em grego. Esposa de Heitor e mãe de Astíanax. Após a tomada de Tróia, tornou-se escrava de Pirro, filho de Aquiles – com quem teve três filhos e que depois a repudiou, dando-a a Heleno, irmão de Heitor. (N. do T.) In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. *Op. cit.*, p. 325.

⁹⁶ *Simóeis* em grego. Rio da Tróade no qual desembocava o rio Escamandro. (N. do T.). *Ibidem*, p. 325.

Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.

Ali havia outrora os bichos de uma feira;
Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
E límpido o trabalho acorda, quando a poeira
Levanta no ar silente um furacão sombrio,

Um cisne que escapara enfim ao cativoiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o seu lago natal:
“Água, quando cairás? quando soarás, trovão?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!

II

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajeados,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,

Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro⁹⁷ a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,
Triste viúva de Heitor⁹⁸ e, após, mulher de Heleno⁹⁹!

⁹⁷ *Pýrrhos* (c. 318–272 a.C.), em grego. Rei de Epiro (295–272), célebre pela dura vitória – daí, a origem da expressão “vitória de Pirro” – sobre os romanos em Heracléia (289). Morreu em Argos, durante uma batalha, após invadir o Peloponeso. (N. do T.) *Ibidem*, p. 329.

⁹⁸ *Hékōr*, em grego. Herói troiano, filho de Príamo e Hécuba, esposo de Andrômaca e pai de Astíanax. Após realizar várias proezas militares, foi morto por Aquiles, que o arrastou ao redor das muralhas de Tróia amarrado a seu carro. (N. do T.) *Idem*.

E penso nessa negra, enferma e emagrecida,
Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,
Os velhos coqueirais de uma África esquecida
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
E das lágrimas bebem qual loba voraz!
Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
Penso em marujos esquecidos numa praia,
Nos párias, nos galés... e em outros mais ainda!¹⁰⁰

Há várias leituras deste poema: uma delas é a de Dolf Oehler, que nos informa, em a *Art Névrose*¹⁰¹, ser possível uma analogia entre ele e a Revolução

⁹⁹ *Hélenos*, em grego, e *Helenus*, em latim. Guerreiro e adivinho troiano, filho de Príamo e Hécubana, irmão de Heitor, esposo de Andrômaca – que lhe foi dada em casamento por Pirro. (N. do T.). *Ibidem*, p. 329.

¹⁰⁰ BAUDELAIRE, Charles. O Cisne. *Ibidem*, p. 324– 329.

“Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,/ Pauvre et triste miroir où jadis resplendit/ L’immense majesté de vos douleurs de veuve,/ Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,// A fécondé soudain ma mémoire fertile,/ Comme je traversais le nouveau Carrousel / Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville/ Change plus vite, hélas! que le coeur d’un mortel);// Je ne vois qu’en esprit tout ce camp de baraques,/ Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,/ Les herbes, les gros blocs verdissés par l’eau des flaques, / Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.// Là s’étalait jadis une ménagerie;/ Là je vis, un matin, à l’heure où sous les cieus/ Froids et clairs le Travail s’éveille, où la voirie/ Pousse un sombre ouragan dans l’air silencieux.// Un cyne qui s’était évadé de sa cage,/ Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,/ Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage./ Près d’un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec // Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,/ Et disait, le coeur plein de son beau lac natal:/ ‘Eau, quand donc pleuvas-tu? quand tonneras-tu, foudre?’/ Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal.// Vers le ciel quelquefois, comme l’homme d’Ovide,/ Vers le ciel ironique et cruellement bleu,/ Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,/ Comme s’il adressait des reproches à Dieu!/// Paris change! mais rien dans ma mélancolie/ N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie./ Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.// Aussi devant ce Louvre une image m’opprime:/ Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,/ Comme les exilés, ridicule et sublime,/ Et rongé d’un désir sans trêve! et puis à vous; // Andromaque, des bras d’un grand époux tombée,/ Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,/ Auprès d’un tombeau vide en extase courbée;/ Veuve d’Hector, hélas! et femme d’Hélénus!// Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique,/ Piétinant dans la boue, et cherchant, l’oeil hagard,/ Les cocotiers absents de la superbe Afrique/ Derrière la muraille immense du brouillard;/ A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve/ Jamais, jamais! à ceux qui s’abreuvent de pleurs/ Et tettent la Douleur comme une bonne louve!/ Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!// Ainsi dans la forêt où mon esprit s’exile / Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!/ Je pense aux matelots oubliés dans une île,/ Aux captifs, aux vaincus!... à bien d’autres encor!”

¹⁰¹ OEHLER, Dolf. *Art Névrose. Op. cit.*, p. 108.

Francesa de junho de 1848. Na edição brasileira dos *Quadros parisienses*¹⁰², Oehler faz, uma vez mais, menção ao trabalho. E não menos conhecidas são as interpretações de Benjamin. Na verdade, a imagem do pássaro exilado é recorrente na poética baudelairiana; está presente, também, em *O Albatroz*.¹⁰³

O poema *O cisne* foi publicado, pela primeira vez, em 22 de janeiro de 1860, em *La Causeurie*, e não consta na primeira edição de *As flores do mal*. Se o cisne, neste poema, é a metáfora do exílio, não é do exílio romântico de que trata o poeta – apesar de o poema ter sido dedicado a Victor Hugo, escritor romântico exilado na ilha de Guernesey. No poema, o exílio equivale à queda, à expulsão do paraíso. O poeta é proibido de fazer parte da cidade; banido, ele se encontra no limbo, revivendo as glórias do passado.

O poema *O cisne* talvez seja o mais comovente apelo a piedade para com a espécie humana, maltratada pelo Criador. Mandando os versos a Victor Hugo, a quem dedicou o poema, Baudelaire explica sua intenção: “ O importante para mim era dizer tudo o que um acidente, tudo o que uma imagem pode conter de sugestões, e como o fato de ver um animal sofrendo [o cisne] faz com que o nosso espírito se volte para todos os seres que amamos, que estão ausentes e que sofrem, para todos os que estão privados de algo muito escondido.”¹⁰⁴

Notam-se claramente em *O cisne* referências a *Enéida*, de Virgílio – canto III, episódio de Andrômaca –, que foi feita prisioneira às margens do “Simeonte”, rio da cidade da qual ela se separou. A referência a Andrômaca, no primeiro verso da primeira estrofe, invoca a tradição clássica que Baudelaire sempre cultivou como modelo, e não como inspiração. São aos escritores latinos, na proposta estética da *Plêiade* – sobretudo à obra de Racine – que o verso baudelairiano se reporta e tem suas raízes. Aqui aparece o mito da Queda, o declínio do Ocidente.¹⁰⁵

¹⁰² OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830–1848)*. *Op. cit.*

¹⁰³ BAUDELAIRE, Charles. O Albatroz. In: *As Flores do Mal*. *Op. cit.*, p., 111.

¹⁰⁴ Carta de Baudelaire do fim de 1853 ou do começo de 1854. Apud. TROYAT, Henri. *Op. cit.*, p. 243.

¹⁰⁵ Baudelaire conhecia a obra dos poetas “latinos da decadência, Macial, Juvenal, Petrônio, Luciano; dos poetas da primeira Pléiade, entre os quais Rossard, du Belay e Belleau”. JUNQUEIRA, Ivan. A Arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. *Op. cit.*, p. 52.

A alusão a Andrômaca, ao episódio de Tróia – construída por Heitor para ser o lar deles –, nos faz pensar na enorme perda daquele que foi expulso da terra natal: o exílio de Andrômaca pode ser comparado à expulsão do paraíso. É bom que não se esqueça que, no ano da publicação do poema, todos que faziam oposição ao governo estavam fadados ao exílio ou ao cárcere. Mas convém considerar que, apesar de os governantes do Segundo Império não admitirem críticas, no período entre 1848 e 1860 – data da publicação do poema –, muitas foram as revoltas populares que questionaram a autoridade do *Pequeno Napoleão*.¹⁰⁶ As lutas de 1848, das quais Baudelaire participou ativamente, provocaram no poeta um trauma que só a recordação e a analogia foram capazes de quebrar.

Tanto Andrômaca, que deixou Tróia, à beira do rio Simeonte, como os exilados que abandonaram Paris, à beira do Sena, são recordações na fértil memória do poeta. Agora as viúvas choram “a imensa mágoa” pela morte e pelo exílio dos maridos e filhos perseguidos por Napoleão III. Fora, também, às margens do Sena que Delacroix montara as cenas de *A Liberdade conduzindo o povo*, alusão à revolução de 1830. A imagem de Andrômaca refletida no “fio d’água” mostra a solidão da viúva que verteu o pranto não só para reabastecer o rio, mas para fecundar a imaginação do poeta: analogia entre a Paris em ruínas e o destino de Andrômaca. Outra vez, ocorre a Baudelaire a imagem da viúva: da mãe, da passante de negro, a república traída. Como em Proust¹⁰⁷, é a memória que leva o poeta a fazer essas associações; a história é o fio condutor que une estes dois mundos em decrepitude. A destruição de Tróia pode ser comparada à de Paris submetida às reformas do barão Haussmann.

A Baudelaire “o que importa é que a representação alegórica do mundo lhe ofereça um refúgio contra a realidade da existência separada, que lhe seja capaz de

¹⁰⁶ Referência ao Imperador Napoleão III. Título do livro-panfleto escrito por Victor Hugo durante seu exílio, contra os atos do Imperador.

¹⁰⁷ Na obra *Em Busca do Tempo Perdido* Proust dialoga com a *Maatière et Memore* de Bergson. Para Proust diferentemente de Bergson o passado encontrar-se-ia “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos.” PROUST, Marcel. Apud. BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 106.

fornecer as armas para o combate que se trava no plano humano ou, se se prefere, no plano poético”.¹⁰⁸

Foi a imagem espetacular do “regato seco”, no quarto verso da quinta estrofe, que levou o poeta a fazer a analogia entre o presente diminuído – Paris em ruínas – e o passado histórico – Tróia conquistada. As águas que afloram do pranto de Andrômaca fecundam a memória do poeta; também ele um estrangeiro em sua própria cidade. O espelho e a memória funcionam, aqui, como duplo: revelam o passado e dão sentido ao presente. Todo o peso da Antigüidade é buscado para a compreensão do presente; só assim a modernidade pode passar a ser Antigüidade e dela fazer parte. Como diz Benjamin, a ponte entre passado e presente está dada, resta ao historiador materialista salvar os vencidos do passado e do presente. Como Tróia, Paris não pode, para o poeta, sucumbir ao jugo de Napoleão III. É a relação entre o cisne e Andrômaca que possibilitará ao poeta pensar no tema do exílio: ambos são cativos de uma sociedade despótica e autoritária.

Baudelaire é o poeta do tempo em que o liberalismo econômico e o determinismo científico da burguesia acabaram com a autonomia do espírito, com a herança da Antigüidade grega. Baudelaire é ‘*le Poète*’, com maiúscula, do ‘*monde ennuyeux*’ do advento da burguesia: uma ‘*contradictio in adjecto*’, como poesia moderna inteira. Mas essa contradição será levada em conta, como mérito, quando o século terá de comparecer perante ‘*les Dominations*’ para ser julgado.¹⁰⁹

Na segunda estrofe, quando afirma o poeta: “Foi-se a velha Paris”, mostra-nos ele que a cidade que conheceu e por onde perambulava já não existe mais: as mudanças instituídas por Haussmann tornam a cidade estranha àqueles que nela habitam.

A velha Paris compreendia 384 quilômetros de ruas no centro e 355 nos subúrbios; ele abre, no centro, 95 quilômetros de ruas novas (suprimindo 49) e na periferia, 70 quilômetros (suprimindo 5). O núcleo medieval é cortado em todos os sentidos, especialmente aqueles perigosos situados no leste, que eram o foco de todas as revoltas. Na prática, Haussmann

¹⁰⁸ JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 38.

¹⁰⁹ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. V. Rio de Janeiro. Edições O Cruzeiro, 1959, p. 2.260.

sobrepõe ao corpo antigo da cidade uma nova malha de ruas largas e retilíneas, formando um sistema coerente de comunicação entre os principais centros da vida urbana e as estações ferroviárias, garantindo, ao mesmo tempo, eficiência diretora ao trânsito, por cruzamento e por anéis; ele evita destruir os monumentos mais importantes, mas faz como que fiquem isolados e adota-os como pontos de fuga para as novas perspectivas viárias.¹¹⁰

Hausmann deu a si mesmo o título de *artiste démolisseur* e transforma totalmente a cidade, faz dela um lugar estranho aos próprios parisienses que começam a perceber o espaço desumano que ele e Napoleão III queriam construir.

O poema *O cisne* – “mimese da morte” –, então, é a expressão radical do sentimento da transitoriedade. Paris remodelada pelas reformas revela-se em ruínas, símbolo da “caducidade” da grande metrópole. O poeta busca, na angústia de Andrômaca, na Tróia destruída, a matéria para revelar a melancolia diante de uma Paris em destroços.

Se a cidade de Paris, sob o Segundo Império, muda mais rapidamente “que um coração infiel”, é porque agora ela se encontra sob o domínio de uma classe – a burguesia – que não quer e não pode perder tempo, pois outra – o proletariado – pode se organizar e ameaçar o seu poder.

A “fértil memória” de que fala Baudelaire, na segunda estrofe, primeiro verso, foi fecundada pelo pranto de Andrômaca: “De tua solidão de viúva a imensa mágoa”; são imagens fortes que abalam a sensibilidade do poeta que vê pelas ruas de Paris, naquele ano de 1860, outras viúvas a chorar. Viúvas das sucessivas revoluções que, em vão, buscaram desalojar do poder a burguesia dominante. É, portanto, na Antigüidade Clássica que o poeta encontra o modelo para mostrar o sofrimento das mulheres nas guerras sem fim que as fizeram reféns de um sistema que as colocou nas fábricas, nas ruas, na vida...

Para Baudelaire, a poesia moderna deve buscar, na tradição, os fundamentos que a possam nortear: o poema *O cisne* expõe com clareza esta reflexão estética.

Não é à toa que se trata de um poema alegórico. Essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Torna-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente – ou seja transparente em seu significado. ‘(De uma cidade a história/ Depressa

¹¹⁰ BENEVOLO, Leonardo. *Op. cit.*, p. 98.

muda mais que o coração infiel.)'. A estatura de Paris é frágil; está cercada de símbolos da fragilidade. Símbolos de criaturas vivas (a negra e o cisne); e símbolos históricos (Andrômaca, 'viúva de Heitor e... mulher de Heleno'). O traço comum aos dois é a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá. Nessa debilidade, por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antigüidade.¹¹¹

O poeta atravessa a cidade, distraído, perdido em pensamentos ou preocupações, quando se vê diante do Louvre. O novo carrossel por onde passa, não por acaso, está em frente a este museu. O percurso, que ia até o palácio das Tulherias, era – antes das reformas de Haussmann – coberto de velhos casebres e pardieiros; ali se espalhavam as barracas dos vendedores ambulantes e dos mercadores de pássaros. O miserável quarteirão foi, então, demolido para dar lugar a uma esplanada. Esses velhos bairros e ruas sempre foram utilizados como refúgio dos rebeldes durante as revoltas parisienses e, por isso, Napoleão, ao iniciar à reforma e para reforçar a popularidade, dá trabalho a milhões de desempregados – estratégia para tornar mais difícil as lutas nas barricadas. As antigas ruas medievais são substituídas por artérias espaçosas e retilíneas, propícias aos movimentos de tropas.

A verdadeira finalidade das obras de Haussmann era tornar a cidade segura em caso de guerra civil. Ele queria tornar impossível que no futuro se levantassem barricadas em Paris. Com essa intenção Luiz Filipe já introduzira o calçamento de madeira. Mesmo assim, as barricadas desempenharam um papel na Revolução de Fevereiro. Engels se ocupa com a tática das lutas de barricadas. Haussmann quer impedi-las de duas maneiras: a largura das avenidas deveria tornar impossível erguer barricadas e novas avenidas deveriam estabelecer um caminho mais curto entre as casernas e os bairros operários. Os contemporâneos batizaram esse empreendimento de '*embelissement stratégique*' (embelezamento estratégico).¹¹²

Na verdade, o empreendimento não se mostrou eficiente: as barricadas ressurgiram com toda força na comuna, na década de 1870.

Baudelaire continua – a partir da estrofe dois – seu passeio pelas ruas. Leitor dos clássicos, o poeta francês não prescinde da memória literária. Este seu rememorar tem a mesma força que ele vê no desenhista Constantin Guys, que, à noite

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 81.

¹¹² KOTHE, Flávio René. *Walter Benjamin*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1991, p. 42.

– após ter passado todo o dia flinando pela cidade –, lança, sobre a prancha, as imagens retidas.

Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lança sobre sua folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção Infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua!¹¹³

Vê, também, a mesma concentração e força da memória; a mesma recusa em ter a natureza como companheira de trabalho. Um dos aspectos da estética baudelairiana é este: o da recusa da natureza como matéria de criação; só o artificial tem lugar, só a lembrança. Sua poesia nasce sem esboços, como a pintura de Guys.

A fértil e fecunda memória do poeta o leva, novamente, a fazer correspondências entre a história, a ficção e o presente: o que leu em Virgílio vem-lhe à memória nas visões da destruição da cidade. As associações são facilmente percebidas no poema *O cisne*. Na quarta estrofe, o poeta recorda, mais uma vez, do passado da cidade, antes do início dos trabalhos de Haussmann. Perto da feira de pássaros, onde o poeta vê o “cisne que escapara enfim do cativeiro”, ficava a Bastilha¹¹⁴ – terrível e temida prisão do *Ancien Régime* onde eram encarcerados os opositores da monarquia. Agora, só restam as ruínas desta terrível masmorra. Mas, as prisões não acabaram: o Segundo Império, também, encarcera os contrários e, como o cisne, estes erguem a cabeça “para o céu cruelmente azul e irônico”, como que a pedir clemência. É o cisne a lamentar ao ver o espaço em ruínas.

Ave imaculada, cuja brancura provoca uma epifania, uma revelação, no poeta, a imagem do cisne permite-lhe ver o mundo e a si mesmo de outro modo: o passado, então, se abre ante os olhos do poeta: ele não só se lembra da Tróia destruída por Pirro,

¹¹³ BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 173.

¹¹⁴ Seria quase impossível para quem estivesse na posição da feira de pássaros próxima ao Louvre não ter uma visão das ruínas da Bastilha, antiga torre construída em 1370.

como a associa à Paris transfigurada por Napoleão III. As correspondências entre Paris e Tróia, entre o cisne e Andrômaca, entre o presente e o passado vão tecendo a trama que expressa a revolta contra as reformas de Haussmann.

Baudelaire é o poeta que melhor absorveu a teoria das correspondências e as usa para buscar entender seu presente, comparando-o ao passado.

Segundo Benjamin, todos os homens têm o poder de captar e produzir semelhanças e correspondências. Elas estão inscritas objetivamente na natureza, e a elas corresponde a faculdade subjetiva de percebê-las: o dom mimético, que permite ao primeiro tornar-se semelhante e observar semelhanças. (...) Para Baudelaire, o presente se liga a uma *vie antérieure*, como Paris se liga a Roma e Cartago, e para Proust as correspondências se manifestam na rememoração, pela qual um acontecimento passado, evocado pela memória involuntária, é posto em relação com um acontecimento presente.¹¹⁵

Baudelaire enxergava, na vida moderna, um lado épico tão fecundo quanto aquele que existia na “vida antiga”, e é nesta que o artista contemporâneo busca seus problemas e temas, sem recorrer às fontes da Antigüidade.

A grande cidade esconde, nas mansardas, o tom épico da vida moderna; o artista é o grande herói desse tempo, e é capaz de perceber a “beleza particular” nas existências errantes dos subterrâneos da grande cidade, onde “criminosos e mulheres de reputação equívoca” são a prova do heroísmo contemporâneo.

A exemplo do cisne que foi visto quando “a poeira levanta no ar silente um furacão sombrio”, outros se esquivam dos destroços, e da velocidade da nova vida que passa a ter o relógio da fábrica como guia. Agora serão outros os párias a sustentar a sociedade e, com mais força do que Hércules, a segurar as colunas do templo. Para Baudelaire, o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Para se viver a modernidade, é preciso ter a estatura do herói.

Ao pensar assim, ele e Balzac se contrapõem ao romantismo e introduzem a modernidade. Transfiguram a paixão e o poder decisório; já o romantismo, a renúncia e a entrega. Contudo, o nosso modo de ver é incomparavelmente mais reticulado, incomparavelmente mais rico em restrições no poeta lírico que no romancista. Duas metáforas apresentam ao leitor o herói em sua aparência moderna. Em Balzac, o

¹¹⁵ ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 85.

gladiador se torna caixeiro-viajante. O grande *Gandissart* se prepara para trabalhar *Touraine*. Balzac descreve seus preparativos e se interrompe para exclamar “Que atleta! Que arena! E que armas! Ele, o mundo e sua lábia”. Mas, Baudelaire reconhece no proletariado o lutador escravizado: as promessas feitas a esses deserdados estão no poema *A alma do vinho*:

Hei de acender-te o olhar à esposa embevecida;
A teu filho farei soltar a força e as cores,
E serei para tão túbio atleta da vida
O óleo que os músculos enrija aos lutadores.¹¹⁶

A alma do vinho, V. 17-20

Retomando, na segunda parte do poema *O cisne*, outra vez a imagem do cisne e de Andrômaca ocuparão o centro da cena; o exílio os une: o poeta já não reconhece o espaço onde vive; Andrômaca é condenada a viver longe da cidade da qual se separou. Nos 18 poemas que compõem os *Quadros Parisienses*, a cidade aparece com toda beleza e horror. É o cotidiano que prende a atenção do poeta, é aí que ele fixa os olhos, nada lhe passa despercebido: os sete velhos, as velhinhas, o cego, a luz a gás, tudo tem um valor em si, positivo ou negativo. Todas as personagens estão, também, condenadas à angústia da vida moderna. Assim, o poema *O cisne* busca dar conta de dois espaços essenciais:

O da tradição literária, por onde é possível vincular Andrômaca e o Cisne, e o da sua experiência concreta da cidade. Dizendo de outra maneira, o texto está fundado na tensão básica entre o pessoal e o histórico. É o último que desencadeia, pela memória, as associações, por assim dizer, líricas; mas é o primeiro que confere àquelas associações uma validade estrutural básica. Sem a história, o passeio baudelairiano pelas ruas parisienses estaria privado de sua dimensão temporal que é essencial para que, num estágio posterior, a memória de sua experiência cidadina possa ultrapassar os limites da descrição. Por outro lado, contudo, a memória não seria acionada sem aquela experiência: metamorfose do cisne, embora sugira a impossibilidade da inspiração dar conta de uma realidade brutal – a da Cidade – é também, por sua vez, um modo do poeta ampliar o seu raio de ação perspectivo.¹¹⁷

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 73–74.

¹¹⁷ BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 56.

A primeira estrofe – segunda parte do poema – parece uma ironia, mas não é. Só através de alegorias o poeta pode falar de seu exílio. Seu público não é o mesmo do folhetim – o que torna mais complicado o engenho de Baudelaire. Enquanto o leitor do folhetim está preocupado em se ver nas páginas do jornal, reconhecer-se na estória, Baudelaire tem de fazer este mesmo público ler, nas entrelinhas, uma crítica à sociedade. E aceita o desafio de fazer um livro de poesia lírica.

Mais uma vez o Louvre o faz lembrar a tradição da cultura francesa, e são os imbecilizados do presente que lhe oprimem e alimentam o *spleen*. Subjugado, o cisne reage contra esse presente diminuído: o poeta pensa que a desgraça que se abateu sobre a troiana Andrômaca é a mesma que recaiu sobre a república. A república e os filhos dela foram feitos reféns de uma monarquia que visava ao lucro; os republicanos tiveram que entregar a coroa de louros a outros.

Os exilados estão por toda parte; se não foram expulsos da pátria, dela não participam, pois não fazem parte do mundo produtivo. São como pássaros cativos que não podem sair do chão por estar subjugados pelo peso das enormes asas; mas sonham com a liberdade. Porém, as asas deles eram como as de Ícaro: derreteram-se sob o sol deste mundo plúmbeo.

O tema do exílio coloca, lado a lado, dois poemas de *As Flores do Mal*: *O cisne* e *O Albatroz*; Ivan Junqueira vê similaridades entre eles: em ambos está presente o tema do exílio. Mas, o que estaria expresso na insólita imagem do albatroz?

Dessa ave que se arrasta, ‘ridícula e sublime’, entre as vicissitudes de um mundo que não é o seu. Poderia conceber imagem mais tangível e dramática da Queda, da expulsão do Paraíso, do que a desse majestoso e todavia impotente albatroz lançado às tábuas de um convés? Assim como esse albatroz ‘feio na desgraça’, antes ‘tão belo’, mas agora é ‘flácido e acanhado’, o poeta se compara ao príncipe da altura:

Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.

Mais pungente ainda nos parece a imagem deste cisne

(...) que escapara enfim ao cativoiro
e, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,

as alvas plumas arrastava ao chão grosseiro.¹¹⁸

Na Paris do Segundo Império, todos que faziam oposição ao governo eram banidos da sociedade. Hauser reclama de um tempo em que as artes não floresceram e deram lugar à bajulação à corte. Segundo Oehler, somente uma arte transvestida, cheia de códigos próprios e dirigida a iniciados conseguia sobreviver. Baudelaire e Flaubert tiveram suas obras censuradas; Courbet e Daumier tinham de impor disfarces às pinturas e às caricaturas feitas por eles.

Na antepenúltima estrofe, a figura da negra faz lembrar a “Vênus negra” Janne Duval, eterna amante do poeta, que – por sua dupla condição de negra e prostituta – vivia o exílio dos discriminados: era preferível a África do que viver por trás “das muralhas do nevoeiro hostil”.

A cidade, penúltima estrofe, já não é mais a Roma de Rômulo e Remo, é antes a das transformações industriais, onde os deserdados se alimentam da “dor” e bebem com sofreguidão as próprias lágrimas: a Loba não encontraria esconderijo para alimentar seus rebentos. O que resta, portanto, é lamentar a condição de exilado, não só do poeta, mas de todos os banidos. Assim, o poeta solidariza-se com todos aqueles que foram punidos pelo regime: “marujos esquecidos numa praia”, ao lado daqueles condenados a trabalhos forçados – “os galés” – e “outros mais ainda”. Neste momento, Baudelaire deplora o trágico destino de todos os miseráveis, de todos os anônimos, de todos os marginalizados que vagueiam pela Terra.

A política do Segundo Império baniu não só o artista, como também a todos que lhe faziam oposição. A arte desse período era vulgar; a moral, duvidosa; e a religião, o dinheiro. Napoleão III transformou o Estado em banco particular; e o povo, em súdito. Se a poesia pôde mostrar o cisne liberto, este não voa mais e, por isso, “tal como o homem de Ovídio, às vezes num impulso ergue-se para o céu cruelmente azul e irônico, a cabeça a emergir do pescoço convulso, como se a Deus lançasse um desafio agônico”.

¹¹⁸ JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: Op. cit.*, p. 71.

No prefácio de *As Flores do Mal*, Baudelaire leva o leitor a contemplar o espetáculo da miséria e do tédio a que a raça humana sempre esteve e sempre estará submetida. O leitor é levado a percorrer um mundo onde, ao lado dos prodígios da imaginação e da suprema cristalização da beleza, ficará face a face com o horror e a absoluta gravidade da existência. Só resta ao poeta – agora expulso da cidade – ser o poeta da cidade. O olhar do poeta, que atinge a cidade, é, antes, o olhar de quem se alienou; é o olhar do *flâneur*, que vê a cidade como fantasmagoria através do véu da multidão. Quando escreve Baudelaire no poema *O cisne*: “Paris muda! Mas nada em minha nostalgia”, vê-se o mesmo descrédito por uma sociedade que se vangloria de suas conquistas tecnológicas, mas que ainda não aprendera a reconhecer, no belo, a verdadeira felicidade.

Isolado pela sociedade de consumo, o poeta se interioriza, mas é uma interiorização desesperada. Junta, então, os fragmentos culturais que lhe dão uma sensação de que existe uma ordem, mesmo que pessoal. Na primeira estrofe, ele evoca a tradição clássica que se contrapõe ao presente diminuído; com esse procedimento poético, Baudelaire nega as conclamações otimistas relativas ao progresso. Assim, o cisne do título do poema é mais um entre os muitos párias urbanos da poética baudelairiana, e sofre primeiramente por ter fugido da gaiola. Na sociedade dividida em classes, as feridas não se cicatrizam, mas o homem tenta – aos sobressaltos – mudar de calçada e sair vivo do tráfego.

Vimos, nos dois poemas, *A uma passante* e *O Cisne*, o quanto a produção de Baudelaire está ligada ao tema da revolução e o quanto o manto melancólico – próprio dos boêmios – cobre esta produção. A melancolia, ele não a conheceu no mundo boêmio; foi ela que o levou até lá. Mas o que um poeta como Baudelaire fazia na boemia? Vindo de família bem-sucedida – quase um aristocrata –, Baudelaire odiava o desleixo, a sujeira e a desordem da boemia. O poeta não só censurava o envolvimento da arte com tal tipo de vida; mas também criticava o da literatura com a política. Ele tinha uma posição clara sobre a atitude do artista em relação ao mercado; sabia separar os iniciados do público burguês. Neste aspecto, sua conduta vai diferir do ideal romântico cultivado pela maioria dos boêmios. “Para ele, não há motivo para

desesperar do mundo burguês. Pelo contrário, na mediocridade do público reside a oportunidade do artista, a oportunidade de uma sobrevivência parasitária da arte autêntica no mundo invertido da burguesia. A essência e a substância da obra de arte não devem, portanto, serem negadas ou falseadas, mas antes aprofundadas e concentradas.”¹¹⁹

Alguns amigos de Baudelaire foram para o mundo boêmio por razões financeiras; outros, para fugir do refinamento da vida urbana. O poeta de *As Flores do Mal* já freqüentava os lugares boêmios 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 esvaír
 – Um desses tais abandonados
 Ao riso eterno condenados
 E que não pode mais sorrir!¹²⁰

O Heautontimoroumenos, v. 21–24.

O poeta sempre teve uma vida instável: gastou toda a herança recebida e viveu com poucos recursos. Contraditório, Baudelaire defendeu o engajamento da arte, mas, ao mesmo tempo, não demonstrava ser uma pessoa de fortes paixões políticas ao condenar o envolvimento da literatura com este meio. Mas, no ensaio *O salão de 1846*, defende a idéia de que a crítica deveria ser “parcial, apaixonada, política”. Apesar de haver comprometimento de Baudelaire com a revolução: “Na verdade, seus conceitos políticos não eram lúcidos nem estáveis, misturando sentimentos conservadores com impulsos radicais em uma infusão obscura, mas embriagadora.”¹²¹

¹¹⁹ OELHER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848): Op. cit.*, p. 50–51.

¹²⁰ BAUDELAIRE, Charles. O Heautontimoroumenos. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, 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!”

¹²¹ SEIGEL, Jerrold. *Op. cit.*, p. 110.

Na década de 1860, 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.”¹²² O Baudelaire que temos aqui é sombrio, é confuso; mas é aberto: fluido em suas fidelidades, histérico em seus entusiasmos, como a exigir o direito de contradizer a si mesmo. Mas as ações e os sonhos de Baudelaire com a Segunda República não podem – como gostariam alguns críticos – ser encaradas como um erro, como uma estupidez.

Em 1848, o poeta já fundamentara todos os elementos constitutivos de sua filosofia e sua estética; também já havia escrito alguns dos mais importantes poemas e rascunhado *Correspondances*; os primeiros que tinham a vida na cidade como tema já estavam escritos. Em julho desse mesmo ano, publicou seu primeiro artigo sobre Poe; no ano seguinte, conheceria e passaria a admirar a música de Wagner – o Wagner do *Tannhäuser*. Também já havia escrito algumas páginas sobre Delacroix e lido Sade, provavelmente estava lendo De Maistre. Assim, fundamentada pela leitura desses autores, a obra do poeta estava em busca de uma arte que celebrasse não só o heroísmo, mas também o mal-estar, o sentimento de inadequação e de discórdia frente ao mundo moderno. Todos os dogmas estavam lá; todos os heróis, todos os pontos do universo do poeta já haviam sido expostos.

A rejeição de Baudelaire à política viera em 1851, depois do “golpe de Estado” de Luís Napoleão. A revolução tinha se tornado impossível, pois a vida política na França estava absolutamente falida. Sob estas condições, a retirada de Baudelaire da política poderia ser considerada a única forma possível de ele resguardar a si mesmo e a obra. Para se preservar o conteúdo radical da linguagem filosófica e poética, poderia tornar-se necessário continuar a luta, exclusivamente, no universo das idéias. Isso porque a situação histórica nega toda a possibilidade de satisfazer aquele conteúdo quando a sociedade está ativamente engajada em suprimi-lo. Ou, para inverter a tese de Marx: quando não há propósito em se tentar modificar o mundo, são apenas os poetas que podem interpretá-lo.

Em 1851, o poeta talvez estivesse descontente com o lojista e com as aspirações pequeno-burguesas. O artista burguês ainda dominava o centro do palco, e

¹²² BAUDELAIRE, Charles. *Escritos Íntimos*. *Op. cit.*, p. 74–75.

o lojista suado carregou Napoleão triunfalmente, e não Delacroix – aqueles que se opunham pareciam ter, agora, mais visibilidade. Daumier – o amigo caricaturista – influenciara Baudelaire, assim como Proudhon. Mas aquele era diferente deste: Baudelaire tinha confiança nas aversões dele: havia alguma coisa sã no sorriso, no extremismo absoluto de Daumier; havia alguma coisa profundamente atraente no isolamento de Daumier em direção à Île Saint-Louis. Ninguém poderia ser mais chegado ao pânico, à exaltação do que Daumier; contudo, ninguém representava a burguesia com mais crueldade. Essa visão de Daumier está em *Quelquer caricatures français*.

Folheiem essa obra e, em sua fantástica e impressionante realidade, verão desfilarem tudo o que uma cidade grande contém de monstruosidades vivas. Tudo o que ela encerra de tesouros assustadores, grotescos, sinistros e burlescos, Daumier o conhece. O cadáver vivo e esfaimado, o cadáver gordo e saciado, as ridículas misérias domésticas, todas as tolices, todos os orgulhos, todos os entusiasmos, todos os desesperos do burguês, nada disso falta. Ninguém conheceu e amou (à maneira dos artistas) tanto quanto ele o burguês, esse último vestígio da Idade Média, essa ruína gótica de vida tão resistente, esse tipo ao mesmo tempo tão comum e tão excêntrico. Daumier vive intimamente com ele, espreitou-o dia e noite, aprendeu-lhe os mistérios da alcova, ligou-se à sua mulher e aos filhos dele, sabe-lhe a forma do nariz e a construção da cabeça, sabe que espírito anima a casa de alto a baixo.¹²³

Penso que este é o tributo crucial a Daumier. Ele significou muito para Baudelaire. Mas, sobretudo, ele era o antiburguês, o crítico cujo sorriso irônico não podia ser ignorado. Daumier ensinara Baudelaire a observar “tudo que uma grande cidade contém de monstruosidades vivas”; foi um dos que mais influenciaram Baudelaire a ser o poeta da cidade: combinar o prosaico com o extraordinário, ver o sórdido e o absurdo na conduta humana, colocar o monstruoso e o patético em contato. Tais aspectos presentes na obra de Daumier se concretizaram, também, na poética baudelaireana. No poema *As velhinhas*, da série *Quadros Parisienses*, esta característica pode ser vista com clareza:

No enrugado perfil das velhas capitais,
Onde até o horror se enfeita de esplendores,
Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais,
Seres decrépitos, sutis e encantadores.

Esses monstros já foram mulheres um dia,
Eponina ou Laís! Recurvas ou corcundas,

¹²³ BAUDELAIRE, Charles. Qualquer caricatura francesa. In: *Poesia e prosa: Op. cit.*, p. 755.

Amêmo-los assim – almas em agonia!
Sob os frios andrajos e as saias imundas¹²⁴

As velhinhas, v. 1–8.

Antes de 1851, Baudelaire deu ao amigo um presente – a cópia de um poema chamado *Le vin des chiffoniers* (O vinho dos trapeiros). Era a primeira versão do poema, dentre muitas, antes da publicação definitiva em *As Flores do Mal*. O manuscrito que deu a Daumier e a versão que terminara para *As Flores do Mal* são diferentes: o de *As Flores do Mal* é mais curto e rápido, o advérbio de abertura – *Souvent* – encurta a descrição porque exige um evento, que é, então, mantido por quatro linhas. Estas, por sua vez, vêm carregadas de complexidade, sintaxe dançante. Na poesia de Baudelaire, a exatidão e a estranheza geralmente caminham juntas; a mais curta expressão é hiperbólica.

Muitas vezes, à luz de um lampião sonolento,
Do qual a chama e o vidro estalam sob o vento,
Num antigo arrabalde, informe labirinto,
Onde ferve o povo anônimo e indistinto,

Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,
Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta,
E, alheio aos guardas e alcagüetes mais abjetos,
Abrir seu coração em gloriosos projetos.

Juramentos profere e dita leis sublimes,
Derruba os maus, perdoa as vítimas dos crimes,
E sob o azul do céu, como um dossel suspenso,
Embriaga-se na luz de seu talento imenso.¹²⁵

O vinho dos trapeiros, v. 1–12.

¹²⁴ BAUDELAIRE, Charles. As velhinhas. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 334-335.

“Dans les plis sinueux des vieilles capitales, / Où tout, même l’horreur, tourne aux enchantments, / Je guette, obéissant à mes humeurs fatales, / Des êtres singuliers, décrépits et charmants. // Ces monstres disloqués furent jadis des femmes, / Éponine ou Laïs! Monstres brisés; bossus / Ou tordus, aimons-les! ce sont encor des âmes. / Sous des jupons troués ou sons de froids tissus.”

¹²⁵ BAUDELAIRE, Charles. O vinho dos trapeiros. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 378–379.

“Souvent, à la clarté rouge d’un réverbère / Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre, / Au coeur d’un vieux faubourg, labyrinthe fangeux / Où l’humanité grouille en ferments orageux, // On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête, / Buttant, et se cognant aux murs comme un poète, / Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets, / Épanche tout son coeur en glorieux projets. // Il prête des serments, dicte des lois sublimes, / Terrasse les néchants, relève les victimes, / Et sous le firmament comme un dois suspendu / S’enivre des splendeurs de sa propre vertu.”

No poema, a imagem do poeta e do trapeiro aparecem sobrepostas: o poeta, ele mesmo, é um habitante da cidade. Marginalizado pelo mercado, ele vaga pelas ruas da metrópole em busca dos “acazos da rima”, assim como o trapeiro cata os restos da sociedade burguesa. Como em outros poemas sobre a cidade, aí aparece uma metáfora que sugere uma espécie de luta de classe disfarçada.

A cidade em Baudelaire só pôde ganhar forma na fantasia: é o mundo no qual “novos palácios, andaimes, blocos de pedra, antigos subúrbios, para mim se transformam em alegorias”; é um “cenário como a alma do ator”, um cenário em que sua virada transforma o ator em sua própria forma. *Le vin des chiffonniers* é o protótipo deste tipo de poesia e, por volta de 1860 – sobretudo nos poemas em prosa de *Spleen de Paris*, Baudelaire trouxe tal protótipo à perfeição.

Baudelaire se entregou a tudo com muita paixão. Mergulhou nas ruas de Paris em busca de experiências que pudessem ser agregadas ao seu fazer poético: ele amava toda a vida que florescia nos submundos da metrópole. Paradoxal, com uma insólita capacidade de mudar substancialmente de direção, Baudelaire quis viver todas as experiências; mas, ao mesmo tempo, sabia que não se pode perder a disciplina.

A polaridade que mais ilustrou a vida de Baudelaire foi, talvez, seu dandismo e sua boemia: do vapor à água em um único movimento. Difundia o seu eu em todos os meios. Viver todas as experiências parecia ser sua meta, inclusive a experiência com drogas. Em Baudelaire, houve sempre a busca pelo verso perfeito: o poeta chegava a refazer, dezenas de vezes, um só poema. Os artistas mais admirados por ele são, também, modelos de concentração e disciplina: Delacroix, Gautier, Constantin Guys. Aliás, Baudelaire sempre buscou combater a visão, burguesa, de que o fazer artístico é algo menor e desorganizado.

A vida moderna que os novos espaços urbanos fizeram surgir tinha, por excelência, a marca do eu; o indivíduo era o centro das atenções. Para este homem, se voltaram todas as estratégias do mercado. A arte moderna também tinha de nascer daí, da experiência individual. O indivíduo deveria – ele mesmo – participar diretamente da vida e transcender-se.

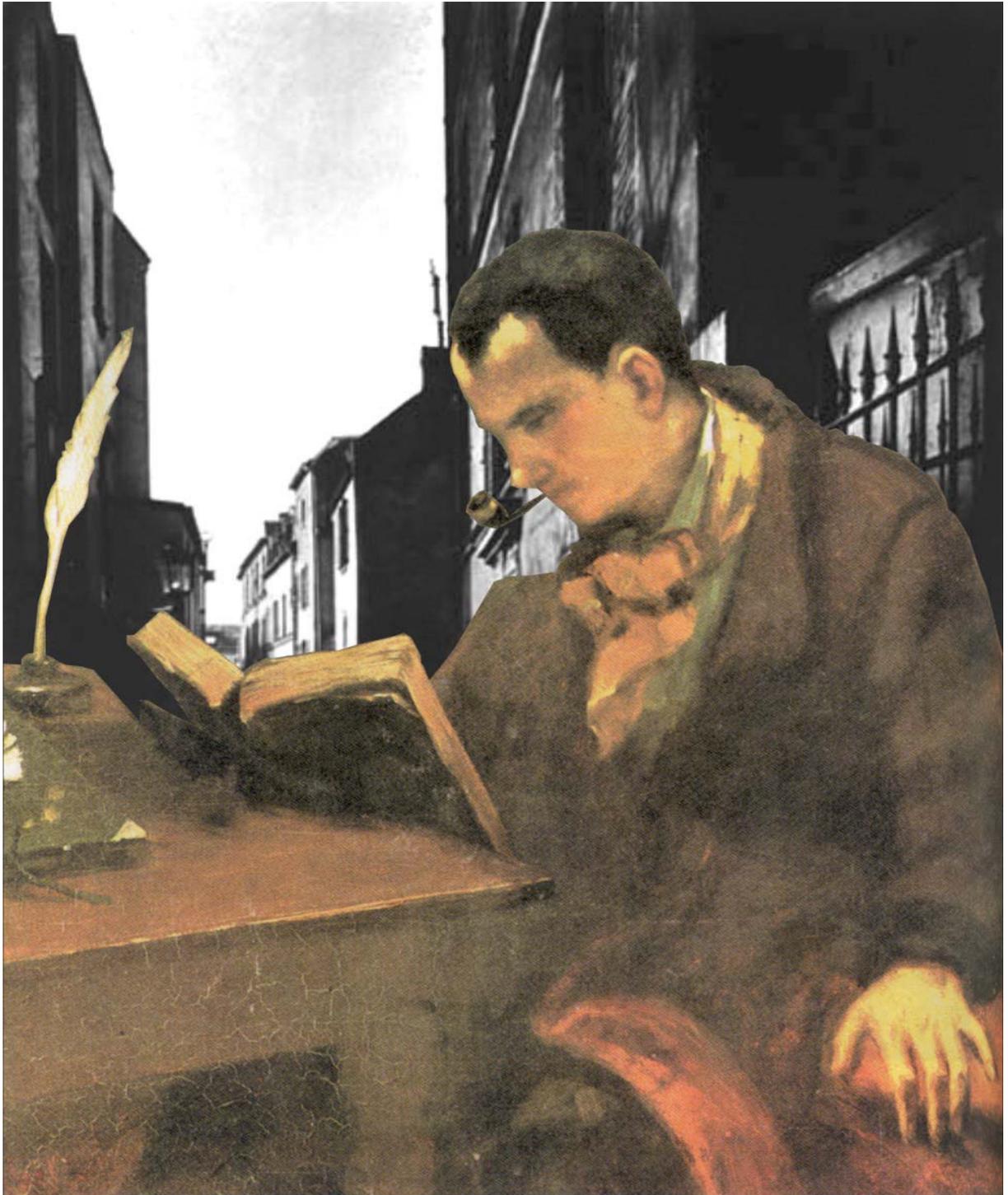
Apesar dos riscos, o artista deveria buscar nas experiências com álcool, drogas, sexo, política novos patamares para a arte. E Baudelaire teve – em todos os

sentidos – uma vida descontrolada: amou mulheres casadas, mulheres mais velhas, meretrizes; gastou a herança paterna; fez e refez um mesmo poema várias vezes; teve problemas com todos os editores; não conseguia manter-se em empregos. Foi, enfim, um espírito inquieto.

Na política, não foi diferente: ora era militante, ora apenas um crítico sagaz. Não tinha ligação com grupos ou partidos; sabia que a sociedade de seu tempo não era aquela que queria, como também não era a mais justa.

A França do poeta experimentou, ao longo do século XIX, uma série de experiências políticas que marcaram o continente europeu e o mundo. Sacudido por movimentos revolucionários, o país viu nascer a Comuna de 1871 – um dos movimentos políticos mais importantes do século XIX. Mas, embora tenha experimentado tudo isso, pode-se dizer que a contribuição do poeta de *Les Fleur du Mal* foi, sobretudo, levar sentimento à lucidez da consciência e fazer do submundo matéria de sua poesia.

CAPÍTULO II



Baudelaire e o espaço urbano do século XIX

Baudelaire e o espaço urbano do século XIX

O fundador era o homem que realizava o ato religioso sem o qual a cidade não poderia estabelecer-se. Era o fundador quem assentava o lar, onde, para todo o sempre, deveria brilhar o fogo sagrado. Era o fundador quem, pelas suas preces e os seus ritos, invocava os deuses e os fixavam para sempre na nova cidade.

Pode-se imaginar quanto respeito devia tributar-se a esse homem sagrado. Durante sua vida, os homens viam no seu fundador o autor do culto e o pai da cidade; morto, tornava-se um antepassado comum para todas as gerações que se sucedessem e era, para a cidade, aquilo que o primeiro antepassado fora para a família, um Lar familiar. A sua memória perpetuava-se como o fogo do lar por ele acendido. Dedicavam-lhe culto, julgavam-no deus, e a cidade o adorava como se fora sua Providência. Sobre o seu túmulo todos os anos se renovam sacrifícios e festas.

FUSTEL DE COULANGES
A Cidade Antiga

Apontar o século XIX como 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 parecer lugar-comum; mas foi, sem dúvida, nesse século que o urbanismo e a rua passaram a fazer irremediavelmente parte de nossas vidas. Com efeito, quando as formas de sociabilidade do Antigo Regime foram rompidas, todo um novo processo de reorganização da sociedade entrou em cena: a ruptura das fronteiras sociais, dos privilégios estatutários e o surgimento da cidadania tornam-se, então, elementos cruciais para a consolidação desta sociedade historicamente determinada.

As transformações políticas e econômicas ocorridas no século XVIII, especialmente a Revolução Industrial e a Revolução Francesa, desempenharam papéis fundamentais para as mudanças ocorridas no século XIX. Esta sociedade historicamente determinada teve – na quebra dos privilégios estatutários e no surgimento da cidadania – pontos decisivos para sua afirmação. Ao se erigir como

indivíduo livre, o homem moderno altera todas as estruturas da antiga sociedade feudal, que tinha na hierarquia seu ponto de apoio. As barreiras erguidas pelos estamentos caem junto com as geográficas. A classe operária aparece e se impõe no cenário da História, que agora se move como se Prometeu tivesse sido desacorrentado.

Liberdade política e econômica são fatores análogos que vão propiciar o surgimento do indivíduo, que passa a ser o centro das atenções e para quem vão se voltar todas as luzes da ideologia liberal. Não que os princípios da individualidade tivessem nascido no século XIX – pois a história da “persona” remonta às sociedades longínquas; mas é sob o governo da burguesia que o indivíduo se afirma.

O mundo que se moderniza vai insinuando-se, vai se mostrando transparente e excessivo. Mas a velocidade da vida nervosa das metrópoles, paradoxalmente, torna turva a visão dos contornos e das formas. E o cidadão é deixado à deriva; jogado de encontro às multidões das ruas; obrigado a decifrar uma profusão incalculável de sinais e códigos num cenário abarrotado de imagens.

Na verdade, as transformações institucionais – aliadas ao progresso científico aplicado às tecnologias produtivas –, e o desenvolvimento econômico – associado ao desenvolvimento demográfico – mudam inteiramente a paisagem européia. As mudanças materiais são intensificadas e deformadas pela impressão de novidade e dominam tanto a imaginação do homem do povo quanto a dos mais eruditos. Isso significa que toda uma nova rede de relações se estabelece e este homem, antes livre na pequena aldeia, vê-se agora atirado na multidão e – aturdido – tenta abrir o próprio caminho. Instaura-se a tensão, marca da modernidade que estas novas relações vão estabelecer.

A partir da Revolução Inglesa e, em especial, no século XIX, o desenvolvimento das cidades muda de ritmo não mais para acompanhar as badaladas dos sinos nos mosteiros, mas o tic-tac do relógio mecânico. Agora, o crescimento ou refluxo obedece às normas ditadas pelas necessidades econômicas de produção de mercadorias, e não simplesmente de trocas. Aparece, então, a cidade moderna: afastada do mundo religioso dos mosteiros e das igrejas, mas condenada a se erigir à beira dos muros da fábrica, com a fumaça das chaminés a encobrir os campanários das

antigas igrejas e o relógio das indústrias a regular o tempo nas ruas. A arquitetura do passado cede rapidamente terreno a formas e contornos do mundo da produção e do trabalho.

O crescimento vertiginoso da população e sua concentração nas cidades – sintomas de condições da mutação industrial – constituíram talvez a experiência social mais notável e de maior ineditismo entre os anos de 1830 e 1850. O impacto desconcertante da multidão, concentrada numa forma até então inédita de ocupação vital, também aprofundou a consciência de ruptura com as características mais estáveis da existência rural.¹²⁶

Os habitantes da cidade moderna parecem estar condenados ao progresso, levados pelo vento que sopra rumo ao paraíso. A velocidade das mudanças provocadas por intervenções no espaço urbano deixa-os aturdidos, e a cidade – antes um sonho de progresso material e espiritual – não passa agora de um enorme bloco de concreto gelado, um pesadelo que leva todos a correrem em direção às enormes grades de ferro que protegem suas casas.

Nessa cidade, os conflitos vão ganhar 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.

Com efeito, “as transformações econômicas e sociais deixam, nas cidades, marcas ou sinais que contam uma história não-verbal pontilhada de imagens, de máscaras que têm como significado o conjunto de valores, usos, hábitos e crenças que nutriram, através dos tempos, o cotidiano dos homens”.¹²⁷ As cidades transformam-se a um nível nunca experimentado desde o século XIII; os controles diminuem, enquanto as mudanças a exigir controle aumentam. Dessa combinação, nasce uma paisagem caótica, desconcertante, descrita pela literatura da primeira metade do século XIX. Neste cenário, as imagens da rotina deixam marcas profundas, pois se trata de um império de signos que sedimentou a cultura e criou uma linguagem própria.

¹²⁶ SALIBA, Elias Thomé. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 32.

¹²⁷ FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *As Máscaras da Cidade*. *Revista da USP*. Dossiê... cidades, março/abril e maio, 1990, p. 03.

O movimento, os adensamentos humanos, o barulho, o tráfego, a vida fervilhante, toda essa atmosfera assinala um modo de vida. “As migrações, intervenções, demolições e modificações na concepção urbanística das cidades criam, desse modo, uma constante sensação de estranhamento, desorientação e perda das identidades históricas e pessoais de seus homens. Enterram-se lembranças, apagam-se as inscrições históricas e condena-se a memória pessoal e coletiva ao esquecimento.”¹²⁸

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. É a literatura das grandes cidades cosmopolitas – principalmente das capitais culturais da Europa – que trazem em si a complexidade e a tensão da vida moderna. Certamente, essas cidades eram mais do que lugares de encontros casuais; eram ambientes geradores de novas artes, pontos centrais da comunidade de intelectuais, e mesmo de conflito e tensão entre estes.

Durante dois séculos de transformação social, a problemática da cidade incitou implacavelmente a consciência de pensadores e artistas europeus. A resposta dos intelectuais a esta pressão foi infinitamente variada uma vez que tal transformação trouxe em seu bojo mudanças mais fecundas para as idéias e os valores do que alteraram a sociedade em si. Nenhum homem pensa a cidade completamente isolado; ele forma uma imagem dela a partir de impressões herdadas de sua cultura e transformadas por sua experiência.¹²⁹

A princípio, a reação de escritores e intelectuais foi de 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 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

¹²⁸ CARVALHO, Sérgio Large T. Saturação do Olhar e Vertigem dos Sentidos. *Revista da USP*. São Paulo, n.º 32, dez./fev., 1996, p. 128

¹²⁹ SCHORSKE, Carl E. A cidade segundo o pensamento europeu – de Voltaire a Spengler. *Espaço & Debates*, n.º 27, São Paulo, 1989, p. 47.

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 desse tumulto, os escritores do século XIX buscaram matéria literária nesse conteúdo desordenado.

A literatura surgida a partir de meados do século XIX é tipicamente cidadina. Isso já começa a ser percebido com o romance romântico, 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, que 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, ler 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, em que 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 XVII,¹³⁰ justificando o interesse pela errância urbana. Se a própria cidade não para de crescer, também o interesse da literatura por ela só expande e chega até nossos dias. Neste espaço de tempo – século XVIII até hoje, início 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, com esgoto escorrendo a céu aberto, sede espaço a cidade aberto por grandes avenidas (os *boulevards* de Paris) favorecendo a perambulação.

Se, no século XVII, a *flânerie* ainda não era de toda possível devido o aspecto insalubre da cidade a partir do século XIX as reformas no espaço urbano, tendo como

¹³⁰ Quando Restif de la Bretonne escreve sua obra *Les Nuits de Paris*, 16 volumes editados entre 1788 e 1793, a capital francesa tinha aproximadamente 700 mil habitantes.

modelo a Paris de Haussmann, vão propiciar o livre passeio pela malha da cidade e com isto favorecer sua descrição pela literatura. Neste período o desenvolvimento da imprensa, também, contribuiu para que a nova “escritura” da cidade se afirmasse. O texto rápido que narra o desenrolar da vida no dia-a-dia da cidade é a moda que ganha as páginas dos jornais inaugurando a reportagem.

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

Por isso mesmo, insiste Raymond Williams, “a experiência urbana se generalizava tanto, e um número desproporcional de escritores estava tão profundamente envolvido nela, que qualquer outra forma de vida parecia quase irreal; todas as fontes de percepção pareciam começar e terminar na cidade, e, se havia alguma coisa além dela, estaria também além da própria vida”¹³¹.

Não é por menos que Baudelaire sugeria que o verdadeiro artista moderno deveria *épouser la foule* e que para o observador apaixonado, o *flâneur*, é grande fortuna escolher sua moradia “no numeroso, no ondulante, no movimento, e no fugitivo e infinito”¹³².

E é, no entanto, o próprio Baudelaire quem funda uma poesia voltada para a cidade e oriunda dela, escrevendo sobre a Paris das primeiras décadas do século XIX, uma cidade grandiosa, planejada, urbanizada, que passa durante a vida do poeta por várias transformações, centro da produção intelectual e cultural e pólo irradiador de idéias na época. A face da Paris que revela 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

¹³¹ WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 316.

¹³² BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 170.

são carregadas em cores fortes, sombras e detalhes, produzindo estranhamento, choque, horror e, ao mesmo tempo, fascínio.

Baudelaire nos revela, 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 relemburada a cada instante.

Em Baudelaire, assinala Williams – “a cidade era uma ‘orgia de vitalidade’, um mundo instantâneo e transitório de ‘êxtases febris’”¹³³.

Nesse contexto, no século XIX, Baudelaire 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 Benjamin¹³⁴ 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 Berman¹³⁵ mostra como o herói moderno de Baudelaire abre um caminho que vai além da representação imagética tradicional da cidade como virtude ou como vício. Ao romper com a tradição literária que ao mesmo tempo integrava e ao criar 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 Shorske¹³⁶. Os caminhos que Baudelaire abriu com sua esgrima criaram, então, uma matriz de cidade moderna.

Conhecido por sua controvérsia e seus textos obscuros, Baudelaire foi o poeta da civilização moderna. Em sua poesia introspectiva ele se revelou como um lutador a procura de Deus, sem crenças religiosas, procurando em cada manifestação da vida os

¹³³ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, p. 316.

¹³⁴ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹³⁵ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

¹³⁶ SHORSKE, Carl E. *Op. cit.*, p. 47.

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

Em Baudelaire é patente essa imagem urbana da multidão que se acotovela, provocando choques. Neste novo espaço da cidade do século XIX, a arma do cidadão é o olhar, que se cruza e se perde em meio a tantos outros – também surpresos e medrosos. Ele falou da cidade irreal e da necessidade de a imaginação produzir a “sensação de novidade” deste novo espaço urbano; neste poeta, a “floresta de símbolos”, a unidade das correspondências é substituída pela *Fourmillante cité* – cidade a ferver – árida terra industrial do tédio.

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

Ordenar, disciplinar esta cidade vira obsessão para os governantes saídos das lutas de 1848. A defesa contra a ameaça revolucionária dá o tom das intervenções que vão provocar o deslocamento de uma ordem – até então confusa e mal-traçada – que remonta ao período medieval.

Ambientes públicos e privados são separados e até contrapostos por medidas legais. A via pública passa a ser o lugar onde cada um se misturará com os outros sem ser reconhecido. É aí que Baudelaire se sente só em meio à multidão. A rua novecentista, filha da rua medieval, acaba por modificá-la e destruí-la: os caminhos sinuosos e irregulares são alargados e substituídos. Velhos bairros são demolidos, e uns poucos edifícios antigos – os mais importantes – são mantidos por serem considerados documentos históricos. Estes edifícios “isolados” tornam-se “monumentos” separados do ambiente urbano. Arte e vida já não estão entrelaçadas, o ambiente cotidiano começa a ficar mais pobre. Os espaços públicos e privados vão se separando cada vez mais. Os intelectuais, também, vão se distanciando da coisa pública. As mudanças públicas realizadas, em Paris, pelo Barão Haussmann são

criticadas e consideradas vulgares e fastidiosas por escritores diversos, como os Goncourt e Proudhon. Eugène Sue, Balzac, Victor Hugo e Dickens apreciavam o aspecto confuso, misterioso e integrado da cidade tradicional, mas foi Baudelaire – no poema *Le cygne*, de *Les fleurs du 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);¹³⁷

O cisne, v. 5–8.

Com Baudelaire, a literatura urbana mostra novos aspectos: sons, edifícios, tráfego, tudo isso é matéria literária por fazer parte da nova consciência que envolve homens e mulheres. A modernidade na literatura surgiu nas cidades, sobretudo nas capitais culturais da Europa: a complexidade e a tensão da vida desta época encontram-se profundamente arraigadas na consciência e na escrita moderna. Pode-se afirmar que a literatura modernista nasceu na cidade, e com Baudelaire. O estudo de sua obra pode então nos levar a novos conhecimentos sobre as transformações por que passou a sociedade europeia – notadamente a francesa – durante os anos de consolidação do poder da burguesia financeira.

Tal qual um “caleidoscópio carregado de energia”, o poeta 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 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 baudelairiana fascina, mas, ao mesmo tempo, desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça

¹³⁷ BAUDELAIRE, Charles. O cisne. In: *As Flores do Mal*. 5ª ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 326–327.

“A fécondé soudain ma mémoire fertile,/ Comme je traversais le nouveau Corrousel./ Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville/ Change plus vite, hélas! que le coeur d’un mortel).”

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.”¹³⁸ 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, passa 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 na metade do século XIX, e, ao mesmo tempo, expressa o clima subjetivo da experiência vivida pelos homens dessa época. Sua obra fala não só do ser social, como 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 se oferecem 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.”¹³⁹

Baudelaire 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 do poeta. Ele não separa “modernismo” de “modernização”; portanto, não diferencia o espírito puro – imperativos artísticos e intelectuais autônomos – do processo material – imperativos políticos, econômicos, sociais. Pensando assim, pode-se incluí-lo na galeria de escritores tais como: Goethe, Hegel e Marx, Dickens e Dostoiévski.

Ele aceitou o homem moderno em sua plenitude, com suas fraquezas, suas aspirações e seu desespero. Foi, assim, capaz de conferir beleza a visões que não possuíam beleza em si, não

¹³⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991, p. 15.

¹³⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 21.

para fazê-las romanticamente pitorescas, mas por trazer à porção de alma humana ali escondida; ele pôde revelar, assim, o coração triste e muitas vezes trágico da cidade moderna.¹⁴⁰

Circulando pelas convulsas ruas da metrópole em transformação, o poeta não só anota na memória o que vê, como também tudo transporta para sua poesia: uma passante, um velho, uma velha transformam-se em personagens que o ajudam a descrever Paris. A relação do poeta com a cidade é mediada por metáforas que transfiguram a imagem da cidade. Nas ruas, em meio à multidão, o poeta se transforma no *flâneur* que tudo observa sem se contaminar.

Como um ocioso que circula em Paris – capital do século XIX – como a terra prometida, o poeta transmutado no *flâneur* tenta levar uma vida paradoxal: estar na multidão sem se envolver nela e, junto com ela, ir ao mercado contemplar as mercadorias.

O *flâneur* ainda não está condicionado pelo hábito que automatiza a percepção e impede a apropriação da cidade pelo cidadão. Seu contato com a massa urbana é aquele do olhar, ele vê a cidade, e este método o faz criar em torno de si um escudo. Não sendo um autômato, ele é o ocioso que mapeia a urbe, fazendo referência ao labirinto emocional despertado pela modernidade. Desenraizado, o *flâneur* pode ir a todos os lugares, mas não está “em casa” nem na sua própria cidade – para ele, ela é apenas um mostruário. Não nos esqueçamos que a Paris do Segundo Império é a metrópole em mutação. Com as reformas do Barão Haussmann, a cidade se tornou estranha para seus moradores; era preciso novamente aprender a andar por ela.

A ambivalência desta figura – *flâneur* – é aparente: com um pé, ele ainda faz parte da sociedade; com o outro, já está fora dela. Esta divisão se mostra na relação de classes: ele não é mais o aristocrata nem se proletarizou. Na cidade moderna, esse drama assume contornos nítidos: nos palacetes, os ricos; nas palafitas, os pobres. A cidade construída pelos filhos de Caim só pode ser, e é, habitada pelos da geração de Abel. A desgraça de Deus caiu sobre eles.

¹⁴⁰ STARKEIE, Enid. *Em Baudelaire* (New Directons, 1958), p. 530–531. Apud. BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, p.130.

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 é o primeiro moderno, o primeiro a aceitar a posição desclassificada, desestabelecida do poeta – que não é mais o celebrador da cultura a que pertence; é o primeiro a aceitar a miséria e a sordidez do novo espaço urbano.

Baudelaire identificou-se com todos os marginais da sociedade: as prostitutas, os bêbados etc. Não é comum para um rebelde de sua classe igualar-se à parte “suja” da sociedade. Baudelaire interpretou a sociedade em 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 ele prostituiu sua arte. Baudelaire tinha outras opções, podia tornar-se um escritor mercenário, e isso seria pior que vender o corpo. Ele voluntariamente apropriou-se do lugar da prostituta e, mais que ter aceito tal identidade sobre si pela necessidade bruta, ele a manteve.

O artista não mais precisa subordinar-se a um mecenas, mas – como agora ele está no mercado – tem de procurar um comprador. O artista no mundo dos negócios em busca de um empresário merece registro crítico do poeta de *As Flores do Mal*. Na corda bamba, como o equilibrista, livre dos mecenas e escravo do mercado, o artista tem de produzir ininterruptamente coisas que agrada ao grande público consumidor. Agora ele tem que agradar, também, à multidão de fregueses. A multidão surge em Baudelaire como algo que tem uma natureza ambígua e tentadora. Ela é o labirinto que devora e faz desprender sobre seu participante energia que destrói os estímulos. A integração do indivíduo à massa de iguais é a tentação autodestruidora – aquela tentação de se perder numa maré humana e, também, no fetiche da mercadoria, buscando sua ressurreição na festa coletiva do consumo. Os sentidos do homem moderno, pela primeira vez na história, são expostos ao espetáculo onírico e performático das mercadorias e de seu mundo de fantasia e delírio.

Ó musa de minha alma, amante dos palácios,
Terás, quando janeiro desatar seus ventos,
No tédio negro dos crepúsculos nevoentos,

Uma brasa que esquite os teus dois pés violáceos?¹⁴¹

A musa venal, v. 1–4.

Neste trecho do poema *A musa venal*, pode ser lida a analogia entre o poeta e a prostituta. Baudelaire reclama da sua própria sorte, de quem sempre viveu à margem do mercado editorial de seu tempo. Ele tinha muitas dificuldades para editar seus escritos e sua relação com o dinheiro era uma catástrofe: sempre estava devendo a todos.

Esta luta desesperada do cidadão do século XIX para não se ver transformado em coisa é acompanhada pela poesia de Baudelaire, que também sofre a amargura da perda da aura. Mas ele ainda tenta transformar horror e dor em beleza. A plástica de suas “flores malditas” tenta transcender a tudo que está se desmanchando no ar. Mas a burguesia tem pressa de construir seu reinado, e mesmo o *flâneur* precisa se render aos encantos dela e se tornar 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”¹⁴². O artista “entra em empatia” com a mercadoria, confunde-se com ela. Não encontra ou nega-se a encontrar seu lugar na nascente economia de mercado.

Tens que, para ganhar o pão de cada dia,
Esse turíbulo agitar na sacristia,
Entoar esse Te Deum que nada têm de novo,¹⁴³

A musa venal, v. 9–11.

A Paris de Baudelaire apresenta seus disfarces: as fachadas escondem a miséria que as reformas de Napoleão III, a desintegração das formas sociais e a

¹⁴¹ BAUDELAIRE, Charles. *A Musa Venal*. In: *As Flores do Mal*. *Op. cit.*, p. 126–127.

“O muse de mon coeur amante des palais, / Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées, / Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées / Un tison pour chuffer tes deux pieds violets?”

¹⁴² MURICY, Kátia. Benjamin: Política e Paixão. In: NOVAES, Fernando (org.). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 502.

¹⁴³ BAUDELAIRE, Charles. *A Musa Venal*. In: *As Flores do Mal*. *Op. cit.*, p. 126–127.

“Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir, / Comme un enfant dechoeur, jouer de l’encensoir, / Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère,”

derrocada das hierarquias naturais mostram; exhibe problemas de relações numa sociedade que oferece apenas uma explicação falsa e hipócrita para o inter-relacionamento de suas partes. Na poesia baudelairiana, esta cidade é a metáfora pela qual se expressam tais problemas. “O poeta pertencia literal e simbolicamente às mansardas e sótãos que se escondiam furtivos por trás das imensas fachadas – não sonhado, porém, com uma cidade transfigurada, com uma nova ordem, mas tentando explicar para si mesmo por que estava necessariamente condenado numa sociedade tão convicta de sua salvação.”¹⁴⁴

Para Benjamin, Baudelaire via com profundo descrédito as teorias do progresso. Em seu ensaio *Exposição universal de 1855*, este autor denuncia furiosamente a idéia de progresso como um “farol perfeito”, uma “idéia grotesca que floresce no terreno podre da fatuidade moderna”, e graças à qual os povos “adormecerão sobre o travesseiro da fatalidade”.

Há ainda um erro muito em voga, do qual quero fugir como do diabo. Refiro-me à idéia de progresso. Esse farol obscuro, invenção do filosofismo atual, aprovado sem garantia da Natureza ou da Divindade, essa lanterna moderna projeta trevas sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade esvai, o castigo desaparece.¹⁴⁵

A crítica ao progresso está presente na maioria dos poemas de *As Flores do Mal*, e mesmo os contemporâneos já liam essa crítica mordaz nos escritos de Baudelaire.

A profunda originalidade de Charles Baudelaire está, a meu ver, no fato de representar poderosa e essencialmente o homem moderno; e com esta expressão, o homem moderno, não queria, por uma causa que explicarei daqui a pouco, designar o homem moral, político e social. Refiro-me aqui apenas ao homem físico moderno, tal como fizeram os refinamentos de uma civilização excessiva, o homem moderno, com seus sentidos aguçados e vibrantes seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado pelo fumo, o sangue queimando pelo álcool, numa palavra, o bilioso por excelência, como diria H. Taine.¹⁴⁶

¹⁴⁴ HYDE, G. M. A poesia da Cidade. In: *Modernidade: guia geral 1890/1930*. São Paulo: Companhia das Letras 1989, p. 277.

¹⁴⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Exposição Universal de 1855*. In: *Poesia e prosa*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 775.

¹⁴⁶ VERLAINE, Paul. Charles Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa. Op. cit.*, p. 991–992.

No poema *Os sete velhos*, do grupo *Quadros Parisiense*, pode-se ler a luta do morador da grande cidade contra sua despersonalização. Aqui, o cenário é descrito para dar mais cor à cena e mostrar que só a nova cidade – que nasce do século XIX – é capaz de provocar no homem o sentimento de medo, angústia e despartença que invade corpos e almas. Cidade e multidão aparecem fundidas uma na imagem da outra.

Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde
O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante!
Flui o mistério em cada esquina, cada frente,
Cada estreito canal do colosso passante.

Certa manhã, quando na rua triste e alheia
As casas, a esgueirar-se no úmido vapor,
Simulavam dois cais de um rio em plena cheia,
E em que, cenário semelhante à alma do ator,

Uma névoa encardida enchia todo o espaço,
Eu ia, qual herói de nervos retesados,
A discutir com meu espírito ermo e lasso
Por vielas onde ecoavam carroções pesados.¹⁴⁷

Os sete velhos, v. 5–12.

Vagando pela nova cidade, agora alheia, o indivíduo vê casas que se desviam do “úmido vapor”. Com a visão saturada de tanto observar objetos e contornos, ele parece ver as ruas se transformando em rios; não só seus sentidos estão embaralhados: o espírito está esvaziado e confuso. Ele não sabe distinguir mais o bem do mal; a mente parece tomada por “uma névoa encardida”, que lhe cobre os sentidos. Este herói da *modernité* caminha ereto, com os nervos tensos, sempre em posição de alerta – pronto para se defender dos choques vindos do novo cenário de contornos desconhecidos. Quer ser íntegro, autônomo, distinto dos outros homens. Tem em seu espírito solitário e fatigado o único companheiro de viagem por entre vielas onde só “carroções pesados” passam. O outro não é mais seu igual.

¹⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles. Os Sete Velhos. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 330–331.

“Formillante citè, citè pleine de rêves, / Où le spectre, en plein jour, raccrohe le passant! / Les mystères partout coulent comme des sèves / Dans les canaux étroits du colosse puissant, / Un matin, cependant que dans la triste rue / Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur, / Simulaient les deux quais d'une rivière accrue, / Et que, décor semblable à l'âme de l'acter, // Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace, / Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros / Et discutant avec mon âme déjà lasse, / Le foubourg secoué par les lourds tombereaux.”

Súbito, um velho, cujos trapos pareciam
 Reproduzir a cor do tempestuoso céu
 E a cujo pobre aspecto esmolas choveriam,
 Não fosse o mal que lhe brilhava no olho incréu,

Me apareceu. Dir-se-ia que, em fel banhada,
 Sua pupila o ardor dos gelos aguçava
 E a barba, em longos pêlos, qual aguda espada
 Análoga à de Judas, no ar se projetava.¹⁴⁸

Os sete velhos, v. 13–20.

O olhar, em treinamento para captar cenas em rápido deslocamento pela malha urbana, vê e sente o ambíguo, o efêmero, o excessivo e o contraditório da vida social. Nada mais ambíguo e contraditório na metrópole “haussmanizada” do que a figura de um velho a caminhar pela rua; mais do que fantasma, ela é a própria fantasmagoria, é o velho no novo, o arcaico se interpondo na última moda. Ele não é digno de esmolas porque nelas não acredita mais. Não há mais fantasias, pois estas estão sendo comercializadas por homens que traem o divino e o sagrado por um punhado de moedas. O velho de bengala e grande barba lembra aqueles que fizeram fortunas pela exploração dos lucros.

Não era curvo, mas quebrado, e sua espinha
 Compunha com a perna um claro ângulo reto,
 Tanto mais que o bastão, que a seu perfil convinha,
 Lhe dava o ar retorcido e o ímpeto incorreto.

De um quadrúpede enfermo ou judeu de três patas.
 Ele ia, em meio à lama e à neve quase imerso,
 Como quem mortos calça ao peso das sapatas

De todo indiferente e hostil ao universo.¹⁴⁹

¹⁴⁸ *Idem.*

“Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes / Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux, / Et dont l’aspect aurait fait pleuvoir les aumônes, / Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux, // M’apparut. On eût dit sa prunelle trempée / Dans le fiel; son regard aiguisait les frimas, / Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée, / Se projetait, pareille à celle de Judas.”

¹⁴⁹ *Idem.*

“Il n’était pas voûté, mais cassé, son échine / Faisant avec sa jambe un parfait angle droit, / Si bien que son bâton, parachevant sa mine, / Lui donnait la tournure et le pas maladroit // D’un quadrupède infirme ou d’un juif à trois pattes. / Dans la neige et la boue il allait s’empêtrant, Comme s’il écrasait des morts sous ses savates, / Hostile à l’univers plutôt qu’indifférent.”

Os sete velhos, v. 21–28.

Neste velho, assim como na vida que se começa a experimentar no século XIX, nada parece ter história, passado ou consistência; tudo parece estar na iminência do desvanecimento, do esfacelamento, da perda, da ruptura e da morte.

Esta abissal criatura desconsolada é fruto das fortes transformações dos tempos modernos, quando – como diz Baudelaire – as coisas se fragmentam e o centro se desfaz, deixando a anarquia solta no mundo. A realidade é puro fluxo e aceleração contínua.

Outro o seguia: barba, dorso, olhares, molambos
– Enfim, tudo era igual, do mesmo inferno oriundo,
Neste gênio senil, e caminhavam ambos
Com mesmo passo não se sabe a que outro mundo.

A vítima eu seria de um conluio astuto?
Ou que perverso acaso ali me atormentava?
Sete vezes contei, minuto após minuto,
Este sinistro ancião que se multiplicava!¹⁵⁰

Os sete velhos, v. 29–36.

Multifacetado, dividido em sete ou mais, o homem moderno tenta levantar-se das cinzas. A trágica divisão do artista moderno é, por meio dele, a do homem moderno. A voz do artista se mistura a outras vozes que expressam, muitas vezes, a vontade de uma vida liberta da pressão cotidiana, do trabalho disciplinado. O homem autômato quer libertar-se e libertar seu olhar, que está armado pelo conceito que classifica em quadros tudo o que vê. Estas vozes tentam desmitificar a esfinge dos tempos modernos.

Aquele que se ri de tamanha inquietude,
E que jamais sentiu um frêmito fraterno,
Cuide bem que, apesar de tal decrepitude,
Os sete hediondos monstros tinham o ar eterno!

¹⁵⁰ *Idem.*

“Son pareil le suivait: barbe, oeil, dos, bâton, loques,/ Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,/ Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques/ Marchaient du même pas vers un but inconnu.// A quel complot infâme étais-je donc en butte,/ Ou quel méchant hasard ainsi m’humiliait?/ Car je comptai sept fois, de minute en minute,/ Ce sinistre vieillard qui se multipliait!”

Teria eu visto o oitavo à luz do último instante,
 Inexorável sócia, irônico e fatal,
 Filho e pai de si mesmo ou Fênix repugnante?
 – Mas as costas voltei ao cortejo infernal.¹⁵¹

Os sete velhos, v. 37–44.

Fugir, voltar as costas a este mundo em decomposição, não participar da modernidade: eis o primeiro impulso do poeta, que se sente como um decrépito no mundo onde tudo é novidade.

Para o homem da época de Baudelaire, viver a modernidade cidadina é estar arremessado ao turbilhão de uma realidade em desvario. O cenário desta tragédia moderna é a metrópole, que está sob a égide absoluta do fluxo do inusitado e da rápida obsolescência provocados pelo capitalismo.

Furioso como um ébrio que vê dois em tudo,
 Entrei, fechei a porta, trêmulo e perplexo,
 Transido e enfermo, o espírito confuso e mudo,
 Fendido por mistérios e visões sem nexos!

Minha razão de balde ao leme se agarrava;
 A tempestade lhe rompia a quilha e as cordas,
 E minha alma, ó naufrágio, dançava, dançava,
 Sem mastro, sobre um mar fantástico e sem hordas!¹⁵²

Os sete velhos, v. 45–52.

O mundo que se moderniza vai se mostrando, se insinuando, transparente e excessivo. Mas a velocidade da vida nervosa das metrópoles, paradoxalmente, torna turva a visão dos contornos e das formas. O cidadão é deixado à deriva, jogado de

¹⁵¹ *Idem.*

“Que celui-là qui rit de mon inquiétude./ Et qui n’est pas saisi d’un frisson fraternel./ Songe bien que malgré tant de décrépitude/ Ces sept monstres hideux avaient l’air éternel!// Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième./ Sosie inexorable, ironique et fatal./ Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même? / – Mais je tournai le dos au cortège infernal.”

¹⁵² *Ibidem*, p. 332–335.

“Exaspéré comme un ivrogne qui voit double./ Je rentrai, je fermai ma porte, épouvanté./ Malade et morfondu, l’esprit fiévreux et trouble./ Blessé par le mystère et par l’absurdité!// Vainement ma raison voulait prendre la barre./ La tempête en jouant déroutait ses efforts./ Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre/ Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!”

encontro às multidões das ruas; é obrigado a consumir uma profusão incalculável de sinais, 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. Baudelaire falou a linguagem de seu tempo, e sua obra mostra isso claramente. Ele teve a ousadia de questionar o progresso e, com o dedo em riste, disse não a este “farol cego”.

Não era preciso se empenhar em nenhuma luta incerta, não era preciso tomar nenhuma iniciativa incômoda: tudo estava assegurado por um “progresso” que estava fazendo avançar a humanidade como um todo, de maneira mais ou menos homogênea, na direção de uma infinita perfectibilidade (se a heterogeneidade se manifestava, se um país se atrasava, se uma classe sofria, tais tropeços logo seriam absorvidos pela tendência global). A humanidade era vista caminhando, no ritmo possível, no interior de um tempo vazio, artificialmente uniformizado.¹⁵³

Num primeiro momento, em torno de 1850, as forças sociais não haviam ainda se instalado e uma intervenção era sonhada. Saint-Simon, Fourier e até Marx – com seu pensamento radicalmente crítico – desejam ardorosamente um mundo melhor. Esta utopia perdeu força neste século, e um espírito pessimista se infiltra nas análises conjunturais.

Os movimentos artísticos do século XIX tentaram expressar a nova maneira de ser que surgia, e envolvia o âmago da sociedade. Esta nova realidade foi lida por Baudelaire não só na arte, mas também nas lojas de departamento, na indústria de diversão etc.

Há uma homologia entre a mobilidade política, sua representação e a expressão das circulações geográficas e de consumo... A modernidade coloca em andamento o indivíduo. Por isso vamos encontrá-lo como ator político, consumidor, viajante. No imaginário dos homens modernos o indivíduo ocupa um lugar de reverência; ele é o fulcro da ideologia liberal, o núcleo das estratégias publicitárias, o centro do narcisismo das modas e do consumo.¹⁵⁴

¹⁵³ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988, p. 90.

¹⁵⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 264.

Quando este homem percebe que toda esta liberdade é falsa e que ele é apenas mais uma mercadoria entre tantas, a modernidade vira tensão, e é esta que permeia os textos de baudelairianos. A indignação de saber que apenas mudou de uma gaiola menor para outra maior o faz soltar um brado de horror. Liberdade e opressão, patrão e operário colidem num antagonismo estrutural.

O poeta não queria um homem que tivesse, no lugar dos olhos, relógios a mostrar-lhe as horas. Para Benjamin, o desejo maior de Baudelaire – e, também, o desejo incontestado de Benjamin – era “interromper o curso do mundo”. Nestes dois homens, era simultânea a decepção com o desenvolvimento tecnológico, o impacto da vivência nas metrópoles e a derrota da revolução. Parecia que a vida perdia o sentido, já não era tão simples descobrir a justa proporção entre os produtos. Eles tentaram resgatar os objetos e as pessoas perdidas no caos da grande cidade.

Baudelaire experimentou a angústia da desordem e a ânsia de sentido. Esta 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-estético. Esse 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?”¹⁵⁵

Hoje, um século 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 espaço urbano foi eleito por Baudelaire como *locus* de interpretação do social. A cidade natal do poeta, Paris aparece em suas poesias como musa e objeto. Em sua escrita, a cidade se transforma no material mais poético dentre todos. Baudelaire tem, sobre o material, uma perspectiva tipicamente modernista.

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

¹⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles. Projéteis. In: *Poesia e prosa. Op. cit.*, p. 515.

cidade – Paris – ser remodelada: o solo sob seus pés parecia se mover. A lírica do poeta francês tem como personagem a cidade.

Por meio de sua poesia, Baudelaire consegue captar as energias que circulam no cenário urbano. Seu olhar passeia por ruas, becos, avenidas e bulevares – e rompe o isolamento das pessoas. Ele fala da imagem urbana da multidão que se acotovela, provocando choques. A multidão está dentro de sua obra; é quem lhe oferece os temas para a criação poética. Não há, na obra de Baudelaire, descrição da multidão, nem mesmo da cidade. O poeta evoca uma na imagem da outra.

Cidades: lugar de memória

Para alguns intelectuais, tais como Baudelaire, Nietzsche, Simmel e Benjamin, a cidade é lugar da não-memória; espaço destinado à perda da individualidade e da tradição entendida como experiência. Não me refiro aqui a uma cidade qualquer, mas àquela que nasceu sob a luz das revoluções Industrial e Francesa, se agigantou rapidamente e foi objeto de análise e intervenções dos contemporâneos dela, no fim do século XVIII e início do XIX. Tal cidade não poderia ser a pequena vila onde todos se conhecem e os encontros se tornam quase um culto às lembranças e tradições. Refiro-me à cidade em que o olhar não mais alcança o outro e se perde em meio à multidão de passantes – o que constitui um dos assuntos mais caros à literatura e à sociologia do século XIX.

Homens sensíveis e brilhantes, estes intelectuais viram as cidades como local de dispersão e perda da identidade individual e coletiva. Georg Simmel e Walter Benjamin – aflitos com a situação caótica de seu país no fim do século XIX e início do século XX – são, aqui, minhas janelas para ver a cidade que a todos captura no seu vórtice de mudanças e novidades.

Baudelaire, Benjamin e Simmel procuram explicar as novas experiências de modernité nas grandes cidades, de meados até o final do século XIX. Baudelaire focalizou a Paris dos anos compreendidos entre 1840 e 1850, que posteriormente fascinariam Benjamin. O mundo de

Baudelaire, com sua Cultura de massa em expansão, foi o tema do inacabado *Passagen-Werk*, de Benjamin. A obra de Simmel, *Philosophy of money*, escrita na década iniciada em 1890 e publicada em 1900, também focaliza a experiência de divagadores e consumidores nos espaços urbanos novos e repletos de Berlim.¹⁵⁶

O poeta francês Baudelaire é o grande fisiognomista do urbano, vivendo em Paris no período em que esta não só recebe os milhares de braços para a nascente indústria, como também passa por uma série de reformas urbanas empreendidas pelo imperador Napoleão III, sobrinho de Napoleão Bonaparte. Baudelaire capta, na sua escrita, as tensões das novas relações desse cenário e critica veementemente o progresso que destrói suas referências, fazendo tábua rasa do passado. Ele quer preservar suas referências do passado, a aura; resguardar a experiência de qualquer crise – a fim de preservá-las das intempéries vindas do novo cenário urbano.

O poeta não deseja apenas proteger a vida da sanha avassaladora do progresso; ele também não vê na técnica nem em seus artefatos um elo com a tradição. Desesperadamente, invoca a deusa Mnemósine e pede que as musas, filhas desta, não deixem as artes perderem a relação de culto que tinham com o passado. Clio ouviu suas lamúrias, e a História – mais que as outras ciências e as artes – tenta segurar e desvendar os fios que teceram a trama do passado. Na época de Baudelaire, o mundo passou a conhecer a maior intervenção urbanística que uma cidade já havia recebido: Paris é reformada sob a batuta de Haussmann.

Baudelaire era fascinado pela vida parisiense, em especial pela multidão – esta, aliás, provocou fascínio, também, em Benjamin, a ponto de ele tomá-la como objeto de estudo e o contrapor tanto à aversão de Engels quanto ao medo retratado por Poe. Baudelaire usa a experiência, a metáfora da convalescença para ver tudo por mediações – daí suas experiências com drogas. Para ele, a convalescença é como uma volta à infância, quando tudo é novo, tudo é novidade para a criança.

¹⁵⁶ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995, p. 106.

Georg Simmel mostra como a neurastenia é um assunto importante na discussão sobre a modernidade. Tema que Benjamin detectou na obra de Baudelaire.

A importância desse grupo, cujos integrantes são, por questão de ofício, predispostos a observar e registrar experiências, está no fato de que a experiência que apreenderam enquanto flanavam pelos espaços urbanos foram tidas como “as” experiências definitivas destes lugares. Em Baudelaire, Simmel e Benjamin encontramos numerosas referências ao senso de desprendimento do observador, seguida de ondas de imersão (envolvimento), mas todos eles imaginam que a multidão da cidade é uma massa de indivíduos anônimos na qual é possível mover-se sem ser notado e deixar-se carregar.¹⁵⁷

Baudelaire, Simmel e Benjamin olharam para a cidade de forma apaixonada e apaixonante, porém, muitas vezes, o olhar foi de medo e pânico, o que não os fez calar diante do “monstro urbano”. Para Simmel e Benjamin, a cidade – aquela fruto da indústria e técnica do século XIX – vai criar um indivíduo que não mais consegue associar seu passado ao presente na elaboração do futuro. Segundo Simmel, a enorme quantidade de novos signos e situações a que o morador da metrópole está exposto o leva a ter uma atitude *blasé* – um estado intermediário entre a idiotice e a loucura – perante as coisas e a vida. Benjamin, por sua vez, acredita que a cidade do século XIX, ao lançar seu habitante numa série de rápidas e novas situações, ameaça-lhe a capacidade de transformar vivência em experiência, criando um ser condenado à repetição, alguém marcado para viver eternas fantasmagorias.

A identidade psíquica é abalada pela instabilidade da vida moderna. A identidade pessoal torna-se fluida, multiforme e fortemente influenciada pela vida cotidiana. O outro que me olha me constrói como “eu”, como imagem própria do que vê.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 109.

O ‘eu’ é tanto extensão do olhar do outro, que me confirma como diferença e corpo, como desejo íntimo da existência, única e personalizada. Para Baudelaire, o homem moderno, nessa orgia sagrada das ruas, ‘acaba por se assemelhar àquele que gostaria de ser’ levada pela ‘metamorfose incessante das coisas exteriores’, pelo espetáculo delirante da novidade pela vitalidade de uma ‘vida múltipla’ e pelo ‘encontro cambiante’ de todos os seus elementos. Desse modo, na modernidade, todo ‘eu’ torna-se ‘um eu insaciável de um não-eu’ expresso e revelado como algo novo a todo instante, movido pelo ‘prazer efêmero da circunstância’.¹⁵⁸

Na modernidade o outro nos é apresentado como uma gravura sem alma, sem biografia; é somente um espectro, uma imagem sedutora, uma simulação, um espelho translúcido. A metrópole moderna aparece como uma imensa vitrine onde diversos papéis são dispostos para serem intercambiados. As ruas são como bailes de máscaras: cada qual a representar um papel e a copiar o do outro. O “eu” está lançado em um naufrágio, e a alma dança, dança, tentando se agarrar ao leme da própria existência pessoal, mas “sem mastros, sobre um mar fantástico e sem bordas”. O “eu” está solto.

Na cidade moderna, é preciso aprender a ser muitos em um só. O homem já não possui um centro, uma identidade particular. Em meio à profusão de imagens que se refletem, o indivíduo torna-se descentrado e sente-se “furioso como um ébrio que vê dois em tudo”¹⁵⁹. Nas grandes cidades, as identidades são intercambiadas como em uma grande feira.

O poeta-técnico do novo mundo, extenuado de ‘sentir, ver ouvir tudo ao mesmo tempo’ e ‘sentir tudo de todas as maneiras’ na torrente elétrica das multidões, é o avatar das cidades. Sua psique e identidade sofrem de convulsivos delírios, vertigens e confusões mentais no caos das ruas. A rua o condena à perda de seus registros e de sua memória pessoal. Amnésia, confusão e transfiguração frente às vitrines das grandes urbes.¹⁶⁰

O poeta parece mergulhado na mais profunda embriaguez sensorial. Como “ébrio que vê dois em tudo”¹⁶¹, tem alucinações visuais, e a perda da memória o

¹⁵⁸ CARVALHO, Sérgio Lage T. *Op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles. Os Sete Velhos. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 333-334.

¹⁶⁰ CARVALHO, Sérgio Lage T. *Op. cit.*, p. 146.

¹⁶¹ BARDELAIRE, Charles. Os Sete Velhos. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 333-334.

leva à crises sucessivas de identidade. Não só o poeta padece deste mal; o homem moderno, também, é agarrado por este vórtice.

Sua “razão debalde ao leme se agarra”¹⁶², mas é inútil a luta: o que via, sabia, e tinha já desapareceram. Ele perdeu sua história, sua identidade. Segundo Georg Simmel, o indivíduo tenta, a todo custo, preservar sua autonomia frente às poderosas forças sociais. Nestas, toda herança histórica, toda cultura externa e todas as técnicas de vida funcionam como um rolo compressor sobre a autonomia do homem, que ferozmente luta para não ser nivelado e uniformizado por um mecanismo sociotecnológico. O ser humano faz diferenciações. A impressão de um dado momento e a diferença entre o que a precedeu detonam um mecanismo que estimula sua mente. O homem metropolitano, por sua vez – ao ter de suportar alterações bruscas e ininterruptas entre estímulos externos e internos –, passa a sofrer uma intensificação dos estímulos nervosos.

Diferentemente, a vida na pequena cidade que repousa sobre impressões distintas apenas ligeiramente entre si exige menos consciência do homem que a rápida convergência de imagens mutáveis em um simples atravessar de rua na metrópole. Nesta, requer-se do homem bem mais consciência. Na cidade pequena, a vida psíquica do indivíduo descansa, mais, sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais. Estes se

Enraízam nas camadas mais inconscientes do psiquismo e crescem sem grande dificuldade ao ritmo constante da aquisição ininterrupta de hábitos. O intelecto, entretanto, se situa nas camadas mais transparentes, mais altas do psiquismo; é a mais adaptável de nossas forças interiores. Para acomodar-se à mudança e ao contraste de fenômenos, o intelecto não exige qualquer choque ou transtorno interior; ao passo que é somente através de tais transtornos que a mente mais conservadora se poderia acomodar ao ritmo metropolitano de acontecimentos.¹⁶³

Dessa forma, assevera Simmel, para proteger-se das ameaças desagregantes de suas raízes, o homem da cidade grande reage mais com a cabeça que com o

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. (org.). *O Fenômeno Urbano*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976, p. 12.

coração. A inteligência que está bastante afastada da zona mais profunda da personalidade assume papel de protetora do indivíduo contra o poder desagregador da vida metropolitana, protegendo assim a vida subjetiva.

Simmel vai colocar lado a lado na metrópole a economia monetária e o domínio do intelecto – a cidade sempre foi sede da economia monetária –; uma vez interligados, em ambos se percebe como algo bucólico a relação entre homens e coisas. Cada vez mais, a mente do indivíduo torna-se calculista e, como numa operação monetária, reduz tudo ao valor de mercado; interessa apenas o que pode ser vendido, comprado, trocado ou mensurado.

Em certos traços aparentemente insignificantes, que se situam sobre a superfície da vida, as mesmas correntes psíquicas se unificam caracteristicamente. A mente moderna se tornou mais e mais calculista. A exatidão calculista da vida prática, que a economia criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas.¹⁶⁴

Na metrópole, mais que na pequena cidade, a economia do dinheiro rege a vida das pessoas, estipulando papéis que devem ser representados com a precisão de relógio. Os vários afazeres e relacionamentos diversos seguem o ritmo dos ponteiros de tal forma que, se um compromisso ultrapassa o tempo predeterminado, tudo desmorona. Se a vida metropolitana obriga todos a sincronizarem os relógios, também criou uma subjetividade altamente pessoal; fenômenos psíquicos só a ela reservados. Ao se defrontar o habitante com a enorme quantidade de imagens, sons, sensações e ritmos diferenciados da metrópole, esta exige que ele tenha o máximo da atenção, a ponto de obrigá-lo a estirar os nervos ao extremo, sem que consiga imediatamente voltar à condição anterior. Tal situação cria no indivíduo um fenômeno psíquico ao qual Simmel vai se referir como atitude *blasé*, que, para ele, “resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 14.

compreensão concentrada, são impostos aos nervos. Disto também parece originalmente jorrar a intensificação da intelectualidade metropolitana”.¹⁶⁵

As pessoas que não têm existência intelectual, assim como os débeis mentais, não se enquadrariam exatamente – para Simmel – na condição de *blasé*. Comportamentos que deixam os nervos numa tensão extrema por um longo tempo podem levá-los à não-reação a estímulos; mesmo as impressões mais brandas podem provocar reações violentas e, com isso, estirar os nervos até as últimas reservas de energia. O indivíduo incapaz de reagir a novas sensações com força necessária acaba por tornar-se apático, alheio à realidade.

Segundo Georg Simmel, a fonte fisiológica que cria a atitude *blasé* é outra. Na cidade, ela será acrescida daquilo que flui da economia do dinheiro – que nivela todas as coisas na operação “quanto custa”. O indivíduo *blasé* não consegue discriminar. Tem essa faculdade embotada. O significado de valores diferenciados das coisas e as próprias coisas são por ele experimentados como se não tivessem substância, nada merece atenção, pois tudo se torna plano fosco. Isso é, para Simmel, o reflexo subjetivo da economia do dinheiro interiorizado.

Para o dinheiro não há cor, sexo, raça nem crença religiosa; tudo é posto no mesmo nível. Ele arranca a “alma” das coisas, a autonomia, a originalidade; leva tudo a gravitar em sua órbita. Nas pequenas cidades, as operações econômicas são relativizadas pela participação direta das pessoas que aparecem como mediadoras das trocas. O que leva a crer que a atitude *blasé* – tal qual a economia do dinheiro – tenha, na grande cidade, seu genuíno cenário.

O indivíduo *blasé* recusa acomodar-se ao conteúdo e à forma da vida metropolitana. E essa tentativa de autopreservar a personalidade leva-o a desvalorizar todo o mundo objetivo – o que inexoravelmente arrasta sua personalidade para a sensação de igual inutilidade. Na cidade grande, o homem está

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 16.

só e tenta desesperadamente se encontrar, e isso faz que tenha, com a cidade e a vida, uma relação negativa.

Ao visitar Londres pela primeira vez, em 1844, Engels anota em seu relatório de viagem que:

Esta indiferença brutal, este isolamento insensível de cada indivíduo no seio dos seus interesses particulares, são tanto mais repugnantes e chocantes quanto é maior o número destes indivíduos confinados neste reduzido espaço. E mesmo quando sabemos que este isolamento do indivíduo, este egoísmo mesquinho, é em toda parte o princípio fundamental da sociedade atual, em parte alguma ele se manifesta com uma imprudência, uma segurança tão completa como aqui, precisamente, na confusão da grande cidade. A desagregação da humanidade em células, das quais cada uma tem um princípio de vida próprio e um objetivo particular, esta atomização do mundo, é aqui levada ao extremo.¹⁶⁶

Esse comportamento do habitante da grande cidade provocou em Engels uma reação moral e estética; a velocidade com que é marcada a hora na cidade – o que impele as pessoas, na multidão, a passarem rapidamente umas pelas outras – afeta esse pensador de forma desagradável. Nesse quase-esbarrão, apesar do olhar mútuo, nem uma palavra é trocada. As pessoas apenas se dignam a desviar um pouco para dar passagem a outras pessoas. Muitas vezes, os moradores de um prédio ou quarteirão só conhecem de vista seu vizinho de anos; tal reserva faz que, aos olhos do morador da pequena aldeia, o metropolitano apareça como desalmado e frio.

Trata-se de uma aversão e uma antipatia mútuas que nada mais são do que uma das formas de socialização no palco da cidade grande. Pode parecer paradoxal, mas é justamente essa reserva que vai garantir ao indivíduo a liberdade, segundo afirma Simmel. É na multidão amorfa da metrópole que o homem se sente único e indivisível. A pequenez e os preconceitos da pequena vila o atrofiam. É na multidão da grande cidade que o indivíduo tem condições de sentir o impacto que causam em sua independência a reserva e a indiferença para com os demais.

¹⁶⁶ ENGELS, Friedrich. *As Grandes Cidades*. In: *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Global, 1985, p. 36.

Isso porque a proximidade física e a estreiteza de espaço tornam a distância mental mais visível. Trata-se, obviamente, apenas do reverso dessa liberdade, se, sob certas circunstâncias, a pessoa em nenhum lugar se sente tão solitária e perdida quando na multidão metropolitana. Pois aqui como em outra parte, não é absolutamente necessário que a liberdade do homem se reflita em sua vida emocional como conforto.¹⁶⁷

Ao se expandir fisicamente, a cidade arrasta consigo o indivíduo e, com isso, aumenta as próprias possibilidades de independência, de forma comparável à expansão da riqueza que cresce semi-automaticamente em progressão e sempre mais rapidamente. A influência da metrópole ultrapassa os limites físicos de seu município e atinge vários pontos da vida nacional e até internacional. A moda é um bom exemplo disso e, ao mesmo tempo, mais uma contradição: o estilo de vida metropolitana, copiado por quase todos, vai conferir-lhes uma aparência uniformizada.

Nesse lugar onde as luzes são acesas apenas para tudo mostrar sobre uma falsa aparência, os objetos parecem flutuar sobre a cabeça de seus criadores, como se tivessem vida própria, alma. Para Simmel, tais objetos são dotados de um “espírito objetivo” maior que o “espírito subjetivo” do homem moderno. Durante os séculos da existência humana, uma imensa cultura se incorporou a objetos, ao conhecimento e à vida. Já o progresso cultural do indivíduo foi bem menor; em alguns casos – como espiritualidade, delicadeza e idealismo –, houve um retrocesso. Essa discrepância é, para Simmel, resultado da divisão do trabalho. Cada vez mais, de forma universal, o indivíduo tem que se aperfeiçoar, tornando-se diferente dos demais – numa busca unilateral que pode matar sua personalidade.

Em qualquer caso, ele cada vez menos pode equiparar-se ao supercrescimento da cultura objetiva... O indivíduo se tornou um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valor, para transformá-lo de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva. Não é preciso mais do que apontar que a metrópole é o genuíno cenário dessa cultura que extravasa de toda vida pessoal. Aqui, nos edifícios e instituições educacionais, nas maravilhas e confortos da tecnologia da era da conquista do espaço, nas formações da vida comunitária e nas instituições visíveis do Estado, oferece-se uma tão esmagadora inteireza de espírito

¹⁶⁷ SIMMEL, Georg. *Op. cit.*, p. 20.

cristalizado e despersonalizado que a personalidade, por assim dizer, não se pode manter sob seu impacto.¹⁶⁸

Perdido na multidão da metrópole, o indivíduo busca ao extremo preservar sua essência. Se não exagera nesses elementos pessoais, ele desaparece até para si mesmo. A cultura individual se atrofia perante os excessos da cultura objetiva. Parece que não resta ao homem metropolitano outra saída que não a atitude *blasé*, como recusa à planificação e ao achatamento de sua vida. Benjamin, para falar dessa cidade e desse tempo, volta-se para a literatura do século XIX e à psicanálise de seu tempo. É nas leituras de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*; nas poesias de Baudelaire, *As Flores do Mal*; em *Matéria e Memória*, de Bergson; e em *Além do Princípio do Prazer*, de Freud, que ele encontrará material para sua tese a respeito da perda da identidade provocada pela metrópole.

Ao ler Proust e Baudelaire, a imagem de *ville* que ele tem é a de Paris, no meio do século XIX – apesar do fruto de suas angústias ser a Berlim dos anos 30 do século XX. A capital alemã era, nesse período, aquilo que Paris fora um século antes: “a capital da utilidade fútil”. Centros culturais da Europa, as duas metrópoles – cada uma a seu tempo – representaram a cristalização de um novo modo de viver e ver o mundo. Para elas, tudo convergia; eram cidades-ímã. Em cafés, bares, teatros e galerias, destilava-se e vivia-se o novo, a última moda, bem como tramavam-se revoluções.

Berlim é a metrópole europeia moderna dos anos 20/30 do século XX. Ruas, bares e teatros transmitiam aos habitantes uma febre por prazeres, uma sede de aventuras e distrações, que se intensifica no período entre as duas grandes guerras. A cidade era, então, a capital europeia da diversão e da transformação dos costumes, dos espetáculos e da radicalização política; o expressionismo e a

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 23–24.

Bauhaus, Tomas Mann e Brecht, Rosa Luxemburgo e Heidgger, o Dr. Caligari e as canções de cabaré: todos pertenciam ao “espírito do tempo”¹⁶⁹.

As duas metrópoles vivem a falência da revolução: Paris, perplexa, ante a derrota operária da comuna de 1848; Berlim, ante o fracasso do socialismo e a ascensão do Nazismo. Sob um governo autoritário, ambas têm de enfrentar as inovações da técnica e do capital.

Benjamin se atém a estes dois mundos a fim de entender o que estava transformando o ser humano em um andróide incapaz de produzir experiência. Sua análise, pela via da literatura, busca compreender por que a poesia lírica do século XIX não mais era apreciada pelo grande público; para ele, o que ocorrera foi que tal poesia não apelava à experiência do leitor, porque esta já havia, há muito, mudado, e o poeta – exceto Baudelaire – não se dera conta disso. Único ainda a ter sua obra lírica apreciada, ele soube ligar sua vida e poesia a de seus contemporâneos; e Benjamin lê nesta poesia a própria angústia de ver a técnica e a modernidade destruírem a tradição, a aura: eis a grande perda da humanidade frente à industrialização e urbanização do mundo.

Arremessado de encontro a uma enorme profusão de imagens, o homem moderno tem todos os sentidos requisitados quase ao mesmo tempo e, por isso, não consegue captar tudo o que vê, ouve e sente. A todo o momento, novos estímulos o obrigam a ficar atento; são choques que atingem a superfície do cérebro e alojam-se na consciência, para se transformarem em lembranças. No consciente, estas estão sempre à disposição, ao apelo da inteligência; porém, não guardam nenhum traço do passado. Na psicanálise freudiana, a lembrança tende a desagregar as impressões, enquanto a memória as conserva; e o consciente aparece no lugar em que deveria haver uma impressão mnemônica.

O consciente se caracterizaria, portanto, por uma particularidade: o processo estimulador não deixa nele qualquer modificação duradoura de seus elementos, como acontece em todos os

¹⁶⁹ Cf. PEIXOTO, Nelson Brissac. *A Sedução da Barbárie: O marxismo na modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 9.

outros sistemas psíquicos, porém como que se esfumaça no fenômeno da conscientização. O axioma desta hipótese é que a conscientização e a permanência de um traço mnemônico são incompatíveis entre si para o mesmo sistema. Resíduos mnemônicos são, por sua vez, freqüentemente mais intensos e duradouros se o processo que os imprime jamais chegar ao consciente.¹⁷⁰

Tal operação só seria possível se o homem moderno pudesse se proteger dos choques a que está irremediavelmente exposto. O dia-a-dia do habitante da cidade grande está se perdendo, pois sua “vivência” não pode transformar-se em “experiência”. Entretanto, no dizer de Freud, os choques podem ser atenuados por meio de treinamento para se controlar a recepção dos estímulos – função que caberia ao consciente desperto.

Bergson define o caráter da experiência na *durée*. Em sua obra *Matiere et Memoire*, ele demonstra como a estrutura da memória é decisiva para a experiência, que é matéria da tradição e se forma com dados acumulados no inconsciente. Bergson, segundo Benjamin, não quis historicizar o declínio da experiência, mas sabe que ele é tributário da época da industrialização em grande escala. Para Benjamin, o trabalho de Bergson joga luz sobre a experiência que se apresenta aos olhos de Baudelaire, sem distorções, na figura de seu leitor.

Proust, na obra *Em Busca do Tempo Perdido*, foi quem testou a teoria bergsoniana. Terminologicamente, ele substituiu a *mémoire pure* da teoria de Bergson por *mémoire involontaire*. A memória involuntária não estaria sujeita à tutela do intelecto. Para Proust, o passado estaria “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte se nos depararmos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontraremos.”¹⁷¹

Benjamin discorda desse acaso e acredita que só depois de ter acabado as chances de os fatos exteriores fixarem a experiência é que se pode pensar nesta afirmação de Proust. Para Benjamin, o declínio da narrativa ajuda a explicar a atrofia da experiência: ao passar da antiga forma de narrativa para a informação e desta para a

¹⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 108.

¹⁷¹ PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*. Apud. BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 106.

sensação, perde-se o elo entre o narrador e o ouvinte, e a comunicação se atrofia. A antiga forma de narrativa – tão cara a Benjamin – não tinha a pretensão de transmitir um acontecimento, mas integrá-lo à vida do narrador, que seria passada ao ouvinte como experiência.

Se damos crédito a Bergson, a presentificação da *durée* (duração) é que libertará a alma humana da obsessão do tempo. Proust simpatiza com esta crença e, a partir dela, criou os exercícios, através dos quais, durante toda sua vida, procurou trazer à luz o passado impregnado com todas as reminiscências que haviam penetrado em seus poros durante sua permanência no inconsciente.¹⁷²

Proust foi leitor atento de *As Flores do Mal* e viu aí afinidades com o que pensava e escrevia. Chamou-lhe a atenção o tratamento dado por Baudelaire ao tempo: “Em Baudelaire o tempo se soltou e apenas em alguns raros dias toma forma”, observa Proust. Por esse motivo, o poeta usa com muita frequência locuções adverbiais de tempo, a exemplo de “uma noite quando”, e tantas outras.

Aparar os choques, viessem de onde viessem, foi a tarefa a que Baudelaire se propôs física e intelectualmente com sua poesia. Ela teria então a função de ligar o leitor ao passado e à experiência do poeta – esta como tradição. Tal tarefa estaria, também, segundo Benjamin, reservada ao objeto de arte, que então guardaria em si a ligação com a experiência de todos aqueles que o apreciaram¹⁷³.

Mas a vida moderna, com as suas técnicas de reprodução, arranca das artes sua aura e destrói, assim, a possibilidade do reencontro, por meio delas, com o tempo perdido. Logo, Baudelaire e Benjamin procuram colocar a experiência ao abrigo de qualquer crise. Mas tal façanha só é possível na esfera do culto; fora desta, ela se apresenta como “o belo”. Aí, o dado cultural aparece como valor da arte.

Estabelecer ligação com o passado é faculdade do “rememorar”. Não se trata de faculdade histórica, mas da pré-história. O que nos enche de alegria nos dias de festa é a possibilidade de voltar ao passado, visitar o tempo de nossos avós, reencontrarmo-nos com nossa tradição. Porém, o habitante da grande cidade comporta-

¹⁷² BENJAMIN, Walter, *Op. cit.*, p. 131.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 132–133.

se como se estivesse sido arrancado do calendário. Para o operário, os piores dias são os de feriados, de descanso; nestes dias, de rememorar, ele não tem nada para fazer. “Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *mémorie involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristalizou em um objeto de uso sob a forma de exercício.”¹⁷⁴

Nas cerimônias e cultos coletivos, as *correspondances* vêm à tona, parece que o objeto atende ao chamado mágico dos iniciados e os reporta ao passado, à sua tradição. Assim, as obras de arte – por meio do belo – têm a capacidade de possibilitar correspondências e nos levar de volta ao passado, ao encontro da nossa tradição.

O belo é, segundo a sua existência histórica, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. O ser-capturado pelo belo é um *ad plures ire*, como os romanos chamavam a morte. A aparência no belo consiste, para efeito desta caracterização, em que o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiraram na obra.¹⁷⁵

As novas técnicas de capturar sons e imagens que o século XIX viu nascer aceleraram a morte da aura, e os objetos – agora copiados em série e expostos nas vitrines – não realizam mais correspondências; o culto não mais se verifica. São tantas as peças, que a ligação com o passado se rompe. As *correspondances* cessam, e o que prevalece é a *mémoire volontaire*. “A crise que assim se delineia na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção. O que torna insaciável o prazer do belo é a imagem do mundo primitivo, que Baudelaire chama de velado por lágrimas de nostalgia.”¹⁷⁶

Vagando pela cidade, o homem moderno é como aquele que perdeu a memória e não sabe mais como nem para onde voltar. A modernidade criou um padrão para tudo, e sair fora dele é uma heresia, sob pena de banimento do “paraíso”. Não há nenhum consolo para quem não pode mais fazer qualquer

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 137.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 132.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 139.

experiência. Porém não é senão esta incapacidade que constitui a essência da ira. O irado “não quer ouvir nada”; seu protótipo, Tímon de Atenas, se enfurece contra os homens indistintamente; ele não está em condições de discernir entre o amigo comprovado e o inimigo mortal¹⁷⁷.

O *spleen* (melancolia), que anula o interesse e a receptividade, é uma das características marcantes do homem do século XIX, e era preciso tentar salvar sua personalidade da degradação provocada pela nova cidade. O melancólico se isola e o mundo passa por ele como um filme em preto e branco: nada o toca ou tem sentido. O indivíduo tenta preservar seu “eu” ante a massificação.

Em Baudelaire, o melancólico vai encontrar seu correspondente no sujeito *blasé*, de Simmel: ambos lutam para preservar a autonomia perante as esmagadoras forças do mundo objetivo. Suas personalidades são arrastadas para uma sensação de inutilidade. Parece não restar a eles outra saída contra a planificação de suas vidas.

Spleen

*Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,
E, unindo toda a curva do horizonte, estampa
Um dia mais escuro e triste do que as noites;*

*Quando a terra se torna em calabouço horrendo,
Onde a Esperança, qual morcego espavorido,
As asas tímidas nos muros vai batendo,
E a cabeça roçando o teto apodrecido:*

*Quando a chuva, a escorrer as tranças fugidias,
Imita as grades de uma lúgubre cadeia,
E a muda multidão das aranhas sombrias
Estende em nosso cérebro uma espessa teia,*

*Os sinos dobram, de repente, furibundos
E lança contra o céu um uivo horripilante,
Como os espíritos sem pátria e vagabundos
Que se põem a gemer com voz recalcitrante.*

*– Sem música ou tambor, desfila lentamente
Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta;*

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 135.

*Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente,
Enterra-me no crânio uma bandeira preta.*¹⁷⁸

Neste poema, da série *Spleen e Ideal*, de *Les Fleurs du Mal*, e que consiste em um único movimento, o metro alexandrino deixa claro que se trata de uma poesia séria, tudo em perfeita consonância com o profundo desespero que expressa.

*As orações temporais, descrevendo um dia chuvoso com nuvens baixas e pesadas, estão repletas de metáforas: o céu como uma tampa fechando o horizonte, deixando-nos sem perspectiva na escuridão; a terra como uma masmorra úmida; a Esperança como um morcego esvoaçante preso entre paredes pútridas; as gotas de chuva como grades de uma prisão; e dentro de nós um povo emudecido de aranhas repulsivas, tecendo suas teias, simbolizam um desespero apático e profundo que se apossa de nós. Todas essas metáforas têm um caráter simbólico tão eficaz que parecem excluir qualquer possibilidade de uma vida mais feliz.*¹⁷⁹

Como o poeta, ao lermos a poesia, colocamos em dúvida se um novo sol vai brilhar. A esperança aprisionada nos arranca toda perspectiva de dias melhores. Até leitores mais familiarizados com Baudelaire ficam desesperados com o horror exposto pelas três primeiras estrofes. O melancólico olha para o céu e tudo o que vê é uma enorme tampa como a de um caixão. A procissão de carros fúnebres desfila lentamente pela alma do poeta. Desolado, ele procura abrigo na solidão e na angústia. Esta tampa o impede de ver a cidade e toda a vida cotidiana que se descortina ao seu redor. No último verso, o colapso é total: “O vencedor é a Angústia, nada resta do poeta, nem alma, nem cérebro, nem mesmo a cabeça; o que se inclinou sob a bandeira preta foi apenas um crânio, *nom crâne incliné*. Ele perdeu toda a dignidade, não diante de Deus, pois não há Deus, mas diante da Angústia.”¹⁸⁰

¹⁷⁸ BAUDELAIRE, Charles. Spleen. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 296–297.

“Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l’horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits; // Quand la terre est changée en un cachot humide, / Où l’Espérance, comme une chauve-souris, / S’en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris; // Quand la pluie étalant ses immenses traînées / D’une vaste prison imite les barreaux, / Et qu’un peuple muet d’infâmes araignées / Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux, // Des cloche tout à coup sautent avec furie / Et lancent vers le ciel un affreux hurlement, / Ainsi que des esprits errants et sans patrie / Qui se mettent à geindre opiniâtrement. // – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme; l’Espoir, / Vaincu, pleure, et l’Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.”

¹⁷⁹ AUERBACH, Erich. *As Flores do Mal e o Sublime*. In: *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2000, p. 84.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 85.

O *spleen* do poema é o desespero total, uma negação da vida. Essa “miséria cinza” nos deixa incapacitados para qualquer atividade. O poeta já retirou sua bandeira e não quer mais ter novas experiências, ele teme que elas virem única e somente repetição do passado. Condenado a uma profusão de imagens, sons e sensações, ele inclina sua cabeça vazia e deixa que uma imagem em preto e branco desenrole à sua frente. Melancólico, blasé, o homem moderno – ainda que pela diferença com os demais – consegue preservar algo de seu, mesmo que seja o mais terrível horror.

As Flores do Mal são um livro que celebra a melancolia, a desesperança sombria de uma época que viu o chão se rachar e surgir novas e desconhecidas flores, que exalavam odores nunca antes experimentados. É uma época marcada pela destruição das certezas do Iluminismo e da revolução; tudo o que era sólido se desmanchava no ar e tudo que foi colocado no lugar foi a fria relação com dinheiro. Agora, os homens eram obrigados a encarar os iguais sem intermediários. Não havia mais estamentos, classes ou ordens; mas sim a relação monetária, a estabelecer novas bases para tudo.

Se a modernidade é uma imposição dos tempos, sua implantação no espaço urbano e na vida das pessoas é traumática; um jogo de permanências e discontinuidades. Imposição destes tempos modernos que nascem no século XIX, a cidade haussmaniana é caracterizada por largas avenidas: belos e agradáveis locais de sociabilidade (os bulevares), que encurtam as distâncias entre um ponto e outro da cidade e tornam mais eficazes os meios de comunicação. Paradoxalmente, a mesma cidade que une com suas amplas vias de circulação distancia o homem moderno de seu igual. Ao partir os laços estamentais, ao gerar a liberdade e o cidadão, a modernidade cria o indivíduo, um ser diferente que não mais precisa do grupo para se expandir, e a circulação parte os laços de solidariedade do *Ancien Régime*.

O homem moderno é um ser solitário, perdido nas multidões das cidades e, embora único, não consegue se manifestar na aglomeração uniforme. É vagando em meio à multidão – abrindo caminho em meio ao “mar de cabeças humanas” – que ele se encontra único e indivisível. Ele se perde para se encontrar entre as diferenças.

A modernidade é tensão. Este novo modo de ser explode quando o homem descobre que sua autonomia está ameaçada. Quem o havia libertado dos feudos e o impulsionado rumo às conquistas técnicas, também, lhe coloca grilhões. A mão que quebra o cadeado constrói correntes. A liberdade só consegue florescer longe do mundo uniformizado e padronizado pela técnica e pelo governo burguês.

Se em Benjamin esta cidade gigante, no século XIX, leva o indivíduo a se desintegrar e perder o contato com sua tradição e se em Simmel esta mesma tradição aparece irremediavelmente perdida, pois esse indivíduo é o passaporte para esse passado, o indivíduo está dando seus últimos suspiros e perdendo por completo a capacidade de transformar “vivência” em “experiência”. Assim, a cidade moderna seria o palco da desintegração das correspondências. Mas a metrópole ainda pode oferecer a saída, ela é a arena onde esse combate acontece, e é também o espaço de reconciliação entre os combatentes. Ela está prenhe de significados inestimáveis para o desenvolvimento da existência psíquica.

Baudelaire escreveu suas “flores do mal” de forma a oferecer ao leitor um anteparo aos choques advindos do novo cenário urbano. Se isso foi possível, se ele provocou impacto em seu “hipócrita leitor”, em seu “igual”, então está recuperada para a obra de arte a aura perdida, arrancada pelo mundo da técnica. Se o objeto de arte reassume seu papel de fazer correspondência entre a experiência de quem o cultua agora e a experiência de quem o cultuou no passado, então o presente pode ser salvo da destruição provocada pelo peso da vida moderna. Como cópia, o belo cristalizado na obra de arte é um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado.

A obra de arte pode então ajudar a retirar do estado de letargia o habitante da cidade grande e recolocá-lo no centro da construção de sua independência, que só fará sentido se estiver ligada à luta secular de seus iguais por tal liberdade. E é na metrópole – vista e sentida como uma obra de arte – que o homem moderno poderá reconciliar-se consigo mesmo e com sua tradição.

As medidas do espaço de uma cidade contam os acontecimentos do passado. Cada rua aberta, cada praça ou prédio público foram feitos – isto é, erguidos tijolo por tijolo – porque uma determinada demanda política assim o exigiu. O movimento de

homens e mulheres no aglomerado urbano é que define seu traçado, dependendo, é claro, da força política de cada grupo.

Parar o tempo e a história, era a firme intenção de Baudelaire e Benjamin, nem que para isso fosse necessário jogar os próprios corpos sobre os relógios. Era preciso interromper o círculo de fogo da lógica Divina. Três mil e seiscentas vezes por hora, os olhos destes dois homens viram ao redor deles mesmos um mundo em ruínas. A caducidade da metrópole foi a única visão permitida. Eles quiseram restaurar a identidade e a medida de todas as coisas, e ainda estabelecer uma ordem social imediatamente transparente. “Fizeram do desconcerto e da alucinação que nos provocam a dispersão da arte moderna o fluxo incessante das trocas ou o burburinho da multidão, a condição da localização e da disposição de tudo.”¹⁸¹ Estes homens falaram a linguagem de seu tempo, e suas obras são uma amostra clara disso. Tiveram a ousadia de questionar o progresso e, com o dedo em riste, disseram não a este farol cego.

Não era preciso se empenhar em nenhuma luta incerta, não era preciso tomar nenhuma iniciativa incômoda: tudo estava assegurado por um ‘progresso’ que estava fazendo avançar a humanidade como um todo, de maneira mais ou menos homogênea, na direção de uma infinita perfectibilidade (se a heterogeneidade se manifestava, se um país se atrasava, se uma classe sofria, tais tropeços logo seriam absorvidos pela tendência global). A humanidade era vista caminhando, no ritmo possível, no interior de um tempo vazio, artificialmente uniformizado.¹⁸²

Uma arte filosófica que seja capaz de unir espírito e matéria é o desafio da nova modernidade; unir novamente nossos passos ao de nossos ancestrais é o desafio. Ler nas pegadas deixadas pelas ruas do “monstro urbano” o passado e, com ele, aprender o futuro é nossa missão.

Desesperadamente, Baudelaire e Benjamin percorreram as cidades – becos, bulevares e avenidas; rostos perplexos e anônimos – e, no meio da multidão, tentaram resgatar o homem.

À medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a idéia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e

¹⁸¹ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Op. cit.*, p. 203.

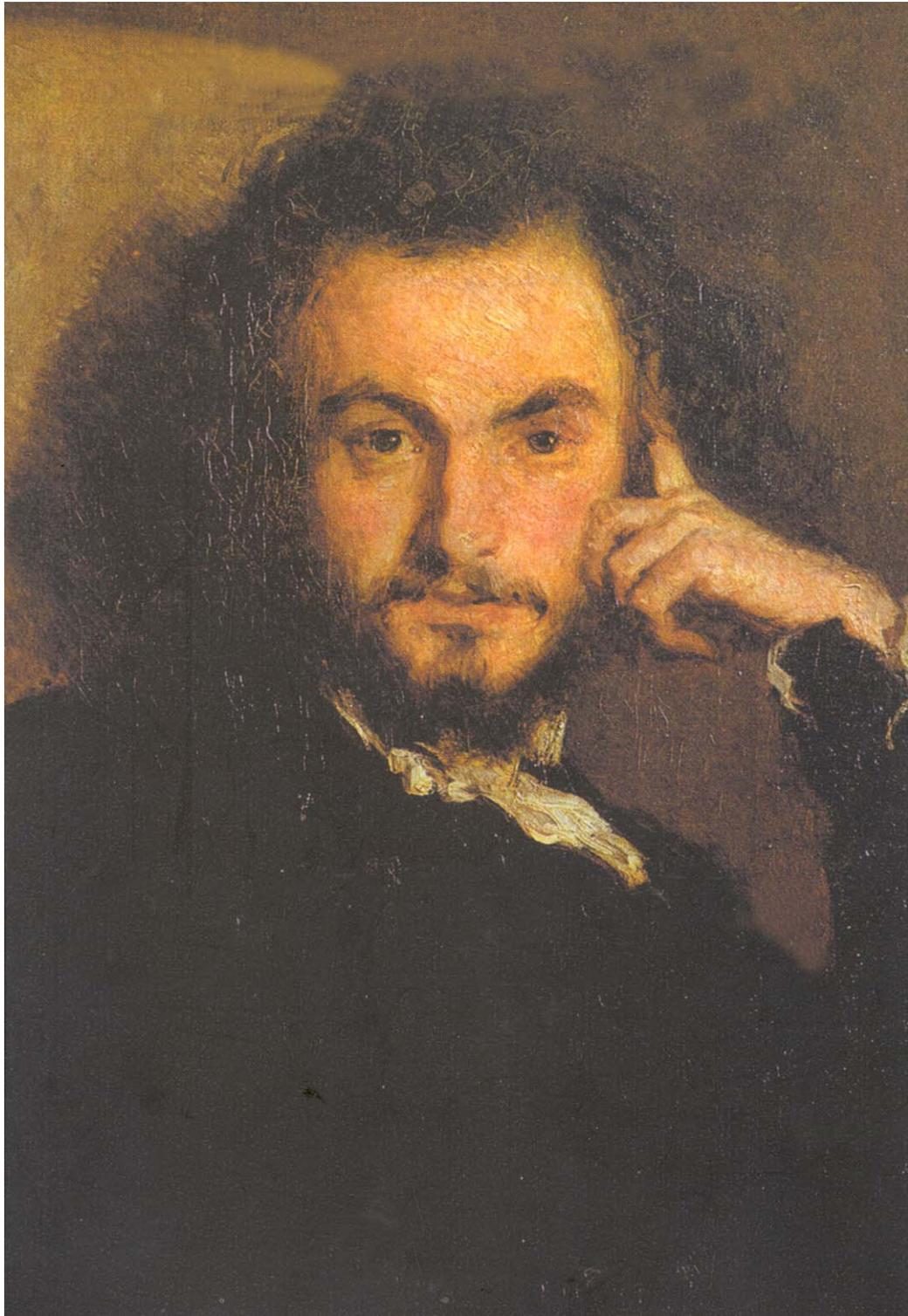
¹⁸² KONDER, Leandro. *Op. cit.*, p. 90.

profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade.¹⁸³

É preciso não perder contato com nossas experiências e saber conjurar no momento exato a tradição, para usá-la em proveito do futuro. A decepção com o desenvolvimento tecnológico e o impacto da vivência têm de ser barrados como os choques em Baudelaire; uma nova sensibilidade deve dar lugar a uma decepção trágica. Como detetives, temos de descobrir novas marcas nos lugares e objetos cotidianos.

¹⁸³ BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, p. 17.

CAPÍTULO III



Em busca de uma nova poesia

Em busca de uma nova poesia

O problema de Baudelaire podia então – deveria então – ser colocado assim: ‘ser um grande poeta, mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset’. Não digo que essa intenção fosse consciente, mas existia necessariamente em Baudelaire, e mesmo era essencialmente Baudelaire. Era sua razão de Estado. Nos campos da criação, que são também os do orgulho, a necessidade de se distinguir é inseparável da própria existência. Baudelaire escreve em seu projeto prefácio das Flores do Mal: ‘Poetas ilustres dividiram entre si, durante muito tempo, as províncias mais floridas do campo poético etc. Farei portanto algo diferente...’

PAUL VALÉRY
Situação de Baudelaire

Paul Valéry nos expõe com propriedade o problema relativo ao lugar de Charles Baudelaire nas artes literárias da metade do século XIX. A época de Baudelaire é a da agonia do romantismo¹⁸⁴; do nascimento da poesia moderna – termo usado por Baudelaire em 1859 para falar do novo artista. Não lhe era possível ser um Victor Hugo, apesar de tê-lo admirado e dele ter conservado alguns traços – Baudelaire parece estar mais próximo dos parnasianos ou dos simbolistas do que dos românticos. Já seu pessimismo agradou aos decadentistas do *fin du siècle*. No *Salão de 1846*, ele discute o romantismo; a proposta que apresenta é amplamente “anti-romântica”, é “moderna” – se considerarmos este adjetivo como antônimo para “romântico”, segundo uma oposição terminológica mais recente pela qual a influência crítica de Baudelaire é diretamente responsável.

Ainda no *Salão de 1846*, quando aborda as pinturas de Eugène Delacroix, Baudelaire expressa sua irritação ante a comparação que então se fazia entre o pintor, Delacroix, e o escritor Victor Hugo – este um romântico segundo a crítica literária.

¹⁸⁴ Cf. WEINHARDT, Marilene. Baudelaire: a conquista da modernidade. In: PAZ, Francisco Moraes. (org.) *Utopia e modernidade*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994, p. 33.

Para Baudelaire, ao contrário, seria romântico Delacroix, a quem o público elegera chefe da escola *moderna*.

Por certo a comparação deve ter parecido desagradável a Eugène Delacroix, talvez a ambos, pois se minha definição de romantismo (intimidade, espiritualidade etc.) coloca Delacroix à testa do romantismo, ela exclui naturalmente o sr. Victor Hugo. (...) Em Victor Hugo não há nada a adivinhar, pois ele sente tal prazer em mostrar sua habilidade, que não omite nem uma folhinha de grama nem um reflexo de lampião. – O segundo abre nos profundas avenidas para a mais viageira imaginação.¹⁸⁵

As qualidades pelas quais Delacroix se distancia de Hugo são, na concepção de Baudelaire, altamente significativas para sua definição do que seria romantismo (ou modernidade).

Um começa pelo detalhe, o outro, pela compreensão íntima do tema; donde resulta que só toca na pele, e o outro arranca as entranhas. Muito materialista, demasiado atento às superfícies da natureza, o sr. Victor Hugo se tornou um pintor em poesia; Delacroix, sempre respeitando seu ideal, é muitas vezes, sem mesmo o saber, um poeta em pintura.¹⁸⁶

Baudelaire não tolerava os trasbordamentos líricos e elegíacos dos agônicos românticos de seu tempo. Sua idéia de romantismo difere em tudo da importação retórica de Hugo. Em carta a Baudelaire de 6 de outubro de 1859 o próprio Hugo admite as diferenças: “Não vos enganais ao prever alguma dissidência entre nós. Entendo vossa filosofia (pois como todo poeta, tendes uma filosofia); faço mais do que compreendê-la, admito-a; mas conservo a minha.” E mais adiante ao agradecer a dedicatória que Baudelaire o fizera nos poemas *Os sete velhos e As velhinhas* exclama: “Dotais o céu da arte de não sei de que raio macabro. Criais um arrepio novo.”¹⁸⁷

A propósito da escritora romântica Georg Sand, escreveu Baudelaire, em *Meu coração a nu*: “Não consigo pensar nessa estúpida criatura sem sentir um estremecimento de repulsa. Se a visse não conseguiria deixar de lhe atirar com um

¹⁸⁵ BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 682–683.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 683.

¹⁸⁷ GAUTIR, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001, p. 133.

relicário à cabeça. Georg Sand não passa de uma dessas velhas actrizes serôdias que querem representar o papel de ingênuas até o fim da vida”¹⁸⁸.

Mas que não se pense que Baudelaire compartilhava dos mesmos ideais de Hugo, Sand e Musset – contemporâneos dele. Em diversas partes dos seus textos de crítica de arte, encontraremos comentários acerca da modernidade que o distancia do romantismo; o texto mais contundente sobre o assunto é, sem dúvida, *O pintor da vida moderna*, onde é imensa a distância em relação ao passado romântico com suas tradições congeladas e sugestivo de uma inatividade.

A modernidade de Baudelaire traz em si o seu contrário: a resistência à modernidade. O “novo” do poeta é desesperado, que é justamente uma possibilidade de sentido do francês *spleen*. Ele é arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã. No fragmento mais longo dos *Escritos Íntimos* de Baudelaire, e um dos mais pessimistas, extraímos a seguinte passagem: “Perdido neste mundo adverso, incomodado pela multidude, pareço-me com um homem desiludido cujo olhar, quando se volta para trás e procura fixar-se nos anos revolutos, não se apercebe de mais do que desilusão e amargura, e que se olha em frente não consegue distinguir nada de novo, nem ensinamentos nem dor.”¹⁸⁹ Este fragmento provavelmente era conhecido por Walter Benjamin quando elaborou suas *Teses sobre o Conceito de História*. A tese IX, que tem como inspiração o quadro de Klee *Angelus Novus*, é semelhante ao pensamento de Baudelaire.

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.¹⁹⁰

¹⁸⁸ BAUDELAIRE, Charles. Meu coração a nu. In: *Escritos Íntimos*. Lisboa: Estampa, 1994, p. 92.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 64.

¹⁹⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

Este espanto, este calafrio, como se um cubo de gelo deslizesse pela sua espinha, trespassa toda obra de Baudelaire. A desilusão com o progresso marca seus escritos; como a mão do oleiro, a peça que produz. Observador perspicaz, Baudelaire pôde melhor que ninguém medir os efeitos da identificação da arte com a atualidade. Ele se torna ambivalente a essa modernidade cuja invenção lhe é atribuída.

A modernidade estética se define essencialmente pela negação: antiburguesa, ela denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e conformista, onde reina o mau gosto. Daí a reivindicação – ela também ambígua no que se refere à vontade de aderir ao presente – de uma arte autônoma e inútil, gratuita e polêmica, escandalizando o burguês. A modernidade projeta seu dualismo no outro, o burguês no qual “o artista descobre e define o seu contrário”.¹⁹¹

Baudelaire é este artista que luta contra um mundo filisteu onde o público ainda se orientava pela arte do período anterior. É um mundo em transição: a velha estrutura está agonizando, e os homens, perdidos, não sabiam ainda para onde correr.

São três imagens diferentes de Baudelaire. Cada uma parece incompatível com as outras. Na verdade, Baudelaire é uma das figuras mais complexas da literatura universal, tão complexo que as três interpretações poderiam muito bem coexistir, explicando três aspectos diferentes da sua poesia e personalidade. Baudelaire seria, ao mesmo tempo, o romântico desesperado, o boêmio perverso, o pecador arrependido.¹⁹²

Ele não pertence ao círculo dos românticos e rompe o equilíbrio que eles mantiveram entre *exílio* e *altura*. Em *As Flores do Mal*, o poeta não é o exilado, expatriado por sentença; mas sim o que não pode participar da boa sociedade. Sua boemia aparece tornada no desejo do novo, de descer aos subterrâneos da cidade para encontrar a verdadeira poesia, e seu pecado maior foi o desejo de saber o que se passava. Não podia dizê-lo senão pelo lado negativo dos valores “socializados”.

¹⁹¹ COMPAGNON, Antonie. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996, p. 24.

¹⁹² CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. V. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959, p. 2.254.

Diferentemente dos românticos, Baudelaire usa sua fantasia como uma força advinda da inteligência. O poeta é um homem curvado sobre si mesmo, mas não se coloca em suas poesias – estas versam sobre o poeta à medida que ele aparece como vítima da modernidade. Ele acreditava que só o trabalho disciplinado poderia criar a boa literatura. “O fato de Baudelaire ter disposto *Les Fleurs du Mal* como construção arquitetônica, comprova a distância que o separa do Romantismo, cujos livros líricos são simples coleções e repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, a casualidade da inspiração.”¹⁹³

Ele pensa a modernidade como dissonante; faz do negativo algo fascinante. O artificial, o mal e o decadente são materiais estimulantes; contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Ele perscruta um mistério no lixo das metrópoles, bane a natureza de sua poesia para celebrar o artificial. Para ele, “as massas cúbicas de pedras das cidades são sem natureza, elas pertencem – embora construído o lugar do mal – à liberdade do espírito, são personagens inorgânicos do espírito puro”¹⁹⁴.

Com Baudelaire, a poesia moderna tem assento na cidade. Sua cidade parece menos real à medida que dela nos aproximamos. A cidade do poeta era a Paris do Segundo Império, com a aparência de moderna, mas que na visão de Arnold Hauser não passa de uma fantasmagoria.

París adquire un nuevo esplendor, un nuevo aspecto cosmopolita. Pero su grandeza es con frecuencia sólo aparente; el material pretencioso es frecuentemente sólo un sucedáneo; el mármol, sólo escayola; la piedra, sólo mortero. Las magníficas fachadas son sólo imitadas; la rica decoración es inorgánica y amorfa. En la arquitectura hay una nota de falsedad que corresponde al carácter de *parvenue* de la sociedad dominante.¹⁹⁵

É nos *Tableaux Parisiennes*, nos seus quadros de Paris, que Baudelaire deixa transparecer todo o brilho de sua modernidade. “A luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheios de alegria e lamentação e, por sua

¹⁹³ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1991, p. 40.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 43.

¹⁹⁵ HAUSER, Arnold. *História Social de la Literatura y del arte*. Vol. III. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, p. 80.

vez, contrastam como as amplas curvas vibrantes de seus versos.”¹⁹⁶ A Paris de Baudelaire não parece infernal, mas é o próprio Inferno; traz a poesia da rua, tavernas, prostíbulos – nela o poeta aparece como aquele que tomou primeiramente a cidade contemporânea como matéria literária. Essa “cidade cheia de sonhos” e fervilhante, onde se tem de dançar entre os automóveis para não ter os ossos quebrados; onde o olhar é ofuscado pelos anúncios.

Sempre que aparece em *As Flores do Mal*, Paris – como uma marca – alia modernidade à antiguidade. As poesias que tratam do assunto da cidade se diferenciam de quase tudo que surgiu depois. Eliot, Crane, Maiakóvski viram a cidade como uma falha antes artística do que humana. A Paris baudelairiana desvenda os disfarces do classicismo ao mostrar o que suas fachadas escondiam: a miséria.

A Cidade de Paris ingressou neste século sob a forma que lhe foi dada por Haussmann. Ele realizou sua transformação da imagem da cidade com os meios mais modestos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens do porvir já não evocam! – Os trabalhos de Haussmann haviam chegado ao ponto culminante; bairros inteiros eram destruídos.¹⁹⁷

Para Marshall Berman, os escritos baudelairianos sobre Paris podem ser incluídos em toda uma tradição que abrange, do século XVIII, os escritos de Villon, Montesquieu, Diderot, Restif de la Bretonne e Sébastien Mercier; e, do século XIX, os de Balzac, Victor Hugo e Eugénio Sue.

Porém, ao mesmo tempo Baudelaire representa um rompimento radical com essa tradição. Seus melhores escritos parisienses pertencem exatamente ao período em que, sob a autoridade de Napoleão III e a direção de Haussmann, a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática. Enquanto trabalhava em Paris, a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés. Ele pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. Baudelaire nos

¹⁹⁶ FRIEDRICH, Hugo. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. Obras escolhidas vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 84.

mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspirava e forçava a modernização da alma de seus cidadãos.¹⁹⁸

Se a cidade parece lugar-comum na literatura, ela é menos explorada pelos poetas do que pelos romancistas. Contudo, ela é fonte inesgotável de descrições, de imagens e de correspondências! Este aspecto foi percebido por Baudelaire, que se tornou o lírico parisiense por excelência apesar da inconsolável nostalgia de um ideal que havia nele – o que pode ser apreendido em *As Flores do Mal*.

Na primeira metade do século XIX, Paris se torna o centro de um império colonial em processo de industrialização: grandes massas de trabalhadores vão para a cidade em busca de trabalho, e serão estes trabalhadores que alimentarão as lutas de classe do período. Estas lutas prolongam-se até a Comuna de 1871 e alimentam tanto o pensamento dos socialistas utópicos como o de materialistas tais como Marx e Engels. Contudo, estes trabalhadores e toda a propaganda socialista não foram suficientes para quebrar a espinha dorsal da burguesia, que a cada dia expandia domínios.

As ruas deixam de ser estreitas para que por elas se estreitem as diferenças entre as classes. O plano urbanístico de Haussmann alarga o espaço para que nele estampe a diferença de tempos de seus habitantes. Pelas avenidas e pelos *boulevards*, o passante já não é um transeunte: é a parcela anônima, quase sempre indistinta, da multidão. Se esta é a base material sobre a qual se está forjando a experiência da modernidade, entretanto ela não é bastante para a compreendermos.¹⁹⁹

Na verdade, Paris não era a capital do único império colonial que se expandia: do outro lado do Canal da Mancha, estava Londres, capital do poderoso império britânico, onde o sol nunca se punha. A partir de 1866, depois de um incêndio, Londres também passou a ser remodelada. Porém, nesta cidade, não vamos encontrar um lírico que corresponda a Baudelaire; Dickens é, no máximo, seu equivalente na prosa. Luiz Costa Lima nos alerta para as diferenças de veículo que ambos vão ter à disposição para publicar seus escritos: enquanto Dickens usava os folhetins; por isso,

¹⁹⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 143.

¹⁹⁹ LIMA, Luiz Costa. Paris ante o olhar baudelairiano. In: *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p. 110.

estava sujeito – como acontece com os atuais romancistas – aos índices de vendas e de gosto do público; “Dickens assim traça outra via para a expressão literária na modernidade: aquela que, mantendo a sentimentalidade lírica, ainda admite um recepção generalizada”²⁰⁰. Baudelaire escolhe outro caminho: o da “porta estreita”. A ambigüidade, a ironia e a crítica acentuada presentes na obra do poeta francês distanciam-no de seus contemporâneos; enquanto seus pares optam pelo folhetim, ele prefere escrever poesia.

Neste caso, o exílio do poeta já não pode se socorrer de algum romantismo redivivo. Sua solução é a solidão na sua cidade, entre seus pares. Solitário na multidão que passa, como se estivesse em uma corrida incoerente. Solidão que portanto significa encontrar-se em um ponto de desacordo quer com a tradição, quer com setores socialmente dominantes, sem tampouco saber-se muito bem o que se colocar como padrão contraposto de valor e conduta.²⁰¹

No poema em prosa *As multidões* – da obra *O Spleen de Paris* –, Baudelaire nos ensina que “multidão, solidão, são termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo”²⁰². Desgarrado deste mundo, o poeta não deixa que os prazeres lhe obscureçam a iluminação estética. Esta multidão só pode ser vista e sentida por alguém que sabe “povoar a sua solidão”²⁰³. “Aquilo que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a essa sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa.”²⁰⁴

Se assim considerarmos, não há como associar Baudelaire aos românticos de seu tempo; há um hiato entre eles: enquanto Hugo se coloca separadamente do público; Baudelaire chama este mesmo público de “hipócrita leitor, meu igual, meu irmão”²⁰⁵.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 111.

²⁰¹ *Idem*.

²⁰² BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda Tenório da Mata. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 41.

²⁰³ *Idem*.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 42.

²⁰⁵ BAUDELAIRE, Charles. Ao Leitor. In: *As Flores do Mal*. 5ª ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 101.

O engenho de Baudelaire, nutrindo-se da melancolia, é alegórico. Pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna objeto da poesia lírica. Essa poesia não é nenhuma arte nacional e familiar: pelo contrário, o olhar alegórico a passar a cidade é o olhar do estranhamento. É o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve um halo conciliador a desconsolada forma da vida vindoura do homem da cidade grande.²⁰⁶

A visão alegórica de Baudelaire transforma a cidade em ruínas. Esta visão guarda laivos de raiva que reduzem imagens harmônicas a fragmentos: a metrópole aparece, pela primeira vez, em versos, revelando-se também em sua caducidade e fragilidade. Aqui, se inscreve um dos principais traços que diferenciam Baudelaire de seus contemporâneos: ele é o poeta da cidade, poeta alegórico. Baudelaire contrapõe a alegoria ao símbolo, ao natural. A visão do poeta francês corresponde à consciência da perda da experiência; ele se concentra na negatividade, no primeiro momento do amontoado de ruínas. Se a figura-chave da alegoria antiga é o cadáver, em Baudelaire esta figura-chave é o *In memoriam*.

O lamento, o horror perante o desmoronamento do mundo, a nostalgia pela perda das correspondências originais são as marcas do niilismo baudelairiano. A alegoria abriu asas sobre toda a obra de Baudelaire; ela é a recusa de todo o idealismo estético, que assenta a construção poética sobre o símbolo. Esta recusa implica uma ruptura com o romantismo e, ao mesmo tempo, inaugura a modernidade. Isso porque ela tematiza a “experiência do choque”, que corresponde à vivência desencantada do homem moderno.

Benjamin enxergou no poeta de *As Flores do Mal* a personificação do “alegórico”, do saber barroco e saturnino por excelência, e encontrou, na lírica baudelairiana, o lugar natural da alegoria. Como sabemos, a alegoria é uma figura de linguagem em que se diz uma coisa para significar outra, cobre-se a verdade com um véu aparente. Mas, o que Baudelaire queria encobrir? O que sua arte não podia mostrar? Melhor dizendo, o que a poesia romântica não era capaz de falar? Sérgio Paulo Rouanet, ao se referir à alegoria em Walter Benjamin, responde: “em essência, a alegoria barroca remete a uma coisa última, referente unitário que engloba todas as

²⁰⁶ KOTHE, Flávio René.(org.). *Walter Benjamin*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1991, p. 38–39.

significações parciais: a história”²⁰⁷. Pensando assim, a alegoria em Baudelaire pode ser vista como uma forma de falar da história daquele tempo, marcado pela censura e pela ascensão da burguesia.

Este poeta alegórico – como bem o reconheceu Benjamin – funde a morte da alegoria barroca com a imagem de Paris. Neste caso, decifrar a poesia de Baudelaire é centrar análise na cidade, revelar algo que nela está contido, mas que a transcende. Uma alegoria é algo abstrato e, para apreendê-la, temos de amarrar a análise a elementos mais concretos.

A Paris de Baudelaire, como já foi dito em outras partes deste trabalho, é a cidade em mutação, sua história é marcada por diferentes cadências. Renato Ortiz vê não só a história de Paris, como também a da França, dividida naquilo que ele denomina de dois séculos XIX.

O primeiro é fruto da Revolução Industrial: advento do vapor e das ferrovias, mecanização das fábricas, crescimento da indústria, criação de grandes empresas industriais e comerciais, desenvolvimento do patronato e do proletariado, migração rural, crescimento das cidades. (...) O segundo século XIX se distancia da Revolução Industrial para se apoiar num outro sistema técnico: telégrafo sem fio, eletricidade, automóvel, indústria química, cinema etc.²⁰⁸

É esta transformação radical – sob a tutela de um governo autoritário – que Baudelaire procurou desvelar em sua poesia: só a alegoria poderia dar conta de tal enredo; ele não queria ser como o folhetinista – contador de histórias capítulo por capítulo –, nem como o romancista – narrador de amores impossíveis. Restava-lhe ser o poeta lírico, de uma lírica que se nega a estilizar-se. “A morte do sujeito clássico, a desintegração dos objetos é que explicam o ressurgimento da alegoria, na época moderna, em um autor como Baudelaire. (...) Não há mais sujeito soberano num mundo em que as leis de mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que parecia lhe escapar: o poeta”.²⁰⁹

²⁰⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. Introdução a Walter Benjamin. In: CHAUI, Marilena de Souza (org.). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 38.

²⁰⁸ ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris – individualidade e trabalho intelectual. In: *Tempo Social*; São Paulo: USP, 12(1), maio de 2000, p. 15–16.

²⁰⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 44.

Na verdade, Baudelaire soube compreender o momento em que vivia; ele sabia que estava no mercado e que teria – como a prostituta – de vender sua mercadoria ao freguês que lhe fizesse a melhor oferta. A prostituta pode ser vista, em Baudelaire, como alegoria deste mundo caótico. O poeta recusa-se a ser apenas um produtor de mercadorias, sua poesia traz no interior esta realidade: a destruição.

A alegoria baudelairiana traz o luto de um passado harmonioso mas consumado (temas da memória, da vida anterior e do *spleen*, tão presentes em *As Flores do Mal*). Ao mesmo tempo, ela destrói com furor tudo o que poderia ainda dar a ilusão de harmonia numa sociedade assentada nas leis do capitalismo. A alegoria baudelairiana e a alegoria moderna em geral são, assim, fruto da melancolia e da revolta.²¹⁰

Em Baudelaire, a melancolia parece ter encontrado o melhor intérprete e esta deve ser lida como um palimpsesto, relacionando linguagem poética e vida social. Tal leitura, segundo Benjamin, deve ser feita “a contrapelo”, mostrando como a vida social se alojou no estilo poético.

Esse complexo jogo de inter-relação entre produção poética e vida social é, pois, uma das formas pelas quais a melancólica duplicidade baudelairiana reiteradamente se manifesta para marcar, definitivamente, a necessidade de assimilar a visão poética do passado e simultaneamente destruí-la, aliás, para assimilá-la justamente sob o signo de sua negação ou destruição (a violência da expressão dos afetos baudelairianos lembra – talvez com sinal inverso, ou seja, por expulsão – a violência do impulso devorador típico do melancólico).²¹¹

Benjamin sugere que a cidade de Paris praticamente não é vista nos poemas de *As Flores do Mal*, mas nem por isso sua figura, interiorizada, deixa de ser literalmente relevante. O objeto deslocado de seu aparente ambiente “natural” permite outras interpretações. Esta operação é possível através da passagem do dado empírico, concreto – “metrópole” – para a figura que a representa de forma subjetiva. Tal rearranjo feito pela lírica baudelairiana cria uma outra “melodia”, composta de outros elementos. Para Benjamin, eles reaparecem no satanismo, no *spleen*, no erotismo.

Essa é também a forma da alegoria moderna em Baudelaire no sentido de uma visão que aciona impulsos contraditórios, que produzem simultaneamente paralisia e descarga, inação

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e Melancolia*. São Paulo, 2002, p. 143.

e movimento. Em Baudelaire a tensão entre uma duplicidade irredutível da alegoria e uma duplicidade sublimável das correspondências aparece sob essa forma outra, satânica, spleenática, desviante.²¹²

Baudelaire via, em sua época, a desvalorização da vida da experiência, que se expressa na fugacidade da moda, da publicidade e no fetichismo da mercadoria. O poeta liga estes elementos ao emblema mais antigo da desvalorização: o “esqueleto” ou o “cadáver”. Todo o mundo do poeta está sob a égide da morte, da destruição. A arte já não pode mais ser porta-voz da totalidade; há um novo patamar no mercado, e ela deve buscar, também, outra significação.

Se a resposta de Baudelaire à morte de Deus foi escrever poemas, estes são pequenas jóias estilísticas, alegorias que relatam uma busca heróica no palco da vida moderna; mas agora, de um outro lugar: onde a experiência pudesse estar a salvo da destruição.

A modernidade acabou sendo um papel, que talvez pudesse ser representada apenas pelo próprio Baudelaire. Um papel trágico em que o diletante [...] muitas vezes parecia cômico. Baudelaire sabia de tudo isso. No fundo, ele não era [...] nem mesmo um herói. Mas ele tinha algo de cabotino, que tem de representar o papel de ‘poeta’ perante uma platéia e uma sociedade que já não precisam do poeta autêntico e só lhe concedem um espaço de atuação como cabotino.²¹³

O poeta – herói da modernidade – faz da alegoria seu escudo contra o aparato de degradação das coisas e das pessoas. Por meio do satanismo, do *spleen* e do erotismo, Baudelaire expôs a grande cidade, a massa – composta por indivíduos ávidos por se afirmarem. Há aí uma competição feroz, o individualismo era a marca, mas, ao mesmo tempo, estes indivíduos se sentiam ameaçados ante a possibilidade de se despersonalizarem. No cenário da nova cidade, as pessoas se viam expostas a frustrações e violências; eram submetidas à vivência do choque. Baudelaire não escondeu estes choques, sua arte foi fiel à violência da vida; para ele, a arte tinha de ser “chocante”, precisava chamar as coisas pelo nome delas. O poeta, também, não ignorou as mudanças sócio-culturais, os padrões de comportamento.

²¹² *Ibidem*, p. 144.

²¹³ BENJAMIN, Walter. Apud. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*: representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 129.

O homem moderno se vê diante de um quadro de frágeis referências, o que torna difícil suportar a multiplicidade dos choques que marcam a existência; faltavam-lhe valores alternativos definidos, confiáveis. Este novo homem se via diante de obstáculos desproporcionais às forças de que dispunha. A natureza já não mais proporciona o solo firme – apesar de os românticos atribuírem à natureza este papel.

Se Baudelaire, no poema *Correspondances*, evoca uma situação em que as relações dos homens com a natureza eram harmônicas, ele tinha consciência de que os seres humanos jamais voltariam a pertencer inteiramente à natureza. No poeta, a natureza não tinha a mesma função que tinha para o pensamento romântico. Baudelaire procura estabelecer a mediação entre a imagem e a significação no interior da rememoração poética; redimir as coisas – num gesto alegórico – juntando à significação uma imagem e vice-versa. Esta é uma visão alegórica, saturnina, melancólica.

A teoria das correspondências Baudelaire provavelmente buscou no místico sueco Swedenborg. “Ele tentou estabelecer um sistema de comunicação entre os seres deste e do outro mundo, as almas dos finados e os anjos”.²¹⁴ Os principais representantes desta corrente na literatura foram: Hoffmann, Edgar Allan Poe e o próprio Baudelaire. Seu poema *Correspondances* foi tomado pelos simbolistas como o poema-manifesto da nova estética. O poema expressa artisticamente através de metáforas sinestéticas: idéias aromáticas, flor canora, luz falante, cheiro das cores, etc. A desvalorização do mundo e da vida – agora transformados em mercadoria – quebra a relação de imediaticidade do sujeito poético com as coisas e com as palavras que as traduzem. Esta desvalorização é intensificada pela ação corrosiva do tempo que as transformações de Paris expõem – como uma ferida – ao olho de poeta. Como o poeta barroco, Baudelaire mergulha numa infinita melancolia – “Tout pour moi devient allegorie”²¹⁵ – em que as significações exteriores se congelam em alegorias.

²¹⁴ D’ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 405.

²¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 326-327. “Tudo em mim é alegoria”.

O poeta de *As Flores do Mal* buscou compreender o tempo em que viveu, chamou as coisas pelo nome das coisas, desnudou-as. Para melhor traduzir o espírito de seu tempo, Baudelaire assumiu para si a responsabilidade de viver este tempo plenamente, nem que para isso fosse necessário correr o risco da despersonalização.

Cada personagem, *dandy* ou *flâneur* – figuras emblemáticas do tempo do poeta francês que ele colocava sobre o corpo e a alma – são elementos-chave para permitir desvendar Paris, cidade-símbolo do século XIX. Em personagens tais como: o trapeiro, o boêmio, o dândi e o *flâneur*, o poeta procurou desvelar as máscaras da cidade. Isso quer dizer que, neste trabalho, procuramos pensar as figuras do dândi e do *flâneur* como personagens que revelaram a capital francesa. Personagens emblemáticos de um tempo – o século XIX – e, como tal, haverão de ser mostrados por dentro. E, assim, por meio deles, nos aproximarmos espacial e temporalmente do homem e do poeta Charles Baudelaire.

Dandy: uma criação das metrópoles novecentistas

Ao narrar seu primeiro encontro com Baudelaire, em 1849, Théophile Gautier fala da impressão que teve e reconhece naquele 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*.”²¹⁶ Naquela época, Baudelaire era ainda um talento inédito; gozava de seus 18 anos, era rico e morava sozinho em um dos apartamentos do Hôtel Pimodan (hoje Hotel Lausun) – onde se reunia o clube dos usuários de haxixe de Paris, que lhe rendeu inspiração para escrever *Paraísos Artificiais*. É o momento em que contrai as primeiras dívidas, que arruinarão seu orçamento para o resto da vida.

Gautier vai citar 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,

²¹⁶ GAUTIER, Théophile. *Op. cit.*, p. 32.

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 a frente, faz pensar imediatamente na frase do poeta: ‘Minha alma adeja sobre perfumes, como a alma 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 Antínous!²¹⁷

Aqui, a figura do poeta surge como a de um príncipe, com toda a altivez de um aristocrata; o retrato o mostra em sua hora de beleza suprema – 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 este aspecto sedutor que ele 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.”²¹⁸

A figura, a máscara do dândi, lhe adere melhor ao rosto no momento em que, desfrutando da herança paterna, aluga um apartamento em uma elegante construção do século XVII na Île Saint-Louis – o Hôtel Lausun –, onde reside 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 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, está clara numa passagem do Elogio da Maquilagem, em que diz o poeta: “que 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

²¹⁷ *Ibidem*, p. 33.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 34.

torturá-lo”.²¹⁹ Para Baudelaire, ser dândi era ser antinatural, e isto está na base de sua fundamentação estética e na origem de sua conduta humana. É esse dandismo que 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 de espírito ou da eloqüência.”²²⁰

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

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 conseqüência lógica e como que uma conclusão do seu dandismo.²²¹

Em Baudelaire, a idéia de que tudo o que é natural é abominável se relaciona com a idéia do pecado original. E essa característica aristocrática desnuda o poeta esteta, o artista insatisfeito com tudo o que faz. Ele corrigia uma mesma poesia várias vezes, como se lapidasse um diamante. Em seu processo de criação só há lugar para o artificial; a natureza dele não participa.

O mais famoso e imitado dândi foi o inglês Beau Brummell, modelo e ditador de moda. Exerceu forte influência sobre o príncipe-regente e futuro rei George IV. Seu dandismo era uma cópia da aristocracia: aparência, atitudes, pretensão, desdém. Mas, neste momento: início do século XIX, a aristocracia já estava perdendo seu poder e prestígio na sociedade européia, e Brummell – para fugir dos credores – busca refúgio em Paris. Nessa 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

²¹⁹ BAUDELAIRE, Charles. Elogio da Maquilagem. In: *Poesia e prosa. Op. cit.*, p. 874.

²²⁰ BAUDELAIRE, Charles. Notas – fusées. In: *Escritos Íntimos. Op. cit.*, p. 40.

²²¹ JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 33–34.

estavam mais em desacordo uma com a outra no país que havia vivenciado a revolução do que em um país que a havia evitado”.²²²

A recém-destronada aristocracia francesa usou do dandismo para reafirmar sua proeminência; se a revolução os tinha desalojado do poder, era desfilando pelas avenidas da cidade que os aristocratas mostrariam a suposta superioridade. O dândi francês estava, diferentemente do inglês, 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 Barbey, assim como Brummell, não dispunha de renda ilimitada que garantisse vida longa a seus dândis. O que fez com que este estilo de vida 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.²²³

Do outro lado do Canal da Mancha, na Londres vitoriana, algumas décadas após Baudelaire, um dândi literato, também, abalou as estruturas rígidas daquela sociedade: Oscar Wilde. Ao surgir no mundo das letras e nos salões da aristocracia inglesa, Wilde provocou furor com tiradas agudas, frases de efeito e comportamento estranho – digamos, um tanto inadequado à realidade vitoriana de então. Neste autor, tudo é hiperbólico: no período entre 1880 e 1890, foi o centro das atenções no cenário cultural londrino. Na Dublin natal, passando pelos corredores de Oxford e pelos salões londrinos, Wilde conquistou rapidamente a admiração de uma sociedade que, diga-se, ele adulava com uma mão e ironizava com a outra, fazendo questão de desmontar com suas tiradas a hipocrisia reinante na aristocracia britânica.

²²² SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia* – cultura, política e os limites da vida burguesa: 1830–1930. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 105.

²²³ *Ibidem*, p. 108.

Desfilando pelos salões de West End, esse dândi de ar pitoresco – com girassóis na lapela, calças roxas colantes e amizades “estranhas” – foi, para a aristocracia esnobe, quase um bufão. Wilde tinha, literalmente, Londres a seus pés. Suas peças eram um sucesso atrás do outro; bastavam entrar em cartaz que público e aplauso da crítica estavam garantidos.

Durante as visitas a Paris, Wilde teve contato com a obra de Baudelaire, mas seu modelo de dândi não veio do poeta de *As Flores do Mal*. Sua inspiração é outra: tem mais de dândis ingleses como Brummell. Wilde era mais esnobe e requintado, de uma superioridade olímpica. Cultivava a tradição grega e a “arte pela arte”. É nas obras ensaísticas que vão aparecer suas noções de estética; e aí se explica a dedicação à tradição grega, sobretudo em *A crítica da arte* – texto em forma de diálogo no melhor estilo platônico. “O que Wilde discutia aí era que, procurando ser o mais real ou verdadeiro possível, os modernos romancistas acabavam abrindo mão de sua imaginação, de mentir deliciosamente em suas páginas.”²²⁴

Esta era a advertência, também, de Baudelaire aos seus contemporâneos quando elogiava como modelos de artistas Delacroix e Guys. “Foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido da cor, do contorno, do som e do perfume.”²²⁵

A influência da doutrina esteticista atingira Wilde. Os seguidores de tal corrente que fizeram da arte sua religião não aceitavam a salvação da sociedade por obediência a princípios morais e éticos. Segundo Otto Maria Carpeaux:

A arte é para os esteticistas, a atmosfera do relativismo ético; e para alcançar essa esfera, servem-se de mais outros instrumentos, afins ou fora das atividades artísticas de escrever, pintar e fazer música; colecionar objetos de arte, bibliofilia, dandismo, prazeres da cozinha e outros prazeres, sejam legítimos ou até proibidos pelo Código Penal.²²⁶

²²⁴ *Ibidem*, p. 54.

²²⁵ BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. *Obras Estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 94.

²²⁶ CARPEAUX, Otto Maria. Apud. ELIAS, Maria Cristina. Uma vida gravada na água. *Revista Cult*. São Paulo, novembro/2000, p. 56.

E os símbolos dessa corrente eram “penas de pavão, girassóis, rodapés e culotes de veludo”. Os contatos que Wilde fez na França com a escola “decadente” francesa, também, o influenciaram esteticamente.

Nos seus anos de “glória”, Wilde fora presença obrigatória nas reuniões da alta sociedade britânica; quando André Gide o encontrou em Biskra, disse que ele era “iluminado, radiante, rico, grandioso, belo, exalando alegria e distinção”²²⁷. Mas o dândi não pôde sobreviver à ríspida e cruel sociedade vitoriana: a desgraça, enfim, o visitou. O relacionamento homossexual de Wilde com o lorde Alfred Douglas – jovem arrogante, interesseiro e esnobe – veio a público e, em maio de 1895, um júri o condenou à prisão por causa de tal conduta sexual.

Ao deixar a prisão, Wilde se exila em Paris – mais precisamente no Hôtel d'Alsace, um quase-pardieiro próximo ao Sena. O dândi que chocara os salões ingleses já não existia mais; em seu lugar, aparece Melmoth – nome que Wilde adota no continente. Não escreve mais: as letras haviam lhe secado no tinteiro; os últimos escritos foram no cárcere. A pobreza passa a ser sua companheira pelo resto da vida.

Na introdução que escrevera para a edição da editora Landy dos textos de Oscar Wilde *Aforismos ou mensagens eternas*, James Joyce diz que o pecado é o pulso da arte de Wilde e que:

Se há algumas verdades em suas interpretações subjetivas de Aristóteles, em seu pensamento inquieto que procede mais por sofismas do que por silogismos, em suas assimilações de naturezas tão estranhas à sua como é a do delinqüente em relação ao humilde, esta verdade é, essencialmente, a verdade inerente ao catolicismo: que o homem só pode chegar ao coração do divino através desta consciência da perda e da distância a que chamamos pecado.²²⁸

O dândi não resistira ao peso de uma sociedade opressora e tão orgulhosa da própria civilização. Na visão do escritor franco-argelino Albert Camus, Wilde – na longa carta que escreveu ao companheiro, lorde Alfred Douglas, quando estava na prisão – “admite ter se enganado completamente tanto sobre a vida quanto a arte, à qual desejou dedicar-se exclusivamente. Wilde reconhece que, por ter desejado

²²⁷ *Ibidem*, p. 59.

separar a arte da dor, cortara uma de suas raízes e retirara de si mesmo a verdadeira vida.”²²⁹

Já no meio do século XIX, Baudelaire alertava que vida e arte não se separavam; bastava abrir os olhos para se ver o maravilhoso da vida moderna que os rodeava. O dândi de Baudelaire e Wilde foi uma opção estética que não resistiu à força, ao peso da sociedade burguesa do século XIX. Tudo se tornava mercadoria e não havia lugar para um bufão – mesmo que fosse curioso e inteligente. No mercado, o que deve sobressair são objetos de uso, e não frases de efeito estilístico. Aos 46 anos, às 14 horas do dia 30 de novembro de 1900, Wilde se retirou de cena.

Também tivemos nosso dândi. No início do século XX, quando vivíamos transformações pelas quais passara a sociedade europeia no século XIX – notadamente a francesa e a britânica –, nossa literatura vai produzir um dos mais fiéis seguidores do dandismo. Paulo Barreto, o João do Rio, representa tal personagem no momento em que sua cidade, o Rio de Janeiro, passava pelas mesmas transformações urbanísticas que mudaram a face da Paris de Baudelaire em meados do século XIX. Sob o impacto das mudanças, o Rio viu sua população crescer rapidamente: processo em metamorfose a que João do Rio vai ligar sua produção literária. Seus escritos são a “lanterna mágica” das transformações urbanas.

Tal qual Baudelaire – cuja obra ele conhecia –, João do Rio apresentou em sua produção literária os problemas da subjetividade individual, que enfrenta o ritmo da metrópole moderna e nela encontra, ao mesmo tempo, sedução e ameaça. Apesar da distância espacial e temporal, as experiências vividas pela população do Rio de Janeiro permitiram a João do Rio fazer uma ponte entre esta cidade e a realidade europeia da *belle époque*. O indivíduo vive simultaneamente seu ápice e sua crise: o mundo como conhecera começa a ruir sob seus pés e as novas estruturas, ainda recentes, não deixam, nelas, se agarrar. João do Rio constrói uma obra que dá conta das contradições por que passa a sociedade das grandes cidades em mutação e antecipa vários temas da sociologia urbana; muito embora naquele momento, na

²²⁸ JOYCE, James. Apud. ELIAS, Maria Cristina. Paradoxos de salão. *Op. cit.*, p. 61.

²²⁹ CAMUS, Albert. Apud. ELIAS, Maria Cristina. Uma vida gravada na água. *Op. cit.*, p. 59.

Alemanha, Georg Simmel já alertasse para o problema da despersonalização do indivíduo no palco da metrópole.

Na análise que fez da obra de João do Rio, Antônio Cândido afirma que esse autor “era um jornalista adandinado, procurando usar a literatura para ter prestígio na roda elegante (...). Aliás, a imagem duvidosa que ficou dele foi a que ele quis, movido sem dúvida por aquela perversidade elegante copiada de Wilde e do desagradável Jean Lorrin”²³⁰.

João do Rio foi o cronista desse mundo em decomposição, desse progresso utópico e ambíguo, ao mesmo tempo sedutor e destruidor, como aquele descrito em *As Flores do Mal*, de Baudelaire – autor que é um dos modelos literários de João do Rio, ao lado de Oscar Wilde, Poe e Dickens, que produziram obras sob o aspecto ameaçador e inquietante da vida urbana e das multidões. Assim como Baudelaire e Wilde, João do Rio foi adepto das máscaras: não só a do dândi lhe cai bem; também a do *flâneur*. Ele circulava pelas ruas e pelos salões da cidade com a mesma desenvoltura: naquelas, catava coisas miúdas, o dia-a-dia, que alimentavam suas crônicas; daqueles, queria o respeito e a dignidade. A exemplo de Wilde, era homossexual – o que lhe dava uma aparência de especiaria rara –, além de mulato e muito gordo.

João do Rio apresenta em sua obra dois tipos que buscavam superar os obstáculos à realização do indivíduo diferenciado; ambos devem se defrontar com um tempo vertiginoso e independente de sua intervenção: por isso, ambos adotam em relação ao tempo uma posição de consumidores. Além disso, fogem aos efeitos da divisão do trabalho por desfrutarem da ociosidade. Esses tipos são o homem-do-mundo e o *flâneur*.²³¹

João do Rio vestia-se impecavelmente de acordo com a moda. Pela elegância da vestimenta, ele revalida o individualismo da distinção. Era necessário ser diferente até mesmo para vender seu produto: a criação literária. A maneira como os demais o vêem é de suma importância para o dândi. Ele fica horas em frente ao espelho. Segundo Lúcia Secco, o dândi “representa um supremo esforço de distinção e

²³⁰ CÂNDIDO, Antônio. *Terezina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 88–89.

originalidade.”²³² Por meio do que veste, ele quer recuperar o prestígio perdido pela aristocracia. Para Georg Simmel, a moda é uma forma de adaptação social pela imitação de um exemplo dado; é o desejo de ser diferente e marcar a classe a que se pertence. A moda como arte é transitória, já afirmava Baudelaire: quando a classe baixa começa a usar e a copiar a alta, é hora de esta abandonar o modelo e criar outro para não ser confundida.

João do Rio assume seu dandismo em performances diárias, em que se reveste dos vários heterônimos com os quais assina crônicas, peças, contos e romances. Ora, são dândis os seus personagens: o Barão André Belforte e o jornalista Godofredo de Alencar. Seu modelo de dândi não é Baudelaire, e sim Oscar Wilde – dândi que tem o gosto pela nota irônica no conteúdo semântico e exuberante preciosismo na escolha dos vocábulos.

Na dramaturgia de João do Rio e de Oscar Wilde, o dândi revela inépcia para qualquer labor que não seja o exercício filosófico de emitir paradoxos, por vezes hilariantes, que criticam costumes e idéias das mais diversas. Seus dândis têm gosto pela aparência, atração pelo tétrico, dolência “spleenética” e certa tendência mórbida a transgressões e ao vício. Em *Evolução da prosa brasileira*, Agripino Grieco nós dá um retrato de João do Rio: “Nesse homem que veste camisas de seda de duzentos réis, faz encomendas diretas aos alfaiates de Londres e quando se banha em água de Colônia era como se banhasse em água de Juventa, existia uma alma de garoto mexeriqueiro.”²³³

Mas o dândi mulato, gordo e homossexual não poderia sobreviver em uma sociedade que se pretendia cópia da Europa e onde o que contava eram as inovações, importações do progresso, da máquina e dos costumes alienígenas. No dia 21 de junho de 1921, João do Rio morre de enfarto do miocárdio a bordo de um táxi, no bairro do Catete, no Rio de Janeiro – cidade que ele cantou em verso e prosa.

²³¹ VENEU, Marcos Guedes. *O Flâneur e a Vertigem: Metrópole e subjetividade na obra de João do Rio. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 237.

²³² SECCO, Carmem Lúcia Tindó. *Morte e prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978, p. 32.

²³³ GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariél, 1933, p. 177.

No protesto contra o novo mundo, agora dirigido pela burguesia, o dândi e o boêmio se encontravam. Baudelaire estava nesta posição dúbia: era um dândi no boemismo. Para ser elegante, teria que recusar a natureza; era o artífice se sobressaindo. Em *O Pintor da Vida Moderna*, é clara sua celebração do antinatural: ele glorifica a moda, os cosméticos e a ornamentação pessoal. Para Baudelaire, o dândi deveria “combater e destruir a trivialidade”, eles “participam do mesmo caráter de oposição e de revolta” contra o mundo burguês em transformação.

O dandismo aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada. Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir.²³⁴

Seu dândi é um protesto contra o nivelamento da vida imposta pela nova classe no poder: a burguesia. É uma figura trágico-anacrônica da modernidade. “É o último rasgo de heroísmo nas decadências.”²³⁵ Ele 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 da mediocridade desta.

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.²³⁶

²³⁴ BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 196.

²³⁵ *Idem*, p. 196.

²³⁶ OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo Companhia. das Letras, 1997, p. 206.

O dândi de Baudelaire não parece ter saído da *high-society* nem do meio estudantil. Ele lembra mais o defensor dos proscritos: Lúcifer, que Baudelaire descreve como “o tipo mais perfeito de Beleza viril”²³⁷.

Quanto ao possível dandismo de Proudhon, Baudelaire não só lhe conhecia a obra, como o considerava um “bravo homem”; mas afirma que Proudhon “não foi nem jamais teria sido, mesmo por escrito, um Dândi!”²³⁸ – por isso, Baudelaire nunca o perdoaria. Aqui Baudelaire ornamenta seu dândi com uma força revolucionária, uma maneira de se dirigir às massas – mesmo que de costas – que não enxergava 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”²³⁹. Em *O Pintor da Vida Moderna*, dedicado a Constantin Guys, Baudelaire afirma que todos os dândis “participam do mesmo caráter de oposição e de revolta”²⁴⁰.

O dândi também está próximo do apolítico, do anti-social. Apesar de Oehler o aproximar do anarquista e do revolucionário, ele não diferencia dominados de dominadores. Há vários aspectos que distanciam Baudelaire do dandismo, não só as polêmicas literárias, mas suas posições políticas. Embora, em vários momentos, seja favorável ao afastamento da arte da 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 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.”²⁴¹

No plano político, Baudelaire não tinha muita firmeza nem clareza de seus ideais; estava mais próximo dos conspiradores boêmios. Embora tenha se engajado na Revolução de 1848, considerou-na uma “loucura do povo”. Tinha dificuldades de se incorporar a qualquer movimento popular organizado; por outro lado, a aguda

²³⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Escritos Íntimos*. *Op. cit.*, p. 56.

²³⁸ BAUDELAIRE, Charles. Apud. OEHLER, Dolf. *Op. cit.*, p. 207.

²³⁹ *Ibidem*, p. 208.

²⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. In: *Obras estéticas*: *Op. cit.*, p. 241.

²⁴¹ BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica. In: *Poesia e prosa*: *Op. cit.*, 673.

rebeldia não lhe permitia adaptar-se às regras do jogo instituído pelas classes dominantes. Depois do golpe de Bonaparte de 2 de dezembro de 1851, declarou Baudelaire: isso “fisicamente me despolitizou”. Mas, em 1859 – em carta ao amigo Nadar –, fala de seu novo entusiasmo pela política.

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?”²⁴².

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.”²⁴³

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.”²⁴⁴

Baudelaire mergulhou nas profundezas de Paris, na multidão, em busca de suas “flores”. Em cada fenda da vida humana, em cada esquina da velha capital, poderia estar o assunto para o seu próximo poema: “Multidão, solidão: temas iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo.”²⁴⁵ Essa vida errante pela cidade, essa

²⁴² BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. In: *A modernidade de Baudelaire*. *Op. cit.*, p. 197.

²⁴³ *Ibidem*, p. 170.

²⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles. *As Multidões*. In: *O Spleen de Paris*. *Op. cit.*, 1995, p. 41.

²⁴⁵ *Idem*.

busca, de novas experiências – livres de convenções sociais – aproxima o poeta da boemia.

Baudelaire sempre gastou muito. Em dois anos, acabou com metade da fortuna deixada pelo pai: já não era mais possível hospedar-se no Hôtel Lausun. Agora, ele vaga por hotéis sujos e baratos. Vive com as prostitutas e os vagabundos, celebra a embriaguez, faz uso de drogas. O Baudelaire do quadro de Émile Deroy descrito por Banville desapareceu, dando lugar ao melancólico.

A paixão literária que nutre por Edgar Allan Poe pode ter acentuado sua aproximação do mundo boêmio – afinal, Poe morreu bêbado numa sarjeta; embora Baudelaire defendesse a idéia de total afastamento deste escritor de tal ambiente; em parte alguma ele o descreveu como um boêmio – quem o fez foi o amigo Barbey d’Aurevilly, o que desagradou o poeta francês profundamente.

Desde cedo, Baudelaire frequentou o mundo boêmio: lá estavam amigos e muitos dos temas das “flores malditas”. Ia de um pólo a outro em um único instante. “Da vaporização e concentração do Eu. Tudo reside nisso.”²⁴⁶

O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, quando lhe agrada, ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que busca um corpo, ele entra, se quiser, na personagem de alguém. Só para ele está disponível; e se certos lugares lhe parecem vedados, é que não merecem, a seus olhos, receber uma visita.²⁴⁷

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,

²⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles. O Meu Coração a Nu. In: *Escritos Íntimos. Op. cit.*, p., 67.

²⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles. As Multidões. In: *O Spleem de Paris. Op. cit.*, p. 41.

como se queira, atribuir esses trejeitos a um satanismo natural.”²⁴⁸ E acrescenta Benjamin, “assim um freqüentador de bulevares parisienses imaginava a figura do dândi londrino, assim se refletia fisionomicamente em Baudelaire.”²⁴⁹

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 vale, por natureza, devia parecer estranho, chegou assim ao mais profundo abandono, já que com seu crescente isolamento sua inacessibilidade também se tornou maior”.²⁵⁰

Benjamin acredita que Baudelaire não encontrou satisfação em sua época. A sua falta de convicção o fazia sempre assumir uma nova personagem – *flâneur*, 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.”²⁵¹ 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. Este 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.”²⁵² Com efeito, várias foram as vezes em que Baudelaire fez experiências com drogas; o resultado desta experiência deu origem aos ensaios *Vinho e Haxixe e Paraísos Artificiais*. Na verdade, para o poeta, as drogas atenuavam o peso da existência cotidiana e permitiam a evaporação do Eu, o perder-se em meio à multidão.

²⁴⁸ *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. Op. cit.*, p., 94.

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ *Idem.*

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² BAUDELAIRE, Charles. *Embriaguem-se*. In: *O Spleen de Paris. Op. cit.*, p. 112.

No *Salão de 1846*, no capítulo *Do heroísmo da vida moderna*, o poeta conclama seus contemporâneos “a abrirem os olhos para reconhecerem o heroísmo da vida moderna que os rodeava”. E é o poeta o grande herói desses tempos modernos, desalojado da sua posição de “mensageiro dos deuses”. Tal qual a prostituta, ele se vê agora obrigado a vender sua força de trabalho no mercado – e não havia nada que pudesse isentá-lo disso. Não era mais possível viver em nome da arte, ele tinha que ir ao mercado procurar um comprador.

Baudelaire não ignorava as injunções do mercado. Benjamin assinala o fato de que as atitudes ‘exibicionistas’ do poeta (o dandismo, os cabelos pintados) eram uma espécie de golpe publicitário para obter notoriedade e ‘vender’ sua poesia. O poeta tinha consciência do que fazia e procurava fazê-lo com eficácia, pela difusão de sua literatura.²⁵³

Baudelaire foi seu próprio empresário, sempre tentando escapar da vida sórdida e exasperadora, mas os credores não lhe davam tempo para dedicar-se à arte poética. Sua vida sempre esteve na corda bamba; porém deveria ser vivida em nome da arte, mas sem que se substituísse o drama pessoal pelos produtos acabados da mente e das mãos. Procurar novas experiências onde elas estivessem, narrar a vida moderna que florescia ao seu lado: isso foi o maior intuito do poeta.

Baudelaire estava profundamente consciente de que a arte moderna tinha de se apoiar na experiência individual. Acreditava que o artista do século dezenove não podia nem se aproximar nem tentar participar de qualquer sistema compartilhado de valores do tipo que havia sustentado a imaginação em uma época anterior. A pintura e a poesia modernas tinham de criar um significado a partir da confrontação consciente individual com o mundo da experiência direta.²⁵⁴

A fronteira entre vida e arte não poderia mais ser mantida. Era necessário que o artista participasse de seu mundo via protesto, embriaguez; que levasse uma vida parecida com a de seus contemporâneos e foi isso que salvou a poesia de Baudelaire do ostracismo. Sua lírica moldou-se a seu tempo, ao seu povo como “essas almas errantes que buscam um corpo”.

²⁵³ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 96.

²⁵⁴ SEIGEL, Jerrold. *Op. cit.*, p. 127.

Baudelaire foi capaz de entender que a experiência moderna era outra e que, se a arte não desse conta da nova vida, ela estaria para sempre perdida. Sua estética foi a do efêmero e fugaz, da moda e exterioridade, que nascem com o mundo da mercadoria. Para ser eterna, a arte deveria ter a outra metade: o contingente, o efêmero. A preocupação dele com a modernidade data de sua juventude, no *Salão de 1846*. Ao definir o romantismo em uma linha que acompanha Stendhal, ele fala do romantismo como a mais recente expressão da beleza, e associa tal beleza com felicidade, de forma a provar que vida e arte não podem ser separadas.

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-de-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.²⁵⁵

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 *As Flores do Mal* usou 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.”²⁵⁶

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.

²⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Obras Estéticas. Op. cit.*, p. 241.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 242.

A possibilidade de manipulação do burguês no mercado constituía a liberdade do artista moderno. O sucesso ou o fracasso de uma obra dependem 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.²⁵⁷

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

Quando, nos braços da mãe, morre em 31 de agosto de 1867, Baudelaire – o herói, o dândi – ia agora atrás do novo que se escondia na morte.

Ó Morte, velha capitã, é tempo! Às velas!
Este país enfara, ó Morte! Para frente!
Se o mar e o céu recobre o luto dos procelos,
Em nossos corações brilha uma chama ardente!

Verte-nos teu veneno, ele é o que conforta!
Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,
Ir ao fundo do abismo, Inferno ou céu, que importa?
Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo!²⁵⁸

A viagem, v. 141-148.

O Flâneur: um habitante das metrópoles novecentistas

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

²⁵⁷ OEHLER, Dolf. *Op. cit.*, p. 51.

²⁵⁸ BAUDELAIRE, Charles. A Viagem. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 452-453.

“O Mort, viux capitaine, il est temps! levons l'ancre. / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! / Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, / Nos coeurs que tu connais sont remplis de royaons! // Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte! / Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!”

ter direção nem propósito; é uma rendição passiva ao fluxo aleatório de surpreendentes e inumeráveis ruas.

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. 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.²⁵⁹

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 arquetipo da esfera pública das grandes cidades européias do século XIX, em crescimento e rápida mutação.

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 ‘esposar a multidão’.²⁶⁰

O *flâneur* só pode existir nas grandes cidades – as metrópoles –, pois as pequenas não lhe oferecem o mesmo espaço para os passeios e a observação. O *flâneur* passa a maior parte do tempo apenas olhando o espetáculo urbano, em que

²⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire. Op. cit.*, p. 170–171.

²⁶⁰ WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 48.

observa particularmente as novas invenções. Citando o amigo Constantin Guys, Baudelaire nos diz que quem se “entedia no seio da multidão é um imbecil.”²⁶¹

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 deixada pelo poeta. Mas a Paris de que Baudelaire viu em suas primeiras três décadas de vida 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.

No *Trabalho das Passagens*, de 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 *Melancholia* para mostrar como o espírito de uma época pode ser condensado numa imagem alegórica. “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”.²⁶²

Em 1835, Nicolai Gógol – em São Petersburgo, distante da Europa Central –, lança um texto extraordinário para se pensar o *flâneur*: o conto *Avenida Niévski*²⁶³. Marshall Berman, em *Tudo que é sólido 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.”²⁶⁴ Neste conto, Gógol mostra-nos São Petersburgo a partir do passeio que faz pelas suas ruas.

²⁶¹ BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A Modernidade de Baudelaire*. *Op. cit.* p.171.

²⁶² BOLLE, Willi. *Op. cit.*, p. 366.

²⁶³ GÓGOL, Nicolai. *A Avenida Niévski*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

²⁶⁴ BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, p. 188.

A narrativa descreve a aventura de dois jovens a perseguir duas belas e misteriosas damas, que se esquivam em meio à multidão. O fim é trágico, revelador e mostra que, numa grande cidade, nada resiste: “Porém, mais incrível que qualquer outra coisa são os eventos que têm lugar na Avenida Niévski.”²⁶⁵ No início, a descrição apresenta a Avenida como o mais importante lugar da cidade: para ela dirigem-se todos os pés – desde botas militares a elegantes sapatinhos. Em uma velocidade crescente, a história nos é apresentada como cenas de filmes do cinema mudo.

Como suas calçadas estão bem varridas e, meu Deus, quantos pés deixaram nela suas pegadas! Uma bota suja e desajeitada de um soldado reformado, sob cujo peso parece que se fende o próprio granito e, leve como fumaça, um sapatinho-miniatura de uma jovem dama que volta a sua cabecinha para as vitrinas brilhantes de uma loja, como um girassol vira-se para o sol, e a espada estrondosa de um alferes repleto de esperanças que nela traça um áspero arranhão – tudo descarrega sobre ela o poderio de sua força ou de sua fraqueza.²⁶⁶

Pessoas encontram-se e mostram-se umas às outras. Niévski é a grande artéria que liga todos os habitantes ao coração da cidade. Realidade e fantasia interagem-se nesse espaço livre. Nela, os sonhos ganham o colorido das vitrinas das lojas, e a realidade torna-se mais clara para aqueles que querem observar os homens mais de perto. Na Avenida, tudo é festa; as pessoas parecem flutuar despreocupadas e até mesmo o egoísmo deixa de habitar os corações dispersos na multidão: “Uma pessoa vista na Avenida Niévski parece menos egoísta do que quando encontrada na Moiskaia, Gorochovaia, Liteinaia, Meschanscaia e outras ruas, onde a cobiça, a avareza e a necessidade se manifestam nos que caminham e nos que voam em carruagens e coches”.²⁶⁷

As pessoas estão face a face nessa rua. Podem se olhar nos olhos e, ao mesmo tempo, a pressa as impele a se cruzarem rapidamente escondendo os traços do rosto. Com o passar das horas, a Avenida vai recebendo sucessivas invasões de “bárbaros” de todas as categorias profissionais. O espetáculo que se delineia ante os

²⁶⁵ GÓGOL, Nicolai. *Op. cit.*, p. 89.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 11.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 9.

olhos apertados desse russo *sui generis* é o de uma cidade que se quer não só moderna para glória e honra de seu imperador; mas também uma capital que importou tudo para sua construção – até o fino vidro das centenas de vitrinas translúcidas, que espelham damas e cavalheiros desocupados e sonhadores. “Olhe menos para as vitrinas das lojas: as quinquilharias que estão expostas nelas são belas mas recendem de uma incrível quantidade de notas. E Deus o livre de espiar sob os chapeuzinhos das damas!”²⁶⁸

Gógol – pela via do seu narrador – passeia pela Avenida Niévski para revelar todo seu genuíno mistério, anotando na memória a fisionomia das pessoas e da cidade.

À noite, a rua mostra sua aura mágica e tudo se transforma: pessoas ainda vêm do trabalho, mas aqueles que saem à rua estão, quase todos, à procura de diversão. O ar parece carregado de intenções: sexo, dinheiro e amor são necessidades concretas de pessoas reais que vagam pelo Centro. A luz artificial joga, sobre todos, uma claridade opaca que deixa a visão turva. “Tudo o mais aqui, além do lampião, transpira engano. Mente a qualquer hora esta Avenida Niévski, mas acima de tudo quando a noite cai sobre ela, na forma de uma massa compacta, destacando as paredes brancas e cor-de-palha das casas...”²⁶⁹

Nessa história – que gira em torno do romance trágico de um jovem artista, Piscariov, e da farsa de um jovem soldado, Pirogov –, Gógol, de forma quase surreal, apresenta-nos a cosmopolita São Petersburgo. Sua visão fragmentada coloca diante de nós *flashes* da cidade. Depois das sucessivas imagens do decorrer de um dia na vida da Niévski, a narrativa salta para uma descrição mais convencional, típica do realismo romântico do século XIX.

Baudelaire parece não ter tido contato com este conto de Gogol; se tivesse tido, certamente se impressionaria com a figura do narrador, que – à moda do *flâneur* parisiense – entra na multidão para recarregar suas “baterias” e anotar em seu bloco de memória tudo o que acontece numa grande cidade. Quando o conto *Avenida*

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 91.

²⁶⁹ *Idem*.

Niévski foi escrito, São Petersburgo tinha meio milhão de habitantes, a Rússia era ainda um país atrasado economicamente, apesar das crescentes pressões de um mercado mundial em expansão. O que criava, em São Petersburgo, um ambiente propício à *flânerie* eram o crescimento acelerado e o fato de ser ela centro do Império e ter como modelo arquitetônico e de vida Paris. A capital imperial era a mais clara e sólida representação da modernidade, isso porque negava as tradições russas e abraçava o estranho, o novo, o estrangeiro. Construída para ser a nova capital do império, ela deveria ser a “janela” russa para a Europa.

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.”²⁷⁰

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

O sentimento de Poe em relação à cidade se assemelha ao de Baudelaire em vista da mulher e ao de Proust com respeito ao tempo: oscila entre a sedução embriagadora e a amargura nostálgica, revelando um vazio que não se preenche, um elo perdido que não se pode resgatar, rompendo uma cadeia que ligava o homem ao gozo da plenitude e abandonando-o na angústia de fragmentos soltos, descontraídos, desesperadamente desiguais e incompletos.²⁷¹

São três os contos de Poe em que a metrópole moderna ocupa a trama narrativa: *O homem da multidão*, *Um aperto* e *A esfinge*. Os dois últimos são menos conhecidos no Brasil, por não haver tradução. Nessas narrativas, uma visão trágica da

²⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Op. cit.*, p. 40.

²⁷¹ SEVCENKO, Nicolau. Perfis Urbanos Terríveis em Edgar Allan Poe. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 5, n.º 8/9, set. 1984/ abr. 185, p. 73.

grande cidade é transmitida; não há moralismo, mas sim nostalgia de um paraíso perdido: “Sua melancolia não procede da razão, nem da moral e sim da solidão em que a metrópole enclausurou cada um dos seus milhares ou milhões de habitantes.”²⁷²

Como Baudelaire, Poe não fala sobre a cidade, mas parece antes metamorfosear-se na voz da própria urbe, cuja experiência de vida desenraizada grita inconscientemente. É no conto *O homem da multidão* que a metrópole aparece melhor na obra de Poe. A narrativa fala da perseguição feita por um homem, ainda convalescente, a um velho decrépito.

Observando a massa de transeuntes, o homem convalescente – o narrador – faz, a princípio, uma descrição da diversidade contida nestes passantes: figura, traje, porte, semblante e expressão fisionômica; posteriormente, detém-se nas faces individuais. Neste momento, depara-se com o velho, cujo semblante se impõe à atenção do narrador a ponto de surpreendê-lo e fasciná-lo. O homem salta então de sua cadeira em um café de Londres para nos arrastar em sua perseguição insana e inútil: como um livro que não se deixa ler, o velho não se deixa conhecer. “Vem-me então o imperioso desejo de manter a homem sob minhas vistas [...] de saber mais sobre ele. Vesti apressadamente o sobretudo e, agarrando o chapéu e a bengala, saí para a rua e abri caminho por entre a turba em direção ao local em que o havia visto desaparecer, pois, a essa altura, ele já sumira de vista”.²⁷³

Para seguir o velho, o narrador abre caminho por entre a multidão, mergulha nela, no “mar tumultuoso de cabeças humanas”. A multidão tem ali a aparência de um mar com ondas que vão e vêm.

O homem das multidões mergulha incessantemente no seio da multidão; nada com delícia no oceano humano. Quando desce o crepúsculo, repleto de sombras e luzes tremulantes, ele foge dos bairros pacificados e busca, ardoroso, aqueles onde fervilha vivamente a matéria humana. À medida que o círculo da luz e da vida se estreita, procura-lhe o centro, inquieto; como os homens do Dilúvio, agarra-se desesperadamente aos últimos pontos culminantes da agitação pública. E isso é tudo. Seria um criminoso que tem horror à solidão? Seria um imbecil que não consegue suportar a si mesmo?²⁷⁴

²⁷² *Ibidem*, p. 73.

²⁷³ POE, Edgar Allan. *O Homem da Multidão*. In: *Contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Cultrix, 1986, p.135–136.

²⁷⁴ BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe: Sua vida e sua obra. In: *Poesia e prosa. Op. cit.*, p. 647–648.

Carregado de fortes impressões e emoções que envolvem e hipnotizam o narrador, o conto praticamente não tem enredo; a história, contudo, nos prende e nos domina, deixando-nos num estado de excitação que só se exaure quando a narrativa se conclui. O que o narrador descreve nos parece incrivelmente familiar: são aquelas imagens comuns aos habitantes de uma grande cidade e que, por isso mesmo, não chamam muita atenção.

A perseguição não se dá a qualquer hora do dia, mas à noite, quando “a luz dos lampiões a gás, débil, de início, na sua luta contra o dia agonizante, tinha por fim conquistado ascendência, pondo nas coisas um lustre trêmulo e vistoso.”²⁷⁵ A noite é a hora dos boêmios, das prostitutas, dos jogadores, dos ladrões, dos assassinos; é mágica. É “quando o próprio demônio acende os lampiões apenas para tudo revelar sob uma falsa aparência.”²⁷⁶

Para Walter Benjamin, o conto de Poe traz para a literatura aquele que era o tema por excelência dos literatos do século XIX: a multidão²⁷⁷. No conto, o autor faz uma descrição pormenorizada da multidão – cada segmento é descrito com riqueza de detalhes. Só a cidade moderna, aquela que nasce no século XIX, é capaz de mostrar a cena descrita por Poe: cenas que fascinam e amedrontam ao mesmo tempo.

A multidão londrina surge – no conto – confusa, como a luz trêmula dos lampiões a gás. A descrição feita por Poe, se não é a do realismo socialista, está muito próxima deste. Poe não era militante socialista, mas seus seres autômatos e uniformizados correspondem mais a Marx do que a muitas descrições pretensamente engajadas. A multidão tem uma imagem deformante, é um espetáculo ameaçador; em Poe, tem algo de bárbaro – seus transeuntes movimentam-se uniformemente, característica esta também presente no vestuário e nas expressões. “Era necessário primeiro simbolizar o fenômeno para então torná-lo intelectualmente tratável. Essa

²⁷⁵ POE, Edgar Allan. O Homem da Multidão. *Op. cit.*, p. 135.

²⁷⁶ GÓGOL, Nicolai. *Op. cit.* p. 91.

²⁷⁷ “Entre as concepções mais antigas do tema da multidão, pode-se considerar clássico um conto de Poe, traduzido por Baudelaire. [...] A peça é intitulada O Homem da Multidão”. (BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Op. cit.*, p. 119).

situação, se por um lado proporcionava aos que a vivenciaram uma certeza de originalidade de sua experiência, por outro lado lhes incutiu uma dolorosa aflição quanto às vicissitudes de seu destino”.²⁷⁸

O homem da multidão tem o ritmo da vida urbana moderna. Rápido e quase sem enredo, pode ser lido de um só fôlego e, como um passeio pelas ruas das grandes cidades, quase mata de susto o leitor transeunte. A melancolia e a solidão podem ser sentidas do primeiro ao último parágrafo.

Poe mostra, no conto, o habitante das grandes cidades do século XIX. Perplexo e confuso, o velho vaga à procura de sua história. A solidão nas metrópoles, estar só em meio à multidão é uma experiência ainda original para os homens do século XIX. É uma multidão sem rosto, apesar da descrição minuciosa feita dos passantes.

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”²⁷⁹. As fases decisivas desta luta desenrolam-se na cidade, onde nascem a burguesia e o proletariado industrial; são estes, no pensamento não só de Engels como também de Marx, os motores da história e da revolução.

A cidade desempenhou um duplo papel – alienante e libertador – nos escritos de Engels. A cidade industrial do século XIX representa um momento fecundo para a exposição dessa dialética. Engels consagrou-lhe uma análise crítica e impiedosa em alguns de seus trabalhos – mais precisamente no capítulo *As Grandes Cidades*, de *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*²⁸⁰, e, 30 anos depois, em três artigos de 1872, resumidos no ano de 1897 em *A Questão do Alojamento*.

Nosso interesse recai, neste trabalho, sobre o texto *As Grandes Cidades*, de 1845, em que Engels toma a urbanização moderna como variável da industrialização

²⁷⁸ SEVCENKO, Nicolau. *Perfis Urbanos Terríveis em Edgar Allan Poe*. *Op. cit.*, p. 71.

²⁷⁹ MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópoles: Vozes, 1988.

capitalista e, sobretudo, a cidade como ponto culminante do capitalismo constituído. Fundamentada numa investigação sociológica prévia, nutrida simultaneamente pelas observações pessoais e por várias fontes escritas e disponíveis, ele denuncia a miséria do proletariado nas cidades industriais inglesas²⁸¹. “Uma cidade como Londres, onde podemos andar horas sem sequer chegar ao princípio do fim, sem descobrir o menor indício que assinale a proximidade do campo, é realmente um caso singular.”²⁸²

O autor viera de uma Alemanha provinciana, e suas primeiras impressões são de susto, medo – seguidos de espanto e êxtase. “Não conheço nada mais importante que o espetáculo oferecido pelo Tâmis, quando subimos o rio desde o mar até a ponte de Londres. [...] Tudo isto é tão grandioso, tão enorme, que nos sentimos atordoados e ficamos estupefatos, com a grandeza da Inglaterra antes mesmo de pôr os pés em terra”.²⁸³

Logo depois, o tom otimista dará lugar à reação moral e, nesse instante, a pena do autor carrega na crítica social:

Quanto aos sacrifícios que tudo isto custou, só os descobrimos mais tarde. Depois de pisarmos, durante alguns dias, as pedras das ruas principais, de a custo termos aberto passagem através da multidão, filas sem fim de carros e carroças, depois de termos visitado os bairros de má reputação desta metrópole, só então começamos a notar que estes londrinos tiveram que sacrificar a melhor parte da sua condição de homens para realizar todos estes milagres da civilização de que a cidade é fecunda.²⁸⁴

A indignação é, a partir de então, a marca que acompanha a descrição de Engels da cidade de Londres. A multidão provoca-lhe repugnância – ele não se sentirá atraído, como o narrador de *O homem da multidão*, a mergulhar neste “mar de cabeças humanas.”

²⁸⁰ ENGELS, Friedrich. *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Global, 1985.

²⁸¹ Na década de 1840, a Inglaterra produzia mais da metade do ferro de todo o mundo. Suas máquinas a vapor tinham uma potência superior a 1.000.000 Hp. Os seus 17.000.000 de fusos mecânicos tratavam uma quantidade de algodão duas vezes maior que a consumida nos Estados Unidos. Sua indústria têxtil consumia 50.000.000 de libras. As exportações eram superiores a 170.000.000 de libras. Nesta década, somente 26 % da população do país ainda estava no campo; o restante já havia migrado às cidades para o trabalho na nascente indústria.

²⁸² ENGELS, Friedrich. *Op. cit.*, p. 35.

²⁸³ *Idem.*

²⁸⁴ *Idem.*

Essa estética da velocidade que leva as pessoas a cruzarem-se “apressadas como se nada tivessem em comum” nem mesmo a “conceder a outra um olhar sequer” levou-o a ler – naquela anarquia urbana – a coisificação do homem e a luta de classes²⁸⁵. A cidade e a industrialização são descritas como a nova jaula que prende e molda o homem moderno: “Foi a indústria que fez com que o trabalhador, recém-libertado da servidão, pudesse ser utilizado de novo como simples material, como coisa.”²⁸⁶

Em Engels, a descrição da massa parte do ponto de vista da composição social. Para ele, o processo de modernização da indústria propiciou a alienação do homem no que se refere à própria condição humana. A multidão é aqui a representação moderna da despersonalização e desumanização.

Esta indiferença brutal, este isolamento insensível de cada indivíduo no seio dos seus interesses particulares são tanto mais repugnantes e chocantes quanto é maior o número destes indivíduos confinados neste reduzido espaço. E mesmo quando sabemos que este isolamento do indivíduo, este egoísmo mesquinho, é em toda parte o princípio fundamental da sociedade atual, em parte alguma ele se manifesta com uma imprudência, uma segurança tão completa como aqui, precisamente, na confusão da grande cidade. A desagregação da humanidade em células, das quais cada uma tem um princípio de vida próprio e um objetivo particular, esta atomização do mundo, é aqui levada ao extremo.²⁸⁷

Quando escreveu *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*, Engels partilhava de uma concepção muito otimista quanto à futura revolução: acreditava que era esta iminente – crença compartilhada com Marx e que pode ser observada nos escritos deste filósofo até a década de 1850. O ambiente inglês, evidentemente, favorecia essa análise que a história desmentiu.²⁸⁸

²⁸⁵ Os trabalhadores ingleses tinham conquistado a liberdade sindical em 1824 e, na década 40, várias greves sindicais vão sacudir a sociedade, sobretudo a Greve Geral, de 1842. É com as lutas de classe na ordem do dia que Engels chega a Inglaterra e rapidamente se decide pelo proletariado. É claro que o jovem Engels já trazia consigo tendências que apontavam no sentido dessa opção.

²⁸⁶ ENGELS, Friedrich. *Op. cit.*, p. 66.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 36.

²⁸⁸ O leitor de *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra* notará que “a obra exsuda um otimismo revolucionário ingênuo, paga um razoável tributo ao eticismo do socialismo utópico (nomeadamente Owen), supõe uma concepção ainda pouco concretizada da nuclearidade da dinâmica social sob o capitalismo (nela, a teoria das lutas de classe não alcança uma determinação adequada)”. (NETO, José Paulo. Prólogo à Edição Brasileira. In: ENGELS, Friedrich. *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*. *Op. cit.*, p. XI). “Friedrich Engels não se opunha simplesmente a medidas

A indignação marca a descrição que ele faz da cidade e dos arredores de Londres, com as centenas de fábricas e chaminés a largar fuligem no ar que milhares de pessoas da classe trabalhadora eram obrigados a respirar. Cuidadosamente, a fisionomia da capital inglesa e de áreas que a circundam, sobretudo a área dos bairros operários, foi examinada pelo olhar desse estrangeiro tão universal e contemporâneo; embora Engels certamente não seja um *flâneur*, pois não tem a leveza nem a ociosidade que caracterizam este ser que circula entre a multidão sem se contaminar. “Faltam-lhe a desenvoltura e graça com que se move o *flâneur* em meio à multidão e que o folhetinista, zelosamente, aprende com ele.”²⁸⁹

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 – se impuseram 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 Haussmann; as estreitas ofereciam pouca proteção contra os veículos”²⁹⁰

Criação de Paris, o *flâneur* é um fisiognomonista “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

‘paliativas’ para proporcionar melhores habitações às classes trabalhadoras: parece ter ele sustentado a ingênua noção de que o problema acabaria por ser resolvido pelo proletariado, por meio de uma tomada revolucionária dos cômodos habitados pela burguesia”. (MUNFORD, Lewis. *A Cultura das Cidades*. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961, p.181.)

²⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Op. cit.*, p. 15.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 34.

deleite. Aí o *flâneur* se sente 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.²⁹¹

Cultivar o ócio em meio à vida agitada do século XIX foi uma das virtudes do *flâneur* que Baudelaire procurou imitar o quanto pode. 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 feudal, 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 flânar 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.²⁹²

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 este 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, seu corpo.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 35.

²⁹² BOLLE, Willi. *Op. cit.*, p. 375.

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. Ambos rejeitavam a sociedade convencional, porém eram financeiramente dependentes dela e, por consequência, 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. “A burguesia, como classe social que aos poucos se apropria do poder, passa a exigir de seus literatos um posicionamento a seu favor. O artista deve não mais escrever para um homem abstrato, mas orientado pelos interesses particulares de sua classe de origem”.²⁹³

Com Baudelaire, a *intelligentsia* vai ao mercado; “pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador.”²⁹⁴ 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 em relação à natureza da mercadoria, Baudelaire estava capacitado, ou obrigado, a reconhecer o mercado como instância objetiva. “Em Baudelaire, o poeta declara pela primeira vez seu direito a um valor de exposição. Baudelaire foi seu próprio empresário. A perda *d’auréole* afeta antes de tudo o poeta.”²⁹⁵

Já no poema introdutório de *As Flores do Mal, Ao Leitor*, nos é apresentado o poeta na incômoda posição de quem aceita pagamento por sua “infâmia confessada”.

Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça;
Impomos alto preço à infâmia confessada;
E alegres retornamos à lodosa estrada,
Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça.²⁹⁶

²⁹³ ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 65.

²⁹⁴ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Op. cit.*, p.30.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 159.

²⁹⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Ao Leitor*. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 98–99.

Ao leitor, v. 5-8.

Baudelaire sempre teve dificuldade para negociar o que escrevia, e não obteve pelo conjunto de sua obra mais que 15 mil francos – quantia muito abaixo daquela obtida por contemporâneos dele para, mediante um simples contrato, escreverem um romance para qualquer folhetim²⁹⁷. Enfrentou numerosos problemas para editar seus escritos, sem se mencionar que sua relação com o dinheiro era uma catástrofe: sempre estava devendo a todos, sem “um níquel na bolsa e seco o paladar”. Em vida, o poeta nunca presenciou uma boa negociação de seus trabalhos; e talvez tenham sido essas dificuldades o fator que o levou a ter uma percepção mais nítida da sociedade. “Não que tivesse tido uma consciência socialista, mas soube muito bem que, como qualquer pequeno-burguês ou proletário, tinha de vender a sua força de trabalho no mercado. Não havia nenhuma auréola que o isentasse disso.”²⁹⁸

Nos anos 50, Baudelaire teve, ao mesmo tempo, em Paris, vários endereços – subterfúgio que ele usava para escapar à sanha enfurecida de uma legião de credores. Depois de ter consumido parte da fortuna que o pai lhe deixara, a família impôs-lhe um tutor para que seus gastos fossem mais bem controlados, mas isso não evitou a bancarrota.

Ó musa de minha alma, amante dos palácios
Terás, quando janeiro desatar seus ventos
No tédio negro dos crepúsculos nevoentos,
Uma brasa que es quente os teus dois pés violáceos?²⁹⁹

A musa venal, v. 1–4.

“Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches;/ Nous nous faisons payer grassement nos aveux,/ Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,/ Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.”

²⁹⁷ Dumas, Eugène Sue e Lamartine foram os grandes e milionários escritores da época do romance folhetim. Todos estavam ligados à política da classe dominante. Baudelaire, ao contrário, sempre viveu à margem do mercado editorial de seu tempo.

²⁹⁸ KÖTHE, Flávio René. O Trabalho das Passagens. In: *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978, p. 87.

²⁹⁹ BAUDELAIRE, Charles. A Musa Venal. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 126–127.

“O muse de mon coeur, amante des palair,/ Auras-tu, quando Janvier lâncera ses Borées,/ Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées,/ Un tison pour chauffer tes deux pieds violets?”

No soneto acima, *A Musa Venal*, Baudelaire lamenta a sua condição de pobreza, obrigado a vender o seu talento ao mercado e ao público vulgar que não o entende.⁷

Se a ascensão da burguesia proporcionou às artes certa autonomia, também provocou o aparecimento do mercado, instante em que o folhetim se consagra como literatura comercial. “A burguesia permite, para usarmos uma imagem de Adorno, que a arte se consolide como um *locus* de liberdade, mas em contraposição à própria lógica de mercado que funda a sociedade capitalista.”³⁰⁰

O poeta que antes vivia nos palácios da aristocracia vai, no século XIX, viver outra realidade, pois a nova classe no poder, a burguesia, é pouco afeita a bens culturais e não está disposta a gastar seu avarento dinheiro com artigos de arte e muito menos com poesia. O poeta corre o risco de ficar sem “uma brasa que esquite os seus dois pés violáceos”.

Tens que, para ganhar o pão de cada dia,
Esse turíbulo agitar na sacristia,
Entoar esses *Te Deum* que nada têm de novo,

Ou, bufão em jejum, exhibir teus encantos
E teu riso molhado de invisíveis prantos
Para desopilar o fígado do povo.³⁰¹

A musa venal, v. 9-4.

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 neste 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

³⁰⁰ ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. *Op. cit.*, p. 66.

³⁰¹ BAUDELAIRE, Charles. *A Musa Venal*. In: *As Flores do Mal*. *Op. cit.*, p. 126–127.

“Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir, / Comme un enfant de chœur, jouer de l’encensoir, / Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère, // Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas / Et ton rire trempé de pleurs qu’on ne voit pas, / Pour faire épanouir la rate du vulgaire.”

olhar despretenso em todas as direções, mas o foco finda nas lojas de departamento, 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 ardir 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.³⁰²

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*.”³⁰³ Antes, ele andava pelas ruas como se estivesse na própria casa; agora que estão entulhadas de gente e veículos, já não são tão seguras, o *flâneur* ele se retira 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.”³⁰⁴

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

³⁰² CARVALHO, Sérgio Lage T. A Saturação do Olhar e Vertigem dos Sentidos. *Revista da USP*. São Paulo, n.º. 32, dez. /fev. de 1996–1997, p. 151.

³⁰³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Op. cit.*, p. 51

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.

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.³⁰⁵

O ideal, v. 1-4.

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ BAUDELAIRE, Charles. O Ideal. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 146–147.

“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”.

Uma nova lírica

Dandismo e *flânerie* são faces de uma mesma moeda; são o artificial, o anti-natural – a contemplar o mundo natural. São máscaras que Baudelaire usava, e muito bem, para circular em meio à sociedade que ele detestava. O dândi e o *flâneur* eram personagens que permitiam a Baudelaire viver novas experiências – imediatamente incorporada à poesia dele.

A lírica baudelairiana está acima de qualquer escola literária e influenciou fortemente a poesia simbolista e a moderna. Como solução para o tédio, Baudelaire invoca sucessivamente o Amor, a Poesia, Satã e a Morte. Nada preenche seu vazio existencial, e ele busca refúgio na poesia. Mas a arte, também, não é suficiente para a realização existencial do poeta.

Na França, a lírica romântica, em geral, caracteriza-se pela análise dos sentimentos, e os três maiores *lake's poets* são: Alfred de Musset; Alfred de Vigny; Alfonso de Lamartine. O chefe do lirismo romântico francês é Victor Hugo. Com Baudelaire, começa a despersonalização da lírica moderna – pelo menos no sentido que queriam os românticos onde existia a unidade de poesia e pessoa. Poe foi quem melhor, fora da França, separou a lírica do coração. Para Baudelaire, a fantasia era guiada pelo intelecto; a poesia deveria neutralizar o coração pessoal.

Com a temática concentrada de sua poesia, Baudelaire cumpre o propósito de não se entregar à “embriaguez do coração”. “Baudelaire chamou várias vezes a atenção para o fato de que *Les Fleurs du Mal* não querem ser um simples álbum, mas um todo, com começo, desenvolvimento articulado e fim. Isto é exato. De acordo com o conteúdo, elas oferecem desespero, paralisia, vôo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação”³⁰⁶. Baudelaire parecia transformar tudo em poesia: a prostituição e o ópio, os cheiros exóticos da Índia e a perplexidade das ruas de Paris. Ao seu naturalismo sexual, corresponde um naturalismo poético, capaz de transformar tudo em poesia.

³⁰⁶ FRIEDRICH, Hugo. *Op. cit.*, p. 39.

Essa conquista é um dos feitos mais notáveis da poesia de 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 temas petrarquescos e românticos – amor ideal, lua e o resto. Baudelaire é o Petrarca da poesia moderna.³⁰⁷

Baudelaire tinha aversão ao real, à banalidade do real e ao natural – ambos eram a negação do espírito. Quando, em 1857, *Les Fleurs du Mal* foi condenado judicialmente, o que mais desagradou o poeta foi a comparação com o realismo. A poesia de Baudelaire, ao contrário da realista, não aspira à cópia fácil, e sim à transformação. Seria irrefletido chamar Baudelaire de realista ou de naturalista.

Além disso, pode-se observar este esforço em muitas particularidades de sua técnica poética. A precisão da afirmação objetiva abrange sobretudo a realidade aviltada ao extremo, isto é, já transformada, enquanto suspende, por outro lado, a tendência singular de não localizar os conteúdos significativos – a tendência de colocar adjetivos afetivos em lugar de outros objetivamente mais exatos –, a delimitação sem estética dos limites lógicos e outras tendências semelhantes.³⁰⁸

A transformação é do real em sonho e fantasia – que Baudelaire herda dos poetas latinos. Mas a maneira como ele aplica é moderna. Nenhum deles foi capaz de uma poesia como *Revê parisien*, do ciclo dos *Quadros Parisienses*. Nela, está sua espiritualização do artificial e do inorgânico.

Sonho parisiense

A Constantin Guy

Desta fantástica paisagem,
Que ninguém viu jamais um dia,
Esta manhã ainda a imagem
Vaga e longínqua, me extasiou.

O sono engendra assombros vários!
Por um capricho singular,
Banira eu já desses cenários
O vegetal irregular,

E, artista cômico do que cria,
Eu saboreava em minha tela

³⁰⁷ CARPEAUX, Otto Maria. *Op. cit.*, p. 2.256.

³⁰⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Op. cit.*, p. 53.

A pertinaz monotonia
Do metal, do óleo e da aquarela.

Babel de umbrais e colunatas,
Era um palácio ilimitado,
Cheio de fontes e cascatas
Sobre o ouro fosco ou cingelado;

E cataratas vagarosas,
Como cortinas de cristal,
Se despenhavam, luminosas
Pelas muralhas de metal.

Colunas (árvores, jamais)
Os tanques quietos circundavam,
Onde náiades colossais,
Como donzelas, se miravam;

Azuis lençóis de água fluíam
Por entre os cais de tom diverso,
E por milhões de léguas iam
Rumo às origens do universo;

Haviam seixos nunca olhados,
E vaga mágicas havia;
Grandes espelhos deslumbrados
Pelo que ali se refletia!

Apáticas e taciturnas,
As torrentes, no azul distante,
Vertiam todo ouro das urnas
Sobre penhascos de diamante.

Demiurgo de ébrias fantasias,
Fazia eu mesmo, ao meu agrado,
Sob um túnel de pedrarias,
Corres um mar enclausurado;

E tudo, a cor mais merencória,
Era solar, claro, irisado;
A água engastava a sua glória
Num raio em si cristalizado.

Além, nem astros nem vestígios
Do sol, sequer nos céus mais baixos,
Para clarear estes pródigios
Ardendo à luz dos próprios fachos!

E sobre tais sonhos vividos
Pairava (hedionda novidade,
Não ao olhar, mas aos ouvidos!)
Uma mudez de eternidade.

II

Quando meus olhos eu reabri,
 O horror surgiu numa visão,
 E na minha alma eis que senti
 O gume agudo da aflição;

Funéreo pêndulo anunciava
 Em dobre atroz o meio dia,
 E o céu as trevas derramava
 Sobre este mundo em agonia.³⁰⁹

Não aparece no poema uma cidade real. Na qualidade de um *flâneur* anônimo pelos bulevares de Paris, Baudelaire depara-se com a contingência e faz dela fonte de inspiração. A cidade feita de sonhos mostra imagens cúbicas, das quais está banido o vegetal. A *flânerie* abriu sulcos incisivos na escrita sonhadora do poeta, que não compartilha as amenidades nem os preciosismos dos espíritos refinados de seu tempo, por estar demasiado turvado pelas intempéries do cotidiano.

A cidade é de uma monotonia ofuscante; o único elemento em movimento – a água – está morto. Ao descrever a cidade de Paris, Baudelaire a apresenta como uma plethora de estímulos cujo efeito entorpece os sentidos. Não há sol nem estrelas, só o negro que resplandece de si próprio.

A palavra “monotonia” remete ao sentido da audição (mono/tom); e a palavra “ofuscante”, ao sentido da visão. A luz que ofusca por excesso de intensidade

³⁰⁹ BAUDELAIRE, Charles. Sonho parisiense. In: *As Flores do Mal.. Op. cit.*, p. 367–371.

“De ce terrible paysage./ Tel que jamais mortel n’en vit./ Ce matin encore l’image./ Vague et lointaine, me ravit.
 // Le sommeil est plein de miracles! Par un caprice singulier./ J’avais banni de ces spectacles / Le végétal irrégulier./ Et, peintre fier de mon génie./ Je savourais dans mon tableau/ L’enivrante monotonie/ Du métal, du marbre et de l’eau./ Babel d’escaliers et d’arcades./ C’était un palais infini./ Plein de bassins et de cascades/ Tombant dans l’or mat ou bruni./ Et des cataractes pesantes./ Comme des rideaux de cristal./ Se suspendaient, éblouissantes./ A des murailles de métal./ Non d’arbres, mais de colonnades/ Les étangs dormants s’entouraient./ Où de gigantesques naïades./ Comme des femmes, se miraient./ Des nappes d’eau s’épanchaient, bleues./ Entre des quais roses et verts./ Pendant des millions de lieues./ Vers les confins de l’univers; // C’étaient des pierres inouïes/ Et des flots magiques; c’étaient/ D’immenses glaces éblouies/ Par tout ce qu’elles reflétaient!// Insouciantes et taciturnes./ Des Ganges, dans le firmament./ Versaient le trésor de leurs urnes/ Dans des gouffres de diamant./ Architecte de mes féeries./ Je faisais, à ma volonté./ Sous un tunnel de pierreries/ Passer un océan dompté./ Et tout, même la couleur noire./ Semblait fourbi, clair, irisé./ Le liquide enchâssait sa gloire/Dans le rayon cristallisé./ Nul astre d’ailleurs, nuls vestiges/ De soleil, même au bas du ciel./ Pour illuminer ces prodiges./ Qui brillaient d’un feu personnel!// Et sur ces mouvantes merveilles/ Planait (terrible nouveauté! Tout pour l’œil, rien pour les oreilles!)/ Un silence d’éternité./ En rouvrant mes yeux pleins de flamme/ J’ai vu l’horreur de mon taudis./ Et senti, rentrant dans mon âme./ La pointe des soucis maudits./ La pendule aux accents funèbres/ Sonnait brutalement midi./ Et le ciel versait des ténèbres/ Sur le triste monde engourdi.”

luminosa sobre a excitação produzida pelos magazines de prazeres que nos oferece a modernidade de Paris pode resultar numa sensação de pura monotonia. A cidade aparece, no poema, sem homens, sem lugar, sem tempo, sem som.

Vê-se o que significa a palavra sonho do título: criação de um quadro a partir de uma espiritualidade constituída que exprime sua vitória sobre a natureza e o homem com os símbolos do mineral e do metálico, e que projeta as imagens que construiu na idealidade vazia donde elas se refletem, cintilantes para o olhar, inquietantes para a alma.³¹⁰

A fórmula pela qual Baudelaire trabalhou a fantasia é uma das suas grandes contribuições à lírica e a toda a arte moderna. A fantasia se equipara ao sonho – capacidade criativa por excelência. Daí, depreende-se a distância dos românticos de seu tempo. Para Baudelaire, a arte deve nascer da fantasia, e não ser cópia da natureza. O poeta parece estar chamando pelo *surréalisme*.

Mas o Fim ainda não chegara. Baudelaire não podia ser compreendido no século da burguesia. Equivocara-se considerando-o como romântico degenerado, satanista provocador, falso profeta. Só em nossos dias, quando o fim da burguesa se revelou próximo, começou a verdadeira influência de Baudelaire, fundador da poesia lírica moderna, assim como Petrarca fundara a antiga.³¹¹

O dândi e o *flâneur* são personagens incorporados por Baudelaire a fim de melhor sentir e viver o século XIX. Ele sabia que a arte, agora, estava em novos lugares; assim, outros espaços deveriam ser visitados pelo poeta, e ele adentrou todos. Sua poesia não procurou assento no lugar comum, no romantismo. Como bem aponta Valéry, não era possível ser um Hugo – nem esta era a intenção de Baudelaire, cuja pretensão era ser o poeta de uma era, o tempo do romantismo. O *Ancien Régime* estava se transformando em ruínas sob seus pés e ele não queria só contemplar o passado; também aspirava a ser o poeta do futuro de um novo tempo, em que as flores não provocassem só o mal. Baudelaire denunciou ferozmente o mal das flores que brotavam no jardim burguês.

³¹⁰ FRIEDRICH, Hugo. *Op. cit.*, p. 55.

³¹¹ CARPEAUX, Otto Maria. *Op. cit.*, p. 2.259.

CONCLUSÃO



História e poesia: algumas palavras

História, cidade e poesia: algumas palavras

A cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grandes janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

ÍTALO CALVINO
As Cidades Invisíveis

A raça maldita de Caim, o primeiro demônio humano, se espalhou sobre a terra e fundou as primeiras cidades. “Raça de Caim, tua argamassa, jamais foi sólida o bastante.”³¹² O fruto de um povo marcado pelo crime e ódio não poderia ser doce, e sim amargo. Após o dilúvio – castigo de Deus contra os infratores de suas leis, contra a geração de Caim –, aqueles que sobreviveram fixaram-se em uma planície na terra de Sinear e, ali, começam a edificar uma cidade e uma torre “cujo cume toque nos céus”.³¹³ No entanto, Babel – cidade erguida com tijolos queimados; pretensão dos homens a 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”³¹⁴ – 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.”³¹⁵

³¹² BAUDELAIRE, Charles. Abel e Caim. In: *As Flores do Mal*. 5ª ed. Tradução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 420.

³¹³ Gênesis (primeiro livro da *Bíblia* que narra a criação), Capítulo 11. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1986.

³¹⁴ *Idem*.

³¹⁵ *Idem*.

A cidade do século XIX é a Babel que prospera 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 mudou tudo e, especialmente, a cidade, cuja capacidade de regeneração – metamorfose sem fim de autodestruição criativa – foi ficando cada vez mais rápida.

Baudelaire pôde constatar pessoalmente isso 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. Nesse momento, não havia ainda – à disposição da nascente literatura sobre o urbano – um vocabulário próprio para denominar o novo cenário. As associações metafóricas são usadas na falta de um outro referencial, e a cidade é descrita em metáforas médicas, metáforas visuais relacionadas com a natureza, metáforas orgânicas ou, ainda, metáforas bíblicas. Carl Shorske³¹⁶ 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 se mostrar o que ocorria com o corpo da cidade. São fragmentos figurativos mostrados dispersamente, sem forma, mas nunca uma imagem completa – e isso 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 Barthes³¹⁷, 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

³¹⁶ SHORSKE, Carl. A cidade segundo o pensamento europeu – de Voltaire a Spengler. *Espaço & Debates*, nº 27, São Paulo, 1989, p. 47.

³¹⁷ BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1992.

fixos – como as edificações – e outros móveis – a exemplo dos homens³¹⁸. Embora “a cidade” possa ser tratada de 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”.³¹⁹ Para o homem à época de Baudelaire, viver a modernidade citadina é ser arremessado ao turbilhão de uma realidade em desvario. O cenário dessa tragédia moderna é a metrópole, que está sob a égide absoluta do fluxo do inusitado e da rápida obsolescência do que o capitalismo produz.

O Estado burguês moderno, que nasce com a Revolução Francesa de 1789, introduz na vida social uma dimensão de destruição dos costumes e da cultura tradicional, resultante do progresso contínuo das ciências e das técnicas. A filosofia iluminista foi de vital importância para tal sentimento de ruptura com o passado à medida que pregou a necessidade de se eliminar tudo que fosse feudal: nasce a modernidade fundada sobre a mudança permanente, tanto do âmbito político como da criação artística.

Esta nova atmosfera propiciou o surgimento da literatura sobre a nascente grande cidade. Todo o espaço urbano é esquadrihado por centenas de olhos atentos e afoitos a descrever tudo o que era movido ou se fazia mover. Surge 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 *Les Fleurs du 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

³¹⁸ Cf. LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 17.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 51.

material inesgotável, sempre passível de novas abordagens – mesmo porque, a nova cidade se renova a cada dia.

Imã, Medusa: ela nos atrai e paralisa. Temos paixão e repulsa, medo e alegria, desencantamento e fascinação – e tais sentimentos nos impeliram a escrever este trabalho. Trata-se de uma inquietação ao não entender o que se passa ao redor e, ao mesmo tempo, da sede e do medo de morrer afogado, tragado pela musa. Baudelaire nos veio pelo prazer proporcionado pela poesia e com a descoberta de ler, nele, meus/nossos espantos frente à grande cidade.

Um trabalho confessional? Talvez. Porém, é antes uma necessidade de compreender as origens deste mal-estar provocado pela modernidade. Como continuar caminhando sem apagar os rastros? Como construir o novo sem ser cópia do velho, mas usando sua memória? A necessidade de que a lembrança não se torne esquecimento, ou de não deixar que a violência da rotina neste longo cenário de nossas metrópoles transforme nossa errância em traumas e leve para o subconsciente nossas mais inéditas experiências, nos fizeram regredir no tempo e tentar buscar respostas no momento em que era parida o que conhecemos por vida moderna.

Lá, onde surgiam a cidade grande e a burguesia, encontramos um homem crispado diante de seu tempo – mas arrancando deste respostas – e, com base nele, construindo seu caminho. É assim, construindo suas respostas a partir dos pedaços de seu tempo, que vemos o poeta nos versos de *O sol* – segundo poema dos *Quadros parisienses*.

O sol

*Ao longo dos subúrbios, onde pardieros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.*

*Este pai generoso. Avesso à tez morbosa,
No campo acorda tanto o verme quanto a rosa;
Ele dissolve a inquietação no azul do céu,
E cada cérebro ou colmeia enche de mel.*

*É ele quem remoça os que já não se movem
E os torna doces e febris qual um jovem,
Ordenando de pois que amadureça a messe
No eterno coração que sempre refloresce!*

*Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,
Eis que redime até a coisa mais abjeta,
E adentra como rei, sem bulha ou serviçais,
Quer palácios, quer os tristes hospitais.³²⁰*

Sempre só, o poeta perambula pela cidade, percorrendo bairros lodacentos, imundos, de ruelas onde persianas fechadas escondem – ao mesmo tempo em que indicam – luxúrias secretas. Como o sol, sua poesia invade todos os lugares: o hospital, o palácio, o pardieiro e a igreja, sempre pura e brilhante, colocando indiferentemente seu clarão sobre a carniça e a rosa. Sua estranha esgrima abre espaços e, de forma simultânea, protege-lhe dos choques desta visão bizarra que a cidade lhe proporciona. Ele sabe que deve proteger suas experiências, fazê-las grudar na superfície do cérebro antes que se transformem – pela violência da visão destas ruas com casas tortas e leprosas – em traumas e sejam remetidas à escuridão do subconsciente.

É esta a lição que devemos aprender: como contar ao outro nossas experiências e intercalá-las com as dele. Se as experiências modernas são recheadas de solavancos e sustos que desagregam nosso antigo saber, deixando valas vazias, temos de preenchê-las com as experiências que estão se formando no presente. Porém, outros já passaram por este momento e justamente lá: onde elas pareciam tão originais. Como

³²⁰ BAUDELAIRE, Charles. O Sol. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 318–319.

“Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures/
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quando le soleil cruel frappe à traits redoublés/
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m’exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.
Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
Éveille dans les champs les vers comme les roses;
Il fait s’ évaporer les soucis vers le ciel,
Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.
C’el lui qui rajeunit les porteurs de béquilles/
Et les rends gais et doux comme des jeunes filles,
Et commande aux moissons de croître et de mûrir/
Dans le coeur immortel qui toujours veut fleurir!
Quand, ainsi qu’un poète, il descend dans les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s’introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.”

afirma Berman³²¹, voltar atrás, lembrar os modernistas do século XIX talvez nos ajude a construir nosso mundo moderno.

Foi na tentativa de encontrar acalento para minhas/nossas turbulentas neuroses de homens modernos condenados a viver no vórtice da cidade que li Baudelaire e a fundamentação teórica sobre as transformações advindas do surgimento das grandes cidades. Ao me deparar com sua hesitação ante o engajamento nas questões políticas de seu tempo – marcado pelas maiores turbulências sociais de nossa história –, pude compreender minhas/nossas incertezas referentes às inúmeras propostas colocadas à nossa escolha. Já naquele período, Baudelaire percebe o quanto são frágeis tais propostas de construção de um mundo coletivo e fraterno e o quanto a decisão de um só homem pode pesar sobre a dos demais.

Baudelaire não se deixou iludir: pegou em armas quando se fez necessário; porém, ao perceber que todos aqueles tiros, todo aquele sangue derramado não estavam criando um novo governo – e sim conservando traços do antigo sob as máscaras do novo –, ele soltou o fuzil e, de pena na mão, continuou a zombar dos poderosos, veladamente.

Aqueles mais ortodoxos podem até dizer que o poeta não tinha fortes convicções políticas e, por isso, não abraçara claramente os ideais daqueles com os quais se enfileirara durante os dias da Revolução de 1848. Mas acho fraca esta argumentação, pois – como demonstramos no primeiro capítulo –, Baudelaire sempre teve como prerrogativa a crítica à sociedade de seu tempo e o combate a ilusões como o progresso. Vejo no debate que o poeta travou em torno do progresso, em especial com suas opções estéticas, uma clara recusa a aceitar as facilidades que os sacerdotes do novo lhe apresentavam como oferendas. Se Baudelaire não se declarou socialista, foi porque o socialismo não lhe era, ainda, uma idéia muito clara. Hoje, meditando sobre o nosso tempo, sobre os resultados produzidos pelos seguidores de Marx, há alguém que censure o poeta ou lhe mostre o amigo Proudhon como proposta alternativa?

³²¹ Cf. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985, p. 35.

Baudelaire conhecia as propostas dos grupos ditos de esquerda. Muitos de seus amigos estavam engajados em tais propostas, e ele os admirava por isso. O poeta da revolução Pierre Dupon, que esteve ao lado de Baudelaire nas barricadas em junho de 1848; o caricaturista Daumier, com sua crítica mordaz aos políticos de direita; e o pintor do povo Courbet – todos apaixonados pela revolução – integravam o círculo dos mais próximos amigos do poeta.

Os impasses que se apresentaram ao homem do tempo de Baudelaire estão, ainda hoje, latentes diante de nós. Baudelaire usou sua arte de forma a criar uma saída para a crise que se anunciava; sua estética propunha um novo diálogo com o mundo, e ele sabia que o que viera antes dele não dava mais conta de responder aos impasses colocados pelas mudanças sociais, políticas e econômicas que ocorriam velozmente.

Nos *Quadros parisienses*, acredito, está – de forma vibrante – a crítica do poeta a seu tempo. No poema citado acima, podemos perceber em cada verso a força que tem o poeta de Baudelaire: “Quando às cidades ele vai, tal como um poeta, eis que redime até a coisa mais abjeta”. Ele acredita no poder transformador da poesia, ou melhor, da palavra. Sabia que as rápidas mudanças acontecendo à sua volta no cenário da cidade não ocorriam com a mesma velocidade na vida moral; as mudanças na superestrutura são bem mais lentas que os eventos modificadores da infra-estrutura. Assim, era preciso uma arte didática, mas não pedante, para ajudar à criação do novo homem.

O poeta, melhor dizendo, o artista é para Baudelaire o sujeito mais adequado para pregar as necessárias mudanças pelas quais a cultura do homem deveria passar. É por isso que seu poeta, ele mesmo, só pôde encontrar seus temas no novo espaço urbano – que reúne e reflete todas as mudanças estruturais em curso. “Exercerei a sós a minha estranha esgrima, tropeçando em palavras como nas calçadas, topando imagens desde há muito já sonhadas”.

A cidade é, em Baudelaire, palco das contradições e lugar para se resolvê-las. Tal cenário – de barro, como o primeiro homem criado por Deus, Adão, e pedra –, ao deixar transparecer as desigualdades, ao desnudar a luta entre iguais, sugere, até mesmo por suas dicotomias, a necessidade de uma outra cidade: não uma cidade

utópica – sonhada pelos primeiros socialista – nem uma cidade de Deus; mas uma cidade dos homens criada à sua imagem e semelhança.

O poeta quer um novo homem em um novo ambiente; e que ele consiga se esquivar dos choques provocados pela cidade e sociedade industriais; que consiga preservar sua experiência e se valha dela para construir um novo ambiente. Como o esgrimista, anteparando os choques, Baudelaire caminhou pela sua Paris em mutação e sabia que as novas experiências por que passavam eram demasiado caras para se transformar em traumas. Lá, no subconsciente, elas não serviriam a nada, já que trazê-las novamente à tona seria – segundo Proust – obra do acaso.

O tema da experiência perdida, como em Proust, na obra *Em Busca do Tempo Perdido*, será uma das obsessões de Baudelaire. Ele lutou contra a desagregação de suas experiências e queria, por isso, uma arte que conseguisse fazer correspondências com o passado. Nesse aspecto, o diálogo com Walter Benjamin foi fundamental não apenas por ser este um dos críticos mais ricos na análise de Baudelaire e de seu tempo; mas especialmente pelo motivo que o levou até o poeta francês do século XIX: entender o seu tempo, o século XX. Tempo de rápidas e explosivas mudanças.

Se o capítulo 2 nos fala da cidade da época de Baudelaire, é para vermos o quanto ela é a gênese, o arquétipo, da cidade que prospera depois dela e o quanto ela, a metrópole, é a fundadora da perda de experiência, da neurastenia, que alimentará os estudos de Freud. Literalmente, para não ficar neurótico na cidade grande é que Baudelaire reclama uma nova arte, que nasça com um novo artista. Acreditava ele que, se a arte que naquele momento era produzida falasse do que ocorria à sua volta, ela poderia ajudar as pessoas a perceberem as mudanças e, assim, evitar o choque, o trauma. Nesse sentido, uma arte nova, produto de uma nova cidade – esta vista, também, como obra de arte –, seria capaz não só de preservar a experiência daquele momento; mas também de ligá-la ao passado. Por isso, a crítica ao novo; não por ser novo, mas por não ter referências ao passado, à tradição. Vem daí a crítica de Baudelaire às novas técnicas de reprodução da imagem.

A perda da experiência é a preocupação presente em dois leitores de Baudelaire: Georg Simmel e Walter Benjamin – preocupação quanto ao tipo de

experiência que a cidade grande e a técnica estavam produzindo. Simmel é mais otimista que Benjamin talvez por não ter feito análises sob o impacto do nazismo e ter visto o quanto as novas técnicas e o controle das massas foram importantes para a vitória de tal modelo político. Mas as afinidades eletivas entre Simmel e Benjamin são maiores que as diferenças. Não menos aflito, Simmel procurou ver a cidade como espaço onde a economia do dinheiro se expandia e arrastava consigo o indivíduo, que por sua vez não conseguia, na mesma velocidade, ruminar o que se passava à sua volta a fim de conseguir erigir o novo com o que aprendera antes. Tudo que este homem tinha à disposição para construir sua nova vida eram cacos do ontem; sua memória já não dava mais conta da totalidade do ocorrido. Aí, a saída era a indiferença, a atitude *blasé*.

Benjamin vai observar o quanto é desagregante a vida nas cidades grandes do século XX e o quanto a técnica advinda da Revolução Industrial contribuiu para tal. Ele não nega tais técnicas nem quer – como Baudelaire também não – a volta a um mundo idílico. Benjamin acreditava que o que deveria mudar não eram só os equipamentos ou a forma de se empregá-los; mas sim a sociedade que os utilizava: a mudança social era a única saída. Entretanto, Benjamin, nem Baudelaire, não se entregaram ao primeiro Messias. A aproximação de Benjamin do marxismo foi mediada por uma série de críticas à política do país que o reivindicava – a Rússia. E tais críticas podem ser lidas no *Diário de Moscou*.

Baudelaire, Simmel e Benjamin são os precursores de um tipo de análise sobre a cidade e a sociedade que aguçou minha vontade de entender o que está acontecendo conosco. Esses homens-estandarte carregam, estampada no peito, a marca da luta contra a alienação e a submissão tacanha e desenfreada ao novo. Eles nos ensinam que é preciso fazer a análise por dentro, combater as ilusões internamente, e que o novo que não é fruto da tradição nem criado pelo coletivo é pura cópia do velho: é uma fantasmagoria.

Baudelaire, no capítulo 3, é mostrado como o artista que não se furtou a experiências com as novas técnicas e maneiras de sentir a realidade ao redor. Se experimentou drogas, o fez para buscar uma nova percepção das coisas. O poeta se

embriagou com álcool e haxixe na tentativa de abrir a percepção para capturar a atmosfera que o envolvia – mundo novo que deveria, também, fazer parte da nova arte. “É preciso estar sempre embriagado. Aí está: eis a única questão. Para não sentires o fardo horrível do Tempo que verga e inclina para a terra, é preciso que se embriaguem sem descanso”. É este o convite do poeta no poema em prosa *Embriaguem-se* de *O spleen de Paris*³²². Aquele que vago solto, embriagado, consegue sentir melhor as formas e os contornos do urbano, e era esta a pretensão de Baudelaire: ele queria ver e sentir a cidade para melhor traduzi-la em poesia.

As opções estéticas de Baudelaire se esparramam por toda sua criação – e elas são, antes, um estado de espírito. As vigorosas e lúcidas idéias estéticas dele escorreram para um público mais amplo. Já em seus escritos sobre o Salão de 1845, ele diz que ainda está por vir o pintor que usará os assuntos modernos e as cores modernas. Mas, nas críticas ao Salão de 1846, um jornalismo corajoso é adotado, e Baudelaire – assim como faria, mais tarde, em *O pintor da vida moderna* – prega que há muitos tipos de beleza e, uma vez que cada século e todas as pessoas têm seu tipo de beleza, nós também temos a nossa. Ele reclamava por uma arte que não se prendesse a eventos políticos ou militares, assuntos públicos e oficiais; mas ao espetáculo da vida.

A teoria da arte moderna de Baudelaire clama por um artista moderno. E isso ele fez em seus escritos – tanto nos poemas quanto nos textos de crítica de arte ou de costumes. A recusa ao romantismo produzido em seu país nunca foi mera necessidade de afirmação, mas sim demonstração de que aquilo que os românticos mostravam e defendiam já estava superado. E foi justamente o fato de sua lírica poética ter sido capaz de falar, de fazer ligação com a vida de seus contemporâneos, que a mantivera viva.

Ler Baudelaire, voltar atrás, recuar até o meio do século XIX foram nossos passos na tentativa de procurar entender um pouco de nossas aflições modernas. Talvez nosso medo do novo da cidade grande esteja na aceitação, ainda hoje, da idéia

³²² BAUDELAIRE, Charles. Embriaguem-se. In: *O Spleen de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 112.

de que o progresso é inevitável e no fato de que não tivemos coragem de questioná-lo ou mesmo desmontá-lo, como fizeram Baudelaire e Benjamin: por dentro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ALCÂNTARA, Plácido & HENRIQUE, Ricardo. O Corpo, o Poeta e o Filósofo: Walter Benjamin, leitor de Baudelaire. In: *Perspectiva*. São Paulo, n.º 15, 1992. p.11-21.

ALMAIDA-MONS, Verônica. Baudelaire: un escalofrío, siempre nuevo. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Vol. 476, Madrid, feb.1990, p. 117-120.

ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras; 1987.

ARGAN, Giulio Carlos. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGULLOL, Rafael. Retorno a Baudelaire. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Vol. 503, Madrid, may 1992, p. 41-48.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AUERBACH, Erich. As Flores do Mal e o Sublime. In: *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, maio de 2000, p. 83-100.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BALZAC, Honoré de. *Ilusões Perdidas*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

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

_____. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.

____. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: O pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

____. *O Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

____. *Escritos Íntimos*. Lisboa: Estampa, 1994.

____. *Obras Estéticas: Filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.

____. *Reflexões sobre Meus Contemporâneos*. São Paulo: EDUC/Imaginário, 1992.

____. *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

____. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

____. *Oeuvres complètes: texto fixado e anotado por Yves-Gérard Le Dantec, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1, Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1954*.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única. Obras escolhidas. Vol. II*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 3ª ed. Obras escolhidas. Vol. III*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

____. *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRADBURY, Malcon. *O Mundo Moderno: dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BRESANI, Leo. *Baudelaire y Freud*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

BRESCIANE, Maria Stella. Permanência e Ruptura no Estado das Cidades. In: *Cidade e História: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX*. Seminário da ANPUH, Bahia, p. 11-26.

_____. Um poeta no mercado. *Trilhas*. Campinas, vol. 3, n.º 1, dez/jan. 1989, p. 12-22.

_____. Metrôpoles: As faces do monstro urbano. As cidades do século XIX. *Revista Brasileira de História*. n.º 819, 1985, p. 35-68.

_____. *Londres e Paris no Século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BURKE, Peter. *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

BURMESTER, Ana Maria de Oliveira. A História Cultural: apontamentos, considerações. *ArtCultura*. Uberlândia: NEHAC/Dionysos. Vol. 05, n.º 06, Jan-Jun/2003, p. 39-44.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: modernism avant-garde*. Durham: Duke University Press, 1990.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CÂNDIDO Antônio. Os Primeiros Baudelairianos. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 23-28.

_____. *Na Sala de Aula*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1976.

CANTINHO, Maria João. *O Anjo Melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus Novus, 2002.

CAPARROSO, Carlos Arturo. Recuerdo de Baudelaire y Silva una vez em París. In: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. 16, Colombia, 1970. p. 214-216.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959.

CARVALHO, Maria Alice Rezende. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

CARVALHO, Sérgio Large T. A Saturação do Olhar e Vertigem dos Sentidos. *Revista da USP*. São Paulo: Edusp, n.º 32, Dezembro/Fevereiro de 1996/1997, p. 126-155.

CHATIER, Roger. *A História Cultural: entre prática e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand Brasil/Difel, 1990.

CHAUÍ, Marilena de Souza (org.). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHICLOUSKI, C. *Teoria Literária: formalistas russos*. Porto Alegre: Global, 1978.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo: utopias e realidade – uma analogia*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CLARK, T. J. *The Absolute Bourgeois: artist and politic in France 1848-1851*. Londres: Thames and Hudson, 1988.

_____. *Imagen Del Pueblo: Gustave Coubert y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustave Gil, 1981.

COLI, Jorge. A Alegoria da Liberdade. In: CARDOSO, Sérgio (org.). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 377-415.

COMPAGNON, Antonie. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

D'ALLÉSSIO, Márcia Mansur. Memória: Leituras de M. Halbwachs e P. Nora. *Revista Brasileira de História*, V. 13, n.º. 25/26. São Paulo: ANPUH, set. 92/ago. 93, p. 97-103.

DE CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. *1933, Poema e Narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

DANTON, Robert. *O Beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Boêmia Literária e a Revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DAUMARD, Adeline. *Os Burgueses e a Burguesia na França*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DERRIDA, Jacques. “Memorias de Ciego”: el autorretrate y otras ruinas. *Quimera*. Barcelona, nov. de 1991, vol.108, p. 31-35.

DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Porto Alegre: Global, 1969.

EAGLETON, Tony. *Marxismo e Crítica Literária*. Porto: Afrontamento, 1978.

ELIAS, Maria Cristina. Paradoxos de salão. *Revista Cult.* n.º. 40. São Paulo: Lemos Editorial, novembro de 2000, p. 61-63.

_____. Uma vida gravada na água. *Revista Cult.* n.º. 40. São Paulo: Lemos Editorial, novembro de 2000, p., 56-59.

ELIAS, Nobert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELLIOT, Thomas Stearns. *Notas para uma Definição de Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ENGELS, Friedrich. *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Global, 1985.

_____. Introduccion a la obra de C. Marx: las luchas de clases en Francia de 1848 a 1854. In: *Obras Escogidas*. Moscú: Progreso, [s/d], p. 674-692.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. As Máscaras da Cidade. *Revista da USP.* n.º 5, São Paulo, mar/abr. de 1990. p. 03-10.

FILHO, José Alexandre. O Grotesco na Obra de Charles Baudelaire. *Tema*. São Paulo, n.º 17, ago/dez. de 1992.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREITAG, Barbara. *A Teoria Crítica Ontem e Hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1991.

FRIEDRICH, Otto. *Olympia: Paris no tempo dos impressionistas*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Ática, 1985.
- GASSET, José Ortega y. *A Rebelião das Massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- GAY, Peter. *Art and Act: causes in history – Manet, Gropuis, Mondrian*. Ney York: Haper & Row, 1976.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.
- GIJON, Eduardo Fernandez. Variações sobre Baudelaire. In: *Walter Benjamin: Iluminacion mistica e Iluminacion Profana*. Valldolid: Univercida de Valldolid, 1990. p., 113-120.
- GINSBERG, Allen. *Uivo – Kaddish e Outros Poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- GOBLOT, Edmond. *A barreira e o nível: retrato da burguesia francesa na passagem do século*. Campinas: Papyrus, 1989.
- GOGÓL, Nicolai. *A Avenida Niévski*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- GONZÁLES, Horácio. *A Comuna de Paris*. São Paulo: Abril Cultural, 1994.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariél, 1933.
- HADDAD, Jamil Almansur. Baudelaire e o Brasil. In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Difusão Européia de Livros, 1964. p. 05-76.
- HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Siciliano, 1995.
- HAUSER, Arnold. *Hisoória Social de la Literatura y del Arte*. Vol. III. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- HUGO, Victor. O Massacre dos Bulevares. In: FUSER, Igor (org.). *A Arte da Reportagem*. São Paulo: Scritta, 1996, p. 08-11.
- _____. *Os Miseráveis*. São Paulo: Ediouro, 1970.
- HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HYDE, G. M. A Poesia da Cidade. *Modernidade: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 275-284.

JACOBY, Russell. *Os Últimos Intelectuais: a cultura americana na era da academia*. São Paulo: Edusp, 1990.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

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

_____. A Arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 45-93.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

KLEIN, Richard. Baudelaire and Revolution: some notes. *Yale French Studies*, nº 39, University of Yale, 1967, p. 85-97.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOTHE, Flávio René. (org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1987.

_____(org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução & melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2002.

LAROSE, Jean. Travail et Mélancolie. *Études Françaises*. Canadá, 1991, vol. 27(3), p., 09-86.

LEVI-STRAUSS, Claude. *L'Identité*. Paris: Grasset, 1977.

_____. Raça e História. In: *Os Pensadores*. SP: Abril Cultural, 1976.

LÉVY, Bernard-Henri. *Os Últimos Dias de Charles Baudelaire*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin, crítico do progresso: à procura da experiência perdida. In: *Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1990, p. 189-202.

_____. A Escola de Frankfurt e a Modernidade: Benjamin e Habermas. *Novos Estudos CEBRAP*. n.º 32, São Paulo, mar/92, p. 119-127.

_____. *Redenção e Utopia: o judaísmo na Europa Central: um estudo de afinidade eletiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUKÁCS, George. *Marxismo e Teorias da Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Conversando com Lukács* (Participação de Hans Heins, Leo Keflas e Wolfgang Abedreth). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1960.

MARSON, Adalberto. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, Marcos A. da (org.). *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 98.

MARX, Carlos. La Guerra Civil en Francia Companhia. In: *Obras Escogidas*. Moscú: Progreso, [s/d], p. 280-322.

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

____ & _____. *Sobre Literatura e Arte*. São Paulo: Global, 1986.

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luiz Bonaparte. In: *Manuscritos Econômicos Filosóficos e Outros Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p., 323 - 404.

MATOS, Olgária C. F. *Os Arcanos do Inteiramente Outro*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MENEZES, Marcos Antonio de. *Olhares Sobre a Cidade: narrativas poéticas das metrópoles contemporâneas*. São Paulo: Cone Sul, 2000.

_____. *Baudelaire: crítico do progresso – a literatura como olhar historiográfico sobre as cidades do século XIX*. Programa de Pós-graduação, História, Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus de Franca/SP, 1999.

_____. *Corpos Sobre o Relógio: Baudelaire e Benjamin, crítica a noção de progresso*. Monografia apresentada ao departamento de História da Universidade Federal de Uberlândia, 1996.

MENEZES, Philadelfio. *A Crise do Passado*. São Paulo: Experimente, 1984.

- MILAN, Betty. *Paris Não Acaba Nunca*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MISSAC, Pierre. *Passagens de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- _____. *A Análise Literária*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- MUNFORD, Lewis. *A Cultura das Cidades*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.
- MURICY, Kátia. Benjamin: Política e Paixão. In: CARDOSO, Sérgio, et al. (orgs.) *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 497-508.
- NETO, José Paulo. Prólogo à Edição Brasileira. In: ENGEL, Friedrich. *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Global, 1985, p. I-XIV.
- OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo Desce aos Infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Quadros Parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. Art Névrose: Análise sócio-psicológica do fracasso da revolução em Flaubert e Baudelaire. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: n.º 32, 1992, p. 99-110.
- ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris: individualidade e trabalho intelectual. *Tempo Social*. São Paulo: EdUSP, 12 (1): 11-28, maio de 2000.
- _____. *Cultura e Modernidade: A França no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PARIS, Robert. A Imagem do Operário no Século XIX pelo Espelho de um "Vaudeville". *Revista Brasileira de História*. Vol. 8, n.º 15. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, set. / 87 a fev. / 88, p. 84.
- PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenário em Ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *A Sedução da Barbárie: o marxismo na modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PERROT, Michelle. *Os Excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. São Paulo: HUCITEC, 2003.
- _____. *O Imaginário da Cidade*. Porto Alegre: FAURGS, 2002.

_____. *Exposições Universais*. São Paulo: Hucitec, 1997.

POLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol. 2, n.º 3, 1989, p. 3-15.

POE, Edgar Allan. *Contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Cultrix, 1986.

POOL, Phoebe. *Delacroix*. Rio de Janeiro/Londres: Ao Livro Técnico/Hamlym, 1987.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. *A Arte da Poesia: ensaios escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1992.

PROUST, Marcel. *Contra Saint-Beuve: Notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROLLEMBERG, Marcello. Morte e redenção do dândi. *Revista Cult*, n.º 40. São Paulo: Lemos Editorial, novembro de 2000, p. 51-54.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Teoria crítica e psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

_____. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Introdução a Walter Benjamin. In: CHAUI, Marilena de Souza (org.). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RUDE, George F. E. *A Multidão na História*. estudo dos movimentos populares na França e Inglaterra, 1730-1848. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

SALIBA, Elias Thomé. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SALGUIRO, Heliane Angotti (org.). *Cidades Capitais do Século XIX: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos*. Editora da Universidade de São Paulo: 2001.

SARTRE, Jean-Paul. *L'idiote de la famille*. Gustave Flaubert de 1821 an 1857. 3 vol. Paris, 1971-2.

_____. *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada, 1949.

_____. *Situations, II*. 7ª ed. Paris: Gallimard, 1948.

SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. *Morte e prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. A cidade segundo o pensamento europeu – de Voltaire a Spengler. *Espaço & Debates*. São Paulo, n.º 27- 1989, p. 47.

_____. *Viena fin-de-siècle: política e Cultura*. São Paulo/Campinas: Companhia das Letras/Ed. da UNICAMP, 1988.

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

SENNET, Richard. *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *O Declínio do Homem Público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão: tensões sociais e crítica cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Perfis Urbanos Terríveis em Edgar Allan Poe. *Revista Brasileira de História*. Vol. 5, n.º 89, set. 84/ abr. 1985. p. 69-83.

SILVA, Marcos A. (org.). *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco zero/ANPUH, 1984.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976, p. 11-25.

SLAUGHTER, C. *Marxismo, Ideologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SPÓSITO, Eliseu Savério. *A Vida nas Cidades*. São Paulo: Contexto, 1996.

STENDHAL. *O Vermelho e o Negro*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Lembranças de 1848: as jornadas revolucionárias em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TORRE, Marie-Hélène. C. *Cruz e Souza e Baudelaire: satanismo poético*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1998.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

- TROTSKY, León. *Literatura e Revolução*. São Paulo: Zahar, [s/d].
- TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scritta, 1995.
- VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 1007-1018.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sanches. *As Idéias Estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- VENEU, Marcos Guedes. O *Flâneur* e a Vertigem: Metrópole e subjetividade na obra de João do Rio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol. 3, n.º 6, 1990, p. 237.
- VERLAINE, Paul. Charles Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 991-1001.
- VOLKOV, Solomon. *São Petersburgo: uma história cultural*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- WEBER, Eugen Joseph. *Franca fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WEINHARDT, Marilene. Baudelaire: A conquista da modernidade. In: PAZ, Francisco Morais (org.). *Utopia e modernidade*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994, p. 33-55.
- WHITE, Edmundo. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- WILHEIM, Jacques. *Paris no Tempo do Rei Sol: 1660-1715*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade, 1780-1950*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *Rumo à Estação Finlândia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ZOLA, Émile. *Nana*. São Paulo: Hemus, 1982.