

LER BAUDELAIRE E A CIDADE

Marcos Antonio de Menezes*

Universidade Federal de Goiás, Brasil

pitymenezes.ufg@gmail.com

RESUMO: O presente artigo 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 bilíngue – francês/português – de *As Flores do Mal*. Nossa leitura de Baudelaire se pautará na necessidade apontada por Fredric Jameson (1992) 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".

PALAVRAS-CHAVE: Baudelaire; Literatura; História; Cidades; Modernidade.

ABSTRACT: The present article discusses from the poems of Baudelaire gathered in Parisian Paintings of the book *The Flowers of Evil*, the modernity imposed to the urban space in Century XIX. This modernization profoundly transformed not only the places but also the people and the relations between them. In this study we will use the bilingual edition of *The Flowers of Evil*. Our reading of Baudelaire will be based on the need pointed out by Fredric Jameson (1992) to "restore to the surface of the text the repressed and buried reality of the (...) story". Let us, therefore, meet what was presented in Walter Benjamin's thesis VII, On the Concept of History, in which he states that "there was never a document of culture that was not also a document of barbarism."

KEYWORDS: Baudelaire; Literature; Story; Cities; Modernity.

* Professor assistente da Universidade Federal de Goiás – Brasil – atua na graduação de História na Regional Jataí e na pós-graduação, também de História (Mestrado e Doutorado) na regional Goiânia. É autor de *O poeta da vida moderna: história e literatura em Baudelaire*. Curitiba, PR: CRV, 2013.

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*

Várias cidades europeias, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, passaram por reorganização de seu espaço. Especialmente na França, a urbanística desempenhou importante papel nesse novo ciclo de reformas.

Após 1848, políticos conservadores assumiram 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, considerava necessário um controle direto do Estado sobre a sociedade.

Todas essas 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 ultrapassava um milhão de habitantes, foi formulado e colocado em prática coerente em tempo bastante curto.

É o quadro que colheram os pintores impressionistas como Monet e Pissarro em suas visitas aos *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 (BENEVELO, 1988, p. 110).

Enquanto Charles Baudelaire (1821-1867) 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, alterava-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 (ORTIZ, 1991, p. 21).

Baudelaire é, em *Tableaux parisienses – Quadros de Paris –*, o primeiro poeta da grande cidade moderna. O amor lésbico e a decomposição fúnebre foram novos mundos que ele 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 condições psicológicas e psicopatológicas, um adolescente eterno, adorando o Vício desconhecido. Foi, como homem, imaturo. Mas desejava o amadurecimento e a perfeição. [...] Baudelaire é o poeta da má consciência da burguesia. Expiou, na angústia, as covardias e “compromissos” de sua época (CARPEAUX, 1959, p. 2259).

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 (TROYAT, 1995, p. 215).

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” (JAMESON, 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” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

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 (JAMESON, 1992, p. 307).

Benjamin é o principal estudioso das obras de Baudelaire e, em certos momentos, é difícil separar o crítico do poeta; isso porque a imagem de um se sobrepõe à do outro. Esse fato levou João Alexandre Barbosa a fazer o seguinte comentário na contracapa de *Obras escolhidas*, Vol. II (BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*), de Benjamin, publicado pela Brasiliense em 1994:

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. (BARBOSA, Apud: BENJAMIN, 1994, s/p)

Foi refletindo sobre o lirismo do poeta francês que Benjamin pensou na crise da arte na modernidade. Benjamin (1994) nos mostra, em textos fundamentais, que todo discurso sobre a modernidade artística passa por uma 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. Baudelaire mostra o mundo fragmentado, criado pelo sistema capitalista, no qual o sujeito histórico sente a sua identidade estilizada a 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 outra dimensão: a supressão da subjetividade do homem moderno. Vítima das agressões das mercadorias e tragado pelas multidões, o poeta moderno se configura 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 pressente o seu desaparecimento em meio ao esplendor das luzes dos “paraísos artificiais” em que se converteram as grandes cidades europeias.

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.

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 explicava 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” (TROYAT, 1995, p. 243).

Benjamin reconhece que na obra de Baudelaire ressoa a presença da desorientação do *flâneur*, 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” (BENJAMIN, 1994, p. 30). 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 nasceram os personagens de Baudelaire que, à luz das marcas que o contexto histórico imprime à produção literária, foram tema dos estudos de Benjamin. “Quero mostrar como Baudelaire está rigorosamente inserido no século XIX”, escreveu 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 en 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 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

recepção 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 (GIJON, 1990, p. 116).

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* (SARTRE, 1971-2), ao discutir a recepção de Flaubert pelo público literário burguês do Segundo Império, 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 essa literatura, Sartre dá 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*, Sartre (1949) 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” (SARTRE, 1949, 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 com la voluntad y que parece obligar al destino a modelar su estatua” (LERIS, apud: SARTRE, 1949, p. 10). 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 (SARTRE, 1949, p. 126).

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?’” (BLOOM, 2003, p. 488). 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 1997. Para Oehler, Flaubert e Baudelaire compõem o que se denomina “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! – 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, 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” (OEHLER, 1997, p. 16) – 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” (OEHLER, 1997, p. 16). 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 frequentadores 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 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 deria 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 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 (OEHLER, 1999, p. 100).

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” (OEHLER, 1999, p. 101).

Quem também analisa a obra de Baudelaire e a metrópole moderna é Marshall Berman (1986). 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, na qual 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 esses dois termos, encontra-se a ideia-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.

Baudelaire 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 esse espaço estava no centro dos acontecimentos como fonte obscura e temível do próprio poder.

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 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 outro referencial, e a cidade é descrita em metáforas médicas, metáforas visuais relacionadas com a natureza, metáforas orgânicas ou, ainda, metáforas bíblicas. Carl Shorske 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 (SHORKE, 1989, p. 47).

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 (1972), como aqueles que mais se aproximaram da construção de uma semiótica urbana.

O Estado burguês moderno, que nasceu com a Revolução Francesa de 1789, introduziu 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: nasceu a modernidade fundada sobre a mudança permanente, tanto do âmbito político como da criação artística.

Essa nova atmosfera propiciou o surgimento da literatura sobre a nascente grande cidade. Todo o espaço urbano era esquadrihado por centenas de olhos atentos e afoitos a descrever tudo o que era movido ou se fazia mover. 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.

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 Baudelaire nos versos de *O sol* – segundo poema dos *Quadros parisienses*.

O sol

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
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 depois 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. (BAUDELAIRE, 1985, p. 318-319).

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 dessa 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 dessas ruas com casas tortas e leprosas – em traumas e sejam remetidas à escuridão do subconsciente.

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, 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 acreditava 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 infraestrutura. 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 outra cidade: não uma cidade utópica – sonhada pelos primeiros socialistas – 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 pelas quais passava 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*, foi 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.

A cidade da época de Baudelaire 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 alimentou 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 esse 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* (SIMMEL, 1973).

Benjamin observa 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 era 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, nem Benjamin nem Baudelaire 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 é 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” (BAUDELAIRE, 1995, p. 112). É este o convite do poeta no poema em prosa “Embriaguem-se” de *O spleen de Paris*. Aquele que vaga solto, embriagado, consegue sentir melhor as formas e os contornos do urbano, e era essa 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 ideias 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 manteve viva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 5. ed. Tradução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENEVELO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Obras Escolhidas, Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio 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.
- BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. V. Rio de Janeiro:

- Edições O Cruzeiro, 1959.
- GIJON, Eduardo Fernandes. *Walter Benjamin: iluminacion mística e iluminacion profana*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830–1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- OELHER, Dolf. Art névrose: análise sócio-psicológica do fracasso da Revolução em Flaubert e Baudelaire. *Novos Estudos Cebrap*, n. 32, p. 99-110, 1999.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada, 1949.
- SARTRE, Jean-Paul. *Idiota de la famille: Gustave Flaubet de 1821–1857*. 3 vol. Paris: Gallimard, 1971-2.
- SHORSKE, Carl. A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. *Espaço & Debates*, n. 27, São Paulo, 1989, p. 47.
- SIMMEL, Georg. A metróle e a vida mental. In: VELHO, Otavio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.
- TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scrita, 1995.