



## BAUDELAIRE: O POETA DA CIDADE MODERNA

MARCO ANTONIO DE MENEZES

Foi a raça maldita de Caim, o primeiro demônio humano, que se espalhou sobre a terra e fundou as primeiras cidades. *Raça de Caim, tua argamassa, jamais foi sólida o bastante*<sup>1</sup> 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*.<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup> – 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*.<sup>4</sup>

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.

---

1 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.

2 Gênese, primeiro livro da bíblia, que narra a criação, 11.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

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.

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 Shorske<sup>5</sup> 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 Barthes<sup>6</sup>, como aqueles que mais se aproximaram da construção de uma semiótica urbana.

Uma cidade é, antes de tudo, um ambiente físico, uma “unidade funcional”, uma construção, no sentido arquitetônico do termo, composta de alguns elementos fixos – como as edificações – e outros móveis – a exemplo dos homens<sup>7</sup>. 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*

---

5 SHORSKE, Carl. A cidade segundo o pensamento europeu — de Voltaire a Spengler. In: *Espaço & Debates*, nº 27, São Paulo, 1989, p. 47.

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

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

*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.*<sup>8</sup>

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 material inesgotável, sempre passível de novas abordagens – mesmo porque, a nova cidade se renova a cada dia.

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.

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.

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 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

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 51.

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,<sup>9</sup> 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 XVII 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, cede espaço a cidade aberta por grandes avenidas (os *boulevards* de Paris) favorecendo a perambulação.

Se, no século XVII, a *flânerie* ainda não era de todo possível devido o aspecto insalubre da cidade a partir do século XIX, as reformas no espaço urbano – tendo como modelo a Paris de Haussmann – propiciariam o livre passeio pela malha 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, Dostoiévski, 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.

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*.<sup>10</sup>

E é, no entanto, o próprio Baudelaire quem funda uma poesia voltada para a cidade e oriunda dela, escrevendo sobre a Paris do Segundo Império, uma cidade grandiosa, planejada, urbanizada, centro da produção intelectual e cultural e pólo irradiador de idéias na época. A face da Paris que revela é caótica e opressora, apresenta claramente aquele caráter dicotômico que

---

9 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.

<sup>10</sup> BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: *A Modernidade de Baudelaire*. Tradução, Suely Cassal Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 170.

aponta para a atração e a repulsa. O olhar da poesia volta-se para o submundo, para a miséria humana: a mulher é a prostituta; as imagens são carregadas em cores fortes, sombras e detalhes, produzindo estranhamento, choque, horror e, ao mesmo tempo, fascínio.

Transformar em poesia uma cidade: representar seus personagens, evocar figuras humanas e situações; fazer com que em cada momento mutável a verdadeira protagonista seja a cidade viva, sua continuidade biológica, o mostro - Paris: essa é a tarefa à que Baudelaire se sente chamado no momento em que começa a escrever *Les Fleurs du mal*.

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 lembrada a cada instante.

Em Baudelaire, assinala Williams – *a cidade era uma 'orgia de vitalidade', um mundo instantâneo e transitório de 'êxtases febris'*.<sup>11</sup>

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 Benjamin<sup>12</sup> 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 Berman<sup>13</sup> 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 Shorske<sup>14</sup>. Os caminhos que Baudelaire abriu com sua esgrima criaram, então, uma matriz de cidade moderna.

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

---

<sup>11</sup> WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 316.

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>13</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

<sup>14</sup> SHORSKE, Carl. *Op. cit.*, p. 47.

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 oitocentista, 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 quotidiano 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);<sup>15</sup>*

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. Pode-se afirmar que a literatura modernista nasceu na cidade, e com Baudelaire.

Desde metade dos anos de 1840, Baudelaire defendia uma nova atitude nas artes. Seu *Salão de 1845* é um texto curto, menos denso que suas últimas observações sobre pinturas e pintores. Era o início. Escreve ele: *O salão, em suma, assemelha-se a todos os salões precedentes.*<sup>16</sup> Chamam-lhe a atenção apenas algumas peças de William Haussoulier, de Delacroix e de Alexandre-Gabriel Decamps. *Mas em matéria de invenção, de idéias, de temperamento, não*

<sup>15</sup> BAUDELAIRE, Charles. O cisne. In: *As Flores do Mal. Op. cit.*, p. 326–327.

<sup>16</sup> BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1845. *Poesia e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 1079.

*houve melhora em relação ao de antes.* <sup>17</sup> Lamenta que os artistas que expuseram neste salão não se deram conta de que *o heroísmo da vida moderna nos envolve e nos pressiona.* <sup>18</sup>

Ele espera pelo futuro em que *o pintor, o verdadeiro pintor saberá arrancar à vida atual a sua componente épica* e ambiciona que *possam os verdadeiros pesquisadores nos oferecer no próximo ano a alegria singular de celebrar o surgimento do novo!* <sup>19</sup>

Se estes comentários pareciam um pouco vagos para a renovação artística, no Salão de 1846 um estilo jornalístico arrojado é adotado. Neste texto, Baudelaire mostra o quão à beleza é múltipla e relativa.

*Antes de buscar qual pode ser o épico da vida moderna, e de provar, com exemplos, que nossa época não é menos fecunda que as antigas em motivos sublimes, pode-se afirmar que, como todos os séculos e todos os povos tiveram sua beleza, nós temos inevitavelmente a nossa. Isto é normal.* <sup>20</sup>

Para Baudelaire, o artista tem de estar vinculado com sua época. Esta é a condição da produção da arte moderna. Assim, a obra está ligada ao tempo e à história. *Existem, pois, artistas mais ou menos capazes de compreender a beleza moderna.* <sup>21</sup> Neste caso, a modernidade é mais que um período histórico, é atitude, consiste em procurar, por uma decisão da vontade de construir uma eternidade particular. *A vida parisiense é fecunda em termos poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e nos sacia como a atmosfera; mas não o vemos.* <sup>22</sup>

O poeta nega o curso do tempo, o tempo linear. Ele o constrói e encontra o heróico. Ele heroifica o presente. Mas não se trata da sacralização do presente e nem só da sua apreensão como fugidio. Ser moderno, para Baudelaire, é tirar do agora o que ele tem de poético. É antes uma atitude. Mais uma vez ele lembra que a beleza moderna é particular. Ele termina seu *Salão de 1846* conclamando seus contemporâneos à percepção do agora, lembra que os heróis do passado são os heróis do passado e que o presente tem seus heróis e eleva Honoré de Balzac à estatura de Publius Vigílio Marco. Afirma ser Balzac *o mais heróico, o mais singular, o mais romântico e o mais poético entre todas as personagens que tirastes de vosso peito.* <sup>23</sup>

Baudelaire quer uma poesia e uma arte que um dia se torne clássica por ter falado de seu presente. Esta heroificação é irônica, o clássico moderno é precário, a modernidade rompe com a tradição. Então, ela será colocada à prova e verificar-se-à se ela pode ser clássica.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 1079.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 1079.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 1079.

<sup>20</sup> BAUDELAIRE, Charles. O salão de 1846. *Poesia e prosa: Op. cit.*, p. 683.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 730.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 731.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 731.

Em Baudelaire, a modernidade cheira à morte, à destruição do tempo e a metrópole é o lugar desta morte. É em *As Flores do Mal* que a cidade grande e a multidão, sem serem um tema explícito, desenham a modernidade. Em todo *Quadros Parisienses* a cidade é mostrada em sua fragilidade: a cidade moderna como ruína antiga.

O poeta já não encontra nas palavras o sentido habitual: a lírica tradicional caduca. São outras as palavras, as imagens usadas pelo poeta lírico moderno. Mas também é outra sua percepção, os seus sentidos, as suas paixões. Se ressurgem as condições de articulação do efêmero com o eterno, como no período barroco, há uma nova função da visão alegórica no século XIX. É pela alegoria que Baudelaire põe a modernidade à distância. O *spleen* transforma o presente em antiguidade, em realidade frágil da qual, no próximo instante, só subsistem as ruínas. As águas-forte de Méryon, tão admiradas por Baudelaire, mostram Paris simultaneamente em ruínas, em escombros, e em construção. Encarnam o caráter alegórico da modernidade face à experiência da transitoriedade e da morte.

A teoria da arte moderna de Baudelaire culmina, assim, em uma teoria do artista moderno. O artista deve aprender a observar e esquecer o que as escolas lhe ensinaram. Em suma, o artista do moderno é um sofisticado homem do mundo sem ser um cínico despreocupado. O verdadeiro artista é inteiramente treinado pela observação e pela sensibilidade e não simplesmente pela técnica. É por isso que Baudelaire achou Delacroix um grande pintor. Ao opor Delacroix a Hugo, o poeta vê no romantismo de Delacroix só imaginação e nem uma técnica.

Em *A Arte Filosófica*, Baudelaire, de início, lança a pergunta: *O que é a arte pura segundo a concepção moderna?* E responde: *É criar a magia sugestiva que contenha o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista.*<sup>24</sup> Não há aqui confiança exclusiva nem na razão, nem na imaginação. Se lermos as poesias de Baudelaire, especialmente às do ciclo urbano, *Quadros Parisienses*, à luz de suas reflexões sobre arte, particularmente sobre pintura, perceberemos o quanto ele incorporou destas reflexões. Em um poema como *A Uma Passante* é visível a execução prática destas idéias.

*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.*

---

<sup>24</sup> BAUDELAIRE, Charles. *A Arte Filosófica. Poesia e prosa.* Op. cit, p. 789.

*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!*<sup>25</sup>

Ao fazer uma leitura do soneto, 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.*<sup>26</sup> 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 poeta como uma chama.*<sup>27</sup>

Para Benjamin, o elemento principal de *A Uma Passante*, 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.*<sup>28</sup> 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.

---

<sup>25</sup> BAUDELAIRE, Charles. *A Uma Passante. 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; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son oeil, ciel livide où 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 où tu fuis, tu ne sais où je vais,/ O toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!”

<sup>26</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Op. Cit.*, p. 42.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 117.

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.*<sup>29</sup>

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. 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.

Baudelaire, mais que trabalhar a matéria bruta, entregava à imaginação criadora elementos já elaborados: gravuras, telas, estátuas. O segundo poema publicado por Baudelaire, Dom Juan nos Infernos, nasceu de uma litografia de Pierre-Narcisse Guérin e do quadro de Delacroix intitulado *Dante e Virgílio*. O poeta compôs versos para obras dos amigos Manet, Honoré Daumier e Delacroix. Estes poemas aparecem em *As Flores do Mal*, na seção *Épigraphes*.

Os *Quadros Parisienses* retratam suas caminhadas por Paris e evocam lembranças, muitas delas, de quadros dos pintores amigos, que tinham por tema a cidade. A influência de Paris lhe fez descobrir a necessidade de evasão, de liberdade. Antes mesmo da época apropriada, “pintava” a multidão do bulevar, como Monet e Renoir, os cafés da moda, como Manet e Degas, as prostitutas, como Lautrec.

*Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedras acariciadas pela bruma ou fustigadas pelo sobro do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres onduladas, as belas crianças, felizes por viverem e estarem bem vestidas; resumindo, a vida universal.*<sup>30</sup>

Se estas não fossem palavras de Baudelaire sobre o amigo Constantin Guys, poderiam, sem dúvida nenhuma, ser empregadas para falarmos sobre seus poemas reunidos em *Quadros Parisienses*. Esses poemas são, na verdade, pinturas escritas, ou melhor, palavras coloridas de tinta, onde a pena do poeta vira pincel e seu tinteiro, palheta com tintas de vários matizes que vão do claro ao escuro em um único movimento da mão do artista.

Este espírito de revolta estética encontra na Paris tumultuada pela reforma urbanística de Haussmann, uma realidade já em ruínas. Essa cidade-sujeito em mutação materializa a impureza de tudo o que há, em sua vocação para a metamorfose. Este presente, em que se prepara o

---

<sup>29</sup> JUNQUEIRA, Ivan. A arte de Baudelaire. *As Flores do Mal*. Op. cit., p. 89.

<sup>30</sup> BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. *A modernidade de Baudelaire*. Op. Cit., p. 171.

futuro, encontra-se numa relação indissolúvel com o passado, uma vez que coabita com suas ruínas.

Na crítica sobre o Salão de 1859, Baudelaire faz o seguinte comentário sobre as águas-fortes de Charles Méryon:

*Raramente vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades de pedras edificadas, os campanários indicando o céu, os obeliscos da indústria vomitando para o firmamento seus blocos de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, revestindo o corpo sólido da arquitetura com sua própria arquitetura vazada de uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas que nela estão contidos; nenhum dos elementos complexos que compõem o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido.* <sup>31</sup>

Suas idéias se assemelham às encontradas no poema Paisagem, que abre a série *Quadros Parisiense* e que foi publicado pela primeira vez a 15 de abril de 1857 em *Le présent*. Tal qual na descrição do trabalho de Méryon, que era amigo de Baudelaire, a quem tinha como seu principal crítico, o poema mostra a cidade com suas luzes, seus ruídos, seus edifícios, paradigma da imaginação que voluntariamente se priva de todo e qualquer espetáculo natural.

*Quero, para compor os meus castos monólogos,  
Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,  
E, junto aos campanários, escutar sonhando.  
Solenes cânticos que o vento vai levando, só, na água-furtada,  
Verei a fábrica em azáfama engolfada;  
Torres e chaminés, os mastros da cidade,  
E o vasto céu que faz sonhar a eternidade.* <sup>32</sup>

*Paisagem. V. 01-08.*

---

<sup>31</sup> BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. *A modernidade de Baudelaire. Op. cit.* p. 136.

<sup>32</sup> BAUDELAIRE, Charles. Paisagem. *As Flores do Mal. Op. cit.* p. 316-317.

“Je veux, pour composer chastement mės églogues, / Coucher auprès du cil, comme les astrologues, / Et, voisin des clochrs, écouter en rêvant / Leurs hymnes solennels emportés par le vent. / Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l’atelier Qui chante et Qui bavarde; / Les tuyaux, les clocherrs, ces mâts de la cité, / Et les grands ciels Qui font rêver d’éternité.”

É o mesmo céu, a indústria lançando no firmamento sua fumaça, a mesma cidade e a mesma imaginação criadora a serviço da arte. O mesmo sentimento diante de um mundo que está sendo transformado em ruínas, onde o que fica gravado na memória são os traços da pintura que retratam tais acontecimentos ou o risco da pena que descreve tal cenário.

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 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*<sup>33</sup>. 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.*<sup>34</sup>

Conhecido por sua controvérsia e seus textos obscuros, Baudelaire foi o poeta da civilização moderna, onde suas obras parecem clamar pelo século XXI ao invés de seus contemporâneos. Em sua poesia introspectiva ele se revelou como um lutador a procura de Deus, sem crenças religiosas, procurando em cada manifestação da vida os 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.

---

<sup>33</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991, p. 15.

<sup>34</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 21.

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.

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

Com Baudelaire nasce uma modernidade que define o eterno no instante, o que se opunha ao idealismo das culturas empenhadas em desprender as idéias eternas das deformações e das máculas da vida prática e dos sentidos. "A modernidade" escreveu Baudelaire em seu artigo *O pintor da vida moderna* (publicado em 1863) *é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o efêmero*. O espírito da modernidade estética, com seu novo sentido de tempo como um presente prenhe de um futuro heróico, nasceu na época de Baudelaire. Hoje esta modernidade se encontra prisioneira do instante e arrastada na eliminação cada vez mais complexa do sentido. Modernidade preza a suas proezas técnicas rapidamente ultrapassadas.

*Os primeiros modernos não procuravam o novo num presente voltado para o futuro e que carregava consigo a lei de seu próprio desaparecimento, mas no presente, enquanto presente. Essa distinção é capital. Eles não acreditavam, como disse, no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação. Não depositavam sua confiança no tempo nem na história, onde não esperavam obter revanche. O seu heroísmo era bem o heroísmo do presente, não do futuro, pois a utopia e o messianismo lhes eram desconhecidos.*<sup>35</sup>

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

---

<sup>35</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 37.

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

*A lei do efêmero da multidão e das aparências mutantes da modernidade metaforiza-se exemplarmente na figura da multidão, a massa humana das ruas das grandes cidades industriais que apresenta contraditoriamente a uniformidade do movimento coletivo e a singularidade das feições, a aparente integração no conjunto e a sensação de isolamento dos indivíduos.*<sup>36</sup>

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.

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

---

<sup>36</sup> MENEZES, Philadelphos. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experiência, 1994, p. 59.

voluntariamente apropriou-se do lugar da prostituta e, mais que aceitar tal identidade sobre si pela necessidade bruta, ele a manteve.

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*<sup>37</sup>. 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.

Para o homem da época de Baudelaire, viver a modernidade citadina 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.

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 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”.

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?*<sup>38</sup>

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

---

<sup>37</sup> MURICY, Kátia. Benjamin: Política e Paixão. In: CARDOSO, Sérgio. (Org.). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 502.

<sup>38</sup> BAUDELAIRE, Charles. Projéteis. *Poesia e prosa: Op. Cit.*, p. 515.

aparece em suas poesias como musa e objeto. Em sua escrita, a cidade transforma-se 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 cidade – Paris – ser remodelada: o solo sob seus pés parecia se mover. A lírica do poeta francês tem como personagem a cidade.

Baudelaire, em sua criação literária, confessa-se desejoso de maldisser, ou melhor, zombar de todos. É uma crítica mordaz a sociedade de seu tempo, tempo que inaugura o capitalismo. Em carta enviada a mãe Baudelaire anuncia de *Les Fleurs du mal* faz sobre o mesmo o seguinte comentário:

*Porém, este livro, cujo título Les Fleurs du mal diz tudo, está revestido, como se verá, de uma beleza sinistra e fria. Foi feito com furor e paciência [...] O livro põe todos em furor [...] Zomba de todos, ficará gravado na memória do público letrado, ao lado das melhores poesias de Victor Hugo, de Théophile Gautier e até Byron.*<sup>39</sup>

Neste trecho fica clara a intenção do poeta, não só escandalizar a mãe, mas a toda “boa” sociedade burguesa que rejeitava o artista. 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 – todos esses novos mundos Baudelaire conquistou para a poesia. A pressão mental da época burguesa e capitalista, cuja imagem aparece nos grandiosos *tableaux parisiens*: não uma “divine comédie de Paris” mostra um poeta visionário, precursor e mestre de toda poesia moderna, até e inclusive do surrealismo.

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

O que nos atrai e ao mesmo tempo nos choca na leitura de *Les Fleurs du 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 forma, seu

---

<sup>39</sup> TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scrita, 1995, p. 195.

vigor formal rompendo com a tradição romântica francesa surpreende. Suas formulas 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 mais termos proibidos ou nobres.

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

*Essa conquista é um dos fatos mais notáveis do poeta Baudelaire, tanto mais notável que essa liberdade de falar de tudo em poesia precedeu à liberdade de falar de tudo no romance (conquista de Zola) e precedeu de muito à liberdade de falar de tudo na prosa da vida cotidiana (conquista de Freud). Com essa conquista, Baudelaire tornou-se um verdadeiro libertador da poesia, libertando-a do monopólio tirânico dos termos petrarquescos e românticos – amor ideal, lua e o resto. Baudelaire é o Petrarca da poesia moderna.<sup>40</sup>*

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

*A imaginação do artista produz continuamente coisas boas, sofríveis e ruins – diz Nietzsche – e é seu discernimento que primeiro rejeita, seleciona e organiza o material a ser usado. Essa idéia, como toda filosofia da *vie factice*, promana fundamentalmente de Baudelaire, que deseja “transformar seu prazer em conhecimento” e deixar o crítico no poeta tenha sempre a oportunidade de manifestar-se, e em quem o entusiasmo por tudo é artificial chega, de fato, a ponto de leva-lo, inclusive, a considerar a natureza moralmente inferior.<sup>41</sup>*

Diferente dos românticos, Baudelaire não está à procura do país dos sonhos da “flor azul”. Para ele *les vrais voyagenrs sont ceux-là seuls qui partent pous partir...* (os verdadeiros viajantes são somente aqueles que partem

---

<sup>40</sup> CARPEAX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. V. Edições de Cruzeiro, 1959, p. 2256.

<sup>41</sup> HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 911-912.