



Modernidade: tanto o conceito quanto a palavra evocam logo (1821-1867). E é justo. Antes dele o termo não tinha o seu sentido atual, aquele que Baudelaire impôs.¹ Para nós, com efeito, “modernidade” indica não só o que é atual, mas implica uma atitude em relação ao mundo, a escolha deliberada do presente *contra* o passado, e não daquilo que no presente perfaz ou prolonga o passado (tal era a atitude - que era profundamente diferente da nossa - dos Modernos, na Querela²); tampouco se trata da escolha do presente porque ele seria mais “verdadeiro” – ou mais próximo de um absoluto qualquer (tal foi a atitude dos românticos, aos quais Baudelaire reprovava precisamente o “olhar em direção ao passado”); a modernidade implica na escolha do presente na medida em que este é ruptura com o passado e devir em germe.

Ainda que verdadeiramente não se possa suspeitar que Baudelaire tenha lido, e menos ainda aprovado, o *Manifesto Comunista* publicado por Marx e Engels em 1848, é impressionante constatar o parentesco que existe entre suas respectivas abordagens da modernidade: tanto um como os outros a vêem como a necessidade de se estabelecer, pela primeira vez, “a transformação contínua (...), a perturbação constante” como “condição fundamental” em lugar “da preservação sem mudanças do antigo” que prevalecia até então.³

E no entanto, notoriamente, nem Marx (1818-1883) nem Engels (1820-1895), nem Baudelaire morrem de amores pela burguesia (por razões talvez menos opostas do que possa parecer); mas aos olhos dos primeiros ela “exerceu na história um papel eminentemente revolucionário” e Baudelaire, do seu lado, também lhe reconhece, embora não sem ironia, um papel determinante na história: “Pois possuíis o governo de uma cidade onde se encontra o público do universo, e é preciso que sejais dignos desta tarefa”, escreve ele na mensagem *Aos Burgueses*, que abre o *Salão de 1846*.⁴

No limite, a modernidade tal como a entendemos não implica senão em reconhecer um valor ao atual: a sua qualidade de presente, e Baudelaire é sem dúvida o primeiro a formular isso em termos tão claros quanto os que usa em “Curiosidades Estéticas”: “O prazer que extraímos da representação do presente depende não apenas da beleza da qual ele *pode* estar revestido, mas também da sua *qualidade essencial de presente*”. Mas ele vai mais longe, e chega até a ordenar aos artistas: “Esse elemento transitório, fugidio e sujeito a tantas metamorfoses, *não tendes o direito* de desprezá-lo ou descartá-lo”(ibid.). A ruptura

1. Para Chateaubriand (1768-1848), ela ainda é sinônimo de vulgaridade: “A vulgaridade, a modernidade da aduana e do passaporte, contrastavam com a tempestade, a porta gótica, o som do coro.” Cf. CHATEAU-BRIAND, François-René de. *Memórias de Além-Túmulo*. Porto: Porto Editora, 2003-2008. (N.A.)

2. A Querela dos Antigos e dos Modernos, ou ainda dos partidários da cor *versus* os do desenho, foi uma polémica artística que opôs duas correntes ao final do século XVII na França: de um lado, os que defendiam a antiguidade e a perfeição artística; do outro, os que defendiam a inovação, de acordo com a atualidade. A primeira corrente tinha em Poussin (1594-1665) o seu modelo; a segunda, em Rubens (1577-1640). Ver BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 208. (N. R. T.)

3. Eis a passagem do *Manifesto* de onde foram extraídas essas citações: “A burguesia não pode existir sem revolucionar continuamente os instrumentos de produção e, por conseguinte, as relações de produção, portanto todo o conjunto das relações sociais. A conservação inalterada do antigo modo de produção era, ao contrário, a primeira condição de existência de todas as classes

industriais anteriores. O contínuo revolução (Umwälzung) da produção, o abalo constante de todas as condições sociais, a incerteza e a agitação eternas distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Todas as relações fixas e cristalizadas, com seu séqüito de crenças e opiniões tornadas veneráveis pelo tempo, são dissolvidas, e as novas envelhecem antes mesmo de se consolidarem. Tudo o que é sólido e estável se volatiliza, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente obrigados a encarar com sobriedade e sem ilusões sua posição na vida, suas relações recíprocas.” cf.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 69.

4. OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848): Estética Anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*, trad. de José Marcos Macedo, Samuel Tintan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 61.

5. O poema, cujo título em francês, *Le Cygne* (O Cisne) comporta homofonia com o termo *le signe* (o signo), traz no original: *La forme d'une ville! Change plus vite hélas, que le coeur d'un mortal.*

com os românticos é essencial: ela anuncia esse traço comum que marcará a revolução artística do século XX ao longo das suas diferentes manifestações: a recusa de submeter a arte ao primado do Belo ou de um Bem preconcebido, a tônica posta na investigação, na pesquisa, e não mais na “expressão”; e também o papel específico da arte, que não é mais o de acolher o mundo e tornar-se o seu eco, mas o de contestá-lo e recriá-lo. Não se trata, de fato, para Baudelaire, de “representar”, mas sim de “protestar contra”, e se ele é moderno quando traz o gás e o ônibus para dentro da poesia, também o é igualmente quando submete os próprios elementos da modernidade ao que chama em “O pintor da vida moderna” de “idealização forçada”: não refletir o transitório, mas “*extraire o eterno do transitório*”. Pois a “teoria racional do Belo” que em meio a muitas contradições ele incansavelmente tenta estabelecer não supõe de forma nenhuma a justaposição ou a combinação de uma beleza que seria eterna e de uma outra que seria transitória: o “eterno” deve ser feito e não reencontrado; doravante se trata de uma busca aventurosa cujo único fim é o desconhecido que ainda não existe e que o artista vai criar. Esta concepção de arte se opõe ao mesmo tempo àquela dos românticos que, insatisfeitos com o presente, desviaram dele seu olhar para buscar refúgio na natureza, no passado ou no exotismo – e também à de Apollinaire, que acolhia alegremente todo o presente (mesmo que fosse ele a guerra de 1914, esse anacronismo), chegando até dar o título de “Il y a” (Há) a uma coletânea inteira. Neste sentido, paradoxalmente a arte de Baudelaire é mais próxima do que a de Apollinaire (1880-1918) da pintura de Picasso (1881-1973).

Ora, na época de “As Flores do Mal”, o fenômeno moderno, em todos os planos, moderno realmente não apenas por ser novo, mas por ser também portador das sementes determinantes do futuro, é a extensão repentina da civilização urbana: é na cidade então que se concretizam todos os aspectos mais marcantes da revolução industrial, é nela e nela só que de maneira maciça e espetacular a modernidade surgiu. Imigração súbita, desordenada e imprevisível que faz engordar monstruosamente Paris, transbordar os seus muros formando periferias improvisadas, misturando bruscamente nos mesmos bairros miséria e luxo (a estratificação se faz por andares conforme se constroem as casas), ruas férvidas nas quais se acotovelam multidões de seres anônimos e contrastantes, prefiguração sensível desse temível mundo no qual os homens nada seriam senão números.

Rápidas mutações sociais e arquitetônicas, ainda mais sensíveis porque se superpõem bruscamente à imagem concreta de passado fixado em nomes de ruas e monumentos, desenhando de forma quase teatral a própria aparência da modernidade.

A forma de uma cidade

Muda mais (...) que o coração de um mortal.

(*O Cisne*)⁵

Lugar privilegiado dos novos produtos da técnica, iluminação a gás, máquinas e transformações da moda, a cidade não é apenas o cadinho no qual nasce o mundo moderno, mas se torna nessa altura o monstro que transforma brutalmente o modo de vida e a sensibilidade, e o cidadão acaba por não se sentir mais do que uma secreção da cidade: é ela que dá uma nova fisionomia ao amor, ao sonho ou à solidão. Esse movimento só fez se acentuar desde então e nossa mitologia atual identifica modernidade e vida urbana: filmes ou romances futurólogos só evocam paisagens e comportamentos urbanos (já Kafka [1883-1924], em "O Processo" [1915], ligava intimamente a angústia moderna à cidade). A cidade é certamente o pivô em torno do qual bascula o mundo no século XIX. Mas o privilégio dessa época, para um artista, pelo menos, é que todas as transformações importantes são diretamente sensíveis e objeto da experiência imediata na vida urbana.

O que é espantoso é que nesse meio do século XIX quase todos os poetas tenham tão deliberadamente dado as costas à cidade moderna. Segundo esse ponto de vista, o que se passa em "As Flores do Mal" ?

I. A CIDADE ANULADA?

Se a impressão de conjunto que as "Flores do Mal" deixam é eminentemente cidadina e, para ser preciso, parisiense, isso não parece se dever, apesar dos "Quadros Parisienses" ("Tableaux Parisiens"), à escolha dos temas, ao menos no nível mais superficial, o dos títulos: não há um que evoque a cidade, nem no seu todo, nem por um de seus elementos distintivos, nem ainda, à maneira da "Ponte Mirabeau" de Apollinaire, por um lugar preciso; assim, mesmo nos "Quadros Parisienses" há apenas dois poemas que o fazem e todavia bem indiretamente: "A uma Passante" ("A une Passante") é sem dúvida o título mais "cidadino" na medida em que evoca um modo de encontro urbano (no campo somos conhecidos, estrangeiros ou turistas, mas jamais "passantes"). O outro é "Sonho Parisiense" ("Rêve Parisien"): mas a alusão precisa do adjetivo é como que anulada antecipadamente por "sonho". Os outros títulos ("Paisagem", "O Sol", "Brumas e chuvas", "Os Cegos" ["Paysage", "Le Soleil", "Brumes et pluies", "Les Aveugles"] etc.) não impõem nenhuma imagem, nem mesmo o contexto da cidade.

De fato, os lugares citadinos evocados por Baudelaire nunca são grandes praças, avenidas ou monumentos, ou seja, aqueles que, por oposição tanto ao campo quanto à aldeia, são especificamente urbanos, em primeiro lugar pelo espetáculo arquitetônico que oferecem, em seguida pela função que os suscitou e da qual portam em si a imagem e como que a exigência. Ao contrário, em "Spleen de Paris", nas "Flores do Mal", são sempre lugares afastados ou íntimos que Baudelaire escolhe como se, constringido a viver em uma cidade, nela buscasse incansavelmente seus refúgios menos urbanos: parques ermos ou alcovas.⁶

6. Assim, no capítulo "Os Veículos" (*mas, em o "Pintor da Vida Moderna"*) que pareceria pelo seu próprio tema dever conduzir à evocação da circulação, do movimento da cidade e portanto das praças e avenidas, Baudelaire cita, paradoxalmente, apenas uma "alameda zebreada de sombra e luz", depois os "esconderijos" do "bosque" e enfim "essas paisagens familiares e íntimas que funcionam como pulseiras de uma cidade grande"! Título do capítulo e primeira citação cf. BAUDELAIRE, Charles. *A Modernidade de Baudelaire*, trad. Suely Cassal, apresentação Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. (N.A.)

9. "Je n'ai pas oublié,
voisine de la ville ..."

Entretanto pode-se falar de uma fuga mental ou recusa real da cidade nesses poemas, análoga à de Mallarmé (1842-1898) em "As Janelas" ("Les Fenêtres"):

*Eu fujo e com ele me choco em todos os cruzamentos
A partir do que damos as costas à vida...?*⁷

Isso surpreende nesse poeta que parece tão lucidamente sensível à beleza particular das cidades modernas, à "solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades da pedra acumulada", escreve ele no Salão de 1859, "os sinos mostrando com o dedo o céu, os obeliscos da indústria vomitando contra o firmamento os seus consórcios de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em restauro, aplicando sobre o corpo sólido da arquitetura sua arquitetura efêmera de beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas, aumentada pelo pensamento de todos os dramas nelas contidas, nenhum dos elementos complexos dos quais se compõe o doloroso e glorioso cenário da civilização foi esquecido"⁸. Mas se essa análise isola tão lucidamente os aspectos mais modernos da cidade: chaminés de fábricas e sua ameaça latente, rapidez das mudanças, mistura de profundidade física e moral, trata-se precisamente de uma análise, aquela de um quadro. Ora, Baudelaire estava plenamente consciente da irredutível originalidade da poesia; ele, que reprovava em Victor Hugo (1802-1885) ser pintor na poesia ao transpor para a última os termos da pintura para evocar a cidade como espetáculo em seus poemas.

Assim, podemos nos perguntar se os poemas de Baudelaire que supõem a presença da cidade, reduzida a um ataque ameaçador que ela tenta contra a intimidade dificilmente conquistada, não são mais profundamente cidadãos do que um certo quadro pitoresco que evoca apenas a superfície da cidade, mas não a sua potência. É por isso que os títulos dos "Quadros Parisienses" não fazem qualquer alusão a esta ou aquela paisagem urbana ou a certo traço pitoresco. No entanto, não há um só poema em "As Flores do Mal" cujo tema real não suponha a presença da cidade: no único poema dos "Quadros Parisienses" cujo contexto não é cidadão (XCIX) a cidade não obstante está presente: "Nunca esqueci, vizinha da cidade...";⁹ como, inversamente, a intimidade por demais serena do "quarto morno" de "Uma Mártir" ("Une Martyre") não leva a fazer esquecer do barulho e da multidão:

*Longe do mundo ácido, longe da multidão impura,
longe dos juízes curiosos ...*¹⁰

10. "Loin du monde
railleur, loin de la
foule impure, / Loin
des magistrats
curieux ...".

"Longe de" quando o poema tem um contexto cidadão, mas "vizinha de" assim que ele se afasta mesmo que pouco da cidade.

Assim, o que poderia num primeiro momento parecer uma fuga ou uma recusa da cidade é antes a recusa de um certo olhar familiar sobre ela, a recusa de uma relação imediata: a cidade silenciosamente presente nesses poemas é um elemento essencial. Mais do que um refúgio na intimidade, trata-se de uma redução quase alquímica à intimidade; e é um traço específico da sensibilidade cidadina essa busca da intimidade, fruto de uma conquista permanente e não um simples regalo da solidão.

Também os poemas nos quais a rejeição à cidade parece a mais brutal e soa como uma porta que bate são paradoxalmente aqueles que supõem mais fortemente a presença da cidade.

“Multidão, solidão, termos iguais e *convertíveis* pelo poeta ativo e fecundo”,¹¹ escreve Baudelaire no poema em prosa "As Multidões" ("Les Foules"). É precisamente essa palavra “convertíveis” que resolve o paradoxo aparente desse poeta citadino que parecia descartar a cidade. Não é primeiramente de uma “conversão” que se trata, ou até de uma transmutação?

11. “*Multitude, solitude, termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond*”

II. TRANSMUTAÇÃO DA CIDADE

A atitude de Baudelaire não é, portanto, a do prisioneiro escapando à realidade que o cerca por um olhar sonhador lançado pela janela. É, ao contrário, da própria intensidade da sensação presente que ele “extraí” a eternidade e o além cuja atração o obceca. Em "As Flores do Mal", a janela nunca é um escape para o azul, como não o é o espelho onde “(ele) se mira e (se) vê anjo”,¹² como Mallarmé. Ela é, ao contrário, abertura para a cidade. Em lugar de caminhar confiante e disponível nas ruas como o Apollinaire de "Zona", Baudelaire se afasta dela para vê-la:

12. “*(il) se mire et (se) voi(t) ange*”.

*As duas mãos no queixo, do alto de minha mansarda*¹³
(Paisagem)

13. “*Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde*”.

Assim, num certo número de poemas das *Flores do Mal*, a cidade, desta vez tomada como objeto na sua amplitude, sua diversidade, suas ameaças, é transformada em *décor*, “des-realizada”. Não porque Baudelaire escolhesse nela certos aspectos que oferecem uma aparência natural de *décor*, como seus monumentos; são, ao contrário, seus aspectos mais irredutíveis, mais invasivos, que por uma “magia evocatória” ele transforma numa outra realidade.

Em primeiro lugar, pela presença imperiosa do “eu” que comanda a visão em lugar de nela se dissolver.¹⁴ Depois, pelo uso de *écrans* que a transformam quase oticamente: brumas, neblinas, meias-tintas incertas dos crepúsculos.

14. Voltaremos mais adiante a esse ponto (N. A.).

Ele intensifica essa vida urbana multiplicando-a e ao mesmo tempo a afasta, forçando um distanciamento ótico e mental.

Da mesma maneira, também em "Os Sete Velhos" ("Les Sept Vieillards"):

*Formigante cidade, cidade cheia de sonhos
Onde o espectro em pleno dia assedia o passante...
Os mistérios por todo lado fluem feito seiva.*¹⁵

15. *Fourmillante cité,
cité pleine de rêves*

*Où le spectre en
plein jour raccroche
le passant ...
Les mystères
partout coulent
comme des sèves.*

Esses três versos são muito reveladores da espantosa transmutação que encontramos, algumas vezes menos nítida mas também eficaz, em numerosos poemas. Encontramos aí, de fato, uma densidade, rara em Baudelaire, de palavras traduzindo a vida de uma cidade moderna: "formigante", "cheia", depois "em pleno dia" e "em toda parte"; "cidade" repetida com insistência no centro do verso; "assedia o passante", que evoca brutalmente a promiscuidade e os acotovelamentos das multidões; "fluem como seivas", que sublinha o movimento e a vida. Mas cada um desses termos, conservando sempre sua intensidade, é como que exorcizado:

"formigante" e "cheia", mas de "sonhos".
"assedia", mas é o "espectro".
"fluem", mas são "os mistérios".

Ora, sonhos, espectro e mistérios não são elementos estranhos à cidade cuja mediação serviria para temperar as alusões concretas; eles fazem igualmente parte da vida urbana, mas num outro plano: os sonhos concretizando o desejo de evasão mais intenso nas cidades; o espectro, alusão aos encontros repentinos e estranhos nas ruas; os mistérios aqueles de todas essas vidas desconhecidas em que esbarramos sem cessar. Não é então deixando a cidade pela imaginação, mas sim fazendo atuar duas "séries" de elementos urbanos, que Baudelaire atinge a "idealização forçada" (*idéalisation forcée*).

No mesmo poema, a quadra seguinte nomeia com precisão a rua e as casas, mas o faz para deformá-las, quase oticamente, pela bruma, e produzir o simulacro de uma outra visão e de um cenário, ele mesmo irrealizado no segundo grau pela assimilação à "alma do ator":

16. *Les maisons dont
la brume allongeait la
hauteur Simulaient
les deux quais d'une
rivière accrue*

*Et que, décor
semblable à l'âme de
l'acteur*

*Un brouillard sale
et jaune inondait tout
l'espace ...*

As casas pela bruma alongadas na altura
Simulavam os dois cais de um rio em cheia
E em que, cenário semelhante à alma do ator

Uma névoa suja e amarela inundava todo o espaço...¹⁶

Os elementos da cidade estão bem presentes, mas unificados pelo olhar, com a cumplicidade da própria cidade: a bruma não reduz as casas a proporções

mais humanas, mas é, ao contrário, acentuando a sua altura exagerada e cidadina, que ela as “des-realiza”. É também uma névoa de cidade, artificial, uma secreção da cidade que “inunda todo o espaço”. Mediante uma técnica que anuncia já a dos pintores cubistas, a dissociação da cor e da forma, é utilizando a própria cidade, e não fugindo dela ou transformando-a por intermédio de um elemento estrangeiro, que Baudelaire produz uma outra realidade, uma “sobre-realidade” (*surréalité*), poder-se-ia dizer, pela intensidade própria de sua evocação.

Entre muitos exemplos, um dos poemas mais estranhos sob esse ponto de vista é sem dúvida "Paisagem", o mesmo que abre os "Quadros Parisienses":

Verei a oficina que grita e que tagarela;
As tubulações, os campanários, esses mastros da cidade,
E os grandes céus que fazem devanear de eternidade¹⁷

Não se trata evidentemente de uma paisagem no sentido habitual da palavra, como o futuro “verei” já diz, mas antes de uma paisagem no sentido de um quadro. No entanto, esse título duplamente paradoxal (paisagem futura e paisagem de cidade) é revelador do projeto preciso de Baudelaire: transformar a cidade, na obra de arte, num meio no qual o homem possa viver de modo tão familiar quanto os românticos na natureza.

Aqui, não é pela cor que se faz a transmutação da cidade, mas pela colocação no mesmo plano de elementos díspares dos quais os versos retêm apenas as linhas em comum: tubulações e campanários, pela identidade de sua função gramatical, por sua justaposição, são privados de sua “carga útil”, como dirá Valéry (1871-1945) de Mallarmé, para se tornarem as verticais puras de um quadro. A metáfora conclui essa “des-realização” criando uma outra função, comum a esses “mastros da cidade”. Assim, a paisagem cidadina não é de maneira nenhuma o simples trampolim de um sonho, mas, por uma organização abstrata de objetos concretos, o espetáculo é transformado (“tubulações” e não “braços” ou mesmo “chaminés”; “cidade” diretamente nomeada) e a mistura íntima de mar e terra a reintegra, de modo poético, ao mundo.¹⁸

Os objetos correntes e familiares da cidade (tubulações) não apenas se organizam numa visão surreal, mas anunciam no plano visual (mastros) o que se tornam no plano psíquico: a exigência de fuga no mundo fechado da cidade, de eternidade no seio de sua fugacidade. A vida urbana secreta o sonho como as chaminés de suas fábricas a fumaça.¹⁹

No entanto, apesar do título *Quadros Parisienses*, os poemas que evocam a cidade em seu conjunto são os mais raros, pois é muito menos o espetáculo da cidade que é “moderno” do que as transformações da sensibilidade resultantes da vida cidadina. Baudelaire sabia isso bem e dizia: “O romantismo não está precisamente nem na escolha dos temas nem na verdade exata, mas na maneira de

17. *Je verrai l'atelier
qui chante et qui
bavarde;*

*Les tuyaux, les
clochers, ces mâts
de la cité,*

*Et les grands ciels qui
font rêver d'éternité.*

18. É interessante reencontrar em *Les Jeunes Filles en Fleur* (M. Proust) a análise minuciosa do mesmo procedimento no famoso quadro de Elstir: “os tetos eram ultrapassados (como se por chaminés ou campanários) por mastros, os quais tinham o ar de fazer dos navios a que pertenciam algo de cidadão, de construído sobre a terra” [*Les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par des cheminées ou par des clochers) par des mâts, lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient quelque chose de citadin, de construit sur terre*]. (N.A.)

19. Cf. *Confissão (Confession)* (N.A.)

sentir". Ora, a maneira de sentir moderna à sua época é urbana, e é justamente por tê-lo compreendido que Baudelaire, o único em sua época, foi realmente moderno.

FERIDO PELO MISTÉRIO E PELA ABSURDIDADE

A solidão do homem no mundo nunca é tão sensível quanto na cidade; aliás, existia ela antes do desenvolvimento da civilização urbana? "O Estrangeiro" (1942), de Albert Camus (1913-1960) é um romance citadino, como "A Náusea" (1938), de Jean- Paul Sartre (1905-1980), e podemos nos perguntar se o grande erro dos românticos não foi o de transplantar artificialmente o mal-estar das suas vidas urbanas – de fato – para a Natureza, onde em conseqüência ele soa falso. Feridos eles também pelo mistério e pela absurdidade, eles arrastaram sua ferida mal compreendida pelos vales e refúgios nos quais ela perdia todo sentido. "Mal do século", sim, mas, Baudelaire foi o único, antes de Rimbaud (1854-1891), a sentir que esse século era por excelência aquele da civilização urbana. Ele chegou mesmo a sentir o aspecto mais dificilmente perceptível, sem dúvida, na sua época, talvez o mais profundo, a se julgar pelos seus desenvolvimentos. Trata-se do esfacelamento do indivíduo no espaço e no tempo: a cidade é o lugar onde não se escolhem os encontros, onde o passageiro vem a você bruscamente, suscitando todos os movimentos da sensibilidade sem que ela tenha tido tempo de se premunir.²⁰ ("Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste",²¹ velhinhas, velhos, passante, mendiga...). Lugar onde as solicitações constantes e indiscretas da publicidade excitam um após o outro a fome, o desejo ou o sono ("A prostituição brilha nas ruas"),²² onde, como se espantará o próprio Apollinaire, "o indivíduo não é senão uma partícula de seres com corpos enormes",²³ onde o tempo por si mesmo se fragmenta e se impõe, insensível à duração interior como à ordem "natural" do dia e da noite: campanhas, horários de encerramento, transportes... A cidade aparece como forma concreta e invasiva de uma ameaça desmedida para o homem e no entanto criada por ele; o lugar onde ele padece e responde, até às vezes perder consciência de si.²⁴ "Ferido pelo mistério e pela absurdidade", eis precisamente uma dessas "situações do homem" que, escreve todavia Baudelaire no *Salão de 1846*, "os artistas do passado desdenharam ou não conheceram" e que "é necessário então conhecer antes de tudo".²⁵ Essa última afirmação é extremamente importante: é a partir dela que se explica a poética de Baudelaire e sua solidão em seu século; decerto a acuidade tão lúcida dessa angústia já, ainda, moderna é em si mesma impressionante, mas o que é de ainda maior conseqüência é essa consciência de que o papel do artista não pode ser o de eludir essa angústia no refúgio do sonho ou do passado e sim o de "conhecê-la", de tomá-la por objeto. Assim, a arte se torna essencialmente um modo de transformação e não mais de expressão: "feitiçaria evocatória", obra do "perfeito químico",²⁶ essas metáforas

20. É isso que Baudelaire resume nos poemas em prosa ("à uma hora da manhã"/ *A une Heure du Matin*) pela expressão feroz e lúcida: "a tirania da face humana". (N.A.)

21. BAUDELAIRE, Charles. Flores das "Flores do Mal". Trad. Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1944, p. 97.

22. "*La Prostitution s'allume dans les rues*"

23. "*l'individu n'est qu'une particule d'êtres aux corps énormes*"

24. Causa de muitas das neuroses citadinas com as quais já estamos familiarizados, e tema hoje de numerosos filmes. (N.A.)

25. "*Blessé par le mystère et par l'absurdité*" (...) "*situations de l'homme*" (...) "*les artistes du passé ont dédaignées ou n'ont pas connues*" (...) "*il faut donc connaître avant tout*".

26. "*sorcellerie évocatoire*" (...) "*parfait chimiste*".

indicam uma relação nova da arte com o mundo, que é ação sobre ele e não mais seu reflexo ou eco. Ora, essa consciência de uma cidade invasiva, que virou cristalização de ameaças, é sem dúvida o aspecto o mais original de "As Flores do Mal", aquele também que explica essa impressão "citadina" (*citadine*) da qual falávamos no início, ainda que em muitos dos poemas nenhuma alusão direta seja feita à cidade: assim podemos nos perguntar por que Baudelaire colocou em "Quadros Parisienses" o poema "Brumas e Chuvas" ("Brumes et Pluies"): "fins de outono, invernos..." "Nessa grande planície..." "o cata-vento se enrouquece...";²⁷ nada neste poema parece situado numa cidade, a não ser:

- Se não é, em noite sem lua, *dois a dois*,
Acostar a dor numa cama ao acaso²⁸

Ao azar dos encontros, ao azar dos lugares "convertidos pelo poeta" (*convertis par le poète*) em instrumentos de calma e apaziguamento; multidão de moças desconhecidas reduzidas instantaneamente à intimidade do "dois a dois".

Compreende-se melhor, a partir de então, o papel das brumas e das névoas nas "Flores do Mal": a própria nitidez das linhas, das arestas das casas, percebida como a sensação visual da realidade estranha e hostil da cidade, é deliberadamente borrada pelo poeta, a ponto de em "O Balcão" ("Le Balcon") a cidade não ser mais do que "vapores rosas" (*vapeurs roses*); transformando, no nível da sensação, a nitidez das linhas em atmosfera envolvente e homogênea, as brumas ajudam a substituir a realidade precisa e ameaçante da cidade moderna por um cenário sem realidade própria, do qual o indivíduo pode se assenhorear em lugar de padecer. Mas é preciso notar que, ainda aqui, não se trata de evasão: Baudelaire transforma a cidade *pela* cidade: suas brumas são sempre citadinas, elas são as próprias secreções da cidade, não um véu lançado sobre ela; a "névoa suja e amarela" de "Os Sete Velhos" é uma névoa de cidade, como os "rios de carvão"²⁹ de "Paisagem", como os vapores "rosa" das luzes da cidade noturna, do "Balcão", como a "muralha imensa da névoa" do "Cisne", e Baudelaire, longe de aproveitar das névoas ou da obscuridade como um véu de sonho mascarando a cidade, intensifica ao contrário a sua qualidade citadina:

A noite se espessava como uma *parede...*
("O Balcão")³⁰
"...o céu fecha-se lentamente como uma grande *alcova*
("Crepúsculo Vespertino")³¹

Dessa noite cheia de mistérios das cidades, que sobe opaca e ameaçante, Baudelaire faz a intimidade apaziguadora de um quarto; do céu pesado e opressivo das cidades enfumaçadas, uma alcova, intensificando a sua ameaça: é

27. "fms d'automne, hivers"(...) "Dans cette grande plaine..." "La girouette s'enroue ..."

28. "Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,

D'endormir la douleur sur un lit hasardeux"

29. "fleuves de charbon"

30. "La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison ..."

31. "... le ciel/ Se ferme lentement comme une grande alcôve" (*Crépuscule du soir*).

Notar entretanto o peso deliberado da comparação: "assim como", "como", que coloca em relevo a atividade do artista em lugar de levar docemente à ilusão. Consciência do artifício que se encontra nos procedimentos atuais do teatro, do romance, do cinema (N.A.).

verdadeiramente uma operação alquímica.

Mas não é só no plano visual que se opera essa transmutação: uma das dominantes, agora familiar, da sensibilidade moderna é a impressão que o indivíduo tem de ter sido desapossado do mundo, que uma harmonia imaginária (vinda de Deus ou da ciência, que importa?) parecia há muito tempo organizar em torno dele; os objetos tomaram uma monstruosa estranheza – aquela mesma que o *Nouveau Roman* tenta tornar sensível; o tempo perdeu sua ilusória continuidade para se fragmentar em multiplicidades de tempos inconciliáveis e em instantes fechados sem relação entre si; enfim, a harmonia interior do indivíduo, aquela que ele acreditou por muito tempo possuir e que lhe dava o domínio de si e a unidade, é ameaçada precisamente pelas próprias condições da vida urbana moderna, espécie de violação permanente que ela exerce sobre o indivíduo pela rápida e absurda sucessão de suas solicitações e de seus constrangimentos.

Essa impressão, Baudelaire a ressentia profundamente, e ela é o tema quase constante, sob suas diversas modalidades, de *Flores do Mal*.

Seria longo demais estudar aqui todos os aspectos dessa luta de amor e ódio do poeta e da cidade. Examinemos no entanto alguns deles:

A vontade triunfante sobre a passividade:

Se Apollinaire aceita com alegria entregar-se às solicitações múltiplas da rua:

Você lê os prospectos os catálogos os cartazes que cantam bem alto
("Zona")³²

Baudelaire ao contrário não aceita se designar por um "você" estranho e sujeita os acasos da cidade à sua vontade.

O indivíduo e a multidão:

É ainda um dos traços particulares da vida urbana essa promiscuidade constante de desconhecidos, de passantes, invasão pelo número no qual a personalidade se arrisca a pulverizar-se na dispersão das sensações, esfacular-se em sonhos múltiplos. Duas atitudes oferecem-se então como se por si mesmas: refugiar-se no isolamento (é aquela da maioria dos românticos) ou se abandonar à multidão, como o fará por vezes Apollinaire (em "Guetteur Mélancolique"):

...na borda das ruas

Onde erram nossas vidas às outras vidas parecidas

As vidas arrastam suas sombras ao passar na rua³³

Baudelaire resolve essa tensão pela linguagem, sem se afastar de um prazer novo cuja atração e perigo conhece. ("Para o perfeito *flâneur*", escreve ele em "O Pintor da Vida Moderna", "para o observador apaixonado, é um imenso gozo abrigar-se na multidão, no ondeante, no movimento, no fugitivo e no infinito"³⁴;

32 "Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut" (*Zone*)

33... au bord des rues
Où s'égarant nos
vies aux autres vies
pareilles
Les vies traînant
leur ombre en passant
dans la rue".

34. "Pour le parfait
flâneur, pour
l'observateur passionné,
c'est une immense
jouissance que d'élire
domicile dans le
nombre, dans
l'ondoyant, dans le
mouvement, dans le
fugitif et l'infini".

mas também em "O Spleen de Paris, A Uma Hora da Manhã" ("A une heure du matin"): "Enfim só! Não se ouve mais do que o passar de alguns fiacres retardatários e exaustos. Por algumas horas, teremos o silêncio, senão o repouso. Enfim! A tirania da face humana desapareceu, e eu não sofrerei senão de mim mesmo".³⁵

Ou então, da multidão penosamente evocada – mas no entanto em toda a sua intensidade que fere – extrai um indivíduo que, preservando sempre o desconhecido e o fugidio de um passante, concentra num olhar toda a intimidade real de um instante: em "A uma Passante", um verso, o primeiro, basta para evocar a invasiva presença da multidão:

"A ensurdecadora rua ao redor de mim rugia"³⁶

Mas ao ser coletivo e envolvente da rua Baudelaire contrapõe logo um indivíduo, ao imperfeito o recuo ao passado perfeito: "Uma mulher passou..."; ela permanece entretanto desconhecida ("fugidia beleza").³⁷

Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,
Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!³⁸

Porém a própria mudança dos pronomes pessoais, o condicional, sublinham o desconhecido, ao invés de o elidir em ilusão de reconhecimento, e ao mesmo tempo a espantosa intimidade de um encontro de rua ("santa prostituição").³⁹

VIDA URBANA E TÉCNICA

Desde Apollinaire – desde "Zona" principalmente – a modernidade da cidade associou-se intimamente (para o melhor ou para o pior, conforme o temperamento dos diferentes poetas, entusiasmo ou terror, "rosas de eletricidade" que "se abrem ainda no jardim da memória" ou "almas estenografadas" de Tzara [1896-1963])⁴⁰ à invasão da vida pela técnica, sensível primeiro nas cidades, que ainda são para isso um lugar privilegiado. Na época das "Flores do Mal" esse fenômeno ainda não era explosivo e, acima de tudo, não parece tão determinante; em Paris, ele é apenas um aspecto, entre tantos outros, da transformação da cidade.

E no entanto, único entre os poetas de seu tempo, Baudelaire pressentiu o "encanto moderno" dos novos objetos e, ao mesmo tempo, a misteriosa ameaça de que eram portadores: "rosas de eletricidade" e "almas estenografadas",⁴¹ as duas atitudes, curiosamente, germinam em "As Flores do Mal".

Esses dois aspectos da modernidade não são alternados, mas simultâneos: não apenas Baudelaire *ousa* ver e nomear os objetos modernos como, ao mesmo tempo, os integra pela linguagem – revelando aí precisamente sua inquietude

35. "Enfin seul! On n'entend plus que le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés. Pendant quelques heures, nous posséderons le silence, sinon le repos. Enfin! la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même"

36. "La rue assourdissante autour de moi hurlait".

37. "Une femme passa ..." (...) "fugitive beauté".

38. BAUDELAIRE, Charles. Op. Cit., 1944, p. 97. "Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / O toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais!"

39. "sainte prostitution". Cf. O Vinho dos Trapeiros (*Le vin des chiffonniers*), A Uma Mendiga Ruiva (*A une mendiante rousse*) (N.A.)

40. Cf. o artigo de S. Delesalle no número de *Europe* sobre Apollinaire. (N.A.)

41. "merveilleux moderne" (...) "roses de l'électricité" (...) "âmes sténographiées".

42. Atitude que se encontra num outro plano - e quão combatida ainda um século mais tarde! em Le Corbusier (1887-1965), aceitando a técnica moderna, mas para assujeitá-la. (N.A.)

e combatividade em relação a eles – num mundo onde o homem tem seu lugar.⁴² Já vimos como as chaminés e os “rios de carvão” eram transformados, na sua própria modernidade, em "Paisagem", em "Amor à Trapaça" ("Amour du mensonge").

Quando eu contemplo, às chamas do gás que a colore,
Tua fronte pálida e formosa, de um mórbido atraente,
Onde os archotes da noite instalam uma aurora,⁴³

43. "*Quand je contemple, aux feux du gaz qui le colore, Ton front pâle, embeli par un morbide attrai Où les torches du soir allument une aurore,*"

O “gás” é claramente nomeado apesar da sonoridade bizarra e audaciosa da palavra; mas por um lado a impertinente modernidade dessa luz duplamente artificial (por sua origem e seu desafio à noite) é duas vezes sujeitada: “quando eu contemplo” (pela vontade do artista) e “às chamas do gás que a colore” (“gás” não é senão a determinação de uma palavra mais geral, “chamas”, e além do mais reduzida ao papel secundário de “colorir” uma fronte) e principalmente, na passagem mediante a transição de “archotes da noite” (“archotes”: antiguidade, “noite”: eterna), o gás se torna “uma aurora”, quer dizer, o duplo contrário (lógico) do bico de gás: natureza imemorial e manhã, em lugar do produto técnico e noite trapaceada pelo homem.

Assim, longe de evocar o pitoresco do objeto técnico, Baudelaire o integra ao mundo familiar pelo antropomorfismo:

o vento esbofeteia a chama e atormenta o vidro
(“O Vinho dos Trapeiros”)⁴⁴

44. "*Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre*".

E faz brilhar nele muito mais do que um simples objeto novo: a potência (pressentida, pois é ainda futura) da técnica a transformar a vida dos homens. É pela força e intensidade de tais alquimias que "As Flores do Mal", apesar da raridade e aparente discrição das alusões que aí se podem encontrar, dão essa estranha impressão de ter antecipadamente integrado em seu mundo a técnica que, no entanto, só entrará triunfalmente na poesia muito mais tarde. Curiosamente, sua multiplicação teve sem dúvida efeito mais fraco, pois ela terá então aparecido como um pitoresco passageiro, logo démodé aos nossos olhos ora habituados a encantos maiores: uma poesia obcecada por bicos de gás teria ainda ressonância moderna? Demasiadamente marcada pelo seu tempo, ela não teria sabido “extrair o eterno do transitório” (tirer l'éternel du transitoire). Ter sabiamente integrado, num primeiro grau, à poesia as reverberações e as máquinas era já uma revolução poética, uma presciência do desenvolvimento da cidade técnica; mas ter sabiamente limitado em número a sua evocação, negligenciando seu aspecto passageiramente pitoresco para tornar sensível por meio deles as profundas mutações que só aparecerão meio século mais tarde é, num segundo grau, muito mais profundo,

o que funda a real modernidade de Baudelaire, seu senso da vida urbana, tal como ele a adivinha, tal como, uns sessenta anos mais tarde, Apollinaire poderá definir mais claramente.

E cataratas pesadas,
Como cortinas de cristal,
Pendiam, deslumbrantes,
De muralhas de metal.⁴⁵

De vitrines e cortinas de grandes magazines Baudelaire faz um poema que evoca diretamente aos nossos olhos do século XX os imóveis mais recentes de Park Avenue, uma cidade infinitamente mais moderna do que Alphaville. O espantoso é que ele atinge esse resultado escolhendo no objeto moderno, o que logicamente pareceria ligá-lo ao passado, reintegrá-lo num ciclo eterno: “muralhas”, palavra antiga que evoca Roma ou a muralha da China, “cortinas”... e “metal”, “vidro”, matérias senão “primas”, pelo menos de longa memória; é da aliança paradoxal entre o moderno fugidio e um passado longínquo o bastante para parecer eterno que nasce “alquimicamente” um futuro ainda imperceptível aos contemporâneos. Desse modo, o vagão do "Vinho do Assassino" ("Vin de l'assassin") não evoca em nada o pitoresco dos primeiros trens, aparecendo só como “enraivecido” nestes versos:

O vagão enraivecido pode bem
Esmagar minha cabeça culpada
Ou me cortar ao meio...⁴⁶

É muito mais o terror das máquinas enormes, das culpabilidades incompreendidas e absurdas que se sente aqui presente.⁴⁷

Tampouco nenhum pitoresco de locais, nenhuma ponte Mirabeau nem Auteuil. As raríssimas evocações de locais precisos são logo apagadas no universal “numa tenebrosa e profunda unidade” (*en une ténébreuse et profonde unité*), pois não é a fisionomia particular de Paris no meio do século XIX que Baudelaire tem por objeto mas, como ele escreveu no *Salão de 1859*, “a paisagem das grandes cidades” (*le paysage des grandes villes*). Já foi visto acima para "Paisagem", é também o caso de "Dança Macabra" ("Danse Macabre"), onde os cais do Sena se prolongam até as Índias sem que o leitor tenha condição de se deter um instante em tais evocações.

Da Paris nova que surgia à época das "Flores do Mal", um dos traços dos mais impressionantes (topográfica e sociologicamente) é a súbita proliferação de periferias além dos muros, com sua população miserável na qual se incubia perpetuamente o motim e que tanto contribuíram para dar a Paris esse papel de capital

45. "Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suendaient, éblouissantes,
A des murailles de métal".

46. "Le wagon enragé peut bien
Ecraser ma tête coupable
Ou me couper par le milieu ..."

47. É ainda o caso em "Moesta e Errabunda" ("Moesta et Errabunda"), em "O Vinho do Assassino" ("Essa crápula invulnerável / Como as máquinas de ferro" [Cette crapule invulnérable/ Comme les machines de fer]), em "As Velhinhos" ("Les petites vieilles") ("Eles rastejam, flagelados pelos ventos iníquos/ Tremendo ao estrondo rodante dos ônibus..." [Ils rampent, flagellés par les bises iniques/ Frémissant au fracas roulant des omnibus ...]), A Viagem (*Le voyage*) - VII ("nem vagão, nem navio..." ["ni wagon, ni vaisseau..."]). (N.A.)

política que Victor Hugo exalta em "Os Miseráveis" (1862). Mas se essas periferias são freqüentemente evocadas em "Flores do Mal", elas não o são jamais no seu pitoresco, ou melhor, é sua presença obcecante que é coletivamente evocada no plural, como em *Spleen*

48. "Et la mortalité
sur les faubourgs
brumeux".

E a mortandade sobre as periferias esfumaçadas⁴⁸

ou então, em "O Vinho dos Trapeiros" por exemplo, é "uma velha periferia" (*un vieux faubourg*)

49. "Où l'humanité
grouille en ferments
ourageux".

Onde a humanidade ferve em fermentos tempestuosos⁴⁹

e seus habitantes são o

50. "Vomissement
confus de l'énorme
Paris".

Vômito confuso da enorme Paris⁵⁰

"a humanidade", "vômito confuso": estamos longe de todo pitoresco popular, de qualquer "pintura". Mas os dois movimentos essenciais que caracterizam no plano visual e social *ao mesmo tempo* as periferias são captados por essas palavras com uma potência espantosa: mundo rejeitado pela cidade para além dos seus muros, rejeitado também para longe de seus prazeres, é bem um vômito, mas também um mundo repleto de "fermentos tempestuosos", que aflui pelo motim ao coração da capital; ele é por sua potência e número "a humanidade". Senão sua população, o aspecto de suas ruelas, fértil fonte de descrições à época, poderia ter tentado Baudelaire. Mas, ao contrário, em duas palavras que evocam mais o olho visionário de "Paris a vô de coruja" ("Paris à vol de hibou") dos "Miseráveis do que o do pintor de gênero:

51. "labyrinthe
fangueux".

labirinto enlameado⁵¹

Baudelaire concentra a impressão bizarra de uma monstruosa arquitetura (ligando a cidade à periferia), aquela de um lugar híbrido, nem cidade nem campo "enlameado", e pela referência mítica ao labirinto de Dédalo de onde Ícaro saiu voando, ele sugere ao mesmo tempo ("fermentação tempestuosa") o papel épico das periferias.

* * *

Baudelaire toma então a cidade constantemente por objeto, não como um contexto – pois, ao contrário, elimina todo o pitoresco citadino – mas em sua maior intensidade e em sua especificidade. Do amontoado confuso de elementos

urbanos, isola com lucidez precisamente aqueles que deveriam se revelar mais tarde, de maneira explosiva, como os fatores decisivos das grandes mutações da sensibilidade e da arte no século XX: a transformação do homem pelo desenvolvimento da civilização urbana e técnica. A própria forma da sua sensibilidade lhe permitiu perceber com acuidade, de um lado, as novas fontes de beleza que o crescimento das cidades e o desenvolvimento da técnica ofereciam ao homem (fonte de um encanto moderno que eclodirá mais tarde, mas do qual "As Flores do Mal" são a primeira manifestação); de outro lado, as novas ameaças que esse fenômeno faria pesar sobre os indivíduos.

III. "UMA CIDADE NUMA CIDADE"

Esse título de um romance projetado por Baudelaire resume com bastante precisão o papel da cidade em "As Flores do Mal". Pois a Beleza, tal como ele a concebe - quer seja "sonho de pedra" (*rêve de pierre*) onde "cada um se flagela após o outro" (*chacun se meurtrit tour à tour*) ("A Beleza" ["La Beauté"]), "alma potente para o crime" (*âme puissante au crime*) ("O Ideal" ["L'Idéal"]), "jovem gigante" (*jeune géante*) ("A Giganta" ["La Géante"]), "embuste" (*mensonge*) ("A Máscara" ["Le Masque"]), "monstro enorme, espantoso, ingênuo" (*monstre énorme, effrayant, ingénu*) ("Hino à Beleza" ["Hymne à la Beauté"]) - é aquela da cidade moderna, aquela de seu rosto de pedra, aquela de suas febres, aquela de sua potência, que modela o homem à sua imagem. Basta, aliás, comparar o "Hino à Beleza" e o "Epílogo" ("Epilogue") do "Spleen de Paris", que é uma declaração direta à cidade, para sentir na identidade das imagens e dos termos até que ponto Cidade e Beleza se confundem para ele. De nada serve negar esse domínio da "grande puta" (*énorme catin*) sobre o homem que a habita e que ela transforma. Assim, longe daquela de Metrópolis, a cidade das "Flores do Mal" se torna por uma osmose mágica um monstro familiar, à medida do homem que ela transformou.

Se Paris se metamorfoseia em "grande puta/ Cujo charme infernal (o) rejuvenesce sem cessar",⁵² reciprocamente o poeta parece ter integrado ao seu universo íntimo suas pedras e suas febres.

Em "A Fonte de Sangue" ("La Fontaine de Sang"), um dos poemas que Baudelaire apreciava particularmente, a cidade não aparece senão como prolongamento do organismo:

Parece-me por vezes que meu sangue escorre em ondas
.....
Pela cidade, como num campo cercado
Ele vai transformando os paralelepípedos em ilhotas,
Tirando a sede de cada criatura,

52. "*énorme catin/
Dont le charme
infernal (le) reajeunit
sans cesse*".

53. "Il me semble
parfois que mon sang
coule à flots

.....

A travers la cité,
comme dans un
champ clos
Il s'en va
transformant les pavés
en îlots,
Désalterant la
soif de chaque
créature,
Et partout
colorant en rouge la
nature".

54. "Mon coeur est un
palais flétri par la
cohue,
On s'y saouïe, on s'y
tue, on s'y prend aux
cheveux,

L'Irréparable ronge
avec sa dent maudite-
Notre âme, piteux
monument
Et souvent il attaque,
ainsi que le termite,
Par la base le bâti-
ment.

Mais mon coeur, que
jamais ne visite
L'extase
Est un théâtre où l'on
attend
Toujours, toujours en
vain, l'Etre aux ailes
de gaze.

Et de longs corbillar-
ds, sans tambours ni
musique,
Défilent lentement
dans mon âme ...

Je veux bâtir pour toi,
Madone, ma maîtres-
se,
Un autel souterrain
au fond de ma
détresse,
Et creuser dans le coin
le plus noir de mon
coeur".

55. "Je t'aime, ô
capitale infâme ..."
(Épilogue, *Spleen de Paris*).

E em toda parte tingindo de vermelho a natureza⁵³

Revanche do artista sobre ela, a impossível aliança entre a cidade e o indivíduo parece aqui magicamente conquistada. Em *Sonho Parisiense* ele realiza esse milagre de uma cidade pessoal, mental ("Uma Cidade numa cidade" ["Une Ville dans une ville"]).

E em toda parte nas "Flores do Mal" os elementos os mais irredutíveis da cidade – arquiteturas de profundas perspectivas, multidão, barulho, tumulto, criação artificial – são interiorizados:

Meu coração é um *palácio* queimado pelo povo
Nele bebe-se, mata-se, agarra-se os cabelos.

O Irreparável rói com seu dente maldito
Nossa alma, lastimável *monumento*
E frequentemente ataca, tal como a térmita,
Pela base o *edifício*.

Mas meu coração, que o êxtase nunca visita,
É um *teatro* onde se espera,
Sempre, sempre em vão, o Ser com asas de gaze

E longos rabeções, sem tambores nem música,
Desfilam lentamente *em minha alma*...
Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta

Eu quero *construir* para ti, dona de mim, minha amada,
Um *altar subterrâneo* no fundo de *meu desespero*,
E *escavar* no canto mais escuro de meu coração.⁵⁴

Entre a "Cidade" (*Ville*) mental e a cidade-mulher se realiza uma difícil, mas ao menos possível troca:

Eu te amo, ô capital infame...
(*Epílogo do Spleen de Paris*)⁵⁵

Se a vida urbana parece um mal mortal, ao menos os artistas podem dela extrair a beleza nova que:

Fará eclodirem as flores de seu cérebro,
(“A Morte dos Artistas”)⁵⁶

56. “*Fera s’épanouir les fleurs de leur cerveau,*” (“La mort des Artistes”).

e “dessa terrível paisagem” (*de ce terrible paysage*) fazer “um palácio infinito” (*un palais infini*) [*Sonho Parisiense*], dos “pensamentos abrasantes” (*pensers brûlants*) de que a cidade impõe “uma tépida atmosfera” (*une tiède atmosphère*) [*Paisagem*].

* * *

Assim “As Flores do Mal”, sem jamais descrever a cidade, e mesmo não a designando senão raramente, dela são intimamente penetrados: porque Baudelaire soube confundir na “tenebrosa e profunda unidade” de uma sensação o espetáculo da cidade e seu novo e misterioso poder sobre o homem, “As Flores do Mal” são sem dúvida a coletânea de poemas mais intensamente citadina do século XIX.

* Texto-base da palestra *A Modernidade segundo Baudelaire*, apresentada por France Vernier (Universidade François Babelais, Tours), em 16.06.2004 no auditório Lupe Cotrim, da Escola de Comunicações e Artes da USP, dentro do *Ciclo Extra-Curricular de Palestras: Cultura de Greve/ Greve é Formação - EXTRA!* (16/06 - 01/07/2004). Na mesma sessão ocorreu também a palestra de Jean-Philippe Chimot (Universidade de Paris I – Panthéon – Sorbonne) *A Comuna de Paris, Revolução Sem Imagens?*. Ver IDEM, “Daumier, Tardi, P. Watkins: como mostrar o povo?”, in *ARS*, 3, 2004, pp. 67 - 79.

tradução Maria Hirszman
revisão técnica Luiz Renato Martins

Observação importante: salvo menção específica em contrário, todas as citações de Baudelaire presentes neste texto foram traduzidas pelo revisor técnico, independentemente de toda preocupação poética, com o fito de priorizar o sentido literal e semântico do original e atender assim à interpretação expressa da autora do ensaio, France Vernier. Sem entrar no mérito das traduções existentes, em muitos casos as opções adotadas no português se afastam dos termos de Baudelaire ou do contexto de significação por este visado, e dificultariam por isso a compreensão do comentário feito pela autora do ensaio. Em contato direto com esta, decidi pois, em cada caso, privilegiar a sua interpretação e portanto só recorrer às traduções existentes quando estas atendessem à aceção visada pela autora. O leitor, de todo modo, dispõe ao pé da página, na nota, da citação original para seu exame. Agradeço os muitos esforços despendidos neste processo, certamente complexo e trabalhoso, pela tradutora do texto, Maria Hirszman, e pela bolsista PIBIC Carolina Cortinove Tardego, que recensou as traduções adotadas em vários casos e auxiliou no seu cotejo (N. R. T.)