

# O poeta de *Ler fleurs du mal* “contempla” a cidade

*Marcos Antonio de Menezes*

da Universidade Federal de Goiás – Jataí/Goiânia – Goiás – Brasil.

pitymenezes.ufg@gmail.com

---

**RESUMO:** 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. 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.

**Palavras-Chave:** História urbana. Literatura. Século XIX. Baudelaire.

---

## INTRODUÇÃO

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.

Baudelaire é, em *Tableaux parisiens*<sup>1</sup> (*Quadros parisienses*), o primeiro poeta da grande cidade moderna. O amor lésbico e a decomposição fúnebre foram novos mundos que o poeta 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*

---

<sup>1</sup> Grupo de 18 poemas de *As flores do mal* e que tem como tema central a cidade de Paris.

Paris, mas mostra um poeta visionário, precursor e mestre de toda poesia moderna, até e inclusive do surrealismo.

A atitude irônico-maldita adotada pela poética baudelaireana frente à desorientação e à perda de sentido que se instaura entre o poeta e as imagens da cidade aponta, segundo Walter Benjamin, para uma 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.

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.

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

Paris muda! Mas nada em minha nostalgia  
Mudou! Novos palácios, andaimes, lajeados,  
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria.  
E essas lembranças pesam mais do que rochedos [...].<sup>2</sup>

[O cisne, v. 7-8 e 30-33]

Nos *Tableaux parisienses*, nos seus quadros de Paris, Baudelaire deixa transparecer todo o brilho de sua modernidade: *A luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão estão cheios de alegria e lamentação e, por sua vez, contrastam como as amplas curvas vibrantes de seus versos.*<sup>3</sup> A Paris de Baudelaire não parece infernal; é o próprio inferno. Ele traz a poesia da rua, tavernas, prostíbulos. Nela o poeta aparece como aquele que tomou primeiramente a cidade contemporânea como matéria literária. Essa “cidade cheia de sonhos” e fervilhante, onde é preciso dançar entre os automóveis para não ter os ossos quebrados, onde o olhar é ofuscado pelos anúncios publicitários.

<sup>2</sup> BAUDELAIRE, Charles. O cisne. In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 5. ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 327-328.

<sup>3</sup> FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991, p. 43.

A visão alegórica de Baudelaire transforma a cidade em ruínas, guarda laivos de raiva, a reduzir imagens harmônicas a fragmentos: a metrópole aparece, pela primeira vez, em versos, revelando-se também em sua caducidade e fragilidade. Aqui se inscreve um dos principais traços diferenciadores de Baudelaire e seus contemporâneos, pois é o poeta da cidade, o poeta alegórico. Ele contrapõe a alegoria ao símbolo, ao natural. Sua visão corresponde à consciência da perda da experiência, concentrando-se na negatividade, no primeiro momento do amontoado de ruínas. Se a figura-chave da alegoria antiga era o cadáver, em Baudelaire esta figura-chave é o *in memorian*.

Este poeta alegórico (como bem o reconheceu Benjamin) funde a morte da alegoria barroca com a imagem de Paris. Nesse caso, decifrar a poesia de Baudelaire significa centrar a análise na cidade, revelar algo que está contido nela, mas que a transcende.

## ESPAÇO TEMPO

O século XIX, século de Charles Baudelaire, foi talvez o período da história em que o homem mais tenha sido desnudado, em que as crenças e as tradições deste mesmo homem tenham sido quebradas para ceder espaço a um novo tipo de vida que se organizava — a sociedade capitalista. Pode parecer lugar-comum, mas foi, sem dúvida, nesse século que o urbanismo e a rua passaram a fazer irremediavelmente parte de nossas vidas.

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>4</sup>. O fruto de um povo marcado pelo crime e pelo 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 se fixaram em uma planície na terra de Sinear e disseram: *edifiquemos nós uma cidade e uma torre cujo cume toque nos céus*<sup>5</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 outra natureza, artificial, erguida sobre a natureza primordial e unitária: a obra divina.

---

<sup>4</sup> BAUDELAIRE, Charles. Abel e Caim. In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 5. ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 420.

<sup>5</sup> GÊNESE, primeiro livro da Bíblia, que narra a criação, cap. 11.

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>6</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>7</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.

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 tique-taque 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 eram usadas na falta de outro referencial e a cidade era descrita em metáforas médicas, metáforas visuais relacionadas com a natureza, metáforas orgânicas ou, ainda, metáforas bíblicas. Carl Shorske<sup>8</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* —

---

<sup>6</sup> GÊNESE, cap. 11.

<sup>7</sup> GÊNESE, cap. 11.

<sup>8</sup> SHORSKE, Carl. A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. **Espaço & Debates**. São Paulo, n. 27, p. 47-57, 1989, p. 47.

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 pode ser realizada na própria prática textual; por isso os escritores são considerados, por Barthes<sup>9</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>10</sup>. Embora “a cidade” possa ser tratada de forma genérica a princípio, cada uma delas tem particularidades, assim como em cada época se concebe uma noção de cidade. Segundo Kevin Lynch, a cidade tem uma “imagem pública” que se forma pela sobreposição das imagens criadas por vários indivíduos e cada um deles tem uma imagem própria e única da cidade: *Cada imagem individual é única e possui algum conteúdo que nunca ou raramente é comunicado, mas ainda assim ela se aproxima da imagem pública que, em ambientes diferentes, é mais ou menos impositiva, mais ou menos abrangente.*<sup>11</sup>

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. Surgiu 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 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.

---

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1992.

<sup>10</sup> Cf. LINCCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

<sup>11</sup> LINCCH, Kevin, 1997, p. 51.

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 a 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 à 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 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 leem 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>12</sup>, justificando o interesse pelo 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, 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 à 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 ao aspecto insalubre da cidade, a partir do século XIX as reformas no espaço urbano — tendo como modelo a Paris de Haussmann — propiciaram o livre passeio pela malha da cidade e com isso favoreceram sua descrição pela literatura. Nesse período, o desenvolvimento da imprensa 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*, era grande fortuna escolher sua moradia *no numeroso, no ondulante, no movimento, e no fugitivo e infinito*.<sup>13</sup>

E é 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 polo irradiador de

---

<sup>12</sup> Quando Restif de la Bretonne escreveu sua obra *Les nuits de Paris*, 16 volumes editados entre 1788 e 1793, a capital francesa tinha aproximadamente 700 mil habitantes.

<sup>13</sup> BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 170.

ideias na época. A face da Paris que revela é caótica e opressora, apresenta claramente aquele caráter dicotômico que aponta para a atração e a repulsa. O olhar da poesia se volta para o submundo, para a miséria humana: a mulher é a prostituta; as imagens são carregadas em cores fortes, sombras e detalhes, produzindo estranhamento, choque, horror e, ao mesmo tempo, fascínio.

Transformar em poesia uma cidade, representar seus personagens, evocar figuras humanas e situações, fazer com que em cada momento mutável a verdadeira protagonista seja a cidade viva, sua continuidade biológica, o monstro — Paris —: esta é a tarefa para a qual 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 ideia 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>14</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>15</sup> faz do escritor, está presente a ideia 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>16</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

---

<sup>14</sup> WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 316.

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>16</sup> BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

cidade *além do bem e do mal* de Carl Shorske<sup>17</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 esse espaço estava no centro dos acontecimentos como fonte obscura e temível do próprio poder.

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

Ambientes públicos e privados são separados e até contrapostos por medidas legais. A via pública passa a ser o lugar onde cada um se misturará com os outros sem ser reconhecido. É aí que Baudelaire se sente só em meio à multidão. A rua 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.

Esses edifícios “isolados” se tornam “monumentos” separados do ambiente urbano. Arte e vida já não estão entrelaçadas; o ambiente cotidiano começa a ficar mais pobre. Os espaços públicos e privados vão se separando cada vez mais. Os intelectuais também vão se distanciando da coisa pública.

As mudanças públicas realizadas em Paris pelo Barão Haussmann foram criticadas e consideradas vulgares e fastidiosas por vários escritores, como 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 “O cisne”, 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>18</sup>

[O cisne, v. 5-8]

<sup>17</sup> SHORSKE, Carl, op. cit., p. 47.

<sup>18</sup> BAUDELAIRE, Charles. O cisne. In: **As flores do mal**, op. cit., p. 326-327.

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.

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 se moldou 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!)<sup>19</sup>, Baudelaire fala a seus contemporâneos. A obscuridade da lírica baudelaireana fascina, mas, ao mesmo tempo, desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. Sua poesia, antes de ser compreendida, desperta os sentidos e choca. *Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral*<sup>20</sup>. O próprio Baudelaire escreveu: *Existe uma certa glória em não ser compreendido.*<sup>21</sup>

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*

---

<sup>19</sup> BAUDELAIRE, Charles. Ao leitor. In: **As flores do mal**, op. cit., p. 98-99.

<sup>20</sup> FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991, p. 15.

<sup>21</sup> FRIEDRICH, Hugo, 1991, p. 17.

*se caracterizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos.*<sup>22</sup>

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

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 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 nasceu uma modernidade que define o eterno no instante, o que se opunha ao idealismo das culturas empenhadas em desprender as ideias 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 fugidivo, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o efêmero.*<sup>23</sup> O espírito da modernidade estética, com seu novo sentido de tempo como um presente prenhe de um futuro heroico, nasceu na época de Baudelaire. Hoje esta modernidade se

---

<sup>22</sup> SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 21.

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **A modernidade de Baudelaire**, op. cit, p. 175.

encontra prisioneira do instante e arrastada na eliminação cada vez mais complexa do sentido. Modernidade presa às 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 [...] 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>24</sup>

Courbet e Manet, Flaubert e Baudelaire quiseram ser de seu tempo. Fizeram-se 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.

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>25</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.

---

<sup>24</sup> COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 37.

<sup>25</sup> MENEZES, Philadelphos. **A crise do passado: modernidade, vanguarda, meta modernidade**. São Paulo: Experiência, 1994, p. 59.

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

Essa luta desesperada do cidadão do século XIX para não se ver transformado em coisa 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, salienta 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>26</sup>. O artista entra em empatia com a mercadoria, confunde-se com ela. Não encontra ou se nega a encontrar seu lugar na nascente economia de mercado.

---

<sup>26</sup> MURICY, Kátia. Benjamin: política e paixão. In: CARDOSO, Sérgio (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 502.

Para o homem 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, insinuando-se, 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.

## CONCLUSÃO

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 esse “farol cego”.

Não era preciso se empenhar em nenhuma luta incerta, não era preciso tomar nenhuma iniciativa incômoda: tudo estava assegurado por um “progresso” que estava fazendo avançar a humanidade como um todo, de maneira mais ou menos homogênea, na direção de uma infinita perfectibilidade (se a heterogeneidade se manifestava, se um país se atrasava, se uma classe sofria, tais tropeços logo seriam absorvidos pela tendência global). A humanidade era vista caminhando, no ritmo possível, no interior de um tempo vazio, artificialmente uniformizado.<sup>27</sup>

Baudelaire experimentou a angústia da desordem e a ânsia de sentido. Essa vertigem arrastou o poeta ao seu fáustico destino. A audácia daquele que, atirando-se 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>28</sup>

---

<sup>27</sup> KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1988, p. 90.

<sup>28</sup> BAUDELAIRE, Charles. Projéteis. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**, op. cit., p. 515.

Três mil e seiscentas vezes por hora, os olhos deste homem viram ao redor dele um mundo em ruínas. A caducidade da metrópole foi a única visão permitida. Ele quis restaurar a identidade e a medida de todas as coisas e ainda estabelecer uma ordem social imediatamente transparente. *Fez do desconcerto e da alucinação que nos provocam a dispersão da arte moderna, o fluxo incessante das trocas ou o burburinho da multidão, a condição da localização e da disposição de tudo.*<sup>29</sup>

Desesperadamente, Baudelaire percorreu as cidades — becos, bulevares e avenidas; rostos perplexos e anônimos — e, no meio da multidão, tentou resgatar o homem.

À medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a idéia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos-nos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade.<sup>30</sup>

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

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

Há uma homologia entre a mobilidade política, sua representação e a expressão das circulações geográficas e de consumo [...] A modernidade coloca em andamento o indivíduo. Por isso vamos encontrá-lo como ator político, consumidor, viajante. No imaginário dos homens modernos o indivíduo ocupa um lugar de reverência; ele é o fulcro da ideologia liberal, o núcleo das estratégias publicitárias, o centro do narcisismo das modas e do consumo.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. **A sedução da barbárie**: o marxismo na modernidade. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 203.

<sup>30</sup> BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 17.

<sup>31</sup> ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 264.

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

Para Breton, só o olho selvagem funciona bem. Este olho máquina se ajusta à nova percepção e quase perde a capacidade de deixar cair uma única lágrima. O homem se torna alguém que perdeu o que o tempo não traz: a capacidade de se indignar.

Os futuristas pregaram um desejo quase insano: *demolir os museus e as bibliotecas*<sup>32</sup>. Marinetti, divulgador do futurismo e porta-voz de Mussolini, prega uma arte ligada à técnica nascente, à eletricidade. Mas *as musas vingaram-se com focos elétricos, meu velho*<sup>33</sup>. Por sorte, como nesta estrofe da poesia “Marinetti, acadêmico”, de Fernando Pessoa, essa ideia ficou caduca e morreu pela descarga de seus próprios átomos.

Marx aponta para a redenção com o proletariado guindado a sujeito do conhecimento e da história. Para ele, os trabalhadores, libertados da coisificação imposta pelo capitalismo, serão capazes de reconstituir o mundo com totalidade.

No século XIX, em meio às transformações na sociedade, Marx foi praticamente o primeiro a lançar sua voz contra as forças destruidoras do capital. Sua literatura, como no *Manifesto Comunista*, queria fazer com que as pessoas sentissem o que ocorria à sua volta. Ele queria, como um terremoto, acordar a humanidade do sono “tranquilo” do progresso. *Cada vez mais a burguesia suprime a dispersão dos meios de produção, da propriedade e da população. Aglomerou a população, centralizou os meios de produção e concentrou a propriedade em poucas mãos.*<sup>34</sup>

Sua narrativa é quase uma epopeia. Marx quer reestruturar a comunidade humana e chama sua atenção. Para ele, só o homem, o homem novo, produto destes tempos modernos, tem o poder de restaurar a medida das coisas.

Com o desenvolvimento da grande indústria é retirada debaixo dos pés da burguesia a própria base sobre a qual ela produz e se apropria dos

---

<sup>32</sup> “Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche [...]”. MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto futurista**. Publicado originalmente no jornal parisiense *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909.

<sup>33</sup> PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 415.

<sup>34</sup>MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 38.

produtos. Ela produz, antes do mais, o seu próprio coveiro. A sua queda e a vitória do proletariado são igualmente inevitáveis.<sup>35</sup>

O gesto épico e a ação revolucionária visam restaurar a identidade e a medida de todas as coisas, estabelecendo uma ordem social imediatamente transparente. *No lugar da velha sociedade burguesa com suas classes e antagonismos de classes surge uma associação em que o livre desenvolvimento de cada um é a condição para o livre desenvolvimento de todos.*<sup>36</sup>

Tudo está impregnado de seu contrário e só *quem tem consciência para ter coragem*<sup>37</sup> pode ver invertida no espelho a realidade. Mesmo já *perdido nunca desespere*<sup>38</sup>, não foge a esta realidade e a explora em seu favor e de todos.

O novo cenário urbano que nasceu com a industrialização foi pensado pelos urbanistas do século XX como um conjunto formado por partes que devem ser conectadas entre si e não mais deixadas às suas particularidades. Ao cruzarem toda a cidade com linhas de transporte coletivo e de comunicação, romperam com o isolamento entre vários bairros, mas também romperam com a antiga solidariedade entre pessoas que as ligava.

Essas reformas também possibilitaram a retirada dos pobres das regiões centrais para outras mais distantes — o perigo deve ficar longe. Quanto mais longe estivessem uns dos outros, em bairros separados, mais difícil seria sua união. Todas essas medidas, é claro, vieram atender a um clamor do capital; bairros inteiros tiveram que ser construídos e a construção seria feita por grandes empreiteiras. A cidade já não era mais um órgão vivo particular, mas um campo aberto abstrato.

A topografia dos lugares é uma tradução dessas relações sociais. Existe um vínculo orgânico entre as pessoas e o meio ambiente que habitam. [...] A rigidez das pedras e das construções garantiriam assim a perenidade da tradição. A modernidade rompe com este princípio; para usar uma metáfora de Marx, [...] ela “dissolve” o que é “sólido”.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*, p. 45.

<sup>36</sup> Idem, *ibidem*, p. 54.

<sup>37</sup> APOLINÁRIO, João. **Primavera nos dentes**. Poesia musicada por João Ricardo, filho de João Apolinário. Música contida no disco “Secos e Molhados”, álbum de estreia do grupo de mesmo nome lançado em 1973 pela gravadora Continental.

<sup>38</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>39</sup> ORTIZ, Renato, *op. cit.*, p. 215.

Marx e seus contemporâneos sentiram a modernidade como um todo. Baudelaire também se entregou de corpo e “alma” a essa tarefa. Teve a coragem de nadar contra a correnteza quando a catástrofe era inevitável.

Despertar os já quase mortos habitantes da metrópole era uma tarefa à qual nenhum dos teóricos do marxismo e nem mesmo Baudelaire se furtaram. Benjamin levou até as últimas consequências essa batalha. *Mesmo os mortos não estarão a salvo do inimigo se este vencer; e este inimigo só tem colecionado vitórias*<sup>40</sup>. Para Benjamin, o inimigo é o progresso cego levado a cabo por seus vassalos e pelo seu senhor: a burguesia.

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 lócus de interpretação do social. A cidade natal do poeta, Paris, aparece em suas poesias como musa e objeto. Em sua escrita, a cidade se transforma no material mais poético dentre todos. Baudelaire tem, sobre o material, uma perspectiva tipicamente modernista.

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

Na França, modernismo tem o sentido de modernização e começa com Baudelaire, compreendendo, pois, o niilismo. Esse 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 esse modernismo se definiu como “antiburguês”.

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 se torna 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

---

<sup>40</sup> BENJAMIN, Walter. *Illuminations*, apud ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 124.

românticos — amor ideal, lua e o resto. Baudelaire é o Petrarca da poesia moderna.<sup>41</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 artificiels* parecem não só incomparavelmente mais atraentes, mas também muito mais espirituais e vívidos do que os chamados “encantos” da natureza.

A imaginação do artista produz continuamente coisas boas, sofríveis e ruins — diz Nietzsche — e é seu discernimento que primeiro rejeita, seleciona e organiza o material a ser usado. Essa idéia, como toda filosofia da *vie factice*, promana fundamentalmente de Baudelaire, que deseja “transformar seu prazer em conhecimento” e deixar que o crítico no poeta tenha sempre a oportunidade de manifestar-se, e em quem o entusiasmo por tudo é artificial chega, de fato, a ponto de levá-lo, inclusive, a considerar a natureza moralmente inferior.<sup>42</sup>

Diferente dos românticos, Baudelaire não está à procura do país dos sonhos da “flor azul”. Para ele, *les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent pour partir...* (os verdadeiros viajantes são somente aqueles que partem para ir-se...) <sup>43</sup>.

Parece que nós, modernos do final do milênio, perdemos o contato e o controle sobre as contradições que esses nossos antepassados tiveram de agarrar com toda força, em suas vidas cotidianas, para sobreviverem. Voltar atrás, ler Baudelaire, Benjamin, Marx, pode ser uma maneira de continuar a resistir e ter coragem de preparar os modernistas do próximo século.

Esse ato de lembrar pode ajudar-nos a levar o modernismo de volta às suas raízes, para que ele possa nutrir-se e renovar-se, tornando-se apto a enfrentar as aventuras e perigos que estão por vir. Apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades — e nos homens e mulheres modernos — de amanhã e do dia depois de amanhã.<sup>44</sup>

Muitos de nós, que temos medo da cidade com suas ruas entulhadas de veículos e gente, já tivemos vontade de fugir dela. Mas na fuga desesperada do “monstro urbano”, acabamos deixando para trás nossas raízes e cultura, estas mesmas que podem

<sup>41</sup> CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**, v. V. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1959, p. 2256.

<sup>42</sup> HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 911-912.

<sup>43</sup> BAUDELAIRE, Charles. A viagem. In: **As flores do mal**, op. cit., p. 442-443.

<sup>44</sup> BERMAN, 1986, op. cit., p. 35.

nos ensinar como vencer as ruas e fazer do asfalto brotar girassóis, flores que não têm medo de encarar de frente os raios do sol.

---

### The poet *Ler fleurs du mal* "contemplates" the city

**ABSTRACT:** The city of the nineteenth century is the Babel that thrives with the loss of the connections and the lack of reference to the values of the past; stage for the progressive atrophy of experience relative to the tradition, to the memory valid for the entire community, replaced by the experience of the shock linked to sphere of the individual. The impact of modern technology has changed everything and especially the city, whose capacity of regeneration — endless metamorphosis of creative self-destruction - was getting faster. In the poetry of Baudelaire are present the metaphors of the death, the destruction, the degeneration, the putrefaction, the skull. Are more than appropriate allegories to show what was happening to the body of the city. Figurative fragments are shown sparsely, formless, but never a complete picture - and this gives the allegorical character to it.

**Keywords:** Urban History. Literature. Nineteenth Century. Baudelaire.

---

### REFERÊNCIAS

APOLINÁRIO, João. *Primavera nos dentes*. Poesia musicada por João Ricardo, filho de João Apolinário. Música contida no disco "Secos e Molhados", álbum de estreia do grupo de mesmo nome lançado em 1973 pela gravadora Continental.

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

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 5. ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*, v. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

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

BENJAMIN, Walter. Iluminations, apud ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 124.

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

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, v. V. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1959.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, v. V. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1959.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GÊNESE, primeiro livro da Bíblia, que narra a criação, cap. 11.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

LINCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto futurista*. Publicado originalmente no jornal parisiense *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 1988.

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

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

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *A sedução da barbárie: o marxismo na modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SHORSKE, Carl. A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. *Espaço & Debates*. São Paulo, n. 27, p. 47-57, 1989, p. 47.

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

---

**SOBRE O AUTOR**

MARCOS ANTONIO DE MENEZES - É professor adjunto da Universidade Federal de Goiás Campus da cidade de Jatai e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Goiânia. É autor de: Olhares sobre a cidade: narrativas poéticas das metrópoles contemporâneas. São Paulo: Cone Sul, 2000; Narrativas da modernidade: história, memória e literatura. Uberlândia: Edefu, 2011, Jatay: espaços de morar – 1880-1935. Goiânia: Editora da PUC/GO, 2012 e O Poeta da Vida Moderna: história e literatura em Baudelaire. Curitiba: Editora CRV, 2013.

---

Recebido para avaliação em 03 de Outubro de 2013

Aceito para publicação em 20 de Novembro de 2013