

Infância e modernidade no século XIX: o olhar de Charles Baudelaire *

JUAREZ JOSÉ TUCHINSKI DOS ANJOS**

Universidade Federal do Paraná

Resumo: Por meio do olhar do poeta francês Charles Baudelaire, o objetivo do artigo é compreender como nas relações entre modernidade e infância no século XIX, percebia-se esta última como um fenômeno moderno. A fonte aqui privilegiada são os poemas em prosa *O Esplim de Paris*, cuja leitura é feita em contraste com outros textos baudelairianos: seus escritos íntimos reunidos na coletânea *Meu Coração Desnudado* e sua obra seminal sobre a modernidade, *O Pintor da Vida Moderna*.

Palavras-chave: Modernidade; Infância; Século XIX.

Abstract: Through the view of the French poet Charles Baudelaire, the present article aims to understand how childhood was perceived as a modern phenomenon in the relations between modernity and childhood during the 19th century. The privileged source in this article consists in the prose poems *Paris Spleen*, whose reading is made in contrast with other Baudelaire texts: his intimate writings gathered in the collection *My Naked Heart* and his seminal work on modernity, *The Painter of Modern Life*.

Keywords: Modernity; Childhood; 19th Century.

* Artigo submetido à avaliação em 25 de julho de 2013 e aprovado para publicação em 1 de setembro de 2013.

** Mestre (2011) e doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná, na linha de História e Historiografia da Educação. Atualmente, desenvolve a pesquisa “Famílias e Crianças na Província do Paraná (1853-1889): Uma História da Educação”, que investiga a educação da criança pela família no século XIX. A pesquisa é financiada por uma bolsa concedida pela CAPES-REUNI. E-mail: juarezdosanjios@yahoo.com.br.

Introdução

Hoje se reconhece que o processo histórico de construção da infância na Era Moderna foi marcado por rupturas e continuidades (GÉLIS, 1991), ao contrário da marcha ascensional traçada anteriormente por Philippe Ariès (1978) ou da estabilidade de permanências contínuas e relações quase imutáveis elencadas por Linda Pollock (2004). No que diz respeito às rupturas sabe-se que a infância moderna passou por três significativas mudanças entre os séculos XVII e XIX: o deslocamento da formação pelo trabalho para a formação escolar, a afirmação da família nuclear com estreitamento dos laços afetivos e a redução da mortalidade infantil em boa parte do ocidente (cf. STEARNS, 2006, p.90-1).

As mudanças mencionadas, é claro, foram graduais e não alcançaram a todas as crianças e famílias ao mesmo tempo e muitas sequer tomaram ciência de que isso ocorria. Ainda assim, esses fenômenos modificaram sem dúvida o modo de perceber e conceber a infância ao longo daqueles séculos. Todavia, pouco tem sido problematizado na historiografia da infância a sutil e fundamental diferença entre Era Moderna – um período histórico no qual se lançam as bases dessas mudanças acima referidas e que vai dos séculos XVI a XVIII – e a Modernidade – “uma experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida” (BERMAN, 2011, p. 24) iniciada também no século XVI, mas que se prolonga até meados do século XX – na sua relação com a experiência de construção dessa infância dita moderna. Em outras palavras: é preciso investigar o impacto da experiência da modernidade sobre a experiência de construção de um tempo específico da vida ao qual chamamos infância.

Ao estudar o tema da Modernidade, os pesquisadores reconhecem no poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) um dos seus maiores críticos e intérpretes. A partir de sua variada e profícua produção – críticas de arte, críticas literárias, poemas em verso, poemas em prosa, correspondências e escritos íntimos – muitas facetas do fenômeno têm sido interrogadas por filósofos, estudiosos da literatura e historiadores, com diferentes olhares sobre a obra baudelairiana. O período de vida e atividade deste poeta – o

século XIX – coincide duplamente com algo destacado nos estudos da modernidade, de um lado e da história da infância, do outro.

Em relação à primeira, é este o momento histórico em que, vindo de mudanças em “todos os níveis da vida pessoal, social e política [...], o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro” (BERMAN, 2011, p. 26), tornando tal experiência, por isso, mais rica e intensa que no período precedente, carregada de conflitos e contradições. Segundo Francisco Moraes Paz, esses conflitos e contradições fizeram do Oitocentos “herança e negação do Século das Luzes” (PAZ, 1994, p. 7): herança porque se moveu a partir dos sonhos e projetos de modernidade anteriormente gestados, baseados na ciência e na técnica para a emancipação humana; negação porque enfrentou os próprios limites do projeto, fazendo por vezes que ele se tornasse um ideal, uma utopia, que ao mesmo tempo em que se realizava, deixa de realizar em plenitude tudo aquilo que prometia, transformando-se em um *devoir*. David Harvey vai ainda mais longe ao debruçar-se sobre os limites da modernidade oitocentista, quando recorda que Horkheimer e Adorno aventaram a tese de que a razão que deveria libertar e emancipar o homem pode ter se transformado “num sistema de opressão universal em nome da libertação humana” (HARVEY, 2000, p. 23), fazendo cair por terra a aspiração mais nobre que a sustentava.

No tocante à história da infância, o Oitocentos é o período no qual a criança adquire nas sociedades ocidentais, de modo geral, centralidade nos discursos de médicos, políticos, intelectuais, pedagogos e da própria família (cf. ARIÈS, 1986; BECCHI, 1996; FERREIRA, 2004), o que impôs transformações nas relações dos adultos com as crianças, mas também, na própria percepção dos tempos da vida. Apesar disso, a produção dessa centralidade não se fez sem contradições nessas mesmas sociedades. Na França, tentativas de reforma moral voltadas para crianças em instituições correccionais como a Petite-Roquette (uma cadeia infantil) beiravam o sadismo e a tortura, baseadas que foram na moderna racionalidade científica sobre a infância (cf. PERROT, 1988). No seio das famílias burguesas, tidas por abrigo seguro e acolhedor, iniciações sociais e sexuais psicologicamente

traumáticas eram efetivadas com frequência nos Estados Unidos e Inglaterra durante a Era Vitoriana, conforme demonstrou Peter Gay (1999). Houve crianças, ainda, que vivendo a infância na cidade moderna, passaram ao largo de toda essa sentimentalidade, como foi o caso dos pequenos trabalhadores das indústrias europeias, onde “as autoridades estavam mais preocupadas com os pecados da ‘indolência e do ócio’ entre os jovens que com o trabalho em excesso” (HEYWOOD, 2004, p. 161). De maneira geral, Peter Stearns considera que a sociedade ocidental do século XIX “acompanhou a criação do moderno modelo de infância com uma série de adornos que ao mesmo tempo colocavam expectativas quase impossíveis e geravam uma série de novas restrições e constrangimentos” (STEARNS, 2006, p. 103) já que nem todas as crianças poderiam gozar daquelas condições idealizadas e nem todos os adultos estavam prontos a proporcioná-las a seus filhos, de modo que suas próprias existências eram testemunho concreto dos limites da moderna infância oitocentista.

Em face disso, Charles Baudelaire, por ter presenciado o desenrolar desses dois fenômenos próprios de seu tempo, torna-se uma testemunha privilegiada para pensarmos como, nas relações entre modernidade e infância (cada uma delas trazendo dentro de si a contradição, mudanças, deslocamentos e novas sensibilidades), percebia-se esta última como um fenômeno moderno, isto é, próprio de um século que viveu a avassaladora experiência da modernidade. O objetivo deste artigo é compreender tal questão, a partir da ótica baudelairiana. A fonte aqui privilegiada serão os poemas em prosa *O Esplim de Paris* (BAUDELAIRE, 2010), escritos na década de 1860 e publicados postumamente em 1869, cuja leitura será feita em diálogo com outros textos de Baudelaire: seus escritos íntimos reunidos na coletânea *Meu Coração Desnudado* (BAUDELAIRE, 2009) e seu escrito mais famoso e citado sobre a modernidade, *O Pintor da Vida Moderna* (BAUDELAIRE, 1996) ¹.

¹ Para o presente estudo, servi-me de traduções das obras de Baudelaire para a língua portuguesa. Os respectivos tradutores são indicados nas referências bibliográficas.

As considerações de Teixeira Coelho Neto a respeito do “heroísmo” da vida moderna presente em o *Esplim de Paris* ajudam a demarcar o modo pelo qual pretendo interrogar esta obra como fonte histórica:

Diz-se também que o herói da modernidade é (ou foi) o homem comum. A leitura de *Le Spleen de Paris*, de Baudelaire, confirmaria isso. Os “heróis” dos seus curtos poemas em prosa são todos “homens comuns”: a velha senhora na rua, o rapaz de olhos baixos que precisa reunir toda a sua coragem para entrar num bar, o vidraceiro, as multidões, as viúvas, o saltimbanco, o pobre, etc. Mas é óbvio que o herói, o herói real, o grande herói, é o dono destes olhos que se debruçam sobre o vidraceiro e a velha senhora: o escritor, o poeta, o artista da modernidade (COELHO NETO, 1995, p. 41).

Com efeito, nos poemas baudelairianos não são seus personagens que falam, mas é o poeta, o verdadeiro herói que vive as alegrias e contradições da modernidade quem nos fala, emprestando a eles sua voz. Assim, a modernidade e a infância que eles nos permitem capturar e que ao longo deste artigo buscaremos compreender não são outras que as percebidas e entendidas pelo próprio Baudelaire: é sobre o seu olhar que construiremos o nosso sobre o objeto em questão.

Todavia, o poeta nunca escreveu uma reflexão específica sobre isso, como fez mais de uma vez sobre a modernidade e a arte, por exemplo. Por isso, na primeira parte do artigo, procurarei demarcar como estas duas experiências aparecem em o *Esplim de Paris*, numa leitura contrastada com outras obras baudelairianas. Na segunda parte, selecionarei algumas imagens da infância na modernidade na busca por entender como o encontro das duas experiências produz *uma* percepção da infância moderna: aquela mediada pelo olhar de Charles Baudelaire.

Infância e Modernidade: algumas (in)definições em Baudelaire

O *Esplim de Paris* foi escrito entre 1861-1866. Trata-se de um conjunto de cinquenta poemas em prosa, inspirados no livro *Gaspard de La Nuit* de Aloysius Bertrand, que na década de 1830 escrevera breves poemas no mesmo formato, como se fossem pequenas pinturas, retratando a vida cotidiana no mundo medieval, pela ótica do grotesco e do fantástico. A intenção de Charles Baudelaire fora “aplicar à descrição da vida moderna, ou melhor, de *uma* vida moderna e mais abstrata, o procedimento que ele [Bertrand] tinha aplicado à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresca” (BAUDELAIRE, 2010, p. 19). Assim, se propõe a descrever cenas do seu presente, tentando apreender nelas as dissonâncias e contradições, tal qual teria feito seu antecessor em relação ao medievo. Entrementes, Baudelaire tem consciência de que se trata aqui de *uma* vida moderna, capturada a partir de uma perspectiva em particular – a sua – nascida “da frequentação das cidades enormes [...] do cruzamento de inúmeras relações.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 20).

Nessa época, é Walter Benjamin quem nos lembra, andar pela cidade era algo extremamente penoso para Baudelaire, já que “seus credores perseguiram-no, a doença se manifestava e a isso se somavam as desavenças entre ele e a amante.” (BENJAMIN, 1989, p. 70). Desse modo, sabemos que seu olhar sobre a cidade e a vida moderna de modo algum seria neutro, mas marcado pelos próprios sofrimentos físicos e morais que atormentavam sua alma. Embora ele intitule a coletânea de *Esplim*, uma palavra que literalmente significa melancolia, mas cujo estado de prostração nervosa, segundo Teixeira Coelho Neto, “significa uma condição marcada pela ausência de reação aos estímulos que chegam ao indivíduo vindos do exterior, da vida agitada da grande metrópole” (COELHO NETO, 1995, p. 42), toda sua obra revela justamente o contrário: a experiência profunda e sensível de alguém que passando pela cidade e pelos seus habitantes, não fica alheio, mas os percebe e analisa, buscando destacar nos contemporâneos, por meio da ficção, as marcas da sua própria condição de sujeito moderno. É claro que o lugar que ocupa entre eles, sem dúvida, é o daquele que não apenas observa, mas

também interpreta. E essa atitude crítica foi algo que Baudelaire nunca perdeu, mesmo nesses conturbados anos que antecederam sua morte.

A vida moderna, descrita ao longo do livro, é passada e experimentada na modernidade. Todavia, este conceito central e seminal não é de modo algum estabelecido com precisão na obra baudelairiana. Para Marshall Berman, “uma das qualidades mais evidentes dos muitos escritos de Baudelaire sobre a vida e a arte moderna consiste em assinalar que o sentido da modernidade é surpreendentemente vago, difícil de determinar” (BERMAN, 2011, p. 160). David Harvey considera que “a única coisa segura na modernidade é a sua insegurança e até a sua inclinação para o caos totalizante” (HARVEY, 2000, p. 22). Já Marilene Weinhardt é mais otimista, afirmando, em relação ao conceito, que Baudelaire o vai “construindo à medida que observa a realidade artística e vive o cotidiano, cotidiano que no seu caso não foi dos mais regulares e tranquilos, quer no plano econômico, quer no familiar, quer no amoroso, quer no profissional ou quer no artístico” (WEINHARDT, 1994, p. 43). Não pretendo aqui propor uma abordagem nova ou inédita do conceito em Baudelaire, mas apontar *uma interpretação* do conceito de modernidade, partindo de sua obra mais famosa sobre o tema: *O Pintor da Vida Moderna* e alargando-a à luz de seu *Esplim de Paris*.

Ao enaltecer as virtudes, talentos e habilidades do pintor Constantin Guys, o poeta define a modernidade como, precisamente, aquilo que este artista plástico conseguia capturar em suas obras: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25). A modernidade, ainda que com o risco de uma grosseira simplificação, pode ser entendida, num primeiro momento, como o conjunto das experiências que se desenrolam no presente do sujeito oitocentista; daí o bom artista ser aquele que consegue observar no seu cotidiano “o transitório, o efêmero e o contingente”, aquilo que de mais fugidio forma esta fatia do tempo em constante transformação, para traduzi-lo em arte, esta sim, enquanto expressão humana que comunica sentidos do mundo, eterna e imutável, pois fixadora de uma época. É em função disso que Baudelaire considera que “houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos

retratos que nos provém das épocas passadas está revestida dos costumes da própria época” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

Num contexto artístico no qual o belo consistia, sobretudo, em copiar e imitar o passado, a proposição baudelairiana soa dissonante, pois propõe ver a beleza constituída por “um elemento eterno, invariável” e “um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva e combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, 1996, p. 10). Em face disso, não é qualquer beleza que constitui a modernidade, mas aquela percebida por meio da sensibilidade do artista, esteticamente observável ou palpável: a moda, a moral, a paixão, o comportamento. Mas o próprio poeta tem consciência, ainda, de que não só de beleza e harmonia se faz tal modernidade; o fugidio também se encontra “no amargo e capitoso do vinho da vida” (BAUDELAIRE, 1996, p. 70), naquilo de forte, embriagante e desarmonioso que o próprio presente oitocentista oferece àqueles que o experimentam.

É na obra *O Esplim de Paris* (juntamente com *As Flores do Mal*) que se reconhece que as duas dimensões da modernidade baudelairiana se cruzam e interpenetram. Encontramos nela um complexo quadro de “conflitos ideológicos e de classe, conflitos emocionais entre pessoas íntimas, conflitos entre o indivíduo e as forças sociais, conflitos espirituais dentro do indivíduo” (BERMAN, 2011, p. 196), o conteúdo mesmo da vida moderna do *seu tempo* que Baudelaire se propõe a descrever, o vinho que o homem comum e o artista do Dezenove têm que sorver se quiserem ser, eles mesmos, “modernos”.

A modernidade, assim, é como a experiência daquele escritor em *O Quarto Duplo* que entorpecido pelo láudano dentro do seu aposento, observa os móveis, se delicia com suas formas e a luz do crepúsculo que os ilumina, para logo em seguida ser enxotado pelo síndico porque não tem dinheiro para pagar o aluguel (BAUDELAIRE, 2010, p. 25). Ou daquele outro que *À Uma Hora da Madrugada* fecha-se no seu quarto e rememora os passos dados durante o dia, pela cidade: os homens de letras com quem conversou; as pessoas de quem apertou a mão, a rapariga que viu nua... Recapitulação encerrada com uma prece:

Almas dos que amei, almas dos que cantei, deem-me forças, apoiem-me [...] e vós, Senhor meu Deus, concedei-me a graça de produzir uns bons versos que me provem a mim mesmo que não sou o último dos homens nem inferior àqueles que estou desprezando (BAUDELAIRE, 2010, p. 36).

É ainda a experiência do sujeito que percorrendo as ruas da cidade moderna vai fazendo seguidamente *Os Projetos* de vida, pensando nas casas que gostaria de ter para si e sua amada, das quais vai abrindo mão em seus devaneios: primeiro um palácio, que põe de lado porque as paredes cobertas de ouro “nem sequer deixariam lugar para pendurar o retrato dela”; depois uma casa na praia, por fim um albergue “tão fecundo em volúpias” até que chegando a sua morada de verdade, pensa consigo:

Hoje tive, em sonho, três domicílios em que achei igual prazer. Por que forçar meu corpo a mudar de lugar, já que minha alma viaja tão levemente? Para quê executar os projetos se o projeto for em si mesmo, um prazer suficiente? (BAUDELAIRE, 2010, p. 70).

Essa experiência é também semelhante à do homem que, em *Espanquemos os Pobres*, depois de ficar por uma quinzena confinado num quarto cercado de livros “nos quais se tratava da arte de tornar os homens felizes”, sai à rua e na porta da taberna em um dos subúrbios parisienses, encontra um pobre a quem espanca e por quem será depois espancado. Ambos terminam em paz, pois pela violência, o homem que começou a luta havia devolvido ao velho “o orgulho e a vida” (BAUDELAIRE, 2010, p. 124).

O que esses pequenos quadros vão aos poucos revelando é aquilo que já foi observado por Marshall Berman, como “um dos fatos mais marcantes da vida moderna: a fusão de suas forças materiais e espirituais, a interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno” (BERMAN, 2011, p. 158); mas não apenas. Eles demonstram que essa relação do indivíduo com o espaço e o seu presente é extremamente contraditória, na

medida em que põe suas aspirações em conflito com as contingências da própria vida.

O escritor que vive de admirar o belo e consumir drogas tem que se render ao fato de que sem dinheiro, só lhe resta admirar a sarjeta ao passo que o outro que se tranca no quarto, por mais que busque criticar os seus semelhantes, não deixa de encerrar o dia com uma prece, denúncia de que em seu íntimo sabe que é tão parecido com aqueles a quem despreza e como eles, é presa das forças materiais e espirituais da própria cidade moderna. Afinal, se não fosse ela, dificilmente voltaria para casa àquela hora da madrugada e teria tanta coisa para pensar sobre o dia que ali estava sendo encerrado. O homem sonhador, por seu turno, descobre-se fazendo algo que alimentaria a vida de tantos outros do seu tempo: o fato de que sonhar é por vezes mais consolador e confortante do que viver, sobretudo se as condições da vida são elas próprias um interdito para que os projetos do homem moderno se realizem e sua experiência de estar no mundo não passe na maior parte das vezes de um descompasso alucinante entre aspirações e possibilidades.

Já o último quadro bem merece figurar entre aqueles que deram a Baudelaire a alcunha de realista e satânico, tal como o viram seus primeiros leitores brasileiros, ainda no século XIX (cf. AMARAL, 1996, p. 52). Vemos nele um homem que depois de tempos enfiado dentro de casa, na solidão e na intimidade, decide expressar seu primeiro contato com o mundo exterior espancando um pobre, como se com esse ato pudesse fazer o mendigo recuperar o “orgulho e a vida” que não eram senão, o orgulho e a vida dele próprio, que só depois de levar umas bofetadas bem dadas, sente-se satisfeito e continua a fazer o que tinha de fazer: ir a uma taberna rever os conhecidos e não a um dos cafés que marcavam a geografia da Paris cosmopolita, pois talvez, estivesse muito pouco acima do nível social daquele pobre com quem acertara as (suas) contas.

Em suma, a modernidade, num dos sentidos que interpreto em Baudelaire, é uma mistura de tudo aquilo que de contraditório, doloroso, solitário, inebriante, violento, sonhador, piedoso, egoísta, amargo e doce o presente oitocentista de uma grande cidade tinha a oferecer ao ser humano,

em doses diárias e contínuas. Uma experiência que poderia tanto fazê-lo feliz como infeliz, mas que sem dúvida, o fazia um homem do seu tempo, sujeito moderno por excelência. Este sujeito moderno, como indivíduo que efetivamente se liberta de seus apoios “estáveis nas tradições e nas estruturas” (HALL, 2006, p. 25), abraça a instabilidade da vida e torna-se um verdadeiro herói, posto que “para viver a modernidade é preciso uma constituição heroica” (BENJAMIN, 1989, p. 73). O heroísmo da modernidade consiste, pois, em saber equilibrar-se na corda da individualidade (com seus sonhos, desejos, aspirações, medos) sentindo com toda intensidade os ventos das forças materiais do presente (as limitações econômicas, mas também humanas e afetivas) tentando manter-se em pé ou, ao menos, percorrer o caminho da vida com um mínimo de dignidade e decisão, mesmo que as quedas ao longo do percurso sejam inevitáveis.

Ao mesmo tempo em que escrevia os poemas que formariam seu *Esplim*, Charles Baudelaire mantinha algumas notas pessoais, ora de avaliação de autores e suas obras, ora de avaliação sobre a própria vida. Um tema que vez ou outra surgia nesses escritos íntimos – reunidos e publicados após sua morte em livro intitulado *Meu Coração Desnudado* – é, justamente, o da infância. Tendo ficado órfão muito cedo, foi educado pela mãe e pelo padrasto, homem com quem nunca conseguiu se entender. Por outro lado, jamais perdeu contato com a progenitora, que acabava sendo seu socorro nas inúmeras extravagâncias que cometia.

Na altura da vida em que o encontramos – fins da década de 1850 e inícios da década de 1860 – encontramos também registros como estes: “Sentimento de solidão, desde minha infância. Apesar da família e entre os colegas, sobretudo, sentimento do destino eternamente solitário” (BAUDELAIRE, 2009, p. 46). “Minhas opiniões sobre o teatro. O que sempre achei mais bonito em um teatro, em minha infância, e ainda hoje, é o lustre [...]” (BAUDELAIRE, 2009, p. 48). “Desde a minha infância, tendência ao misticismo. Minhas conversas com Deus” (BAUDELAIRE, 2009, p. 76). Nessas três anotações que faz de si, Charles Baudelaire sempre evoca a infância como um tempo da vida do qual lhe é possível falar com algum distanciamento. Um tempo diferente daquele que vive no momento em que

escreve. Se for certo que isso se dá pelo fato de que registra sua infância como uma memória, um passado, ele só o faz porque consegue apreendê-la numa relação de alteridade entre os primeiros anos de sua vida e o presente no qual os rememora, embora encontre certas permanências temporais entre seus gostos (a beleza do lustre no teatro) ou sentimentos (o misticismo, a solidão).

Curiosamente, na mesma medida em que diferencia os tempos da sua infância e vida adulta – algo que segundo a historiografia é uma conquista da modernidade para a criança, a percepção do tempo infantil como distinto dos demais – Baudelaire também os funde e confunde no mar de sua efusão de intimidade, evocando experiências de sensualidade e contradição mais próprias do adulto que era do que da criança que ele teria sido: “O gosto precoce pelas mulheres. Eu confundia o cheiro da peliça com o cheiro de mulher. Lembro-me bem” (BAUDELAIRE, 2009, p. 29); “Bem criança ainda, sentia no coração dois sentimentos contraditórios: o horror da vida e o êxtase da vida. Bem típico de um indolente nervoso” (BAUDELAIRE, 2009, p. 72).

Mais do que tentar ensaiar explicações psicológicas para esses sentimentos – o que está muito além de minhas habilidades – quero enfatizar que Baudelaire demonstra que a infância não apenas é um tempo diferenciado da vida, mas um tempo sobre o qual se pode falar sobre a vida. Um tempo de experiências, que mesmo fundidas no diálogo do passado com o presente, evocam outra conhecida atitude da modernidade em relação à infância, a idealização, a crença de que é começando por ela que se forma o adulto (afinal, para o poeta, era novamente *desde* aquele tempo que manifestava o *gosto pelas mulheres* e a *indolência* própria do artista), ainda que sua vida no presente em que escreve seja o testemunho gritante de que as coisas não se processam assim. Tendo sido amado pela mãe e pelas mulheres da infância, mal conseguia manter-se junto de sua amante; se quando criança frequentava teatros, agora, quase não tinha dinheiro para alimentar-se. Os sentimentos contraditórios, portanto, dos quais fala no segundo trecho (“horror da vida”, “êxtase da vida”), revelam tanto para o adulto que lembra a infância, como para o adulto que continua a ver a infância pelas ruas no seu

presente, que aquela experiência de ser criança idealizada pelos românticos que o precederam era, tanto quanto tudo o mais na vida moderna, prenhe de contradições: alegria, tristeza, prazer, solidão, afeto, violência, tudo experimentado concomitantemente.

São alguns dos poemas em prosa escritos mais ou menos à mesma época das anotações íntimas que permitem delinear bem como essas imagens são percebidas pelo poeta. Baudelaire demonstra entender a infância como um tempo da vida da criança marcado pelas mesmas experiências que perpassam a modernidade, com a diferença de que este tempo toca tanto o adulto (que só o evoca por que tem consciência dele) como a criança, que o vive efetivamente. Nas relações que estabelecem uns com os outros e todos com a experiência maior da modernidade, é que se produz essa infância moderna. Daqui em diante, procurarei interrogar algumas das passagens da obra *O Esplim de Paris* nas quais se evidencia isso, mas, observando-a em três dimensões específicas: a infância como um tempo da vida humana na modernidade; a infância como uma experiência da vida da criança e, por fim, a infância como experiência de contradição e negação da própria vida moderna. Como é de se esperar, esta última aparece entrelaçada nas outras duas, bem ao modo da escrita baudelairiana.

Imagens da Infância em Baudelaire

A primeira imagem da infância em *O Esplim de Paris* é encontrada no poema *O Desespero da Velhinha*.

Uma velhinha encarquilhada sentiu-se toda alegre ao ver esse lindo menino a quem cada um fazia festas, a quem todo mundo queria agradar; este lindo ser, tão frágil quanto ela, velhinha, e, igualzinho a ela, sem dentes nem cabelos. E a velhinha aproximou-se dele, querendo fazer-lhe umas caretas engraçadas e agradáveis. Mas a criança apavorada se debatia sob os afagos da pobre mulher decrepita, enchendo a casa de seus gritos estridentes.

Então a velhinha recolheu-se à sua eterna solidão e chorou num canto, dizendo a si mesma: “Ah, para nós, desgraçadas velhas fêmeas, já passou a idade de agradar, mesmo aos inocentes, e fazemos horror às crianças que queremos amar!” (BAUDELAIRE, 2010, p. 22)

A cena se passa no interior de uma residência, na qual dividem espaço uma “velhinha encarquilhada” e um “lindo menino”, que ocupa o centro de todas as atenções. Em comum só tinham a fragilidade, a falta de dentes e de cabelos. Essa imagem da criança rodeada, mimada, “a quem todo mundo queria agradar” é sintomática de uma sociedade que, de fato, colocou os pequenos no centro das atenções produzindo para eles um lugar na família que talvez, um século antes, não fosse assim tão comum. Todavia, Baudelaire aponta que a produção dessa centralidade cobrou um alto preço, na medida em que deslocou a atenção de outras fases da vida, em particular, a velhice. Se antes, em torno dos velhos os jovens iam buscar conselhos (fosse por hábito ou pela força das tradições patriarcais do *Ancien Regime*) agora, só lhes resta retirarem-se e recolherem-se à “sua eterna solidão”, à qual o sociólogo Norbert Elias (2002) denominou *A solidão dos moribundos*, ou seja, o paulatino ocultamento da decrepitude e da morte, característico das sociedades ocidentais da metade do XIX em diante. Surge nestas pessoas no fim da vida a consciência de que “já passou a idade de agradar”. Uma peculiaridade de algumas referências à infância nas obras baudelairianas aqui analisadas é essa: o contraponto da infância à velhice, sendo que sempre os que vivem esta última, saem em sensível desvantagem.

Tão desprezado quanto a velha preterida à criança é o *Velho Saltimbanco* do poema homônimo. Num feriado qualquer, as famílias levam os filhos a algum dos espaços públicos de Paris. “Para os pequenos, é dia de folga, o horror da escola dispensado por vinte e quatro horas” (BAUDELAIRE, 2010, p. 44), a mesma escola na qual eles passam, na expressão de Philippe Ariès (1978), a quarentena que os prepara para o mundo dos adultos na modernidade. Daí, a importância dos dias livres, quando respiravam ar fresco e participavam da sociedade da qual a escola queria proteger-lhes, mas que no fundo era ela mesma, o moderno “lugar de

reprodução dos processos sociais e culturais” (KUHLMANN JR, 2004, p. 117).

Numa síntese do que vê naquele espaço público, o poeta afirma: “tudo era só luz, poeira, grita, alegria, tumulto; uns gastavam, outros ganhavam, ambos igualmente felizes” (BAUDELAIRE, 2010, p. 44) E entre os felizes transeuntes, não faltavam as crianças que “penduravam-se nos saíotes das mães para obter um pirulito ou montavam nos ombros do pai para verem melhor um escamoteador deslumbrante como um deus” (BAUDELAIRE, 2010, p. 45). Mas enquanto isso, o olhar do poeta recai sobre “um pobre saltimbanco ancião, encurvado, decrépito, uma ruína de homem” a quem ninguém olha ou presta atenção: nem as crianças faceiras, tampouco seus pais que tudo fazem para mimá-las. Num contraponto às duas realidades, pondera:

Por toda parte alegria, ganância, deboche; por toda parte a certeza do pão para os dias seguintes; por toda parte, uma explosão frenética de vitalidade. Aqui, a miséria absoluta, uma miséria ridicularizada, para cúmulo do horror, pelos farrapos cômicos em que a necessidade, muito mais do que a arte, havia introduzido o contraste. Ele não ria, coitado! Ele não chorava, nem dançava, nem gesticulava, nem gritava; ele não cantava nenhuma canção lamentável ou engraçada; ele não implorava. Estava mudo e imóvel. Havia renunciado, abdicara. O destino dele estava terminado (BAUDELAIRE, 2010, p. 44).

As imagens contrapostas são bem claras: enquanto a criança ocupa o centro das atenções, o velho é relegado. Enquanto as crianças pulavam, brincavam – e havia nelas certo ar de ganância e deboche pela vida faceira que seus pais lhes proporcionavam, na típica imagem da “família moderna que se organiza em função da criança e de seu futuro” (ARIÈS, 1971, p. 330) – o velho não chorava, nem dançava, não tinha mais condições de divertir a petizada exercendo seu ofício. Jazia abandonado, pelos adultos e pelos pequenos. Ao final, a sentença que encerra a imagem da velhice reformulada pela experiência da infância na modernidade: “o destino dele estava

terminado”. Mas o destino da criança, que frequenta a escola para tornar-se o homem novo, este sim, estava apenas começando, pois era nela que toda a modernidade depositava as esperanças de um mundo “moderno”. Já aos velhos, imagem do mundo antigo que se deixava para trás, só restava o silêncio e o esquecimento.

Ocorre que esse deslocamento de importância dos tempos cronológicos também traria consequências para a vida do sujeito infantil. Se a velhice fica oculta, as luzes lançadas sobre a infância fariam com que, desde cedo, fosse preciso pensar no futuro, no adulto que a criança viria a ser. E isso podia ser experimentado por ela mesma, que sentia o que o mundo adulto ansiava ou permitiria que ela fosse. Pelo menos, é o que autoriza-nos pensar o poema *As Vocações*. A cena se passa num belo jardim, onde os raios do sol outonal pareciam “gostosamente lentos, sob um céu já esverdeado em que, como os continentes em viagem, flutuavam as nuvens de ouro, quatro lindas crianças, quatro garotos cansados, sem dúvida, de brincar, estavam conversando” (BAUDELAIRE, 2010, p. 90) Como se anuncia, as quatro crianças são as personagens centrais. Qual seria o assunto da palestra infantil?

O primeiro comenta que fora ao teatro, vira a beleza das cenas, a coragem dos homens e a formosura das mulheres. Conclui sua descrição dizendo: “A gente tem medo, sente vontade de chorar e, no entanto, está contente... E depois, o que é mais estranho, isto dá vontade de vestir-nos do mesmo jeito, de dizer e fazer as mesmas coisas e de falar com a mesma voz...” (BAUDELAIRE, 2010,, p. 90). O segundo, que nesta altura já nem ouvia o colega que falava, contemplava o céu e nele via Deus. Tentava acompanhá-lo com os olhos e convidava os demais a também fazê-lo: “Olhem, ele vai passar aquela fileira de árvores que fica quase no horizonte...e agora está descendo atrás do campanário... Ah! Não dá mais para vê-lo...” (BAUDELAIRE, 2010, p. 91). O terceiro, depois de debochar do colega beato, pôs-se a contar que dias atrás havia dormido ao lado de sua babá excitando-se com o cheiro dos seus cabelos e as formas daquele corpo feminino. Sentiu tanto prazer que propôs aos demais, ao final de sua narrativa: “Experimentem, quando puderem, o mesmo que fiz, e vocês verão!” (BAUDELAIRE, 2010, p. 91). E claro, “era fácil adivinhar que aquele

ali não perderia sua vida a procurar a divindade nas nuvens e que frequentemente a encontraria alhures” (BAUDELAIRE, 2010, p. 92).

O último menino, encerrando o diálogo, começa assim:

Vocês sabem que quase não me divirto em casa; nunca me levam aos espetáculos; meu tutor é sovina demais; Deus não se preocupa comigo nem com meu tédio; não tenho uma linda babá para me repimpar. Muitas vezes me pareceu que meu prazer seria ir sempre direto, sem saber para onde, sem ninguém se inquietar com isso e ver sempre novos países. Nunca estou bem em lugar algum e sempre acho que estaria melhor lá onde não estou. Pois bem. Na última feira da vila vizinha vi três homens que vivem como eu gostaria de viver. Vocês, por certo, não lhes deram atenção. Eles eram altos, quase pretos e muito orgulhosos, embora de farrapos, com ares de não precisarem de ninguém. Seus grandes olhos escuros se tornaram completamente brilhantes, enquanto eles tocavam sua música [...] Estavam tão contentes com eles mesmos que continuaram a tocar sua música de selvagens mesmo depois de a multidão se dispersar. Enfim recolheram seus tostões, colocaram as bagagens nas costas e foram embora. Querendo saber onde eles moravam, segui-os de longe, até a beira da mata e só ali entendi que não moravam alhures. Então um deles disse: “Devemos desdobrar a tenda?” “Claro que não” respondeu o outro “a noite está tão linda!” E o terceiro disse, contando a receita: “Aqueles pessoas lá não sentem a música e suas mulheres dançam como os ursos. Felizmente, em menos de um mês estaremos na Áustria, onde acharemos um povo mais hospitaleiro.” “Talvez seja melhor irmos à Espanha, que o inverno está chegando; fuja antes que chova, molhando apenas nossa goela, disse um dos dois outros. Conservei tudo isso na memória, como estão vendo [...] A princípio, tive vontade de pedir-lhes que me levassem com eles e ensinassem a tocar seus instrumentos, mas não me atrevi, primeiro, porque é sempre muito difícil a gente se decidir a qualquer coisa e depois por medo de ser apanhado

antes de sair da França” (BAUDELAIRE, 2010, p. 92-93).

A partir deste último menino, é possível retrocedermos para fazer uma leitura das falas dos outros três. Ele, que parece ser o que levaria a vida mais difícil, sob os cuidados de um tutor “sovina demais”, sem espetáculos, sem Deus e sem babá, recorda que nem todas as crianças participavam da afetividade e centralidade que a modernidade queria lhes conferir. Mas ele participava, porém, de outro aspecto intrínseco a ela: a preocupação com o futuro, aquele constante devir, que se expressava também na vida e angústias do homem moderno e talvez, das próprias crianças. Inclusive as condições concretas de vida na infância – é o olhar de Baudelaire que nos permite enxergar isso – já delimitariam o adulto que a criança viria a ser.

Em face disso, o primeiro garoto, talvez de melhor posição social, tendo desde cedo despertado em si o gosto pelo espetáculo e pela beleza, tinha tudo para vir a ser um ator ou alguém cuja vida bem poderia servir de inspiração ao teatro. Já o segundo, sonhando com Deus, anuncia uma possível vocação sacerdotal, quiçá bem mais sincera que a de outro personagem da literatura francesa conhecido por Baudelaire e muito famoso à época, o camponês Julien Sorel de *Le Rouge et le Noir* (STENDHAL, 2010). O terceiro, de condição social não tão inferior à dos que lhe antecederam já que tinha *sua* babá, manifestava o gosto pelas mulheres e prazeres carnavais, fazendo não só o contraponto do colega carola como encarnando o outro lado do mesmo Julien Sorel de Stendhal, que na dúvida entre a carreira militar e a batina, entreteve-se no colo da patroa e da filha de um importante político francês (que lhe custaria a cabeça, vale lembrar). O quarto, porém, manifesta a percepção de que tudo aquilo que aos outros poderia estar reservado, lhe era interdito, fosse pela sua condição de infância já comentada como também pelos gostos diversos que ela lhe despertara: o desejo de ser do mundo, vagar pelos lugares, ter o céu como telhado.... e que mesmo assim poderia lhe ser vetado, já que “é sempre muito difícil a gente se decidir.” Quando os meninos se separam e vão embora, Baudelaire assevera que estavam indo, cada um, “segundo as circunstâncias e os acasos, e sem

saber disso, madurar suas vocações, escandalizar os próximos, tender à glória ou à desonra” (BAUDELAIRE, 2010, p. 93).

O que o poema vai delineando são os contornos de uma sociedade moderna que olha para as crianças como nenhuma outra talvez tenha olhado – tanto que um poeta consegue fazer delas os personagens principais de uma de suas produções – mas que se mantinha ainda fortemente estamental e desigual, a ponto disso influenciar as experiências concretas do sujeito infantil e os rumos de seu futuro. Se nossas crianças são de papel e tinta, encarnam na trama do poeta sentimentos e percepções que pairavam sobre a criança real e que nelas reproduziam a mesma sociedade tradicional que a modernidade inaugurada na França com *la Révolution* almejava banir. O poeta, esse sim de carne e osso, que tendo uma infância relativamente feliz vivia no momento da escrita tormentos morais e financeiros, faz do quarto menino o seu próprio alter-ego, ou pelo menos, permite aventar tal hipótese:

O ar pouco interessado dos outros três companheiros [do menino] levou-me a pensar que este menino já era um *incomprendido*. Olhava-o atentamente; havia nos seus olhos e testa algo precocemente fatal que afasta a simpatia de todo o mundo e que, não sei por que, excitava a minha, a ponto de me surgir, por um instante, a bizarra ideia de que eu podia ter um irmão desconhecido (BAUDELAIRE, 2010, p. 93).

A infância enquanto uma experiência de ser criança na modernidade é informada para Baudelaire também pelas diferenças de classe, constituindo-se noutra imagem que emerge de seus poemas. Embora o conceito “classe” seja sempre complexo e escorregadio (sobretudo para um não marxista), parece que pode ser bem entendido em *O Esplim de Paris* por meio da leitura de *Os Olhos dos Pobres*. Nele, encontramos um casal rico num café parisiense e uma família de pobres, que os admira do lado de fora. Os pensamentos íntimos da “família de olhos” são bem reveladores: o pai embasbacado refletindo sobre a quantidade de ouro que deve ter custado para embelezar o café; o bebê de colo não falava, mas com os olhos esbugalhados sentia “uma alegria estúpida

e profunda”; por último, o olhar do menino, a criança mais velha daquela família, que expressava com clareza a consciência de que entre ele e os que frequentavam o café, havia uma diferença fundamental: “Como isso é belo! Como isso é belo! *Mas nessa casa só pode entrar quem não for como nós!*” (BAUDELAIRE, 2010, p. 75, grifos meus). Qual seria essa diferença que fazia que uns não fossem como os outros?

O abismo que separava uma classe da outra, na pena de Baudelaire, era a posse do dinheiro, ou ao menos, do mínimo necessário para viver e desfrutar do que a cidade moderna tinha a oferecer. E esse sentido aparece no pensamento do homem que de dentro do café fitava os olhos dos pobres: “... não apenas estava enternecido com essa família de olhos, mas também me sentia um pouco envergonhado com as nossas taças e garrafas *maiores que a nossa sedê*” (BAUDELAIRE, 2010, p. 75, *grifos meus*). No jovem, surge a vergonha por perceber que possuía muito mais do que precisava e, talvez, o que lhe excedia era justamente o que faltava àqueles pobres e a tantos outros que viviam em Paris. Do contraste dessas duas consciências nasce a percepção de que a diferença de classes que se estabelecia na cidade moderna não era somente espiritual ou imaginária; era concreta e manifestava-se dentre outras coisas, pelas diferenças materiais. Por outro lado, fazia-se perceber também no íntimo das pessoas: tanto do menino que não era igual ao moço do café como do moço que não era igual ao menino e tampouco à sua amada companheira de classe, sobre quem, ao final do poema, desabafa para si mesmo: “É tão difícil nos entendermos, meu anjo querido, e o pensamento é tão incomunicável, mesmo entre os que se amam!” (BAUDELAIRE, 2010, p. 75).

Baudelaire, com a sagacidade de seu olhar, sabia que a mesma cidade moderna que separava as pessoas por meio da modernização de seus espaços, podia aproximá-las a despeito dessas fraturas sociais, em função de afinidades ou interesses comuns. É o que sugere outro poema seu no qual as distinções de classe ao mesmo tempo em que denunciam as marcas diferenciadoras que impunham à experiência de ser criança na modernidade, paradoxalmente, não impediam que sujeitos com interesses iguais conseguissem estabelecer algum tipo de comunicação e manter entre si, tênues afinidades. Por meio da

imagem de duas crianças ele propõe pensar mais essa contradição da infância na modernidade. Isso se passa em *O Brinquedo do Pobre*.

O narrador não participa da história, mas a descreve para o leitor, a quem convida a um passeio “pelas grandes estradas” (muito possivelmente pelos arredores de uma cidade moderna, nos quais os ares bucólicos do campo ainda resistem ao avanço nada silencioso da *urbe*). A prosa tem seu ponto central na visão de dois meninos: um rico e o outro pobre. O primeiro é assim apresentado:

Numa estrada, atrás da cerca de um vasto jardim, no fundo do qual se avistava o alvor de um belo palacete ensolarado, estava um menino lindo, que emanava frescor, usando aquelas roupas de veraneio tão cheias de garridice. O luxo, a indolência e o espetáculo habitual da riqueza, tornam esses meninos tão lindos que eles nem parecem feitos da mesma massa que as crianças da mediania ou da pobreza. Ao lado dele, jazia na grama um boneco esplêndido, tão fresco quanto seu dono, brilhante, dourado, vestido de um traje purpúreo e recoberto de plumas e missangas (BAUDELAIRE, 2010, p. 57)

A beleza do menino, segundo Baudelaire, não vinha de seu rosto ou atributos físicos – que sequer são mencionados no poema – mas das condições materiais que rodeavam sua infância: o jardim, o belo palacete, as roupas de veraneio, o boneco esplêndido “tão fresco quanto seu dono”. Não por acaso afirma que “o luxo, a indolência e o espetáculo habitual da riqueza, *tornam esses meninos tão lindos* que eles nem parecem feitos da mesma massa que as crianças da mediania ou da pobreza”, reiterando que eram essas condições materiais e não outras que diferenciavam aquele menino dos pobres ou de classe média. Já o menino, que nessa redoma de vidro tinha tudo para ser feliz e de criança garrida chegar a adulto imponente, não estava nem um pouco preocupado com o espaço que o rodeava e o brinquedo luxuoso que possuía. O brinquedo *jazia* no chão, largado, abandonado. Isso porque, os

olhos do seu dono voltavam-se para outro lugar. E é, pelos olhos do infante rico que vemos o que ele viu:

[...] o menino não se preocupava com o seu brinquedo preferido e eis o que ele mirava: do lado oposto da cerca, na estrada, entre os cardos e as urtigas, havia outro menino, sujo, mofino, fuliginoso, um daqueles párias mirins cuja beleza seria descoberta por um olho imparcial se – como o olho do conhecedor adivinha um quadro ideal sob o verniz de pinta-pomos – ele o limpasse da repugnante pátina da miséria. Através dessas grades simbólicas separando dois mundos, a grande estrada e o palacete, o menino pobre mostrava ao rico o seu próprio brinquedo, que o outro examinava avidamente, como uma coisa rara e desconhecida. Pois esse brinquedo com que o menino sujo bulia, sacudindo-o numa gaiola, era uma ratazana viva! Os pais – sem dúvida, para economizar – haviam tirado o brinquedo da vida mesma. E os dois meninos riam-se um para o outro, fraternamente, com os dentes de *igual* brancura (BAUDELAIRE, 2010, p. 58)

O menino pobre é em tudo o oposto do primeiro: até havia beleza nele – desde, claro, que fosse limpo, tratado e bem cuidado, tal qual faria um artista em busca da pintura original escondida por trás de um verniz – mas por certo, isso nunca ocorreria com ele. Era um *pária* mirim, uma miniatura daquela classe de pobres de cuja massa o menino rico não era feito! Curiosamente, ele pôde ser visualizado, não obstante estar escondido entre os cardos e as urtigas somados à fuligem e sujidade. Se na grande Paris os pobres iam sendo enxotados cada vez para mais longe e paulatinamente ocultados em sua fealdade pela beleza que a modernização queria edificar, conforme lembra-nos Marshall Berman (2011) analisando o processo de urbanização empreendido à época de Baudelaire pelo Barão Haussmann; ali, onde esse furor ainda não havia se imposto o menino rico enxergou o menino pobre. E mais: enxergou o brinquedo que aquele tinha nas mãos, mais vivo e intrigante que o boneco caído ao chão.

Embora as grades simbólicas e materiais da casa do menino separassem os dois mundos infantis, o sorriso igualmente branco denuncia que ali, havia uma identificação: ambos ainda eram crianças, ainda não haviam sido tocados, em profundidade, pelas marcas de classe que se acentuariam em suas vidas dali em diante. Por mais que no futuro tudo indicasse que a distância simbólica entre eles só iria aumentar e expandir-se material e afetivamente, ali, pelo interesse comum por um brinquedo grotesco, seus olhares se encontravam e coisas que adultos não entendem, uniam, ainda que por breves instantes, duas infâncias – isto é, duas experiências distintas de ser criança – na modernidade.

À modo de conclusão

Na carta prefácio do *Esplim de Paris*, Baudelaire asseverava ao seu editor, Arsène Houssaye:

Meu caro amigo, envio-lhe uma pequena obra a respeito da qual não se poderia dizer, sem injustiça, que é sem pé nem cabeça, porque tudo pelo contrário é, de uma vez, a cabeça e os pés dela, alternativa e reciprocamente. Leve, por favor, em consideração, as admiráveis comodidades que essa combinação nos oferece a todos – a você, a mim e ao leitor. Podemos cortar onde quisermos: eu, meu devaneio; você, o manuscrito; o leitor, sua leitura, já que não estou pendurando a rebelde vontade dele no interminável fio de uma intriga supérflua. Tire uma vértebra e os dois retalhos dessa tortuosa fantasia juntar-se-ão novamente e com facilidade. Pique-a em numerosos fragmentos e verá que cada um deles pode existir à parte (BAUDELAIRE, 2010, p. 19).

Ao longo deste artigo foi, justamente, isso que fizemos: escolhemos destacar um retalho desta obra fascinante do poeta oitocentista para nela enxergarmos a infância na modernidade. O fio condutor que procurou unir

de outro modo os poemas foi o *olhar* – o do poeta, traduzido pelo olhar de alguns de seus personagens, um narrador anônimo, uma velhinha, uma família de pobres e crianças de todo tipo – que nos impulsionou na tentativa de compreender como nas relações com a modernidade Charles Baudelaire percebia a infância como um fenômeno moderno.

Valendo-me da minha “comodidade” de leitor, mas, sobretudo, de historiador que interroga a ficção para nela encontrar vestígios da vida passada, penso ser possível afirmar que a infância, para Baudelaire, era um fenômeno moderno porque marcada pelas mesmas aspirações, contradições, interditos e possibilidades da própria modernidade, mas que trazia, por meio dessa nova maneira de apreender um tempo da vida, consequências tanto para a criança que a vivia como para o adulto que com ela se relacionava.

Uma primeira consequência foi o deslocamento das atenções e da importância de outras fases da vida, em função da grande centralidade que a infância moderna passou a receber no século XIX. Para Baudelaire, a velhice foi o tempo humano que mais teria saído perdendo com esse inversão de sinais. Em decorrência disso, passou a focar-se com grande expectativa o tempo da vida da criança, como vistas ao homem moderno que ela poderia chegar a ser, mas cujas possibilidades vinham limitadas pelas condições concretas da infância que lhe era permitido viver. Não por acaso, Baudelaire via a infância moderna como uma experiência perpassada também pelas diferenças de classe que não obstante as forças e pressões que exerciam sobre o indivíduo por meio da modernização material e espiritual da cidade, embebidas na contradição profunda da própria modernidade, podia ter seus momentos de breve comunhão e comunicação entre os pequenos, embora sugira que essas diferenças, mais cedo ou mais tarde, os iriam separar definitivamente.

Até que ponto essa combinação de textos e perguntas aqui construídas oferece respostas que possam ser generalizadas para a sociedade da França Oitocentista ao tempo do poeta que nos ciceroneia, é algo que nossa própria modernidade insiste em lembrar que está fora de cogitação. Contudo, certamente, ela nos oferece, por meio de uma interpretação

histórica, um pouco daquilo que sobre a infância na modernidade, o olhar de Charles Baudelaire soube capturar.

Referências

Documentação primária

- BAUDELAIRE, C. *Meu coração desnudado*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- _____. *O Esplim de Paris: Pequenos Poemas em Prosa*. Tradução: Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- _____. *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Obras de apoio

- AMARAL, G. C. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Anablume, 1996.
- ARIÈS, P. *Histoire des Populations Françaises*. Paris: Seuil, 1971.
- _____. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. Infância. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Casa da Moeda, 1986.
- BECCHI, E. L'Ottocento. In: ____; JULIA, Dominique (a cura di). *Storia dell'infanzia: dal settecento al ottocento*. Roma-Bari: Laterza, 1996.
- BENJAMIN, W. A modernidade. In: *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 67-101.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COELHO NETO, J.T. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 13-53.
- ELIAS, N. *A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

- FERREIRA, A. G. Modernidade, Higiene e controle médico da Infância e da escola. In: ALMEIDA, M. (org.) *Escola e Modernidade: saberes, instituições e práticas*. Campinas: Alínea, 2004, p. 97-111.
- GAY, P. *A educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GÈLIS, J. A individualização da criança. In: ARIÈS, P. (org.) *História da Vida Privada 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HALL, S. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2006, p. 23-47.
- HARVEY, D. Modernidade e Modernismo. In: *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2000, p. 21-44.
- HEYWOOD, C. *Uma história da Infância*. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- KUHLMANN JR., M. História da Infância: Brasil e Modernidade. In: ALMEIDA, M. (org.) *Escola e Modernidade: saberes, instituições e práticas*. Campinas: Alínea, 2004, p. 113-126.
- PAZ, F. M. Utopia e Modernidade: a nostalgia da transparência. In: *Utopia e Modernidade*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994, p. 7-14.
- PERROT, M. As crianças da Petite-Roquette. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 9, n. 17, p. 115-128, set. 1988.
- POLLOCK, L. *Los niños olvidados. Relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- STEARNS, P. *A Infância*. São Paulo: Contexto, 2006.
- STENDHAL. *O Vermelho e o Negro*. São Paulo: Abril, 2010.