

Marcos Antonio de Menezes

***Fourmillante cité***  
**na poesia de Baudelaire**

## Resumo

Baudelaire, ao perscrutar a cidade impôs um estilo para a compreensão da “arte moderna”. É nos *Tableaux parisiens* — nos seus quadros de Paris — que ele melhor deixa transparecer todo o brilho de sua modernidade. Sua leitura da cidade e da multidão, que desfilava por suas ruas, cria seguidores. Walter Benjamin ao ler o poeta de *Les Fleurs du Mal* teoriza sobre os efeitos produzidos, na vida das pessoas, pelo crescimento urbano. Os escritos destes dois homens são a base de entendimento, que boa parte, das ciências humanas sobre o fenômeno do agigantamento das cidades modernas.

**Palavras-chave:** Cidades; Literatura; Baudelaire; Arte moderna

## Abstract

Baudelaire, when peering the city imposed a style for the understanding of "modern art". It is in the *Tableaux parisiens* - in his pictures of Paris - that he best shows the brilliance of his modernity. His reading of the city and the crowd, which paraded through its streets, created followers. Walter Benjamin, while reading the poet of *Les Fleurs du Mal*, theorizes about the effects of urban growth on people's lives. The writings of these two men are the basis of understanding, that much of the human sciences about the phenomenon of modern cities.

**Keywords:** Cities; Literature; Baudelaire; Modern Art

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 para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

ÍTALO CALVINO  
As Cidades Invisíveis

A cidade moderna, que nasce no século XIX com a burguesia, pode ser estudada nos escritos de alguns literatos do período. O novo modo de vida, que se começava a experimentar com o agigantamento dos centros urbanos e das novas funções em seu interior, fez aparecer uma literatura que, a fim de mostrar a nova percepção, englobando os sons, os edifícios, o tráfego, torna-se moderna. A experiência da vida nas metrópoles fez com que a tradição literária se ajustasse ao estudo singular dessa nova sensibilidade produzida. A lírica sobre elas é, em grande parte, um diálogo com o eu e com o outro.

Esta literatura é arte das grandes cidades cosmopolitas, principalmente das capitais culturais da Europa que trazem em si a complexidade e a tensão da vida moderna. Em seus cafés e cabarés, revistas, editoras e galerias, destilavam-se as novas formas do urbano; gerações de filósofos discutiam a sociedade que se industrializava e as revoluções contestavam; as novas ideias e causas tornavam-se objeto de lutas e combates.

Certamente, estas cidades eram mais do que lugares de encontros casuais. Eram ambientes geradores de novas artes, pontos centrais da comunidade intelectual e mesmo de conflito e tensão intelectual. Sempre existiu uma íntima ligação entre a literatura e as cidades. Em muitos escritores modernistas, elas aparecem mais como metáfora que como lugar físico. O artista moderno, tal como seu semelhante, foi capturado pelo seu espírito de modernidade.

Várias cidades europeias, 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.

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. (BENEVELO, 1988, p. 110)

---

\* Marcos Antonio de Menezes – Professor da Universidade Federal de Goiás (UFG)

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, é formulado e colocado em prática coerente em tempo bastante curto.

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, altera-se com uma velocidade nunca 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.

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. (...) Baudelaire é o poeta da má consciência da burguesia. Expiou, na angústia, as covardias e “compromissos” de sua época (CARPEAUX, 2012, p. 154-155).

Baudelaire falou da cidade irreal e da necessidade de a imaginação produzir a “sensação de novidade” deste novo espaço urbano. No poeta, a “floresta de símbolos”, a unidade das correspondências, é substituída pela Fourmillante cite (Cidade a ferver), árida terra industrial do tédio e do aborrecimento. A cidade da qual falou o poeta era a Paris do Segundo Império em crescimento, a esplêndida cidade do Barão Haussmann, onde as fachadas neoclássicas eram modelos monumentais e as ruas planejadas e pavimentadas com redes de esgotos e de água.

O que nos atrai e ao mesmo tempo nos choca na leitura de *As flores do mal* (único livro de poesias publicado por Baudelaire) 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. Em sua obra como bem nota Friedrich, “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 vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos". (FRIEDRICH: 1991, p. 43).

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 temas proibidos ou nobres. Baudelaire, que viveu e viu a passagem do neoclassicismo para o romantismo, soube compreender as mudanças que ocorreram no campo artístico e teorizou sobre o que acontecia, elaborando, de uma forma original, o conceito de "arte moderna".

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 ideia fixa, Baudelaire se assemelha a um anorético que, só de ver comida, vomita (TROYAT, 1995, p. 215).

Uma leitura de Baudelaire pautada 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) leva, 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).

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:

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: 1994 - na contracapa de *Obras escolhidas*, Vol. II. BENJAMIN: 1994).

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 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 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 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 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 (GIJON, 1990, p. 116).

Benjamin 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. Esta leitura leva a compreender a força que a ideia de tempo assume na produção do poeta. Em um dos mais conhecidos poemas, *A uma passante*, essas imagens são, creio, visíveis.

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!

(BAUDELAIRE, 1985, p. 344-345)

65

Não só a dama de negro é a passante, mas o próprio tempo que veloz e infinitamente cria uma sucessão de imagens. No movimento de ir e vir entre essas temporalidades, a obra se mostra aberta e parece solicitar um complemento que se percebe impossível. Por meio do presente do leitor, os diversos presentes da obra vêm à tona. Essa dinâmica “concebe a experiência do tempo como um espaço repleto de ‘agoras’” (NASCIMENTO, 2005, p. 52).

A memória lançada no devir inexorável do presente reivindica a construção e reconstrução de tempos heterogêneos, escapando ao modelo do passado fixo. O poeta, ao evocar os acontecimentos e ao construí-los no saber de seu presente, coloca em xeque a linearidade da história. De forma inelutável, há o reconhecimento de que se perdeu algo e a fragilidade mesma dessa lembrança. 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.

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 “O sol”, 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” (BAUDELAIRE, 1985, p. 318-319).

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 chama 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

- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- 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**. São Paulo: perspectiva, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed. Obras Escolhidas, Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. V. 07. São Paulo: Leya, 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GIJON, Eduardo Fernandes. **Walter Benjamín: iluminación mística e iluminación profana**. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.
- NASCIMENTO, Roberta Andrade do. Charles Baudelaire e a arte da memória. **Alea**, v. 7, n. 1, p. 49-63, jun. 2005.
- ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**. São Paulo: Siciliano, 1991.
- SHORSKE, Carl. A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. **Espaço & Debates**, n. 27, São Paulo, 1989, p. 47.
- SIMEL, George. A metrópole 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.